ISSN: 2237-9967

VOL. 14
JAN-DEZ/2025

dispositiva

Revista Interinstitucional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC Minas e da UFMG

UFMG

PUC Minas

dispositiva

Revista Interinstitucional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC Minas e da UFMG

PUC Minas

UFMG

// Expediente

Revista Dispositiva, v. 14, jan a dez de 2025

Tema Livre e Dossiê temático: Dramaturgias em/da cena: artes, corpos e comunicação

Editores Executivos

Profª Drª.Ana Karina de Carvalho Oliveira (Universidade Federal de Minas Gerais)
Prof. Dr. Carlos Alberto de Carvalho (Universidade Federal de Minas Gerais)
Profª Drª. Lucianna Sousa Furtado Brito (Universidade Federal de Minas Gerais)
Prof. Dr. Pablo Moreno Fernandes Viana (Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais)
Profª Drª. Verônica Soares da Costa (Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais)

Editores do Dossiê

Profª Drª. Francine Altheman (Escola Superior de Propaganda e Marketing)
Prof. Dr. Jorge Cardoso Filho (Universidade Federal do Recôncavo da Bahia)

Conselho Científico

Camila Quesada Tavares (Universidade Federal do Maranhão)
Cynthia Mara Miranda (Universidade Federal do Tocantins)
Debora Cristina Lopez (Universidade Federal de Ouro Preto/Universidade Federal do Paraná)
Denise Carvalho (Universidade Estadual de Campinas)
Edson D'Almonte (Universidade Federal da Bahia)
Elisa Piedras (Universidade Federal do Rio Grande do Sul)
Fernanda Carrera (Universidade Federal do Rio de Janeiro)
Gabriela Borges (Universidade do Algarve/Universidade Federal de Juiz de Fora)
Igor Sacramento (in memoriam) (Fundação Oswaldo Cruz/Universidade Federal do Rio de Janeiro)
Jeder Janotti Junior (Universidade Federal de Pernambuco)
José Carlos Marques (Universidade Estadual Paulista)
Jose Luiz Aidar Prado (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo)
José Tarcísio Oliveira Filho (Universidade Federal de Roraima)
Juliana Freire Gutmann (Universidade Federal da Bahia)
Julio César Sanches (Universidade do Estado do Rio de Janeiro)
Markus Stauff (University of Amsterdam)
Mauro Porto (Tulane University)
Nuno Manna (Universidade Federal de Uberlândia)
Patrícia Rossini (School of Social and Political Sciences, University of Glasgow)
Peter W. Schulze (University of Cologne)
Rafael Barbosa Fialho Martins (Universidade Federal de Juiz de Fora)
Rafael Grohmann (Universidade de Toronto)
Raquel Recuero (Universidade Federal de Pelotas/Universidade Federal do Rio Grande do Sul)
Soraya Barreto Januário (Universidade Federal de Pernambuco)
Silvio Koiti Sato (Escola Superior de Programa e Marketing)
Tamires Ferreira Coêlho (Universidade Federal de Mato Grosso)
Thaiane Oliveira (Universidade Federal Fluminense)
Wendy Willems (London School of Economics and Political Science)

Assistência Editorial (Projeto FAPEMIG APQ-04928-23)
Adrielle Aparecida da Silva Ferreira (Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais)
Gracila Ferreira Vilaça (Universidade Federal de Minas Gerais)

Equipe de voluntários do PPGCOM PUC Minas (2025/2)
Dara Russo (Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais)
Leticia Myrrha (Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais)
Rodrigo Baisi Vieira (Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais)
Wesley Diniz (Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais)

Equipe de Divulgação Científica (2022-2024 | Projeto FAPEMIG APQ-02807-22 | 34947)
Eduardo Lopes Oliveira (Universidade Federal de Minas Gerais)
Samuel Rubens (Universidade Federal de Minas Gerais)
André Veloso (Universidade Federal de Minas Gerais)

Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC Minas
Coordenação: Prof. Dr. Conrado Moreira Mendes
Colegiado: Prof. Dr. Mozahir Salomão Bruck e Profª Drª. Fernada Nalon Sanglard

Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UFMG Coordenação:
Prof. Dr. Carlos Frederico de Brito D'Andréa
Subcoordenação: Prof. Drª. Ana Carolina Soares Costa Vimieiro

Pareceristas Dispositiva 2025 (em ordem alfabética)
Adriana Tulio Baggio (UTFPR)
Alexander Carneiro (UFCA)
Alexandre Barbosa Pereira (Unifesp)
Ana Carolina Lima Santos (UFOP)
Ana Paula Costa (UEG)
André Brasil (UFMG)
André Peruzzo (USP)
Ângela Cristina Salgueiro Marques (UFMG)
Angie Biondi (Cimatec)
Bárbara Lima (UFMG)
Camila Freitas (UFPB)
Carina Flexor (UnB)
Carla Baiense (UFF)
Carlos Jauregui (UFOP)
Christian Pelegrini (UFJF)
Claudinei Lopes Júnior (Unifesp)
Cláudio Coração (UFOP)
Daniel Gambaro (Unicamp)
Daniel Marques (UFRB/UFBA)
Danielle Lacerda da Gama (UERJ)
Dôuglas Aparecido Ferreira (UFMG)
Emmanuelle Dias (UFMG)
Etevaldo Cruz (UFRB)
Fatine Oliveira (UFMG)
Flávio Silva (UFPE)
Francisco de Assis (ESPM)
Francisco Malta (PUC-RJ)
Francisco Alves Júnior (UFRB)
Francisco Gabriel Alves (UFMG)
Gabriela Kurtz (PUCRS)
Guilherme Libardi (UFRGS)
Gustavo Souza Santos (FIPMoc)
Henrique Quaioti (USP)

Iara Ribeiro Evangelista
Iluska Coutinho (UFJF)
Izabela Domingues (UFPE)
Jênifer Rosa Oliveira (TJMG)
Joanise Levy (UEG)
José Carlos Ribeiro (UFBA)
José Tarcisio da Silva Oliveira Filho (UFRR)
Josué Gomes (UFMG)
Juliana Gusman (PUC Minas)
Juliana Doretto (PUC Campinas)
Juliana Soares Gonçalves (UFAM)
Juliana Freire Gutmann (UFBA)
Júlio César Rigoni Filho (UTP)
Júlio César Sanches (UERJ)
Karina Barbosa (UFOP)
Leandro Augusto Borges Lima (UFMG)
Letícia Myrrha (PUC Minas)
Letícia Matheus (UERJ)
Lívia Silva de Souza (UFES)
Luana Cruz (PUC Minas)
Lucas Pereira Guedes (UnB)
Lucas Afonso Sepulveda (UFMG)
Ludmila Moreira Macedo de Carvalho (UFRB)
Luiz Ademir de Oliveira (UFSJ)
Luiza de Mello Stefano (UFF)
Luiza Müller (UNEMAT)
Marcela Barbosa Lins (UFMG)
Marcelo La Carretta Enrique Lopes da Cunha (PUC Minas)
Márcio Henrique Melo de Andrade
Marco Túlio de Sousa Ulhôa (PUC Minas)
Marcos Gabriel Faria Carrera (UFF)
Marcos Paulo Silva (UFMS)
Marcos Vinícius Meigre (UNIFESSPA)
Mariana Almeida (UFMG)
Mariana Carareto (UFG)
Marina Soler Jorge (Unifesp)
Mário Rolim (UFPE)
Nair Prata (UFOP/FUMEC)
Nara Lya Cabral Scabin (PUC Minas)
Natália Santos Dias (UFMG)
Nísio Teixeira (UFMG)
Paula Guimarães Simões (UFMG)
Rafael Fialho (UFJF)
Rafael Dias (UFF)
Rafael Zincone (UFF)
Rafael Ferreira Medeiros (UEMG/FUMEC)
Rafael José Azevedo (UERJ)
Rangel Marinho (PUC Minas)
Raquel Dornelas (UFMG)
Raquel Ritter Longhi (UFSC)
Rayza Sarmento (UFPA)
Renato Gonçalves Ferreira Filho (ESPM)
Ricardo Alexandre de Freitas Lima (UFRN)
Roberta Veia (UFMG)
Rodrigo Martins Aragão (UFPB)
Rosana de Lima Soares (USP)
Sara Alves Feitosa (Unipampa)
Sarah Fontenelle Santos (UFMA)
Silvia DalBen Furtado (Universidade do Texas em Austin)
Soraya Barreto Januário (UFPE)
Sthael Gomes dos Santos Patrício (UFMG)
Suzana Mateus (UFPE)
Suzana Barbosa (UFBA)

Talita Magnolo (UFJF)
Thiago Teixeira (PUC Minas)
Thiago Costa (UFRJ)
Thiago Soares (UFPE)
Tomaz Affonso Penner (Universidade Presbiteriana Mackenzie)
Valéria dos Santos Guimarães (UNESP)
Vanessa Cardozo Brandão (UFMG)
Vinícius Ferreira (UFRJ)
Vitória Paschoal Baldin (USP)
Vivian Tatiene Nunes Campos (ESP-MG)
Wanderley Anchieta (UFF)

// Indexadores

REVISTA DISPOSITIVA, BELO HORIZONTE,
V. 14, JAN/DEZ (2025) //
ISSN: 2237-9967 //
DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967

Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais
Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social
Av. Dom José Gaspar, 500, prédio 13 - 3º andar - Coração Eucarístico - Belo Horizonte/MG - CEP: 30535-901.

Universidade Federal de Minas Gerais
Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (Fafich)
Av. Antônio Carlos, 6627 - Campus Pampulha - Sala 4234 - 4º andar - CEP: 31270-901 - Belo Horizonte/MG

contato principal: dispositiva@pucminas.br

Este obra está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.

FICHA CATALOGRÁFICA
Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

D612 Dispositiva [recurso eletrônico]: v. 1, n. 1 (2012-) - Belo Horizonte: PUC Minas, 2012.

Semestral.

ISSN 2237-9967 - versão eletrônica

Nota: 2012 até o momento (versão on-line)
2012 a 2013 (semestral)
2014 a 2015 (anual)
2016 (semestral até o momento)
Continuação de: Dispositiva
Título da capa: Revista Interinstitucional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC Minas e da UFMG
(v. 1, n. 1, 2012 - v. 3, n. 1, 2014 ; v.5, n. 2, 2016 - v. 11, n. 19, 2022) - Dispositiva: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC Minas
(v. 4, n. 1, 2015 – v. 5, n. 1, 2016) - Parceria entre as revistas Dispositiva e a Revista Estudos de Jornalismo ISSN: 2182-7044
(v. 11, n. 20, 2022 até o momento) - Revista Interinstitucional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC Minas e da UFMG.

Disponível em: <https://periodicos.pucminas.br/index.php/dispositiva>

1. Comunicação Social - Periódicos. I. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social. III. Título.

SIB PUC MINAS

CDU: 659.3(05)

Ficha catalográfica elaborada por Fabiana Marques de Souza e Silva - CRB 6/2086

dispositiva
Revista Interinstitucional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC Minas e da UFMG
PUC Minas
UFMG

//Sumário

// Editorial

Editorial
Ana Karina de Carvalho Oliveira, Carlos Alberto de Carvalho, Lucianna Frutado, Pablo Moreno Fernandes, Verônica Soares da Costa, Silvana 1-5

// Dossiê temático: Dramaturgias em/da cena

Quando há cena? Comunicação e dramaturgias em diálogo
Francine Altheman, Jorge Cardoso Filho 1-4

Corpos da cena/em cena e a emergência das audiovisualidades periféricas em três atos
Scheilla Franca de Souza, Anna Carolline Bolba, Angelita Bogado 1-17

Conakry e Mined Soil: performance e montagem dos arquivos em dois filmes de Filipa César
Julia Fagioli 1-12

A fabulação ampliada na adaptação do livro-reportagem para o audiovisual
Gabriel Bhering, Iluska Coutinho 1-18

A narrativa na linguagem do videoclipe: narratividade pop, persona musical e a dimensão dramatúrgica das audiovisualidades musicais em rede
Leonam Dalla Vecchia 1-23

Ganhando Uma Briga De Rap Através Da Dança: análise da disputa de autenticidade entre Kendrick Lamar e Drake pelo viés dos regimes coreopolíticos do rap
Mário A. O. M. Rolim 1-17

Os Signos da luta antirracista no videoclipe "Junho De 94": uma análise semiótica
Alexandre Souza da Silva, Luiza Müller, Bruno Leites 1-21

Estratégias de enunciação de personagens no jogo Florence
Bruno Jareta de Oliveira 1-22

A performance midiática de Tulla Luana: a emergência da Web Diva
Flávio Marcílio Maia e Silva Júnior, Paulo Faltay Filho, Agnes Vitoriano Dantas Pereira 1-23

A metateatralidade da Blogueirinha de Merda
Leticia Matheus, Raphael Loureiro 1-16

Telenovela brasileira e o "renascer" do espaço estésico na casa materna:
Sandy Aline Palczuk, Aline Vaz 1-15

Biodrama de uma mulher da roça: um registro da memória para não esquecer
Clarice Martins Duarte, Florence Dravet..... 1-24

Entre linhas de costura e narrativas seriadas: o figurino como fio condutor dos arcos narrativos das protagonistas da série original Coisa Mais Linda da Netflix
Claudinei Lopes Junior, Lais Mader Cremonese, Sarah Suyama Aniceto 1-23

A arte de si: a potência do dandismo atlântico contemporâneo de Arthur Bispo do Rosário
Etevaldo Cruz, Renata Pitombo Cidreira..... 1-22

// Artigos de tema livre

Dramaturgias e performances da cena acadêmica: uma leitura Goffmaniana da apresentação em grupos de trabalho
Luís Mauro Sá Martino 1-16

Autodefinição em A Poeta X: enfrentamento das imagens de controle e resistência ao dispositivo de racialidade na escrita de Elizabeth Acevedo
Talita Vasconcelos Brandão 1-21

Tendências em formatos expressivos jornalísticos no TikTok
Raquel Ritter Longhi 1-20

O tratamento dado a PcDs em publicações de comunicação organizacional no Brasil
Evelyn Carvalho Teixeira, Maria Aparecida Ferrari 1-16

Entre a representação e a vivência: os desafios da diversidade nas agências de publicidade
Dôuglas Aparecido Ferreira 1-20

Ocularcentrismo: visão e interpelação em "O Lobo de Wall Street"
Marcos Gabriel Faria Carrera 1-17

Turbo Kid (2015): nostalgia retrofuturista e críticas sociais em um passado-futuro distópico
Anna Clara do Carmo Murça 1-14

A música em podcasts narrativos: diálogos entre estudos de rádio e de som no cinema
Carlos Jáuregui, Eduardo Vicente 1-21

Rap de mensagem e produção de presença: a comunicação do ritmo e da poesia na música rap
Gabriel Gutierrez 1-12

"Jogo pra homem": masculinidades no discurso de contestação a um futebol elitizado
Elyson Gums, Fábio Hansen 1-19

Arte Drag e Religiosidade Cristã: ruptura de coerência expressiva como estratégia performática
Caio Barbosa Nascimento 1-21

Marias de Minas e Cruzeiro: dinâmicas de enfrentamento das LGBTQIAP+fobias no futebol a partir do Instagram
Philippe Oliveira Abouid , Ives Teixeira Souza 1-16

dispositiva
Revista Interinstitucional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC Minas e da UFMG
PUC Minas
UFMG

EDITORIAL

Ana Karina de Carvalho Oliveira [1]
Carlos Alberto de Carvalho [2]
Lucianna Furtado [3]
Pablo Moreno Fernandes Viana [4]
Verônica Soares da Costa [5]

O ano de 2025 foi muito especial para a revista Dispositiva, periódico interinstitucional dos Programas de Pós-Graduação da PUC Minas e da UFMG. Neste ano, adotamos uma série de mudanças editoriais para a revista, aproveitando o início de mais um quadriênio avaliativo da Capes. Merecem destaque duas medidas: a publicação no formato de fluxo contínuo e a adoção de um único volume. Dessa forma, os textos vêm sendo publicados ao longo do ano, conforme todas as etapas editoriais são cumpridas, o que tem significado maior dinamismo no fluxo editorial. A Dispositiva segue publicando dossiês temáticos, como "Dramaturgias em/da cena: artes, corpos e comunicação", publicado em julho como parte deste volume, o 14° da revista.

Em 2025, a Dispositiva também foi indexada pelo Google Acadêmico, passando a ser formalmente reconhecida pelas caixas pretas algorítmicas da plataforma. O periódico foi indexado com índice h5 correspondente a 4 e mediana h5 em 6, para o ano de 2025. Apesar das críticas a esse modelo de produção científica baseado em métricas estabelecidas por grandes corporações da tecnologia, a inclusão da Dispositiva foi um grande passo para sua maior circulação. Já é possível notar significativo aumento no volume de acessos, o que, esperamos, tende a aumentar as citações dos artigos publicados.

1 Professora do Departamento de Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas - FAFICH/UFMG. Doutora e Mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais. Pesquisadora do Gris - Grupo de Pesquisa em Imagem e Sociabilidade (FAFICH/UFMG) e co-coordenadora da Frente de Trabalho em Educação e Comunicação do INCT Gestrado - Política Educacional e Trabalho Docente (FaE/UFMG). E-mail: anakarina.akco@gmail.com. Lattes: http://lattes.cnpq.br/7995013078449341. Orcid: https://orcid.org/0000-0002-6978-2640.
2 Doutor em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais. Professor do Departamento de Comunicação Social e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais. Coordenador do Insurgente: Grupo de Pesquisa em Comunicação, Redes Textuais e Relações de Poder/Saber. E-mail: carloscarvalho0209@gmail.com. Lattes: http://lattes.cnpq.br/6429858355459201. Orcid: https://orcid.org/0000-0001-8433-8794.
3 Pós-doutoranda e docente colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (PPGCOM-UFMG). Doutora e Mestra em Comunicação e Sociabilidade Contemporânea pelo PPGCOM-UFMG. Integrante e co-líder do Coragem - Grupo de Pesquisa em Comunicação, Raça e Gênero. E-mail: lucianna.furtado@gmail.com. Lattes: http://lattes.cnpq.br/5649506525765021. Orcid: https://orcid.org/0000-0002-4818-9370.
4 Professor da Faculdade de Comunicação e Artes e do Programa de Pós-graduação em Comunicação da PUC Minas. Doutor em Ciências da Comunicação pela ECA-USP. Vice-líder do Grupo de Pesquisa em Comunicação, Raça e Gênero (Coragem), integrante do Grupo de Pesquisa Bertha e do Grupo de Estudos Semióticos em Comunicação, Cultura e Consumo (GESC3). E-mail: pablomoreno@gmail.com. Lattes: http://lattes.cnpq.br/4127751269220367. Orcid: https://orcid.org/0000-0002-5446-9301.
5 Professora da Faculdade de Comunicação e Artes e do Programa de Pós-graduação em Comunicação da PUC Minas, onde coordena o Grupo Bertha de Pesquisa. Doutora pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (PPGCOM / UFMG), e Mestra em História, Política e Bens Culturais pelo CPDOC/FGV. E-mail: veronicacosta@pucminas.br. Lattes: http://lattes.cnpq.br/0736324254088408 Orcid: https://orcid.org/0000-0002-1324-0535.

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e37332

Neste ano, identificamos, também, um significativo crescimento nas submissões à revista. O crescimento nos lisonjeia, ao passo que também nos desafia, pois mais artigos submetidos demandam mais pareceristas. Por essa razão, agradecemos às pessoas que se dispuseram a contribuir para a revista com suas avaliações, tanto aquelas que integram o Conselho Editorial quanto as que elaboraram pareceres Adhoc.

Também em 2025, a professora Lucianna Furtado, vinculada à UFMG, passou a integrar a equipe de editores, formada pelas professoras Ana Karina Oliveira (UFMG) e Verônica Soares (PUC Minas), e pelos professores Carlos Alberto Carvalho (UFMG) e Pablo Moreno Fernandes (PUC Minas). A equipe da revista também é formada pelas assistentes editoriais Gracila Villaça e Adrielle Ferreira, e discentes do PPGCOM da PUC Minas que colaboram com o projeto em ações de divulgação científica.

O trabalho de divulgação científica da revista, por sinal, tem tido continuidade com a manutenção da página da revista no Instagram (@revistadispositiva), a newsletter Correio da Dispositiva e a estreia da Dispositiva no rádio. Estamos na UFMG Educativa, emissora belo-horizontina FM, com o programa Dispositivo, que traz pessoas autoras de textos da revista comentando os artigos publicados.

Este volume da Dispositiva traz, ao todo, 25 artigos originais, sendo 13 textos do **"Dossiê Dramaturgias em/da cena: artes, corpos e comunicação"**, organizado pela professora Francine Altheman (ESPM) e pelo professor Jorge Cardoso Filho (UFRB), que atuaram como editores convidados. Os outros 12 artigos originais publicados em **Tema Livre** serão apresentados a seguir.

O artigo que abre a seção de textos em Tema Livre é de autoria de Luís Mauro Sá Martino. **"Dramaturgias e performances da cena acadêmica: uma leitura Goffmaniana da apresentação em grupos de trabalho"** delineia alguns aspectos da apresentação de trabalhos em eventos acadêmicos. A partir de pesquisa bibliográfica e da observação participante ostensiva, o autor destaca três momentos do tipo de dramaturgia que observa, delimitando-a em três momentos: 1) a organização da cena, com tensionamentos entre as normas institucionais e autonomia na definição das dinâmicas do grupo; 2) a performance da apresentação e as quebras de script; e 3) as dimensões rituais nas interações do momento das perguntas.

Na sequência, Talita Vasconcelos Brandão, mestre em Comunicação pela UFMG, discute a resistência das mulheres negras em **"Autodefinição em A Poeta X: Enfrentamento das imagens de controle e resistência ao dispositivo de racialidade na escrita de Elizabeth Acevedo".** A análise propõe um diálogo entre a obra e o conceito de autodefinição como resistência propostas por Collins (2019), e destaca o papel da literatura infantojuvenil como espaço inaugural de consciência, como um exemplo de "primeiras frestas" contra as imagens de controle e os dispositivos de dominação para meninas negras.

A professora Raquel Ritter Longhi, da UFSC, no artigo **"Tendências em formatos expressivos jornalísticos no TikTok",** avalia como essa plataforma tem assumido importância crescente para a produção jornalística no Brasil, ultrapassando, no período analisado pelo artigo, o X. O artigo não se limita a uma abordagem quantitativa, ofe-

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e37332

recendo também análises sobre os critérios expressivos típicos do TikTok, auxiliando na compreensão sobre as estratégias jornalísticas necessárias para aquela plataforma. Para a autora, há no momento a emergência de narrativas plataformizadas, com seus desafios inerentes para a produção jornalística.

Em **"O tratamento dado a PcDs em publicações de comunicação organizacional no Brasil",** Evelyn Carvalho Teixeira (USP) e Maria Aparecida Ferrari (USP) apresentam um panorama do tema de pessoas com deficiência em dois espaços acadêmicos de produção e debate sobre comunicação organizacional: a Revista Organicom e o congresso da Abrapcorp. A revisão sistemática da literatura especializada, que encontrou 14 artigos em um período de dez anos (de 2014 a 2023), busca observar se e de que forma essa produção articula as noções de comunicação, cultura e inclusão de pessoas com deficiência. As autoras avaliam que, embora tenha havido avanços na abordagem do tema da deficiência pelos estudos em comunicação organizacional, ainda chamam a atenção a escassez de pesquisas e a predominância do paradigma funcionalista em detrimento de perspectivas críticas e atentas às complexidades do tema.

Em **"Entre a representação e a vivência: os desafios da diversidade nas agências de publicidade",** Dôuglas Ferreira (UFMG) problematiza a relação entre publicidade e diversidade, destacando as contradições entre as representações midiáticas e os relatos de vivências dos profissionais LGBTQIA+ nas agências publicitárias, a partir dos dados da "Planilha das Agências" de 2023. O pesquisador identifica que, embora a publicidade tenha avançado na representação da diversidade, ainda há desafios significativos persistentes no cotidiano das agências publicitárias.

No artigo **"Ocularcentrismo: Visão e interpelação em 'O Lobo de Wall Street'",** Marcos Gabriel Faria Carrera (UFF) aborda o protagonismo do olhar na relação entre sensorialidade e a convocação ao espectador no filme de Martin Scorsese. Ancorado em uma discussão sobre os modos de endereçamento ao observador na cultura ocidental, o autor avalia que a obra desestabiliza determinados pressupostos da fruição visual distanciada por meio do olhar direto à câmera, utilizando esse recurso para expor as tensões do capitalismo neoliberal.

A mestra em Comunicação pela UFOP Anna Clara do Carmo Murça propõe uma discussão sobre nostalgia no artigo **"Turbo Kid (2015): nostalgia retrofuturista e críticas sociais em um passado-futuro distópico".** Ao analisar o filme, que homenageia clássicos dos anos 1980, a autora destaca como a narrativa constrói uma alegoria política sobre exploração e alienação, ressaltando como a obra satiriza estruturas de poder e a cultura de massa, oferecendo uma reflexão crítica sobre os efeitos sociais e subjetivos do capitalismo tardio e das ideologias neoliberais.

O artigo **"A música em podcasts narrativos: Diálogos entre estudos de rádio e de som no cinema"**, de Carlos Jáuregui (UFOP) e Eduardo Vicente (USP), aborda o uso de elementos musicais em trailers de três podcasts brasileiros. Com a proposta metodológica de adaptar categorias originalmente criadas para o estudo da música orquestral no cinema, a discussão aborda gestos narrativos, estéticos e editoriais performados pela música em produções sonoras narrativas e documentais. Segundo os

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e37332

autores, a articulação das contribuições teóricas desses dois campos permitiram melhor captar o papel da música na constituição de linhas interpretativas, da coesão e ritmo dos relatos e da escuta imersiva dos podcasts.

Ainda nos estudos de som e música, o artigo **"Rap de mensagem e produção de presença: a comunicação do ritmo e da poesia na música rap"**, de Gabriel Gutierrez (UFRJ), discute a força comunicativa neste gênero musical a partir de aspectos discursivos e materiais. O principal argumento é que a potência do rap reside no encontro entre a produção de sentido, por meio do quinto elemento/conhecimento, e o êxtase estético, por meio da produção de presença. Para o autor, a articulação entre esses conceitos deve reverberar nas pesquisas sobre o rap, entrelaçando a dimensão rítmica e a dimensão lírica para examinar as questões estéticas, éticas e políticas em jogo.

Estabelecendo interfaces entre o campo comunicacional e as discussões sobre gênero e esporte, o texto **"'Jogo pra homem': Masculinidades no discurso de contestação a um futebol elitizado",** de Elyson Gums (UFPR) e Fábio Hansen (UFPA/UFPR) analisa o discurso "contra o futebol moderno" na fanpage Cenas Lamentáveis do Facebook, problematizando como argumentos em torno de modelos tradicionais da masculinidade servem para justificar a existência de um "futebol tradicional" de qualidade, em oposição a uma suposta sensibilidade existente àquilo que é chamado de "futebol moderno".

A partir da análise de videoclipes, Caio Barbosa Nascimento, pesquisador autônomo, verifica como a religiosidade cristã está presente em performances de artistas drags, em produções dos Estados Unidos e do Brasil. Em **"Arte Drag e Religiosidade Cristã: Ruptura de Coerência Expressiva Como Estratégia Performática",** Caio adota como referencial teórico a noção de estrutura de sentimento, constatando que recorrer a simbologias cristãs tanto pode significar rupturas com tradições religiosas, quanto sustentar políticas de autoidentidade para artistas drags.

O artigo **"Marias de Minas e Cruzeiro: dinâmicas de enfrentamento das LGBTQIAP+fobias no futebol a partir do Instagram"**, de Philippe Oliveira Abouid e Ives Teixeira Souza (UFMG), fecha esta edição. Nele, os autores analisam, ao longo de 12 meses entre 2022 e 2023, postagens e interações nos perfis do clube Cruzeiro e do coletivo de torcedores Marias de Minas sobre ações de enfrentamento às LGBTQIAP+-fobias no futebol. Tendo junho, mês do Orgulho LGBTQIA+, como marco, os autores buscam observar se as referidas ações refletem uma preocupação perene do Cruzeiro com o respeito à diversidade, se servem como inserção do clube e sua marca em uma vitrine mercadológica favorável, ou se elas se limitam a responder demandas burocrático-jurídicas a partir do reconhecimento das LGBTQIA+fobias como crimes pelo STJD.

Fechamos o ano de 2025 na expectativa em torno da divulgação dos resultados da avaliação quadrienal anterior, especificamente em relação à avaliação dos periódicos. Os resultados da avaliação são, sem sombra de dúvidas, um importante instrumento para a medição da qualidade do trabalho feito nas revistas brasileiras, ao passo em que nos ajudam a planejar o trabalho a ser realizado no quadriênio seguinte.

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e37332

Aproveitando a oportunidade para realizar um balanço das atividades da Dispositiva no quadriênio encerrado, pontuamos que foi uma temporada de desafios. Neste quadriênio, o periódico adotou o modelo de cogestão Editorial entre PUC Minas e UFMG. Este movimento trouxe robustez aos processos editoriais da revista, permitindo estabelecer como Horizonte metas qualitativas a serem cumpridas até o fim do quadriênio: mudanças no fluxo editorial, a fim de ampliar a qualidade final dos textos publicados; a publicação do número mínimo de artigos do período exigida pelos padrões da Capes e da Scielo; mudanças no projeto gráfico, visando à adequação aos parâmetros da Capes e da Latindex; atualização das informações da revista e a indexação em diversas bases de dados; foco no trabalho de divulgação científica, a fim de ampliar o conhecimento do público sobre a revista. Esses esforços vieram da conscientização sobre os impactos nas mudanças das fichas de avaliação para o quadriênio iniciado agora e os desafios que tais mudanças traziam às revistas. Tivemos alguns resultados, mas sabemos que o trabalho deve ser permanente.

Este trabalho foi possível diante do investimento dos PPGCOM PUC Minas e UFMG em recursos humanos e financeiros, bem como a aprovação de projetos na FAPEMIG voltados para a divulgação científica e para periódicos acadêmicos. O novo quadriênio se inicia e a expectativa em torno de novos editais como esses segue em alta, assim como de editais do CNPq direcionados aos periódicos. O investimento das universidades, dos programas e das agências de fomento em seus periódicos será fundamental para a sobrevivência deles neste quadriênio.

A Dispositiva conta recursos do Edital 005/2022 – Apoio a ações de divulgação da ciência, da tecnologia e da inovação da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (Fapemig), Processo APQ 02807-22, do Projeto "Da comunicação à divulgação científica: plataformas de mídias sociais para popularização do conhecimento científico publicado na revista Dispositiva". Contou, ainda, com recursos do edital 008/2023 – Programa de Apoio a Publicações Científicas e Tecnológicas, Projeto APQ 04928-23, intitulado "Aperfeiçoamento editorial e novas práticas de editoração e divulgação da revista Dispositiva". O periódico também conta com recursos do PPGCOM PUC Minas e do PPGCOM UFMG.

Além da equipe de editores e de assistentes editoriais, atuaram nesta edição a revisora Larissa Said e a equipe de bolsistas, estudantes do PPGCOM PUC Minas: Dara Russo, Letícia Mhyrra, Luiza Diniz, Rodrigo Baisi e Wesley Diniz.

Desejamos uma excelente leitura, boas festas e um 2026 de muitos resultados!

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e37332

dispositiva
Revista Interinstitucional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC Minas e da UFMG
PUC Minas
UFMG

QUANDO HÁ CENA?
COMUNICAÇÃO E DRAMATURGIAS EM DIÁLOGO

WHEN IS THERE A SCENE? COMMUNICATION AND DRAMATURGY IN DIALOGUE

Francine Altheman [1]
Jorge Cardoso Filho [2]

Este dossiê é resultado de três anos de investigação, realizada na parceria entre dois grupos de pesquisa cadastrados no CNPq, a saber: o SENSE - Comunicação, Consumo, Imagem e Experiência, da ESPM-SP, e o GEEECA - Grupo de Estudos em Experiência Estética: Comunicação e Artes, da UFRB. Tal parceria teve apoio do CNPq, por meio de recursos que deram aporte financeiro para a pesquisa *Corpos da cena / em cena: imagens estético-políticas produzidas em coletividade no Recôncavo da Bahia e na Grande São Paulo*, no edital CNPq/MCTI/FNDCT n.18/2021, que permitiu mapear audiovisuais produzidos por coletivos localizados nos territórios do recôncavo da Bahia e da grande São Paulo, em diferentes formatos e gêneros narrativos, que fizessem emergir corpos e imaginários estético-políticos tradicionalmente invisibilizados.

É notório que vários processos sociais e políticos ocorridos nas duas últimas décadas (desde a ampliação do acesso ao ensino superior e a descentralização das universidades públicas, aos avanços tecnológicos que produziram a democratização nas formas de realização audiovisual e a expansão das redes sociais digitais) fizeram emergir sujeitos oriundos de contextos minoritários que passaram a reivindicar o direito de se narrar, rasurando as paisagens hegemônicas do sensível. Para além da narrativa, compreenderam que, na produção audiovisual pós-industrial, essas rasuras se dão no nível estético, discursivo e institucional: pessoas negras, mulheres, indígenas, migrantes, periféricas e dissidentes de gênero e sexualidade têm ocupado diversos espaços de circulação de imagens, com desejo de intervenção social, de disputa por visibilidade e de superação de imaginários datados, que contribuíram para perpetuar historicamente posições de assujeitamento e a reificação de violências estruturais.

1 Doutora em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), mestra em Comunicação na Contemporaneidade pela Faculdade Cásper Líbero. Professora do Curso de Jornalismo da Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM). E-mail: franaltheman@gmail.com. Orcid: https://orcid.org/0000-0002-1768-7617 Lattes: http://lattes.cnpq.br/3239541135205980.
2 Doutor em Comunicação pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Docente do Centro de Artes, Humanidades e Letras da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). E-mail: cardosofilho.jorge@gmail.com. Orcid: https://orcid.org/0000-0002-4276-934X. Lattes: http://lattes.cnpq.br/5699855342488237.

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e36487

Todo esse processo de pesquisa nos apontou para a necessidade de sistematizarmos melhor alguns fundamentos da pesquisa sobre a dimensão sensível das imagens e suas incidências na ordem política, de um modo que nos permitisse descrever e aprofundar os estudos sobre as configurações de determinadas "cenas", situações diversas que emergiram tanto nos episódios cotidianos da vida, quanto em ocasiões com caráter mais eminentemente artístico, ou mesmo com gestos políticos que podiam ser captados em muitos acontecimentos.

Nos audiovisuais com os quais trabalhamos na pesquisa, destacaram-se elementos tanto da ordem da narrativa como da ordem da dramaturgia, o que nos indicou a necessidade de uma articulação entre esses campos para um estudo mais promissor do que nos interessava investigar. A compreensão de audiovisual feito em comunidade, por exemplo, se manifestava expressivamente, ora nos diálogos em cena, ora em elementos de composição cenográfica, ou do próprio desenho de som dos produtos (que trazem "ecos" das instâncias produtivas).

É nos estudos de Erving Goffman que uma metáfora teatral (de zona de fachada e zona de fundo) é encontrada, sobretudo para lidar com os papéis sociais dos indivíduos em situação de interação social. Goffman (2012) aponta que há "papéis" a partir dos quais os sujeitos são convocados a atuar, inserido em determinados contextos, nos ambientes diversos em que interagem - o que acaba construindo certos quadros (enquadramentos para as situações sociais). Esses trabalhos inspiram o campo da Comunicação a pensar as performances sociais como importante fenômeno a ser investigado, mas cujo foco não pode se restringir à interação entre os sujeitos envolvidos.

Para além dos sujeitos envolvidos na interação, percebe-se também a presença de objetos que tornam determinadas interações possíveis, sejam esses objetos de ordem artística ou situacional, eles fazem parte das cenas e, muitas vezes, transbordam das cenas para ganhar protagonismo em outras instâncias da vida cotidiana, mesmo fora das narrativas audiovisuais. Sejam as chamadas redes de audiovisualidades (Gutmann, 2021) ou as práticas de produção audiovisual em coletivo (Souza, 2018), essas processualidades podem ser reconhecidas em várias das dimensões expressivas das imagens.

As imagens, desse modo, ganham um contorno mais definido e parecem mesmo se construir enquanto uma cena estética (e aqui entendemos que uma cena estética se distingue de uma cena espetacular, sobretudo se pensarmos nos modos como a ideia de espetáculo ficou popularizada a partir de Guy Debord). As cenas ganham força expressiva pelos agentes que dela participam (sejam eles humanos ou não) e pelas formas como seus elementos interagem entre si (figurinos, composição cenográfica, sons, ruídos, cores etc.) e, em alguns casos, podem ser meticulosamente organizadas em dimensões espetaculares.

Ao acionar as cenas, trazemos Rancière (2018) para essa conversa. Ele propõe que uma cena é composta de dois movimentos: a fabulação do tempo e do espaço, nos quais os atores "aparecem" e se fazem ver e ouvir, e uma montagem operada por aquele que relata as singularidades que tornam a cena única, mas, ao mesmo tempo,

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e36487

conectada a vários eventos e processos mais amplos. Desse modo, o processo de reconstrução de cenas está permeado por cenas dentro de cenas, pelas teias discursivas que vão se entrelaçando, pelas perspectivas dos diversos elementos utilizados para essa fabulação, pelas falas e textos dos atores envolvidos nesse movimento e pela própria perspectiva do pesquisador.

O dossiê, portanto, apresenta trabalhos com objetos nas mais variadas áreas da experiência estética, mas que se entrelaçam nas redes de feixes discursivos e comunicacionais que compõem a reconstrução das cenas. O texto *Corpos da cena/em cena e a emergência das audiovisualidades periféricas em três atos*, das autoras Scheilla Franca de Souza, Anna Carolline Bolba e Angelita Bogado, propõe ampliar as discussões sobre experiência estética a partir do olhar para o cinema brasileiro. Também observando o cinema, os textos *Conakry e Mined soil: performance e montagem dos arquivos em dois filmes de Filipa César*, de Julia Fagioli, e *A fabulação ampliada na adaptação do livro-reportagem para o audiovisual*, de Iluska Coutinho e Gabriel Bhering, vão se deter nas performances em torno das obras audiovisuais, este último olhando mais atentamente para adaptações literárias.

As performances também fazem coro nos trabalhos em torno do cenário musical. Os trabalhos *A narrativa na linguagem do videoclipe: narratividade pop, persona musical e a dimensão dramatúrgica das audiovisualidades musicais em rede*, de Leonam Dalla Vecchia, *Ganhando uma briga de rap através da dança: análise da disputa de autenticidade entre Kendrick Lamar e Drake pelo viés dos regimes coreopolíticos do rap*, de Mário Rolim, de *Os signos da luta antirracista no videoclipe "Junho De 94": uma análise semiótica*, dos autores Alexandre Souza da Silva, Luiza Müller e Bruno Leites, observam a experiência estética performática e as narrativas decoloniais em videoclipes ou performances de dança.

O dossiê ainda abarca trabalhos em torno das performances digitais, pensando nas cenas que constituem as redes sociais ou mesmo os jogos interativos. Nesse sentido, temos os artigos *Estratégias de enunciação de personagens no jogo Florence*, de Bruno Jareta de Oliveira, *A performance midiática de Tulla Luana: a emergência da Web Diva*, de Flávio Marcílio Maia e Silva Júnior, Paulo Faltay Filho e Agnes Vitoriano Dantas Pereira, e *A metateatralidade da Blogueirinha de Merda*, de Leticia Matheus e Raphael Loureiro, que vão discutir o conteúdo performático que se estabelece em contextos digitais, com intenso uso da tecnologia.

Fechando o dossiê, temos os trabalhos de fabulação em torno de objetos, em sentido estrito, mais correlacionados à estética. Na seara da teledramaturgia, temos o artigo *Telenovela brasileira e o "renascer" do espaço estésico na casa materna*, das autoras Sandy Palczuk e Aline Vaz, que abraçam a semiótica para observar a maternidade, e suas cenas, em uma telenovela; também em torno da teledramaturgia, o texto *Entre linhas de costura e narrativas seriadas: o figurino como fio condutor dos arcos narrativos das protagonistas da série original Coisa Mais Linda da Netflix*, de Claudinei Lopes Junior, Lais Mader Cremonese e Sarah Suyama Aniceto, olham para o figurino de uma obra dramatúrgica como parte fabulativa que compõe essa obra; seguindo a experiên-

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e36487

cia da dramaturgia, temos o trabalho de Clarice Duarte e Florence Dravet, *Biodrama de uma mulher da roça: um registro da memória para não esquecer*, que, por meio da memória, reconstroi as cenas em torno de Dona Chica a partir de suas experiências, compondo um registro teatral; e, por fim, o dossiê encerra com o trabalho *A arte de si: a potência do dandismo atlântico contemporâneo de Arthur Bispo do Rosário*, de Etevaldo Cruz e Renata Pitombo Cidreira, que traz o conceito de estética da existência a partir das esculturas de Bispo do Rosário.

São 13 artigos que, a partir de objetos de pesquisa diversos, seja no audiovisual, na música, nas artes plásticas, na teledramaturgia ou nas redes digitais, reconstituem cenas a partir das experiências estéticas, das performances, das narrativas e das fabulações.

Agradecemos ainda pela parceria com Nelson Simplício, do coletivo *Cineclube Incinerante* e da *Oficina Kinoférico de Cinema*, em Guarulhos-SP, e suas discussões sobre comunicação comunitária, território e educação audiovisual. Também agradecemos a Ary Rosa e Glenda Nicácio, da Rosza Filmes, em Muritiba-BA, e a Marta Silva e Welisson Santana, estudantes de Cinema e Audiovisual da UFRB-Cachoeira, pelas trocas e partilhas e distinções entre coletivos, coletivos audiovisuais e comunidades.

Referências

GOFFMAN, Erving. **Os Quadros da Experiência Social:** uma perspectiva de análise. Petrópolis: Vozes, 2012.

GUTMANN, Juliana. **Audiovisual em rede:** derivas conceituais. Belo Horizonte: Selo-PPGCOM, UFMG, 2021.

RANCIÈRE, Jacques. **Le méthode de la scène.** Entretien avec Adnen Jdey. Paris: Lignes, 2018.

SOUZA, Scheilla. **As ficções de nós na filmes de plástico:** reflexividade, intimidade e partilha no cinema brasileiro contemporâneo. Tese. Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas (Universidade Federal da Bahia). 298 páginas, 2017.

dispositiva
Revista Interinstitucional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC Minas e da UFMG
PUC Minas
UFMG

CORPOS DA CENA/EM CENA E A EMERGÊNCIA DAS AUDIOVISUALIDADES PERIFÉRICAS EM TRÊS ATOS

BODIES ON SCENE/OF THE SCENE AND THE EMERGENCE OF PERIPHERAL AUDIOVISUALITIES IN THREE ACTS

Scheilla Franca de Souza [1]
Anna Carolline Bolba [2]
Angelita Bogado [3]

Resumo
O cinema brasileiro recente tem proposto experiências estéticas que ampliam discussões de diversos aspectos do fazer artístico, entre eles, perspectivas em torno da cena e suas formas, construções e dramaturgias. O fenômeno se dá, sobretudo, a partir do fim da primeira década do século XXI, ligadas ao cinema mais independente, feito distante dos modos tradicionais de realização e dos territórios hegemônicos (como os grandes pólos de produção do eixo RJ/SP, por exemplo). Uma maior capilarização de cursos de Cinema no território brasileiro, de forma mais interiorizada, iniciativas comunitárias de formação, cursos livres e o barateamento das tecnologias digitais, nos fez ver a emergência de produtoras-coletivo e autores independentes. Obras que apontam para outras lógicas de experiência artística e estética são abordadas, aqui, a partir das relações entre o território e o gênero cinematográfico em uma análise composta por três atos descontínuos, mas dialógicos entre si.

Palavras-chave
Cinema brasileiro recente; corpos da cena/em cena; experiência; gênero cinematográfico; território

Abstract
Recent Brazilian cinema has proposed aesthetic experiences that broaden discussions on various aspects of artistic production, including perspectives on the scene and its forms, constructions and dramaturgy. This phenomenon has occurred, above all, since the end of the first decade of the 21st century, linked to more independent cinema, made away from traditional production methods and hegemonic territories (such as the large production hubs in the RJ/SP axis, for example). A greater capillarization of cinema courses in Brazil, in a more internalized way, community training initiatives, free courses and the reduction in the cost of digital technologies, have led us to see the emergence of collective producers and independent authors who propose, in their works, other logics of artistic and aesthetic experience, which we address here based on the relationships between the territory and the cinematographic genre in an analysis composed of three discontinuous but interconnected acts.

Keywords
Recent Brazilian cinema; bodies on the scene/of the scene; experience; cinematographic genre; territory

1 Doutora, Comunicação e Cultura Contemporânea (Poscom/UFBA), Pesquisadora da Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (PPGCOM/UFRB), e-mail: scheillafranca@gmail.com, https://orcid.org/0000-0002-7883-1424 Lattes: http://lattes.cnpq.br/2841643636477605
2 Mestranda, Pós-graduação em Comunicação, Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (PPGCOM/UFRB), ac.bolba@gmail.com, https://orcid.org/0009-0005-2472-3451, http://lattes.cnpq.br/5528329389299956.
3 Doutora, Comunicação e Cultura Contemporânea, (Poscom/UFBA), Professora Adjunta do Curso de Cinema e Audiovisual e da Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (PPGCOM/UFRB), angelitabogado@ufrb.edu.br, https://orcid.org/0000-0003-3010-9667,http://lattes.cnpq.br/4557310472214449

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14n25e35027

Prólogo

Este trabalho parte de uma abordagem em três atos - descontínuos, mas entrelaçados -, tecida a partir de três filmes, *Era uma vez no sítio* (Comcom Pimentas e Kinoférico, 2016), *Plutão* (Daniel Nolasco, 2015) e *Mugunzá* (Ary Rosa e Glenda Nicácio, 2022), para pensar possibilidades em torno de espectros de construção da cena. Em especial, nos interessa abordar a relação dessas obras com o território e o gênero fílmico. Com o contexto da emergência de novos perfis de produção (mais pessoais, horizontalizados, ligados ao vivido/imaginado, ao território, ao coletivo e ao comunitário), percebemos ganhar forma e força na cena do cinema brasileiro contemporâneo obras que trazem na constituição cênica outras abordagens além do hegemônico, principalmente na segunda década do século XXI.

Esses filmes são feitos distantes do perfil artístico e estético das grandes produções brasileiras, são produções periféricas, tanto do ponto de vista do território onde são produzidos, quanto das suas formas de produção engajadas aos lugares de pertencimento dos realizadores. Tais perspectivas se afastam das construções de imagens do cinema mais tradicionalmente estabelecidas no Brasil, o que muitas vezes inquieta pesquisadores da comunicação, do cinema e do audiovisual. É possível rastrear esses aspectos e inquietações em obras e pesquisas de autores como Cézar Migliorin, sobretudo em seu texto "Por um cinema Pós-Industrial"[4]; André Brasil em seus estudos sobre a performance no cinema brasileiro recente a partir da noção de imbricação, do real e do ficcional; Marcelo Ikeda e Dellani Lima com suas perspectivas em torno do cinema de garagem, como forma de pensar parte da produção contemporânea em seu viés estético/político; Denilson Lopes e sua relação com o cotidiano e o afeto; Ângela Prysthon com a questão da ficção e do artifício no cinema; além de nós, Bogado e Souza, que buscamos nos aproximar, há alguns anos, da produção audiovisual coletiva e comunitária. Dessa forma, notamos o impacto do contexto das produções pelo seu espelhamento em algumas pesquisas recentes, por ser um cinema que, em diversos pontos, apresenta características que se distanciam do cinema da retomada[5] produzido até então, já que o fazer cinematográfico ainda estava, em sua maioria, restrito às produções do eixo Rio/São Paulo, com forte presença de financiamentos e também das grandes produtoras.

Nesse contexto, emergem autores, coletivos e grupos comunitários que, com o maior acesso às tecnologias digitais, alcançaram propostas formativas que foram, em certa medida, restritas anteriormente, assim como no cinema da retomada. Com o aumento da capilarização dos cursos de Cinema no território brasileiro de forma mais interiorizada, bem como as iniciativas comunitárias de formação, os cursos livres e o barateamento das tecnologias digitais, testemunhamos a emergência de produtoras-coletivo e autores independentes, que propõem, em suas obras, outras lógicas de experiências artísticas e estéticas.

4 Cf. http://www.revistacinetica.com.br/cinemaposindustrial.htm

5 O termo "cinema da retomada" ficou amplamente conhecido, no meio acadêmico e para além dele, após a publicação da pesquisadora Lúcia Nagib, *O Cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90* (2002).

Dito isso, pinçadas nesse cenário, apresentamos três obras para a análise desse artigo, no qual propomos uma leitura dialógica entre as obras, por meio do ato de saltar (*Sprungen*), alinhado às ideias de Walter Benjamin, em seus escritos *Sobre o conceito de História* (1994). O caboclo alemão, assim denominado por Simas e Rufino (2019), ao propor uma conexão da história por meio do salto, tem como alvo explodir a linearidade e a sequencialidade do tempo histórico imposto pelo colonial. A importância e a atualidade do salto residem na possibilidade de imprimir uma outra epistemologia de tempo, uma ação que valoriza o traço de coletividade e instaura uma abertura de outras formas de conhecimento para além do hegemônico.

Assim, nos perguntamos: Que impactos a cena pode ter no lugar de experimentação que emerge entre esses outros territórios vividos e imaginados? Para abordar a questão, nos aproximamos dos conceitos de corpos da cena/corpos em cena (Bogado, Alves Junior, De Souza, 2020; Bogado, Souza, Alves Junior, 2023) em diálogo com fragmentos de *Era uma vez no Sítio* (Comcom Pimentas e Kinoférico, 2016), *Plutão* (Daniel Nolasco, 2013) e *Munguzá* (Ary Rosa e Glenda Nicácio, 2022), pinçadas do cinema brasileiro recente nessa perspectiva contra-hegemônica, que se lançam no risco de fazer da cena um território de experiência e experimentação ligados a outro aspecto clássico constituinte das cenas que é o gênero cinematográfico.

Ato [16] - Era uma vez no sítio[6]

Era uma vez no sítio (2016) é um filme ficcional realizado pelo Projeto Comcom Pimentas e o coletivo Kinoférico, no bairro periférico Pimentas, em Guarulhos. O curta de nove minutos é um filme que dialoga diretamente com o gênero faroeste em sua forma de existir, em sua proposta estética, trazendo o gênero tradicional do cinema estadunidense para o corpo da cena. No entanto, o território salta para a experiência trazendo um elemento documentarizante muito potente: é um filme de um gênero ficcional, com cenas que evocam as tradições de encenação desse espectro fílmico, mas que se aporta no território e nas suas vivências comunitárias, artísticas, educativas.

Na narrativa, os personagens trazem em si, ao invés da arma de fogo (como é tradicional no faroeste), a câmera como instrumento de duelo. Esse elemento reforça a autoconsciência e a potência de reflexividade do cinema. O filme, como operação estética, ancora-se em um gênero cinematográfico canônico, mas deslocado para o bairro periférico de Guarulhos, onde são gestados esses projetos e coletivos comunitários envolvidos na realização da obra. Essa é uma relação impactante na nossa análise dialética a partir do operador analítico dos corpos da cena/em cena. A noção de cena se amplia a partir das suas formas de construção e dos modos de fabulação propostos pelos filmes em questão, sobretudo na relação do cinema, aqui no caso da ficção, com as vivências, a coletividade e os aspectos comunitários do território periférico.

O salto entre os fragmentos se dá em nossa abordagem a partir da construção de três atos, descontínuos, mas dialógicos entre si, com fragmentos dos filmes sendo analisados sob a ótica do operador analítico dos corpos da cena/em cena (Bogado, Al-

6 Um maior detalhamento sobre o procedimento metodológico de descontinuidade entre os três atos na abordagem das obras se encontra no tópico de encerramento do texto.

ves Junior, De Souza, 2020; Bogado, Souza, Alves Junior., 2023). Por essa forma de abordagem analítica, os autores compreendem como corpos em cena os aspectos relacionados aos atores humanos e não humanos que performam na obra audiovisual. Por sua vez, o corpo da cena é um espectro que está relacionado diretamente aos elementos sensíveis da obra. A relação entre ambos os aspectos se dá de maneira dialógica e em fluxo, notadamente a partir da fabulação espectatorial. Essa abordagem parte de uma concepção da obra como entidade que brota do vivido/imaginado, a partir do território como experiência que salta na obra por ser elemento importante para suas formas de escrita/leitura.

Era uma vez do sítio (2016) inicia-se apresentando uma foto em preto e branco, por partes, até que se forma a fotografia inteira, contendo um dos personagens com a aparição de seu corpo borrado. Em seguida, já com a imagem em cores, o espectador é apresentado a um personagem com a foto de abertura em mãos. Importante destacar o perfil dos atores que atuam na obra, ao se pensar as performances dos corpos da cena/em cena: são personagens negros protagonizando o filme, que tem sua trama desenrolada nesse território periférico, o bairro Pimentas, em Guarulhos-São Paulo, onde também acontecem essas experiências comunitárias entre a vida e a arte. Pode-se perceber, desde então, espelhamento e fricção entre aspectos documentais e ficcionais, uma vez que, no Brasil, a população periférica é diretamente associada a pessoas negras, tendo em vista sua experiência escravocrata e colonial. O homem com a foto em mãos arranca um cartaz de "procurado" que, por sua vez, é um cartaz cujos aspectos estéticos estão diretamente relacionados ao faroeste, tendo em vista recompensas por capturas de pessoas foragidas.

Figura 1 - Faroeste em cena

Fonte: *Era uma vez no sítio* (Comcom Pimentas e Kinoférico, 2016)

Por meio das andanças do justiceiro, no corpo da cena do filme, o território periférico salta por meio dos planos abertos que compõem grande parte do filme, uma vez que o personagem está em busca do "procurado". Ficção e realidade são então tensionados tanto pelos corpos da cena como pelos corpos em cena. Os aspectos sensíveis

do filme, mais ligados à proposição estética, dão grande destaque aos planos abertos, como no faroeste. O filme revela uma paisagem urbana periférica brasileira, com construções de habitações típicas das favelas, com suas casas pequenas, muito unidas umas às outras, construções muitas vezes precárias e inacabadas, além de alguns espaços ainda pouco urbanizados ou sempre em estado de obra por fazer, devido ao descaso dos governos com as populações periféricas e os desvios de dinheiro para realização de obras públicas nesses territórios marginalizados pelos representantes do povo.

O sítio, então, tem duplo sentido, remete a esse lugar - que também é do faroeste, um lugar menos urbanizado, mais rural - mas também de um local cujas marcas remetem a um estado de calamidade, de precariedade fomentada pelos governantes. Podemos ler essa obra tanto na chave da ficção, pela forma que como o filme é indexado, quanto no seu aspecto documental, advindo do território e das experiências comunitárias. No entanto, a construção das cenas, ainda que demonstre a precariedade, não sucumbe ao discurso de restrição ao sofrimento, trazendo imagens reparadoras (Almeida e Marconi, 2022), incorporando às cenas imagens de inversão, mais libertárias, construídas sob a ética amorosa (hooks, 2020). Assim, a experiência audiovisual é utilizada criativamente, longe das representações e das cenas construídas de maneira sensacionalista e estereotipadas da mídia hegemônica.

As cenas de encontro e de duelo transitam, portanto, pelo viés dos corpos da cena/em cena na fricção entre o vivido e o imaginado, de maneira autoconsciente, se aproximando das formas de construção imagética do faroeste, mas rasurando-o. As rasuras se dão pelo território que salta, pelo perfil dos protagonistas da obra e, como destacamos, pela substituição, em uma operação artística, da arma de fogo - tradicionalmente presente nos filmes de faroeste, pelas câmeras fotográficas. A imagem está nas mãos, literalmente, dos protagonistas do filme, como instrumento de vida/morte, de poder, o que é um gesto de inversão nas partilhas do sensível (Rancière, 2013) a partir do comum. Um gesto de implicação política muito relevante é a forma do fazer comunitário, que espelha a representatividade na qual a obra se ancora para ser produzida, esse gesto político e comunitário feito por artistas e grupos periféricos configura-se como uma potente imagem de inversão, libertária de um padrão de representação pelo outro. É uma fábula (afinal, o título começa com “Era uma vez”) com toda a potência criativa da ficção, feita de maneira comunitária, que traz em si, em seu corpo da cena/em cena, esses aspectos que duelam, na fabulação espectatorial, potências da documental e da imaginação.

Figura 2 - A câmera como arma de captura e imagem de inversão

Fonte: *Era uma vez no sítio* (ComCom Pimentas e Kinoférico, 2016)

O duelo final traz a circularidade dos tempos na narrativa. Atento aos gatilhos das batalhas de captura de imagens que ocorrem entre os três primeiros personagens apresentados, está um homem, vestido de preto, observando o varal de fotografias (que o filme dá a entender que se tratam de vidas capturadas por ele), até que ouve os gatilhos fotográficos – que, uma vez disparadas contra o outro, os tira a vida. Ao escutar o embate imagético, ele vai ao encontro do protagonista, que estaria ligado às pessoas da fotografia em preto e branco na abertura do filme. O gatilho mais rápido, no entanto, é o do protagonista, que consegue fotografar seu "procurado", fazendo justiça pela captura de sua imagem. Novamente os aspectos urbanísticos do território saltam na imagem, manilhas e material de construção de obras por fazer que o tomam (figura 2), bem como as formas de composição do faroeste, em um potente diálogo imaginativo.

Figura 3 - Justiceiro da Imagem

Fonte: *Era uma vez no sítio* (Comcom Pimentas e Kinoférico, 2016)

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14n25e35027

A circularidade narrativa do filme, no entanto, se abre e segue em espiral. O justiceiro vai ao local onde fica o esconderijo do homem procurado e queima as fotografias - pelo cinema - das pessoas por ele ceifadas de vida por seu enquadramento imagético. O homem acende um isqueiro e deixa queimando as fotos em uma lata de lixo, retirando-se da cena, deixando o lugar daquele que era procurado pelas mortes, vazio. A cena nos remete muito à *Branco Sai, Preto fica* (Adirley Queirós, 2014), em que o sofá em chamas também é uma imagem impactante, assim como o diálogo com os gêneros cinematográficos e territórios. Com o queimar da imagem, interrompe-se o ciclo de formas de captura e o filme então abre para suas cartelas de encerramento, que vão remeter aos atores comunitários envolvidos na criação da obra, entre eles, o primeiro, voltado à educação, assim como o próprio coletivo Kinoférico que realiza diversas ações formativas - oficinas, cineclubes, cursos livres - no bairro Pimentas.

Os meios para se chegar a essa construção audiovisual, com alto potencial crítico, reflexivo e de imaginação - traz em si uma rede colaborativa, comunitária, que não se restringe à feitura do filme, mas à educação e ao engajamento afetivo com o território.

Nesse sentido, os corpos em cena/da cena, apontam para uma própria concepção de cena de forma ampliada, que faz dialogar os territórios da ficção e do documental, fazendo saltar imagens de forte teor crítico opositivo, muito caro aos coletivos e às iniciativas comunitárias de artes e audiovisual que emergem na cena cinematográfica do Brasil no século XXI, contribuindo para a fazer frente às formas de captura hegemônica das formas de vida periféricas e também propondo outras cenas, a partir do vivido/imaginado.

Ato [15] Plutão

Lançado em 2015, *Plutão* é um curta-metragem dirigido por Daniel Nolasco, tornando-se o segundo filme da trilogia dos planetas do diretor. Embora seus três filmes carreguem nomes de planetas, Nolasco nunca designou essas obras como uma trilogia, na verdade, essa nomeação surgiu de ideias brincantes do público. O primeiro curta-metragem da trilogia foi lançado dois anos antes de Plutão, batizado como Urano (2013) e o último lançado dois anos depois, *Netuno* (2017). Dessa trilogia escolhemos *Plutão*, que, por se apresentar como um documentário distante dos padrões clássicos da cena do gênero - assim como *Era uma vez no Sítio* (2016) e *Mungunzá* (2022) -, alcança, pela experiência estética e narrativa, um paralelo entre a cidade pequena de Catalão, Rio de Janeiro e um diálogo-texto franco com uma mãe.

O filme inicia com dois personagens, eles se olham e também olham a cidade, sob o vasto céu iluminado está o 'errejota', cidade maravilhosa, ambos vestem uniformes policiais, a câmera os enquadra centralizando-os, enquanto que, ao fundo, vemos o corpo da cena: certamente alguma periferia do Rio, um aglomerado urbano e, mesmo que distantes, avistamos as silhuetas dos morros, os declives e as casas densamente empilhadas, gerando uma sensação de amplitude quanto à cidade ao redor. O interessante é que, nesse momento, ainda não está evidente a linguagem do filme, mas quan-

do os personagens encenam ali um ritmo intenso de flerte, encaradas, beijos e por fim uma forte pegação, o enlace do filme vai se apresentando.

Os modos com que o filme se apresenta são caracterizados pelo documental, mas isso não é colocado de forma tão evidente, já que *Plutão* é uma dessas obras que se mistura em seu formato quanto ao gênero cinematográfico. Pesquisando nas redes sobre a questão da indexação do filme, que norteia muitas vezes o modo de leitura da obra, o que se encontra são notícias de que o filme está para uma "espécie" de documentário, além de que, em muitas plataformas e sites, o gênero sequer é citado. Assim, observamos que a obra adota uma abordagem contra-hegemônica em sua estrutura, filmando e criando os corpos da cena/em cena (Bogado, Alves Junior, De Souza, 2020) em um espaço de vivência e experimentação com o território.

Em busca de compreender as noções de estilo e gênero nesse recorte cinematográfico enquanto possibilidade de leitura e análise, o que se propõe são ideias que esboçam a prática analítica dos estudos dos corpos da cena/em cena. Ambientado em uma cidade grande, onde o fluxo de informação e pessoas é extenso, *Plutão* propõe construir – por meio da voz de dois narradores - não só um cenário de tour dos locais onde a pegação entre homens rola com facilidade, mas também construir uma experiência no qual o segundo narrador lê para a mãe uma carta, com uma mensagem pessoal e surpreendentemente sincera.

A sinopse do filme nos introduz a uma premissa intrigante: "Um guia turístico do centro do Rio de Janeiro e pelos banheiros onde acontecem os melhores encontros e flertes entre homens". No entanto, o que realmente captura a atenção é a maneira como a narrativa do filme se desdobra, estabelecendo um paralelo interessante entre a construção do texto narrado, os eventos retratados e as imagens filmadas, revelando camadas coexistentes sobre a vivência de homens gays em uma grande cidade e os conflitos pessoais e familiares quanto a sexualidade de um rapaz interiorano.

Enquanto assistimos, em preto e branco, um homem forte e sem camisa acendendo seu cigarro na janela de um apartamento, ouvimos uma primeira voz introduzindo a descrição do Guia Turístico do centro do Rio de Janeiro, o narrador relata que agora o uso do banheiro é gratuito e que ali é lugar para flertes entre "jovens gays e alguns maduros". Em seguida, assistimos o plano com a frase em letras grandes, vermelhas e chamativas "Prezada Branca", enquanto que ao fundo há um homem fumando charuto, com seu cap preto e óculos escuros.

Figura 04: Prezada Branca

Fonte: Plutão (Daniel Nolasco, 2015)

É o começo de uma carta. Captamos então uma outra voz, um segundo narrador que dá abertura à leitura dessa carta, de início não sabemos para quem é endereçada, mas o conteúdo interpretado pelo narrador vai se estreitando, e o tom de sua voz nos aproxima das complexidades por vir. Com um estilo mais informal a carta anuncia a relação familiar entre mãe e filho:

> Prezada Branca,
> Ninguém pode te acusar de não ter tentado fazer o melhor trabalho, mas talvez isso tenha sido o problema, fez o que achava que era certo, o que te disseram que era correto. Ah, a inocência... quando completei 18 anos resolvi te contar o óbvio, que gostava mesmo era de homem. Contei porque acreditava que não podia entrar na vida adulta me comportando como uma criança que disfarça o que realmente deseja, fui ensinado ser honesto, lógico que você entenderia... Me lembro de você sentada no sofá da sala, que até hoje tem aquelas estampas cafonas de flores vermelhas, dizendo que tudo bem desde que mais ninguém soubesse disso, afinal, porque as pessoas precisam saber dessas coisas, uma mentirinha não faz mal (*Plutão*, 2015).

O fato do personagem revelar sua orientação sexual não ameniza os enfrentamentos que acontecem em seu contexto familiar, esse gesto comparece apenas como uma escolha de não mais vivenciar seus desejos de forma disfarçada, uma decisão que ele associa com a honestidade que a mãe lhe ensinou e que, de forma irônica, recorre na carta como uma forma de linguagem. Por outro lado, a reação da mãe, que associa a aceitação da escolha sexual do filho com a condição de manter isso velado a outras pessoas, ilustra o conflito estabelecido entre mãe e filho, mas não só, já que, em sua fala, há o medo do outro, da opinião do outro, sobretudo em uma cidade pequena do interior.

Assim, entendemos que o conflito está para além da relação dos dois, o que diz respeito à vivência que existe com seu território de origem, que, mais a frente, revela ser Catalão, uma pequena cidade no interior do estado de Goiás: "O que mais me sur-

preendeu quando mudei para o Rio foi descobrir que a minha vida sexual era mais divertida em Catalão, aqui é tudo muito simples, tudo muito liberado, tem muita oferta, é fácil demais" (*Plutão*, 2015). Dentro dessa perspectiva, a vivência no território/contexto está intimamente relacionada à construção da experiência dos personagens, por isso relacionamos a ideia de que o imaginado/filmado só é possível por estar imbricado com o vivido (Brasil, 2014). E é nesse momento que percebemos que a carta é escrita pelo próprio diretor sendo direcionada para sua mãe, Branca, o que torna tudo muito mais curioso e interessante.

A linguagem do filme nos surpreende e vem acompanhada da construção dos corpos da cena/em cena, em que há quadros com diversos homens: temos aqui um cenário caro e honesto da vivência de Daniel. Desse modo, enquanto escutamos o narrador construir o corpo da cena - a imagem conflituosa entre filho e mãe -, vai sendo projetado em paralelo o corpo em cena: vários homens, nas mais diversas janelas de apartamentos, praticamente todos sem camisa ou se despindo para a câmera, os ângulos são muitos, alguns fumam, outros observam o lado de fora, há os que aparecem de frente a câmera, nus, tímidos ou não com suas bundas e paus de fora.

Figura 5: Janelas

Fonte: Plutão (Daniel Nolasco, 2015)

A construção do corpo da cena/em cena está intrinsecamente relacionada ao que é experienciado por Nolasco em seu território, a negociação entre mãe e filho, a dissimulação na relação dos dois, as descrições experientes e minuciosas dos pontos de pegação do centro da cidade, tudo isso está relacionado com a experiência vivida, e é a forma com que o diretor escolhe filmar, montar e retratar esse filme. A história passeia por corpos masculinos na mesma medida em que passeia pelos banheiros da cidade, na mesma medida em que performa a leitura da carta narrada para a mãe.

Nesse sentido, entende-se que *Plutão* alonga as fronteiras do gênero documental, provocando reflexões quanto à vivência homossexual na dimensão familiar, ao

mesmo tempo que traça um percurso das dinâmicas sociais da comunidade gay nos banheiros do Rio de Janeiro. A obra entrelaça elementos de documentário com outras linguagens para explorar sua forma, utilizando da performance como possibilidade de representação dos corpos masculinos. Na mescla das duas vivências, uma itinerante e geográfica, a outra carregada de tom pessoal, cria-se um espaço no qual o espectador acessa a complexidade das informações da narrativa construída, como a seguir, em que o primeiro narrador localiza e descreve alguns dos pontos do Guia Turístico:

> Rua Teófilo Otoni, no prédio recuado entre Miguel Couto e Uruguaiana. Depois das 20 horas com tudo fechado a coisa pega fogo. Ninguém passa por ali, principalmente às segundas, terças, quartas e sábados, aos domingos a brincadeira pode rolar o dia inteiro. Dá para fazer um rodízio de profissões: porteiros, seguranças, militares, marinheiros, PMs, taxistas, ambulantes e motoristas de ônibus.
> Rodoviária Novo Rio, são três banheiros na área de embarque e desembarque, as coisas acontecem ou começam no banheiro do segundo andar, caso surja alguém interessante, leve para o banheiro do primeiro andar, do lado do desembarque, quase ninguém entra lá e dificilmente alguém verá o que tá rolando na cabine. Público: todas as tribos, classes e de todas as idades (*Plutão*, 2015).

Esses são alguns dos pontos que podemos encontrar como indicação no Guia Turístico divulgado pelo filme, com seu caráter descontraído e irônico, as minuciosas descrições dos locais e de seus melhores horários vão dando forma à construção do corpo da cena/em cena. A representação do corpo masculino é evidenciada em todo o filme, cada cena é composta por imagens que mobilizam a admiração, a fantasia, a poesia e a preferência por homens, movimento comum na filmografia do diretor, visto que, em quase todos os seus filmes, a construção estética é trabalhada com essas características.

Tendo em vista que a cena está costurada à noção de que as experiências estéticas são compostas por corporalidades em relação com o território vivido/filmado, fabulamos quanto às possibilidades de leituras e de atravessamentos que a representação desses corpos nos causa. Portanto, entendemos também que os gêneros cinematográficos criam um conjunto de expectativas, engajamentos nos modos de leitura (Bordwell; Thompson, 2013) e de ferramentas que nos orientam, e por isso acabam por desempenhar um papel na categorização dos filmes, influenciando a experiência cinematográfica, oferecendo ângulos, enquadramentos, estruturas e roteiros dentro do qual a narrativa é construída e recebida.

Com um estilo que busca abraçar tanto a estética quanto seu texto, *Plutão* nos oferece uma rica experiência cinematográfica, explorando visualmente as imagens dos corpos masculinos, a sonoridade das vozes dos narradores, a trilha sonora escolhida, as cores ora preto e branco, ora colorida, a história com a mãe e as cidades de Catalão e do Rio. Nolasco dá vazão para seu estilo em fruição com a ideia de documentário, utilizando o gênero como base para explorar os enredamentos da sua vida em uma

expressão sensível e poética, embora não utilize dessa formatação como ponto final na construção das corporalidades de sua obra.

Por fim, *Plutão*, em seu estilo, conclui a narrativa de um jeito impactante, após citar o Aterro do Flamengo como a última dica turística, já que lá "a pegação rola o dia inteiro... o babado rola solto", são nos minutos seguintes, os últimos do filme, que a narrativa alcança seu desfecho. Por meio das palavras finais do narrador, o conflito entre mãe e filho é experimentado em suas mais sinceras palavras: "Eu não falo nada e você finge que está tudo bem... Sei que você me considera um fracasso como filho, mas tudo bem, afinal, você é um fracasso como mãe" (*Plutão*, 2015). E é explorando esses dois temas, na costura de elementos ficcionais e relatos realistas, que nos despedimos de *Plutão*, o planeta mais distante do Sol que, por sua vez, faz jus à analogia da distância familiar e à vivência marginalizada dos sujeitos gays nos banheiros públicos do Rio de Janeiro.

Ato [22] - Mugunzá: desça a cortina e se despeça!

Para reivindicar e ocupar a cena e o inalienável direito de existir na imagem, nos atos [16] e [15] trabalhamos com duas obras que subvertem os gêneros canônicos do cinema – *western* e o documental -, neste ato vamos trazer para o diálogo a análise do filme *Mugunzá* (Ary Rosza e Glenda Nicácio, 2022), uma cena entre o teatro e o musical.

Mugunzá[7], ainda não lançado oficialmente nos cinemas, é um audiovisual que, sendo imagem-som, foge aos enquadramentos dos gêneros e formatos clássicos. O filme é centrado em uma trama encenada por dois atores que dão vida aos múltiplos personagens, em um único espaço: o palco teatral, localizado na rua 25 de junho, em Cachoeira-BA. Apesar da obra se passar majoritariamente dentro do teatro, o território se faz presente o tempo todo no filme por meio dos protagonistas e das escolhas estéticas às quais o filme se filia para trazer o Recôncavo para a cena. A protagonista - Arlete (Arlete Dias) é a voz da resistência frente às violências do patriarcado no Brasil, que se encarna nos personagens masculinos da trama, interpretados por Fabrício Boliveira. A obra transita por diferentes estratégias narrativas como o teatro épico de Bertolt Brecht, trazendo, para a cena baiana, o musical[8] e a estética do cabaré do teatrólogo alemão. Os atravessamentos da poética fílmica são manipulados de maneira orgânica e ao mesmo tempo crítica. O Recôncavo da Bahia, lugar de pertencimento e de onde se expressam os realizadores Ary Rosa e Glenda Nicácio, é um território que carrega as cicatrizes do colonial, mas acima de tudo é morada de luta e resistência. As imagens-sons da dupla de cineastas, performam saberes populares, subjetividades, formas de vida e afetos oprimidos, acentuando o caráter político da cena e as relações entre palco e público.

Mugunzá foi filmado inteiramente no palco do Cine Theatro Cachoeirano. Ao sabor de gestos fabulatórios e imaginativos, linguagens de múltiplos campos artísti-

7 Mugunzá é um milho branco cozido com leite de coco e açúcar. Herança ancestral amefricana. O milho branco é uma oferta sagrada para a entidade Oxalá, pai de todos os Oris, e a iguaria é muito usada em limpezas espirituais. Além disso, é uma comida típica das festas juninas, que no sincretismo, os santos católicos, São João, sobretudo, mas também São Pedro, têm forte ligação com Xangô, orixá da Justiça, a quem Arlete cultua. Remete ainda ao calendário festivo popular, que marca a narrativa fílmica.
8 Mugunzá traz treze canções autorais, todas compostas por Moreira.

cos encontram morada nesse audiovisual. Para Walter Benjamin, o caráter fechado do espaço, do teatro épico brechtiano, imprime uma moldura na narrativa que tem por objetivo enfatizar o gesto dos atores.

> O teatro épico é gestual. [...]. Esse caráter fechado, circunscrevendo numa moldura rigorosa cada um dos elementos de uma atitude que não obstante, como um todo, está escrita num fluxo vivo, constitui um dos fenômenos dialéticos mais fundamentais do gesto (Benjamin, 1994, p. 80).

Ao adotar técnicas teatrais, o cinema da Rosza soube explorar as relações dialéticas entre dentro/fora, confinamento/liberdade. *Mungunzá* foi produzido durante a pandemia e diante das interdições impostas pelo contexto da Covid-19 e do Estado autoritário no poder, o cinema precisou encontrar outras formas de existir e resistir. Uma cena que se nutre das experiências e das pragmáticas do território, na pandemia, se reinventou e trouxe a vivência das ruas para morar em outros espaços. A moldura do palco teatral foi acentuada no corpo da cena pelos enquadramentos, iluminação e a direção de arte cinematográfica; uma poética do confinamento capaz de desinterditar e evidenciar os corpos em cena instaurando movimento. A estética de cabaré - trabalho de direção de arte - que permeia o filme, marca a ideia de rasura, resíduo, fragmentação e opacidade.

Figura 06: Molduras do corpo da cena

Fonte: *Mugunzá* (Ary Rosa e Glenda, 2022), Rosza Filmes

Outro recurso do teatro épico empregado no filme é a interrupção da cena dramática por meio de canções interpretadas pelas personagens. Sobre a função da música e o efeito de distanciamento do drama, Benjamin pondera, "uma de suas principais funções é a de interromper a ação, e não ilustrá-la. [...] O efeito de retardamento da interrupção e o caráter episódico do emolduramento transformam o teatro gestual num teatro épico" (Benjamin, 1994, p. 80-81). O cinema épico de um território periférico traz

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14n25e35027

para perto do espectador o assombro e a derrocada de poderosos que se perpetuam na governança de um país que machuca.

Mugunzá é composto completamente por atores negros. Uma equipe majoritariamente negra, composta por atravessamentos interseccionais que são importantes em termos de representatividade e que se refletem no que vemos/não vemos em cena, nas escolhas de experimentação cheias de amor e respeito. O filme traz para o palco a fluidez das personagens. As personagens femininas são nomeadas e múltiplas (Arlete e Joana), não apenas por serem atrizes distintas, mas sobretudo por serem multifacetadas, carregam em si inúmeras possibilidades de existência. Já os corpos masculinos, todos interpretados por Francisco Boliveira, são denominados por funções sociais como Prefeito, Prefeitinho, Pastor, Pai, todos trazem a marca da letra "p" do patriarcado. A relação entre os corpos femininos e masculinos parece apontar para uma quebra de paradigma, propondo um fim de mundo, uma abertura para a possibilidade de ser/sermos outras a partir da extinção do sistema patriarcal. E vislumbramos, em cada aspecto dos corpos da cena/em cena, possibilidades de compreensão da radicalidade desse gesto.

Figura 07: Ocupar o palco

Fonte: *Mugunzá* (Ary Rosa e Glenda, 2022), Rosza Filmes.

As performances dos corpos da cena/em cena trabalham esteticamente, e em conjunto, na chave da decomposição do mundo ordenado[9]. O caráter ritualístico e performativo da derrocada simbólica do modelo extrativista de poder é repetido de forma imperativa como um mantra ao longo de *Mugunzá* - "Desça a cortina e se despeça". Nos audiovisuais, que trouxemos aqui, mas não apenas, o hegemônico foi retirado da cena, não tem mais seus privilégios de centralidade e frontalidade, são cinemas que instauram futuros. A imagem foi reparada[10], o hegemônico expulso do quadro e os corpos periféricos ocuparam o palco.

9 Denise Ferreira da Silva, em *A Dívida impagável* (2019), propõe um estudo que extrapole os domínios e escape as operações ontoepistemológicas do pós-iluminismo pautado nos pilares sequencialidade, separabilidade e determinabilidade. Ao longo deste artigo, vamos priorizar a questão temporal ligada ao princípio da sequencialidade, em que a linearidade temporal está em oposição ao futuro ancestral.

10 Sobre a ideia de reparar o visível Cf.: o trabalho "Trabalhar imagens, reparar o visível: a política da imagem como prática reparadora" (Almeida e Marconi, 2022).

O caráter episódico da cena, também se manifesta por meio do calendário das festas cachoeiranas (Festa D'Ajuda, Festa de Iemanjá e a Festa da Nossa Senhora da Boa Morte), que misturam religiões e tradições vindas da Mãe África com o Catolicismo, as narrativas acessam histórias de resistência das populações do Recôncavo baiano. As datas são uma forma de carregar a história de memória, elas não contam o tempo como o relógio. No lugar da ação deliberada dos apagamentos impostos pela ampulheta do colonial, em que o tempo cumulativo, sequencial e linear normaliza e apaga as violências e os sujeitos da história, entra em cena o tempo diegético das narrativas fílmicas pautado nas expressões artísticas e culturais de Cachoeira. A poética fílmica utiliza a experiência corpórea como instrumento não de medir, mas de ocupar o tempo. As obras fazem um movimento historicizante e reivindicam uma política de reencantamento confrontando esferas de poder.

Em *Mugunzá*, os corpos da cena/em cena não se deixam enquadrar pelo colonial. A natureza dessa equação é, antes de mais nada, relacional. O duelo das imagens e dos olhares é um movimento que engaja, articula, restaura fraturas. A ação de ver e dar a ver, das performances da cena/em cena, não é um ato de apanhar um saber ou uma emoção; oposta ao princípio extrativista do colonial, trata-se de uma prática relacional em um "mundo implicado" (Ferreira, 2019). Movimentos espiralares (Martins, 2021) enlaçam temporalidades, artes e personagens para oferecer aspectos radicais na ancestralidade do território e do cinema periférico. Fim e começo. Dentro e fora. Fuga e refúgio. Sonho e lucidez. Muita, tanta coisa. Multidão.

Considerações Finais

O caráter episódico dessa escrita, ao tecer relações entre cinemas periféricos e gêneros fílmicos, projeta interrupções tal qual os filmes desse estudo o fazem, seja pelo emprego de canções (*Mugunzá*) ou na quebra do gênero (*Era uma vez no sítio e Plutão*). Ao estruturarmos o artigo em atos, propomos um modo de leitura intermitente, por meio de saltos[11], por entendermos que o caráter fragmentário projeta uma inquietude no olhar. Sobre a ideia de um pensamento dissociativo, Jaime Ginzburg comenta que "Nessa perspectiva, não é a continuidade que atribui relevância ao conhecimento, ao contrário é a ruptura. O 'salto' desfaz a linearidade e, em seu movimento de corte abrupto, produz conhecimento renovador" (2012, p. 111). Saltamos entre filmes e territórios para pensar possibilidades em torno de espectros de construção da cena e suas relações entre a experiência e a imaginação. Os atos, numerados de forma descontínua, indicam possibilidades de leitura, pode-se saltar entre um ato e outro. *Plutão* pode ser visitado primeiro, o salto desconhece distâncias e sequencialidades.

11 Adotamos a ideia de salto (Sprung) no sentido benjaminiano, enquanto método de explodir o continuum da história.

Figura 08: Enquadramentos: corpos da cena/em cena

Fonte: *Era uma vez no sítio* (Comcom Pimentas e Kinoférico, 2016); *Mugunzá* (Ary Rosa e Glenda, 2022), Rosza Filmes; *Plutão* (Daniel Nolasco, 2015).

A série de cortes, operadas pelo olhar espectatorial, dá a ver a luta por existir na imagem, enquanto um projeto estético/político. Em um movimento dialético, os corpos da cena, entre enquadramentos, molduras e contrastes, reivindicam o protagonismo de corpos e territórios periféricos. As imagens são um levante, uma rebelião contra os limites e os apagamentos impostos, por séculos, pelo projeto colonial. Juntas na desordem do pensamento fabulativo, Pimentas, Cachoeira e Catalão constroem uma outra geografia. Sem deixar de reconhecer suas singularidades, os territórios desobedecem a fronteira e, dessa forma, rasuram o sistema hegemônico pautado na separabilidade entre margem e centro. O salto impulsiona outras narrativas e tem a potência de construir novas margens, em que a periferia é centro e *Plutão* é logo ali.

Referências

ALMEIDA, Gabriela & MARCONI, Dieison. TRABALHAR IMAGENS, REPARAR O VISÍVEL: a política da imagem como prática reparadora. **ANAIS da XXX COMPÓS**. Disponível em: https://proceedings.science/compos/compos-2021/trabalhos/trabalhar-imagens-reparar-o-visivel-a-politica-da-imagem-como-pratica-reparadora?lang=pt-br Acesso em: 15 de outubro de 2024.

BENJAMIN, Walter. Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** São Paulo: Editora Brasiliense. 1994, p. 78-90.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** São Paulo: Editora Brasiliense. 1994, p. 222-234.

BOGADO, Angelita; ALVES JUNIOR, Francisco; DE SOUZA, Scheilla Franca. Um estudo sobre performance, dispositivos de regulagem entre formas de vida e formas de

imagem no documentário contemporâneo. In: ALMEIDA, Gabriela; CARDOSO FILHO, Jorge. **Comunicação, estética e política: epistemologias, problemas e pesquisas.** Editora Appris, Curitiba, 2020. p. 265-280.

BOGADO, A. M., SOUZA, S. F. de, & ALVES JUNIOR, F. Sob a Constelação da Umbigada no Samba de Roda: Imagens Decoloniais, o Cruzar de Pontes Entre Nós. **Ação Midiática – Estudos Em Comunicação, Sociedade E Cultura**, v. 25, n. 1. 2023. https://doi.org/10.5380/am.v25i1.85263

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema:** uma introdução. Campinas: Editora Unicamp/Edusp, 2013.

BRASIL, André. A performance: entre o vivido e o imaginado. In: PICADO, B; MENDONÇA, C. M.; CARDOSO, J. (Orgs.). **Experiência estética e performance.** Salvador: EDUFBA, 2014.

FERREIRA da Silva, Denise. A Dívida Impagável. Oficina de Imaginação Política, Living Commons, 2019.

GINZBURG. Jaime. A interpretação do rastro em Walter Benjamin. In: SEDLMAYER, S. GINZBURG, J Walter Benjamin rastro, aura e história... Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 107-132.

IKEDA, Marcelo; LIMA, Dellani. **Cinema de garagem.** 2014. Disponível em: www.cinemadegaragem.com › 2014 › rj Acesso em: 28 de abril de 2025

LOPES, Denilson. **Afetos, Relações e Encontros com Filmes Brasileiros Contemporâneos.** [s.l.]: [s.e.]. 2016.

MARTINS, L. M. **Performances do tempo espiralar:** poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Ed. Cobogó, 2021.

MIGLIORIN, Cézar. **Por uma cinema pós-industrial.** 2011. Disponível em: http://www.revistacinetica.com.br/cinemaposindustrial.htm. Acesso em 28 de abr. de 2025

NAGIB, Lúcia. **O Cinema da retomada:** depoimentos de 90 cineastas dos anos 90. São Paulo: Editora 34, 2002.

PRYSTON, Ãngela. **Furiosas Frivolidades:** artifício, heterotopias e temporalidades estranhas no cinema brasileiro contemporâneo. 2015. Disponível em: revistaecopos.eco.ufrj.br › Acesso em 25 de abril de 2025.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO,Luiz. **Flecha no tempo.** Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

Recebido em: 19 dez. 2024
Aprovado em: 31 mar. 2025

dispositiva
Revista Interinstitucional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC Minas e da UFMG
PUC Minas
UFMG

CONAKRY E MINED SOIL:
PERFORMANCE E MONTAGEM DOS ARQUIVOS EM DOIS FILMES DE FILIPA CÉSAR

CONAKRY AND MINED SOIL: PERFORMANCE AND EDITING OF ARCHIVES IN TWO FILMS BY FILIPA CÉSAR

Julia Fagioli [1]

"O passado colonial foi "memorizado" no sentido em que "não foi esquecido". Às vezes, preferimos não lembrar, mas, na verdade, não se pode esquecer"
(Grada Kilomba em "Memórias da plantação").

Resumo
Este trabalho tem como objetivo analisar as relações entre a montagem das imagens de arquivo e a performance em dois filmes de Filipa César: Conakry, realizado em 2012, e Mined Soil, de 2014. Os dois filmes giram em torno da trajetória de Amílcar Cabral e da independência da Guiné-Bissau e possuem métodos semelhantes: a montagem como uma performance cinematográfica. Acreditamos que há, nos dois casos, além da performance do corpo diante da câmera, uma performance da maneira como as imagens – como são articuladas – se relacionam com aquele corpo.

Palavras-chave
Imagens de arquivo; corpo; performance; trauma; descolonização.

Abstract
This work aims to analyze the relationships between the editing of archive images and the performance in two films by Filipa César: Conakry, made in 2012 and Mined Soil, from 2014. The two films revolve around the trajectory of Amílcar Cabral and the independence of Guinea Bissau and have similar methods: editing as a cinematic performance. We believe that, in both cases, in addition to the performance of the body in front of the camera, there is a performance of the way in which the images – how they are articulated – relate to that body.

Keywords
Archival images; body; performance; trauma; decolonization.

1 Doutora em Comunicação Social (PPGCOM-UFMG). Professora Colaboradora no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) e Professora Temporária no curso de Cinema e Audiovisual da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-MG). julia.fagioli@gmailcom. https://orcid.org/0000-0001-8331-7748. http://lattes.cnpq.br/0994616331205474.

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35018

Introdução

Este trabalho tem como objetivo analisar as relações entre a montagem das imagens de arquivo e a performance em dois filmes de Filipa César: *Conakry*, realizado em 2012, e *Mined Soil*, de 2014. Os dois filmes giram em torno da trajetória de Amílcar Cabral[2] e da independência da Guiné-Bissau. O primeiro deles, *Conakry*, consiste em um ensaio poético, filmado na Casa das Culturas do Mundo em Berlim, com uma performance da escritora portuguesa Grada Kilomba diante da projeção de imagens de arquivo do período da luta pela independência da Guiné-Bissau, filmadas entre 1972 e 1980 e num momento pós-colonial.

O segundo filme, Mined Soil, também possui características ensaísticas e trata do período em que Amílcar Cabral estudou agronomia em Lisboa, iniciando em 1945, até seu envolvimento com o Movimento de Libertação Africano. Agora é a diretora que está em frente à câmera, ela se posiciona sentada diante de uma mesa encostada em uma parede em que as imagens são projetadas. Ela manuseia jornais e livros, escolhendo e lendo algumas citações, o que constitui a narração do filme. Ao longo desse argumento que se constrói através da articulação de textos diversos, vamos aprendendo a relação entre o solo e a guerrilha.

Os dois filmes, portanto, possuem métodos semelhantes: a montagem como uma performance cinematográfica. O conceito de performance é amplo e pode ser utilizado em diversos campos, tais como antropologia, linguística, semiótica e arte. A amplitude do termo gera algum risco ao aplicá-lo a um campo ou objeto específico. No entanto, acreditamos que há, nos dois filmes, além da performance do corpo diante da câmera, uma performance da maneira como as imagens – como são articuladas – se relacionam com aquele corpo. As duas coisas ocorrem simultaneamente, num espaço e num tempo delimitados e não poderiam ser analisadas separadamente.

Performance

Performance, de acordo com a conhecida formulação de Richard Schechner (2003) significa "estar em relação". Não basta apenas fazer algo, é preciso se mostrar fazendo, como um gesto autorreflexivo em que o fazer se transforma em mostrar, num comportamento duplamente exercido entre ser e mostrar. Para Schechner, as performances afirmam identidades e contam histórias; toda experiência poderia ser entendida e estudada como performance, incluindo as lutas sociais, as revoluções e os atos políticos. Importa o fato de que toda performance é ação e relação. Para o autor:

> Toda a gama de experiências, compreendidas pelo desenvolvimento individual da pessoa humana, pode ser estudado como performance. Isto inclui eventos em larga escala, tais como lutas sociais, revoluções e atos políticos. Toda ação, não importa quão pequena ou açambarcadora, consiste em comportamentos duplamente exercidos. (SCHECHNER, 2003, p. 27)

2 Foi um engenheiro agrícola e líder revolucionários. Um dos fundadores do Partido Africano da Independência de Guine e Cabo Verde, desempenhou um papel fundamental na luta contra o colonialismo português.

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35018

Nosso objetivo aqui, não é pensar em toda e qualquer performance, mas, especificamente, no audiovisual. Acreditamos que essa relação se complexifica, pois a imagem coloca em relação o evento original e a memória que se tem dele. Nos filmes que propomos analisar neste trabalho, essa complexidade se acentua, pois estão em jogo, na montagem, a projeção e o corpo diante da imagem projetada. Desse modo, as imagens de arquivo evocam a memória do acontecimento registrado, enquanto o corpo que se posiciona diante delas as atualiza em uma nova performance.

Assim, tomamos como referência inicial o conhecido conceito de Schechner, porém, interessa-nos, especificamente, um pensamento entorno de como se dá a performance no cinema. Como as operações fílmicas, como a *mise-en-scène* ou a montagem, a alteram? Nesse sentido, recorremos ao pensamento de André Brasil, para quem, de acordo com André Brasil (2011), no cinema, a performance se situa entre o gesto e a *mise-en-scène*. No gesto, o corpo surge como mediação, ou seja, como um meio que exibe a si mesmo. Para o autor, quando a performance se inscreve ou se produz em um filme, há sempre um resto, que não pode ser controlado, algo que é da ordem da exposição do corpo. Brasil define então a performance como "o momento de uma *exposição*. Um corpo se expõe e ao se expor cria a situação na qual se expõe, não sem, no mesmo gesto, criar-se a si mesmo. Uma forma aparece e *ganha forma* – não previamente – mas *à medida* em que *aparece*" (Brasil, 2011, p. 5). Assim, esse resto que não se controla diz respeito a algo que ganha forma quando aparece, no momento da feitura do filme, da construção da *mise-en-scène*. Portanto, se, por um lado, a performance está ligada ao corpo, por outro, a *mise-en-scène* está ligada a um certo ordenamento. Como dito anteriormente, o que buscamos compreender neste texto é a performance no cinema, como se estabelece, por exemplo, como *mise-en-scène*. Além disso, por se tratar de um cinema de arquivos, propomos a hipótese de que a montagem poderia ser também um gesto de performance.

Para Jean-Louis Comolli (2008), o cinema também pode ser um lugar de relação, que se constitui primeiro entre câmera e sujeito filmado – o que forma a *mise-en-scène* e, num segundo momento, a que se estabelece com o espectador, na projeção. Sobre a construção da *mise-en-scène*, Comolli afirma: "A *mise-en-scène* é um fato compartilhado, uma relação. Algo que se faz junto, e não apenas por um, o cineasta, contra os outros, os personagens". (Comolli, 2008, p. 60). Assim como na performance há uma separação em relação àquele que performa, na construção da *mise-en-scène*, também há uma separação, pois entre quem filma e quem é filmado há sempre a câmera, e entre o filme e o espectador há sempre uma tela.

No caso específico dos filmes de Filipa César, isso se complexifica, pois a performance se constitui duplamente, entre a retomada dos arquivos e o corpo que está diante delas, coabitando a imagem. O cinema se constitui, assim, desse ordenamento da *mise-en-scène*, articulado à escritura, a saber, à montagem. Ao tratar da performance no cinema, Brasil (2011) reforça essa ideia, afirmando que "quando a performance se inscreve no filme, quando ela se produz no filme, ocorre o que, na fórmula de Comolli, é uma espécie de graça: sempre um suplemento ou um resto que não pode ser controla-

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35018

do" (Brasil, 2011, p. 7). Se há, então, por um lado, a ideia do comportamento duplamente exercido, na base do conceito de performance (Schechner, 2003), há, também, a exposição de uma descontinuidade entre o imaginado e o vivido, causada pelas operações cinematográficas, ou seja, *mise-en-scène*, montagem, dentre outras.

Nos filmes, não só vemos as performances de Grada Kilomba e Filipa César, que se relacionam com as imagens, as observam, dialogam com elas, e em alguns momentos até parecem fazer parte delas; mas há ainda a performance da montagem dos arquivos, como uma montagem ao vivo, que se desenvolve junto à performance dos corpos. Pois, se performar é estar em relação, como afirma Schechner, se situando, no caso específico do cinema, entre o gesto e a *mise-en-scène*, como afirma Brasil, há, nos filmes aqui analisados, algo de uma relação entre as imagens de arquivo projetadas e os corpos em cena. A montagem, por sua vez, se torna performance como um gesto, que, por sua vez, também coloca imagens e tempos em relação.

De acordo com José Gil (1997), o corpo pode funcionar como um meio de se comunicar com o mundo para além da linguagem articulada, pois ele possui aptidão para "emitir e receber signos, para os inscrever sobre si, para os traduzir uns nos outros" (Gil, 1997, p.32). Seriam, portanto, ações e gestos, movimentos que permitiriam ao corpo se comunicar com o mundo para além da linguagem articulada.

No entanto, nos casos específicos que aqui nos interessam, não está em jogo apenas a performance explícita do corpo, mas aquilo que Diana Taylor (2009) definiu como uma performance multifacetada, na qual várias coisas acontecem ao mesmo tempo. A autora relaciona essa ideia a outra: de uma performance de longa duração, tal como o trauma. Se, por um lado, o corpo é capaz de incorporar – nos reconectar a algo –, seria possível também vivenciar o passado por meio de um espaço – ou, neste caso, uma imagem – ainda que esteja em estado de deterioração? Um comportamento restaurado[3], para Taylor, pode ser reorganizado ou reconstruído, sua fonte pode ser perdida, dando origem a um novo processo com longa duração. O trauma, então, seria uma performance de longa duração, caracterizada pelas repetições, o que reforça a ideia de que todo comportamento poderia ser compreendido como performance. De acordo com a autora:

> Trauma, assim como performance, é sempre presente. Aqui. Agora. Será que o modelo de restauração do comportamento pode iluminar as erupções corporificadas, repetições e flashbacks que caracterizam o trauma? Ou será que a ênfase de Schechner de que o "comportamento é separado daqueles que se comportam" atualmente entra em confronto com a teoria do trauma que afirma o trauma não pode ser separado do "eu" que o vivencia? Transmitido a outros, sim, mas nunca separado. (Taylor, 2009, p. 7-8)

A reconstrução de um comportamento aciona, inevitavelmente, a memória. O trauma, de fato, é indissociável do corpo que o vivenciou. Acreditamos, portanto, que

3 De acordo com Richard Schechner (2003), comportamento restaurado são "ações físicas ou verbais que são preparadas, ensaiadas, ou que não estão sendo exercidas pela primeira vez. Uma pessoa pode não estar ciente de que está exercendo um pedaço de comportamento restaurado. Também mencionado como comportamento duplamente exercido" (SCHECHNER, 2003, p. 50).

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35018

no caso dos filmes de Filipa César, seria preciso compreender a relação entre a performance e trauma, pois, os filmes abordam a colonização portuguesa e a luta da Guiné-Bissau e de Cabo Verde pela independência. Nesse sentido, as performances são atravessadas pelo trauma, inseparáveis dele.

De acordo com Grada Kilomba (2019), o trauma é caracterizado por um evento violento, que deriva de ferida ou lesão. Mas a memória dele, ou, ao menos, vestígios dessa memória podem ser transmitidos. Na sua compreensão, no entanto, a interpretação do trauma e da memória é individual e se altera tanto para aquele que testemunha, quanto para aquele que o escuta ou o observa. Para Taylor, a memória implica representação, pois aquilo que de fato ocorreu não poderia mais ser acessado, como, de fato, aconteceu. O comportamento restaurado, portanto, demanda um trabalho de memória e interpretação.

Para Schechner, todo comportamento é um comportamento restaurado, pois "consiste em recombinações de pedaços de comportamentos previamente exercidos" (Schechner, 2003, p. 34). Ele pode ser aprimorado, resgatado, transmitido e transformado. O autor toma como exemplo os mapas: a Terra não se parece com as suas representações mapeadas, de modo que os mapas não são neutros e performam uma interpretação particular do mundo, tendo sofrido diversas alterações ao longo do tempo e das configurações geopolíticas do mundo. De maneira semelhante, a história não poderia nunca ser contada a partir de um ponto de vista neutro e, no geral, é contada do ponto de vista dominante. Assim, ao articular *mise-en-scène* e montagem dos arquivos, realizadas como performance, Filipa César busca uma outra interpretação da história.

CONAKRY

Figura 1 – Frame do filme Conakry (2012), com Grada Kilomba diante das imagens de arquivo projetadas

Fonte: Conakry

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35018

Conakry consiste em um plano sequência de pouco mais de dez minutos de duração. Ainda que pareça contraditório, trata-se de um plano sequência que abriga um complexo gesto de montagem que articula as performances de Grada Kilomba e Diana McCarty, correalizadora e narradora do filme, cada uma a seu modo, e as imagens de arquivo da Semana da Informação realizada em setembro de 1972, em Conacri, até imagens de 1980, um momento pós-independência. Os arquivos foram filmados por José Bolama Cobumba, Josefina Crato, Flora Gomes e Sana na N'Hada, quatro realizadores guineenses que acabavam de retornar de Cuba – onde passaram por formação cinematográfica no ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfica) – para registrar o movimento de independência. Em 2012, em razão de um golpe de estado na Guiné-Bissau, Filipa César viaja ao país para recuperar as imagens e levá-las para Berlim, onde elas seriam restauradas, digitalizadas e posteriormente devolvidas ao Instituto Nacional do Cinema e do Audiovisual da Guiné-Bissau. Como Diana Mcarty explica em sua narração, os filmes de 16mm foram encontrados em diferentes estados de deterioração. Importante dizer, ainda, que além do trabalho engajado de Filipa César com a preservação audiovisual e o cinema de arquivos, sua obra dialoga também com outras artes, figurando entre seus trabalhos diversas instalações, como, por exemplo, *F for Fake* (2005), *The Four Chambered Heart* (2009) e *Criolo Quântico* (2019).

O filme começa com um passeio da câmera pelo espaço da Casa das Culturas do Mundo, em Berlim, enquanto a voz de Diana McCarty nos situa historicamente. Grada Kilomba, por sua vez, apresenta uma leitura poética das imagens, fala do cinema como um ato decolonial: "Descolonização, que palavra bonita. Escrita em imagens, fotograma a fotograma. Em cada uma destas bobinas, um retrato em linguagem visual. Aqui o cinema se torna um ato de descolonização". Ela entra em campo lentamente e se posiciona diante da projeção, de costas para a imagem, e começa falando sobre a descolonização escrita nas imagens dos jovens realizadores guineenses. A escritora explica que fala sobre as imagens, pois os arquivos de áudio, por uma questão diplomática, não chegaram a tempo. Ela fala sobre as imagens de Amílcar Cabral que nunca estiveram presentes nos livros de história e nas salas de aula que ela frequentou, onde ela e outras crianças negras se sentavam ao fundo. Assim, ao longo do texto, mistura suas próprias memórias com aquelas evocadas pelos arquivos. Grada Kilomba observa as imagens, dialoga com elas, por vezes, seu corpo se confunde com a projeção. Aqui podemos observar a ideia de uma performance multifacetada, pois não se trata apenas da presença de Grada Kilomba lendo seu texto, mas da copresença entre corpo e imagem projetada, em um espaço específico, delimitado. São elementos diversos que compõem *Conakry*, e permitem uma reflexão sobre a história da luta pela independência na Guiné-Bissau e a descolonização.

Diana McCarty, em uma narração mais analítica, questiona o próprio estatuto das imagens de arquivo, fala sobre seu estado de deterioração e a sua capacidade de alcance histórico. Ela interroga as imagens: "São imagens históricas, mas qual história? Da luta pela independência Africana? Cinema militante na África?". Mais adiante conclui que se tratam, na verdade, de vestígios da história do mundo e não apenas de um

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35018

país. Esses vestígios, associados à performance, permitem articular passado e presente, atualizando as imagens e lançando a elas novos olhares: o olhar de Filipa César, que monta as imagens, fazendo um trabalho de recuperação histórica; a interpretação de Grada Kilomba e, ainda, um terceiro olhar, o do espectador.

Durante o evento, num determinado momento, Grada Kilomba diz que as imagens "captam relances de força, olhares de competência e dignidade, misturado com alegria e contentamento. Captam as imagens que eu gostaria de ter visto quando criança" – enquanto isso vemos imagens congeladas dos rostos, expressões, olhares e sorrisos dos presentes. Trata-se de uma aproximação entre a performance da escritora e a performance de Filipa César, como elas se relacionam na montagem dos arquivos: ao selecionar e congelar as imagens, num gesto ensaístico, aproximam-se, por um breve instante, os corpos de Amílcar Cabral em 1972 e Grada Kilomba em 2012. Ainda na relação que estabelece com as imagens, ao ler o texto de uma carta escrita por Amílcar Cabral, Grada Kilomba fala português pela primeira vez no filme e está voltada para a imagem, tocando-a. A carta diz de uma esperança de renovação:

> Nesta quadra no ano, em que as famílias comemoram a sua existência e se renovam, nos corações dos homens, as esperanças por uma vida melhor, tenho o prazer de vos dirigir saudações fraternas e combativas em nome da direção do nosso partido e do nosso povo. Somos a mesma família porque enfrentamos juntos os mesmos problemas.

Ocorre aqui algo que se repete nos dois filmes: a utilização de línguas diferentes na narração, acrescentando camadas à performance da oralidade. Trata-se, em primeiro lugar, de um respeito ao texto escrito por Cabral, que ganha diferentes nuances ao ser lido em português, evocando a memória da língua materna.

Ao fim do filme, Grada Kilomba retorna ao tema da descolonização, definindo-a como um ato de humanismo e comunhão, porém, finaliza observando uma imagem de Amílcar Cabral de 1974, e dizendo:

> A descolonização foi um ato global. Um ato de humanismo, para o qual cada indivíduo foi convidado a participar. Todos juntos na mesma sala: mulheres e homens, crianças e adultos, de norte a sul, falam uma linguagem virtual comum. E cada um destes momentos captados em película. Quatro meses depois, Amílcar Cabral foi assassinado. Essas imagens em bruto quase desapareceram, fazendo-nos crer que isto nunca existiu. Perguntas?

Nesse trecho, é possível estabelecer uma relação entre a memória e a descolonização. O fato de que as imagens em bruto estivessem sujeitas ao desaparecimento iminente, reforça a importância de recuperá-las, reutilizá-las como arquivos no filme, mas, também, de atualizá-las, o que ocorre na performance, quando são combinadas não apenas entre si, mas com os dizeres e o corpo presente de Grada Kilomba performando seu texto durante a projeção.

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35018

Em seu livro "Memórias da Plantação", ela afirma que a escrita é também um ato de descolonização, pois através dela é possível tornar-se sujeito da própria história e reinventar a si mesmo. Para a autora:

> Essa passagem de objeto a sujeito é o que marca a escrita como um ato político. Além disso, escrever é um ato de descolonização no qual quem escreve se opõe a posições coloniais, tornando-se a/o escritora/escritor "validada/o" e "legitimada/o" e, ao reinventar a si mesma/o, nomeia uma realidade que fora nomeada erroneamente ou sequer fora nomeada. (Kilomba, 2019, p. 28)

A descolonização e, no caso do filme, a maneira como Grada Kilomba a aborda em sua performance, portanto, diz respeito a um trauma histórico que precisa ser atualizado, pois está, ainda hoje – muito – presente nas experiências cotidianas de racismo. Situações que, segundo a autora, separam o indivíduo violentamente de sua identidade. Em Conakry, Filipa César e Grada Kilomba performam juntas – na montagem e na leitura do texto, respectivamente – uma outra interpretação da história, através do corpo, dos textos, das imagens de arquivo e, de maneira muito particular, da articulação de todos esses elementos.

MINED SOIL

Figura 2 - Frame do filme Mined Soil (2014), em que a diretora, Filipa César, observa a projeção da imagem de arquivo

Fonte: Mined Soil

Conakry é de 2012, e dois anos depois, em 2014, é finalizado o filme *Mined Soil,* solo minado, ou ainda campo minado. Neste trabalho, Filipa César utiliza um procedimento similar ao de *Conakry*, de projeção de imagens, porém, dessa vez é ela mesma que se coloca diante da câmera, lendo e manipulando livros, jornais, um tablet e um toca fita de rolo.

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35018

O filme começa no escuro, vemos apenas uma luz discreta de uma tela, que ilumina o rosto de Filipa. Em seguida, imagens de amostras de solo e, após outro corte, vemos a mesma imagem projetada na parede diante da qual a diretora está sentada. Ela abre um jornal e lê as notícias em voz alta. Durante as leituras, como foi mencionado, há o português, o inglês, pontualmente, o alemão e, ainda, no texto final, o francês. A maior parte das imagens é de Boa Fé, um local onde há mineração de ouro. O texto é uma colagem de citações, muitas delas dos escritos de Amílcar Cabral sobre agronomia. Uma primeira alteração na língua surge com uma citação de Cabral, dita numa imagem de arquivo, de modo que parece que Filipa dialoga com a imagem projetada. Gesto semelhante a alguns momentos de *Conakry*.

Filipa César busca em diferentes fontes os conceitos de agronomia, de solo (e os elementos que o compõem), de erosão, dentre outros. Mas, para além do método da performance e de Amílcar Cabral como figura central do filme, há uma outra aproximação entre as obras, que é o tema da descolonização: explorar o solo, a terra é, ao mesmo tempo, explorar um povo, colonizá-lo.

É importante ressaltar aqui a relação entre a descolonização – ou, melhor dizendo, a colonização – e os estudos de Amílcar Cabral em agronomia, que ocorreram entre 1945 e 1950, no Instituto Superior de Agronomia (ISA), em Lisboa. A educação colonial do líder revolucionário, segundo Paulo Fernando Campbell Franco (2009), tinha como objetivo o preparo e a formação relativa às questões coloniais, "mas sobretudo, à socialização de ideologias legitimadoras do sistema colonial entre a população portuguesa" (Franco, 2009, p. 116). Tratava-se de uma proposta de compreensão da colônia como um patrimônio histórico, de modo que os cursos tinham o objetivo de criar uma memória coletiva do colonialismo português.

Após o seu retorno, primeiro para Cabo Verde, e depois para a Guiné-Bissau, Cabral encontra os países vivendo crises agrícolas profundas e dedica-se a projetos que visam sanar essas crises. Para Amílcar Cabral, "o fenômeno agricultura transforma o homem, criando-lhe novas relações na sua vida social e individual" (Cabral *apud* Franco, 2009, p. 119). Portanto, após passar pela experiência da educação colonial, Cabral se lança à sua tarefa fundamental: a descolonização. De acordo com Luís Cabral, irmão de Amílcar e ex-presidente da Guiné-Bissau, ele "falava da luta na mesma forma que falaria de agricultura" (Cabral *apud* Neves, 2017, p.336)

Para desenvolver esse complexo pensamento, a diretora recorre a uma colagem de textos diversos, o que nos remete ao método da montagem literária, de Walter Benjamin, que é também citado, em alemão. Um pequeno trecho da sexta tese sobre o conceito de história é lido (aqui com a referência da tradução em português): "Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo "como ele de fato foi". Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo" (Benjamin, 1994, p. 224). A diretora aponta para a necessidade de rememorar o passado, lançando às imagens de arquivo um novo olhar, conferindo a elas uma nova visibilidade e, assim, tentando salvá-las do esquecimento.

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35018

Filipa César então ressalta que Amílcar Cabral interessava-se muito mais pela erosão do que pelo solo e que um estudo do solo permitiria trazer à superfície sedimentos do passado – assim como o gesto rememorativo proposto por Benjamin. Durante o período em que estudou agronomia em Lisboa, Cabral realizou uma pesquisa em torno da erosão do solo, na qual afirmava que o agrônomo precisa levar em consideração os elementos do conjunto social para analisar o solo (Franco, 2009).

Algumas cenas adiante, outro documento: um mapa da Guiné-Bissau, que permite explorar as ideias de Cabral sobre o território. Neste momento, a diretora lê uma fala de Amílcar Cabral sobre a maneira como na Guiné a terra é cortada "por braços de mar que chamamos rios". Trata-se, como vimos, de uma interpretação que se aproxima da ideia dos mapas exibidos na projeção, que "performam uma interpretação muito particular de como o mundo deveria ser. O mapa é uma projeção, um jeito particular de representar a esfera numa superfície plana. No mapa, as nações não se sobrepõem nem dividem espaço" (Schechner, 2003, p. 40). No entanto, no geral, são interpretações criadas pelos colonizadores e, portanto, na luta pela independência e numa visão decolonial, precisam ser reinterpretados.

No trecho seguinte, finalmente, vemos imagens de 1980, capturadas por realizadores guineenses seis anos após a independência. São restos de munição, e imagens da guerrilha, com a exposição das laterais da película no quadro e, no áudio, sons de armas disparando. Contra todo o bloco militar que defende os interesses do ocidente, era preciso definir uma arqueologia de um campo de batalha. Na narração, Filipa César descreve a estratégia da guerrilha:

> As guerrilhas também minavam seu próprio solo para fazer desta terra desejável, um corpo tóxico, inconquistável. Um perigo invisível: ativo. As riquezas de uma terra em meio a uma luta, um recurso envenenado, impossível de explorar. Um solo minado, uma geometria subterrânea, uma ciência opaca.

A partir desta fala, é possível seguir adiante na relação entre o solo e a revolução: as estratégias de guerrilha passam pelo solo, pelo artifício do campo minado e por uma arqueologia do campo de batalha, pois o solo, como narra a diretora, é "onde as táticas são desenhadas e apagadas". Ao fim do filme, em uma paráfrase ao título do filme *Toute la mémoire du monde* (Alain Resnais, 1956), Filipa César diz, em francês, "*Toute la mémoire du soil*", pois a memória do mundo estaria guardada, também, no solo. A projeção se apaga, enquanto Filipa a observa.

A performance e a retomada dos arquivos

Trata-se, portanto, de um método artístico de retomada dos arquivos, conferindo a eles uma nova perspectiva ao associá-los a outros elementos: os textos, a voz e o corpo. Um arquivo recuperado como uma citação do passado, reunido a outros fragmentos, algo que se assemelha ao método de montagem literária, assim como propu-

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35018

nha Walter Benjamin no projeto das "Passagens": "os farrapos, os resíduos, não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os" (Benjamin, 2009, p. 502).

Em seu livro "Archiveology", Chatherine Russel (2018) parte do método benjaminiano para discutir as práticas cinematográficas do uso do arquivo. A autora relembra o chamado urgente de Benjamin para um despertar da fantasmagoria. O arquivo, portanto, coloca em questão a memória e as condições do esquecimento. A memória seria então um meio de se evitar o esquecimento completo. Ao colocar o corpo, o texto – performance da oralidade – e as imagens de arquivo que carregam em si vestígios da história, Filipa César constrói uma performance cinematográfica através da montagem. E se, a priori, o corpo, na performance, é mediação, nos filmes, o cineasta se torna o meio para fazer com que as imagens de arquivo possam chegar a outros lugares, para além dos acervos onde estão guardadas.

Apesar da forte referência no trabalho aos cânones do cinema de arquivos, tal como Chris Marker e Harun Farocki, Filipa César desenvolve um método muito particular, principalmente a partir da relação que cria entre a imagem de arquivo projetada e o corpo feminino, primeiro o de Grada Kilomba e depois o próprio corpo. Quando dizemos que a história é contada, de modo geral, do ponto de vista dominante, hegemônico, é importante lembrar que esse ponto de vista é, quase em sua totalidade, masculino. Desse modo, um corpo feminino, em cena, com os arquivos, com a história, revela uma técnica de despertar que coloca o gênero como algo fundamental. Para Russel, a imagem e a cultura do século XX têm uma misoginia profundamente arraigada. O despertar, então,

> (...) deveria ter como objetivo a restauração da subjetividade, da agência, e do trabalho na construção da fantasmagoria. Pensar o despertar como uma técnica, e não simplesmente como um tema ou metáfora, precisamos performar uma leitura dialética da imagem através da arquivologia como linguagem da história da imagem. (RUSSEL, 2018, p. 184).

Em seu texto performado no filme, Grada Kilomba questiona: "a quem essas imagens podem empoderar?" e menciona o processo curativo do material ao qual teve acesso. Um processo que remete ao trauma do colonialismo, da escravização e do racismo, algo que diz respeito não apenas a uma experiência individual, mas a uma memória coletiva do trauma colonial. A cura, remete, necessariamente, à descolonização, ao ato de desfazer o colonialismo e conquistar autonomia sobre a própria vida e a própria história (Kilomba, 2019). Pois aqui, neste momento, percebemos a proximidade entre a montagem (que coloca o cineasta como mediador) e a performance, que, de acordo com Schechner tem como uma de suas principais funções a cura. Uma cura que viria a partir de uma reinterpretação da história, que questiona a narrativa do poder.

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35018

Referências

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. N – Teoria do conhecimento, teoria do progresso. In: _____. **Passagens.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

BRASIL, André. **A performance:** entre o vivido e o imaginado. In: Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Comunicação e Experiência Estetica do XX Encontro da Compós, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, de 14 a 17 de junho de 2011.

COMOLLI, Jean Louis. **Ver e poder:** a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

FRANCO, Paulo Fernando Campbell. **Amílcar Cabral:** a palavra falada e a palavra vivida. (Dissertação) 2009. (Mestrado em História) – Departamento de História Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

GIL, José. **As metamorfoses do corpo.** Lisboa: Relógio D'Água, 1997.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação:** episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

NEVES, José. Ideologia, ciência e povo em Amílcar Cabral. **História, Ciências, Saúde** – Manguinhos, Rio de Janeiro, v.24, n.2, abr.-jun. 2017, p.333-347.

RUSSEL, Catherine. **Archiveology:** Walter Benjamin and Archival Film Practices. Durham e Londres: Duke University Press, 2018.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? In: **O percevejo** – Revista de Teatro, Crítica e Estética, n.12, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2003.

TAYLOR, Diana. O trauma como performance de longa duração. In: **O percevejo** – Periódico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas PPGAC/UNIRIO. V. 1 F. 1, Rio de Janeiro, 2009.

Recebido em: 19 dez. 2025
Aprovado em: 21 abr. 2025

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35018

dispositiva
Revista Interinstitucional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC Minas e da UFMG
PUC Minas
UFMG

A FABULAÇÃO AMPLIADA NA ADAPTAÇÃO DO LIVRO-REPORTAGEM PARA O AUDIOVISUAL

THE EXPANDED FABULATION IN THE ADAPTATION OF THE BOOK-REPORT TO AUDIOVISUAL

Gabriel Bhering [1]
Iluska Coutinho [2]

Resumo
O presente artigo examina as relações entre fabulação e a) realidade, b) reportagem, para assim tratá-la ao lado do ponto central deste estudo: c) adaptação do livro-reportagem. Diferentemente do que se pensa, a fabulação não é oposta ao testemunho, que carrega consigo um caráter literal e imaginativo. Logo, é possível identificar em toda produção jornalística um aspecto documental e fabulativo. Nas notícias, há um predomínio do documental, que encontra a fabulação no livro-reportagem. Em suas adaptações, a fabulação pode ser ampliada aproximando a reportagem de uma ficção, como ocorreu com a série "Rota 66: A Polícia que Mata". Como resultado, este artigo apresenta um gráfico que ilustra a fabulação como um recurso ampliado na tradução da obra de Barcellos para as telas, que não deixa de lado o aspecto documental.

Palavras-chave
Livro-reportagem; série audiovisual; fabulação; documental; ficcional.

Abstract
This article examines the relationship between fabulation and a) reality, b) reporting, in order to address the central issue: c) adaptation of the book-report. Contrary to popular belief, fabulation is not opposed to testimony, which carries with it a literal and imaginative character. Therefore, it is possible to identify a documentary and fabulative aspect in all journalistic production. In news, there is a predominance of the documentary, which finds fabulation in the book-report. In its adaptations, fabulation can be expanded, bringing the report closer to fiction, as occurred with the series "Route 66: The Police that Kills". As a result, this article presents a graph that illustrates fabulation as an expanded resource in the translation of Barcellos' work to the screen, which does not leave aside the documentary aspect.

Keywords
Book-report; audiovisual series; fabulation; documentary; fictional.

1 Gabriel Bhering, jornalista diplomado pela Facom - UFJF, mestrando em Comunicação pelo PPGCOM - UFJF, bolsista FAPEMIG e membro do Núcleo de Jornalismo e Audiovisual (NJA), e-mail: bhering.gabriel@estudante.ufjf.br, ORCID: https://orcid.org/0000-0002-6292-5215, Lattes: http://lattes.cnpq.br/4629880708828406.
2 Iluska Coutinho, professora titular da Facom - UFJF, doutora (UMESP) e mestre (UNB) em Comunicação, jornalista diplomada pela UFES. Coordenadora do Núcleo de Jornalismo e Adiovisual (NJA), e-mail: iluska.coutinho@ufjf.br, ORCID: https://orcid.org/0000-0001-5597-9453, Lattes http://lattes.cnpq.br/7068648540073233.

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35421

Introdução

O livro-reportagem é "um veículo de comunicação jornalística não-periódica" (Lima, 2009, p. 38) que está percorrendo novas rotas, como se observa com as adaptações que esse vem ganhando. Nesse processo de travessia, que pode ser lido pelas lentes da tradução intersemiótica (Jakobson, 1969) e da teoria da adaptação (Stam, 2008), acontece um processo de fabulação, que busca preencher as lacunas da apuração. No entanto, os manuais de redação jornalística condenam qualquer prática de invenção, pois defendem a precisão e a imparcialidade na apuração, a fim de garantir resultados mais credíveis. Desse modo, em um primeiro olhar, o processo de fabulação pode ser visto com certa repulsa, pois jornalismo e ficção são tratados como opostos. Embora já haja no Jornalismo Literário marcas de ficção, são nas adaptações do livro-reportagem para o audiovisual que a ficção pode ganhar fôlego ao ponto do novo produto gerado deixar de ser tratado como reportagem e ser chamado de ficção, conforme aconteceu com a série audiovisual *Rota 66: A Polícia que Mata*, inspirada no livro-reportagem de Caco Barcellos. A partir desse caso e das discussões estabelecidas, este artigo busca estudar, então, se a fabulação seria um desvio de rota ou uma possibilidade de travessia dos livros-reportagem.

Em primeiro lugar, o estudo busca apresentar a relação entre a realidade e a fabulação, que podem ser pensadas em um primeiro olhar como opostas, mas que possuem congruências desde o início da história da humanidade. Para possibilitar a reflexão, a discussão perpassa o conceito de "construção social da realidade" (Berger e Luckmann, 2004). Ainda nessa primeira seção, a relação entre jornalismo e fabulação também é refletida a partir de uma breve passagem pelas "Teorias do Jornalismo" (Traquina, 2005). Além de um adentramento na "Dramaturgia do Telejornalismo" (Coutinho, 2003), precedida por uma caminhada pela noção aprofundada do conceito de "ficção" estruturada por Eco (2024), que é a base para a conexão que Manna (2023) estipula entre jornalismo e ficção.

Após estabelecer o imbricamento da realidade com a fabulação, este estudo se direciona para o livro-reportagem, adotando uma perspectiva dialogada com Lima (2009). Nesta parte, o trauma muito comum na grande reportagem é refletido a partir do conceito de "memória pura" (Bergson, 1999) e do caráter duplo do testemunho entre a "literalidade traumática e a literatura imaginativa" (Seligmann, 2008, p. 72) até se caminhar para os aspectos biográfico e autobiográfico (Lejeune, 2008), que podem ser identificados nos livros-reportagem. No decorrer da apresentação dos conceitos, algumas obras são citadas para ilustrar as discussões, principalmente *Rota 66: A História da Polícia que Mata,* de Caco Barcellos, e *Holocausto Brasileiro,* de Daniela Arbex, que são casos de livros-reportagem adaptados para o audiovisual.

Por fim, o artigo realiza uma aproximação entre o documental e o ficcional, colocados em categorias opostas e sem relações em uma perspectiva estruturalista clássica. Diferentemente do que se observa, por exemplo, no "Cinema Verdade", de Eduardo Coutinho, que é repleto de fabulação. Para colaborar com a discussão, o estudo recorre ao conceito de "leitura documentarizante" (Odin, 2012). Em seguida, após as reflexões

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35421

teóricas desenvolvidas, o artigo apresenta como resultado um gráfico com dois eixos, sendo o da vertical denominado "intensidade" e o horizontal "formatos", no qual é possível acompanhar a variável do "aspecto documental" e "fabulativo" avançando da notícia à adaptação para o audiovisual do livro-reportagem.

Realidade e fabulação: caminhos opostos ou entrecruzados?

Desde os primórdios, o ser humano sente a necessidade de contar histórias, como as pinturas rupestres elucidam com as dinâmicas cotidianas desenhadas nas paredes das cavernas. Não é possível afirmar se os desenhos ali registrados eram feitos após a caça ou para planejá-la, mas independente disso é possível enxergar um aspecto documental nessas imagens, assim como fabulativo, haja vista que as pinturas são feitas a partir de uma observação da cena, lembrança ou antecipação. Em todos os casos, a subjetividade colabora no processo de gerar uma dramaturgia. Desse modo, há uma aproximação quase imutável entre o documental e a fabulação, que caminham juntos, embora haja uma tentativa estruturalista de colocá-los em polos opostos, que não se conectam. Ao resgatar a história da humanidade, é possível observar vários casos de entrecruzamento, a começar pela mitologia grega, por exemplo, que não é apenas fabulativa. Afinal, funciona como um método de apresentar e explicar fenômenos naturais.

Diante dessa simbiose, é preciso refletir como essa relação aparece no jornalismo a partir da reportagem, que está longe de ser um espelho da realidade, como já foi superado pelas próprias *teorias do jornalismo* (Traquina, 2005). Atualmente, essas compreendem que as matérias jornalísticas não são equivalentes ao fato, mas uma representação. Sendo essa incapaz de definir como as pessoas vão pensar, conforme o paradigma funcionalista defendia (Mattelart, 1997), mas, sim, no que as pessoas, conforme se observa no *newsmaking*, vão pensar. Em outras palavras, a realidade é uma construção no jornalismo. Na verdade, aprofundando as lentes de investigação, é possível considerar a realidade reconstituída no jornalismo, já que ela própria é uma construção social, conforme se observa na sociologia do conhecimento, com Berger e Luckman (2004).

Desde o princípio da história da imprensa, reportagens jornalísticas carregam dramaturgia em sua forma. Isso porque a literatura acabou influenciando o estilo desse gênero. De acordo com Marcondes Filho (2002), o jornalismo se organiza em quatro fases sem incluir a pré-história, que ele também estabeleceu a partir do recorte temporal de 1631 a 1789. Nesta época, o jornalismo era artesanal e o periódico se assemelhava ao livro. No primeiro jornalismo (político literário), de 1789 a 1830, os repórteres eram políticos, escritores, críticos e cientistas.

No Brasil, a união da literatura ao jornalismo foi demarcada por Justino José da Rocha, que "não tipifica apenas o jornalismo áulico, em que tanto se destaca, tipifica também a conjugação entre imprensa e literatura, que se firma então e vai dominar até quase o nosso tempo" (Sodré, 1966, p. 210).

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35421

Embora o *new journalism* tenha sido o movimento responsável por consagrar o jornalismo literário, as relações entre jornalismo e literatura tem marcas anteriores à década de 1960. Conforme se vê com o livro *Os sertões*, de Euclides da Cunha, que carrega marcas desse estilo, mesmo não sendo considerado um livro-reportagem segundo Lima (2009).

Em outras palavras, aquilo que se chama de *novo jornalismo* nada mais é do que um resgaste e uma atualização de marcas do princípio da História da imprensa, que foi construída a partir dos conhecimentos técnicos de escrita literária. Haja vista a proximidade do jornalismo com a literatura, é possível também identificar uma relação com a fabulação, tendo em vista que a estrutura de um texto literário clássico dialoga com o corpo das narrativas fabulativas.

As raízes dessa estrutura estão firmadas na *Poética*, de Aristóteles, responsável por influenciar ainda hoje o processo de contação de histórias, como os VTs (vídeo de reportagens gravadas) dos telejornais ilustram pelo fato de possuírem uma dramaturgia, conforme se observa por meio da representação de personagens e ações. O fenômeno descrito foi batizado por Coutinho (2003) como *dramaturgia do telejornalismo*, que:

> [...] compreende, para além dos aspectos de encenação e do caráter espetacular da atuação de seus profissionais, a organização das matérias editadas, em texto e imagem, de forma a oferecer ao telespectador o desenrolar das ações, vividas e experimentadas por meio da atuação de diferentes personagens colocados em cena. A utilização exacerbada dos recursos audiovisuais de 'sobe som' e 'vinhetas' poderia ser considerada como a representação, ou imitação, do canto como elemento integrante da receita dramática, em Aristóteles. Por sua vez, o tom emocional dos textos em geral, com destaque para aqueles lidos pelo apresentador e, sobretudo para seu encadeamento ou paginação da edição exibida, garantem o apelo do espetáculo, aqui noticioso (Coutinho, 2003, p. 198-199).

Nesse caso, a referência não é a uma dramaturgia no sentido de invenção, mas em como a apresentação das matérias recorrem à estrutura característica das narrativas fabulativas e ficcionais para se arquitetar. Ou seja, há uma proximidade do jornalismo com a ficção em sua forma, mas não somente, conforme se aprofunda Manna (2023).

Antes de adentrar nessas reflexões, é preciso entender o conceito de ficção. Esse não deve ser lido a partir de uma relação dicotômica com a verdade, por ser possível encontrar verdade nas narrativas ficcionais a partir do contrato que se estabelece entre autor e leitor (Eco, 2024). Por exemplo, uma informação que não aconteceu presente em um romance seria, então, uma verdade ficcional apenas naquela história e assim continuará sendo enquanto houver um exemplar daquela obra.

Se pautando no ampliamento do campo semântico da palavra ficção defendido por Eco, Manna (2023) realiza uma aproximação da ficção com o jornalismo. De acordo com ele, a ficção é tratada no senso comum como sinônimo de mentira e muitos

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35421

a utilizam, por exemplo, para abordar uma matéria com erros. No entanto, ele sugere pensar ficção a partir da lógica de diegese, que está ligada com a criação de mundos, pois possibilita identificar uma relação com o jornalismo que é, em sua centralidade, construtor de mundos. Após essa aproximação, Manna sugere que o leitor busque uma matéria jornalística e faça os seguintes questionamentos: "[...] Que mundo diegético é esse configurado por essa narrativa? Busque então por outras matérias sobre o mesmo fato e empreenda o mesmo gesto analítico. Que implicações as especificidades de cada um desses mundos têm na sua experiência de leitura?" (Manna, 2023, p. 81).

No Brasil, é possível encontrar com facilidade mundos diegéticos distintos se comparar uma mesma matéria publicada em um jornal da grande mídia e um independente, por exemplo. Com base nessas reflexões, é observável a relação entre ficção e realidade no modo como o ser humano a constrói e se relaciona em sociedade, mas não somente, como se observa também na estrutura dos textos jornalísticos, assim como na dramaturgia telejornalística (Coutinho, 2003).

Posterior a relação da fabulação, ficção e dramaturgia com o jornalismo, diferente da oposição que muitos pensam haver quando se afugentam em uma lógica estruturalista que não dá conta da complexidade da ecologia dos meios e das narrativas, este estudo pretende se voltar para as particularidades do testemunho, a construção da memória e as narrativas biográficas e autobiográficas.

O aspecto biográfico e autobiográfico nos livros-reportagem e suas adaptações: memória, testemunho e fabulação

Os livros-reportagem podem ser classificados de diferentes modos (Lima, 2009), por exemplo, na categoria de denúncia, como ocorre com frequência, haja vista que os jornalistas, durante uma apuração, encontram documentos suficientes para sustentar um furo. O repórter Caco Barcellos, por exemplo, ao ficar sabendo que três jovens da elite paulistana haviam sido assassinados pela Polícia Militar, resolveu investigar como esse mesmo fato ocorria com os jovens periféricos de São Paulo e descobriu a cor da pele de 3944 vítimas entre as 4179 vítimas mapeadas. "1932 eram brancas e 2012 negras e pardas" (Barcellos, 2022, p. 330). Outro tipo de livro-reportagem que recebe destaque no mercado editorial são aqueles que tratam um acontecimento histórico do passado, como *Holocausto Brasileiro*, de Daniela Arbex, que, a partir de fotografias feitas por Luiz Alfredo no Hospital Colônia em Barbacena, reencontrou vítimas daquele sistema opressor normalizado no país em outrora e escreveu as suas histórias.

O testemunho fundamental para viabilizar a apresentação desses traumas nos livros-reportagem é híbrido de singularidade e imaginação, por isso "oscila entre a literalidade traumática e a literatura imaginativa" (Seligmann, 2008, p. 72). Embora defenda o potencial imaginativo, o autor reconhece que esse pode ser prejudicial ao campo do direito:

> Como vimos, esta passagem para o imaginário é desejável e pode ter um efeito terapêutico, mas para um certo discurso sobre o testemunho

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35421

> – sobretudo o jurídico, mas não só – a ficção contamina e dissolve o teor de verdade do testemunho. No discurso jurídico é onde este elemento paradoxalmente singular do testemunho (e das provas) é levado mais adiante, colocando o testemunho em um verdadeiro território de ninguém. Dostoiévski percebeu isto e, freqüentador contumaz de tribunais, ele dizia que as provas têm sempre 'dois gumes' [...] um verdadeiro insight psicanalítico sobre o duplo vínculo. Ou seja, a "literalidade" da situação traumática traz consigo a sensação de singularidade absoluta. Esta não é nada mais do que o sintoma da ruptura com o simbólico. Na tentativa de cobrir este gap com a simbolização a testemunha se volta para o trabalho da imaginação. É neste ponto que o campo jurídico passa a lançar uma suspeita sobre o testemunho. Ele gostaria de manter a singularidade total do testemunho, que significaria a chancela de seu teor de 'prova', de fragmento do real. Mas a engrenagem jurídica emperra uma segunda vez, justamente ao defender esta singularidade literal do evento (Seligmann, 2008, p. 72).

Além de reconhecer esse caráter híbrido do testemunho, que carrega potencialidades e limites, o autor identifica, ainda, a memória como uma modalidade, que pertence à mesma parte da alma que a imaginação, conforme ele comenta se apoiando em Aristóteles. Segundo Bergson (1999) existem dois tipos de memórias: a habitual, ligada com ações praticadas com frequência no dia a dia, e a memória pura, que permite o resgate de uma lembrança do passado. E justamente nesse processo de resgate, pode emergir a fabulação: vista de modo terapêutico, segundo Seligmann (2008), e como um recurso de preenchimento de lacunas.

Além do fenômeno da fabulação se manifestar nos próprios testemunhos que possuem um aspecto imaginativo, existe também a fabulação crítica (Hartman, 2020) que não se dá somente a partir do relato da testemunha, mas pela forma como o contador de histórias vai interpretar e lidar com o relato obtido. Isto é, se o grau de fabulação presente no testemunho demanda cuidado, o seu desenvolvimento por terceiros mais ainda, mesmo que seja uma forma de acolher "a impossibilidade que condiciona nosso conhecimento do passado e anima nosso desejo por um futuro liberto" (Hartman, 2020, p. 31).

Nesse processo de apurar uma história, o jornalista se depara com vários testemunhos. E, assim como no campo do direito, em que o aspecto imaginativo é evitado em prol de uma literalidade dos acontecimentos, o jornalista também é aconselhado a buscar o máximo de precisão e checar as informações, ao invés de dar vazão para a fabulação durante a escuta da vítima.

No entanto, quando o jornalista solicita que a fonte resgate com detalhes como foi o ocorrido, ele está pedindo, em outras palavras, que ela busque uma memória pura que será emaranhada em alguma medida de um aspecto imaginativo ao se transformar em testemunho. Afinal, ninguém é capaz de produzir um relato sem tangenciar a subjetividade que está presente em todo o testemunho. Ainda assim, o contador de histórias, chamado de jornalista, é aconselhado a buscar o máximo de precisão, acrescentando perguntas e vasculhando vestígios preservados daquele acontecimento de modo a checar a veracidade do que está sendo dito.

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35421

Ao começar a produzir um texto que terá em seu corpo testemunhos, o jornalista precisa conhecer com clareza a proposta para a qual ele está produzindo. No caso de uma notícia, considerada um texto "informacional tradicional" (Melo, 1994), será dificilmente usado técnicas de ficção para estruturar a narrativa. Agora, quando é uma grande reportagem produzida para um jornal especializado ou até mesmo um livro-reportagem, há espaço para a fabulação crítica (Hartman, 2020) na construção do texto que emprega técnicas da ficção. Ainda assim, é possível identificar a fabulação na notícia pelo caráter imaginativo de qualquer testemunho; além, de um aspecto diegético próximo à ficção, se considerar as aproximações de Manna (2023).

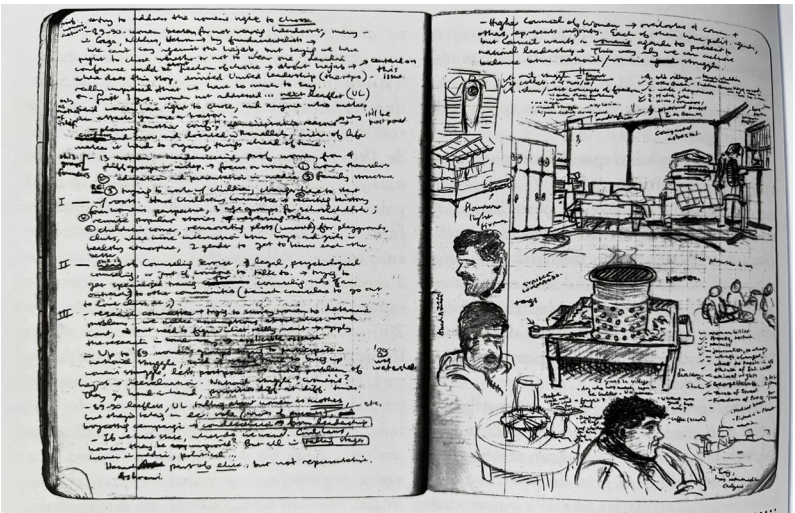
No início de *A Sangue frio*, por exemplo, Truman Capote descreveu com detalhes tudo o que aconteceu antes da família Cluter ser assassinada com base nos testemunhos que ele coletou com vizinhos e os próprios assassinos a fim de viabilizar a escrita do livro. A partir do entendimento de que todo testemunho carrega um aspecto imaginativo, é possível afirmar que essa característica está presente na própria obra de Capote e não apenas na adaptação de 1967. Em outras palavras, a fabulação é um elemento presente no próprio livro-reportagem.

Outro caso, cuja fabulação aparece em evidência na própria reportagem, é a história em quadrinhos (HQ) *Palestina*, de Joe Sacco, que foi publicada primeiramente em nove gibis entre 1993 e 1995, até ganhar uma versão única em 1996. O jornalista, intrigado com o modo como os palestinos eram representados pela grande mídia, resolveu buscar esforços e realizar a sua própria apuração, que, diante da extensão, não era viável de ser divulgada apenas como uma simples matéria de jornal, motivando-o — já apaixonado por artes — a ilustrar em formato de quadrinhos. Embora todas as falas tenham ancoragem nas entrevistas, o desenho possui um potencial fabulativo explícito, quando comparado com outras imagens, como a fotografia. Essa última também pode ser interpretada sendo atravessada pela fabulação, mas ainda assim continua sendo vista de modo predominante pelo caráter indicial do signo de maior testemunhalidade que um desenho.

Normalmente, imagens sobre guerras estão inseridas em contextos de disputas que geram grandes discussões, como se observa com as poucas fotografias tiradas no Holocausto, que foram e ainda são criticadas por judeus, pelo fato de eles serem iconoclastas. Embora reconheça o argumento utilizado, Didi-Huberman (2017) defende imagens, apesar de tudo, pois a presença delas pode ser uma forma de impedir que aquele acontecimento caia no esquecimento. No caso de uma HQ, que ilustra uma guerra, a disputa se torna menos tempestuosa, pois "as imagens artesanais parecem ser menos fiscalizadas, ainda que haja problemas" (Muanis, 2024, p. 195).

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35421

Figura 1. Rascunhos da apuração de Joe Sacco acompanhada de esboços ilustrativos lapidados nos quadrinhos



ACIMA: *Um de meus cadernos de entrevista. Em algumas ocasiões, fiz alguns esboços para referência futura. Estes desenhos se relacionam a personagens e ambientação relativas ao Capítulo 6.*

Fonte: Palestina (Joe Sacco, 2021).

O processo de construção da HQ de Sacco não se deu apenas pelas entrevistas, pois, além de coletar os testemunhos, o jornalista também esboçava em seu caderno a cena que estava enxergando para, em seguida, ilustrá-la com mais detalhes. Outra técnica empregada com frequência era tirar fotografias para depois desenhar a partir delas. Independente do caso, a fabulação é um processo fundamental para viabilizar a obra de Joe Sacco. A fim de legitimar esse processo fabulativo, o jornalista quadrinista se coloca no decorrer da narrativa como um personagem que vai relatando os bastidores ao leitor e deixando claro que aquela história é construída a partir de um ponto de vista, diferente do que a grande mídia evita seguir em prol de uma pretensa objetividade.

Apesar do livro-reportagem de Joe Sacco não ser biográfico ou autobiográfico, é possível observar marcas desses estilos aparecendo em sua obra, a partir do aprofundamento dos personagens que tangenciam uma narrativa biográfica ou pela sua colocação na história. Essas características também estão presentes em outros livros-reportagem, haja vista a proximidade da crônica com a reportagem e da biografia com o perfil, como refletido por Lobato (2018).

Enquanto a biografia está contando a história de uma pessoa que não é o autor, como ocorre em alguma medida quando o jornalista perfila um personagem e aprofunda em sua história de vida a fim de humanizar o relato, a autobiografia se dá a partir de um pacto biográfico (Lejeune, 2008). Em uma primeira observação, pode-se pensar que a autobiografia seria um texto em primeira pessoa, no qual o narrador é o personagem. "É o que Gérard Genette denomina narração 'autodiegética', em sua classificação das 'vozes' das narrativas. [...] Entretanto, o autor deixa claro que pode haver narrativa 'em primeira pessoa' sem que o narrador seja a mesma pessoa que o personagem principal" (Lejeune, 2008, p. 16). A autobiografia acontece, então, não pela pessoa empregada, mas quando o: "autor = narrador e autor = personagem" (Lejeune, 2008, p.

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35421

16). Embora a autobiografia clássica seja autodiegética, ela também pode existir em segunda ou terceira pessoa, desde que haja o pacto estabelecido por Lejeune.

O aspecto biográfico e autobiográfico também aparece nos trabalhos da repórter Daniela Arbex, que, ao ter contato com as fotografias tiradas por Luiz Alfredo em 1961 no Colônia, ficou instigada para descobrir quem eram aquelas pessoas por trás dos cliques e se elas ainda estavam vivas. Então, motivada por essa curiosidade, ela apurou e escreveu uma grande reportagem publicada no jornal *Tribuna de Minas*, em 2011, que se transformou em um livro-reportagem diante da profundidade. Apesar de não se configurar como um livro-reportagem perfil, pensando nas classificações de Lima (2009), a obra, por trazer com uma riqueza de detalhes as vítimas no decorrer da narrativa, escancara um aspecto biográfico primordial para reconstituição dessa história que, até então, estava fragmentada nas fotografias.

Figura 2. Uma criança no Colônia com o olhar franzido em direção ao céu

Fonte: Luiz Alfredo, 1961.

É interessante observar que a Figura 2 traz, em seu enquadramento, uma *mise-en-scène* que já revela uma característica biográfica, pois a criança colocada espontaneamente ou não no centro do quadro com o olhar franzido para o alto e a boca aberta já a configura como a protagonista rodeada por outros pacientes ao fundo. Desse modo, no processo de documentar o Colônia, os registros também acabaram funcionando como uma forma de perfilar as pessoas que ali viviam, tendo em vista que há várias fotos de Alfredo, cujo foco da lente se distancia do ambiente e se volta para uma determinada pessoa, como aconteceu no caso acima, levando o observador a se questionar: "Quem é essa criança e por que ela está sozinha em um hospital rodeada de pessoas mais velhas?". Justamente envolta por essas mesmas perguntas sem respostas que Arbex resolveu buscar as histórias de vida por trás dessas imagens.

No capítulo "Os meninos de Oliveira", o leitor descobre que a criança da foto é Maria Cibele de Aquino, que entrou no hospital com quatorze anos e por lá ficou até a morte com 68 anos. Com o fim das atividades em 1996, o hospício foi desativado e

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35421

transformado no Centro Hospitalar Psiquiátrico de Barbacena (CHPB), que passou a atuar com diretrizes alinhadas à Reforma Psiquiátrica Brasileira. Embora tenham ocorrido melhorias, Cibele, desde que entrou, continuou vivendo nesse espaço, onde teve como refúgio as bonecas, conforme relata Arbex (2019) em palavras que aparecem acompanhadas da fotografia mais recente da antiga criança com olhar perdido capturado por Luiz Alfredo.

No documentário homônimo de 2016 da HBO Max, a jornalista Daniela Arbex não é somente alguém que está investigando a história e tecendo a narrativa, mas é também uma das personagens do filme ao ser entrevistada como um pilar desse caso, haja vista o envolvimento que ela passou a ter após a produção da grande reportagem, assim como aconteceu com o fotógrafo Luiz Alfredo, que aparece no documentário revisitando o hospital, onde tirou as fotos na década de 1970.

No final, Arbex deixa de ser apenas entrevistada e assume a posição de jornalista ao mediar uma conversa com o fotógrafo Alfredo, o jornalista Hiram Firmino e o cineasta Helvécio Ratton, responsável pelo filme *Em Nome da Razão*. Em 2021, a reportagem foi novamente adaptada. Dessa vez, para a série Colônia, que ganhou uma versão em filme de terror com o título: *Ninguém sai vivo daqui*, no qual há uma ficcionalização da narrativa.

O livro-reportagem *Rota 66: A História da Polícia que Mata* também é marcado pelo aspecto biográfico, pois Caco Barcellos, ao apurar as vítimas assassinadas pela Polícia Militar de São Paulo, não tinha apenas a intenção de trazer números, mas principalmente mostrar que eram brasileiros com famílias e sonhos. Entre os casos apresentados, encontra-se o assassinato de Paulo Bueno, um jovem rapaz de dezoito anos, que tinha saído a noite em um Ford Corcel 76, um carro emprestado, juntamente com dois amigos, quando foi assassinado pela Polícia Militar, que estava tomando café na padaria Vila Ede, Zona Norte de São Paulo. Assim que eles viram o carro passando, acharam que os jovens tinham cara de bandido e estavam fugindo, nisso levantaram imediatamente e perseguiram os garotos até os assassinar. Ao invés de solicitar uma perícia, os militares levaram os corpos para o hospital, a fim de conseguir manter a argumentação que o ato foi em legítima defesa por conta de um tiroteio.

O repórter Caco Barcellos, para conseguir relatar o que aconteceu em 22 de abril de 1978, precisou entrevistar os familiares de Paulo Bueno para resgatar as lembranças acerca do fato, que foi apresentado a ele em forma de um testemunho envolto por uma literalidade traumática e uma literatura imaginativa (Seligmann, 2008). Ou seja, o aspecto fabulativo não é um recurso que aparece apenas quando essa história se transforma em audiovisual, mas, em alguma medida, é uma característica do próprio testemunho presente no livro-reportagem.

> Passa da meia-noite de sábado, 22 de abril de 78. O ruído da violência que vem da rua desperta o sargento Antônio Bueno, que acabara de ir para a cama. Ele estava quase dormindo e comenta meio sonolento para si mesmo:
> — Esses colegas da Rota dão duro mesmo!

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35421

> A mulher Gabriela, que assiste a um filme na televisão da sala, também ouve o barulho, que parece cada vez mais próximo de casa. A sirene, o cantar dos pneus, a sequência de tiros desviam a atenção do vídeo. Do quarto, o marido explica:
> — Isso é rajada de metralhadora, mulher!
> — Você também ouviu, Antônio? Quem será que eles estão matando hoje? — grita da sala Gabriela.
> — Bandido, bandido — responde o sargento, sem dar importância ao incidente que está acontecendo a poucos quarteirões de casa (Barcellos, 2022, p. 225).

Haja vista que Caco Barcellos não estava presente no momento em que aconteceu esse diálogo entre os pais de Paulo Bueno, ele precisou desempenhar esforços em uma apuração que vasculhasse com detalhes tudo o que aconteceu antes do momento do crime, inclusive o que os pais estavam fazendo no horário da execução dos garotos. É interessante observar que Gabriela, ao questionar o esposo acerca das pessoas que os militares estavam matando, ela recebe como resposta que são bandidos, quando, na verdade, nesse caso, o seu próprio filho é uma das vítimas. Embora Caco tenha coletado com precisão o testemunho, as falas podem não ter sido exatamente assim. Afinal, ele não presenciou, mas sim apurou as memórias do casal antes do momento traumático, o que acaba revelando ainda mais significativamente o aspecto imaginativo podendo emergir, tendo em vista que o trauma provoca um apagamento dos detalhes, demandando o preenchimento dessas lacunas pela fabulação.

Na série audiovisual *Rota 66: A Polícia que Mata*, lançada na plataforma Globoplay, em 2022, ocorre um processo de tradução intersemiótica (Jakobson, 1969), pois o signo verbal é transformado em não verbal ao caminhar para o audiovisual. Nesse processo, mudanças são operadas e a fidelidade não deve ser um critério para determinar a qualidade de uma adaptação, conforme refletiu Stam (2008). Este estudo coaduana com essa perspectiva, desde que haja, nesse processo de ampliação e redução, compromisso ético.

A tradução intersemiótica do livro-reportagem de Barcellos recriou os personagens das páginas, construídos a partir da apuração. Isso porque esses tiveram os seus nomes alterados e seus núcleos familiares reconstituídos. Nas páginas, Paulo Bueno tem sete irmãos, enquanto no audiovisual ele é filho único e estudante de Direito. Inclusive, pelo fato de não ter mais filhos, o militar nas telas, após a dor da perda de Paulo, acaba convidando um garoto sem família para morar com ele e a esposa. A característica biográfica de perfilar essa família está presente no livro e se mostra potencializada na série a partir de um processo de ficcionalização.

Já acerca do aspecto autobiográfico, no livro Rota 66 é possível identificar alguns trechos nos quais Caco Barcellos se coloca na narrativa, a fim de apresentar os bastidores da apuração, assim como é uma marca dele no telejornalismo. Além das aparições pontuais realizadas, no capítulo dois, ele ultrapassa os bastidores e resgata uma memória pura do início da juventude em Porto Alegre, quando foi perseguido pela polícia, semelhante ao que aconteceu com os seus entrevistados.

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35421

> Chegou a minha hora de correr desta maldita Radiopatrulha. Sou um menino tímido, bem-comportado, nada fiz de errado, mas sei que devo fugir. Até hoje me limitava a assistir à fuga dos amigos maiores. Mas já completei 12 anos, tenho que começar a me prevenir. Estamos fugindo desde o momento em que a Bate-lata apontou, na densidade de nossa rua [...] O delegado apreendeu o dinheiro, as rapaduras, o amendoim. Tivemos que voltar para casa — chorando de ódio — e sem os amigos, que passaram a noite no xadrez. As injustiças da polícia se repetiram muitas vezes. Só um ano depois iríamos festejar a transferência do Doutor Barriga (Barcellos, 2022, p. 25 - 31).

É possível identificar, em suas palavras, um testemunho que perpassa uma literalidade traumática e literatura imaginativa (Seligmann, 2008), tendo em vista que, ao resgatar essa memória pura (Bergson, 1996) que aconteceu quando ele ainda era adolescente, Caco não tinha como lembrar com precisão as falas ditas por ele e os amigos. Logo, as lacunas dessa memória transformada em testemunho carregam um aspecto fabulativo, que, em uma avaliação superficial, pode ser tratado como oposto a uma reportagem, mas que está associado a ela pela própria estrutura testemunhal que é emaranhada desse recurso.

Na série *Rota 66: A Polícia que Mata,* o repórter ganha vida a partir do ator Humberto Carrão. A própria encenação dramatúrgica já passa para um nível de simulação, que se distancia da realidade e se aproxima da fabulação, embora as duas não sejam necessariamente opostas. Para além do caráter teatral que uma série audiovisual demanda, a fabulação é um recurso bastante explorado com a figura de Caco Barcellos, pois, durante a produção do roteiro, houve um alargamento em sua presença na história, que, no livro, se dá de modo pontual com as pequenas aparições nos bastidores da apuração e mais evidentemente no capítulo do "Doutor Barriga".

Esse ampliamento da figura de Barcellos acontece a partir do momento em que o telespectador é apresentado a outras papéis da vida do repórter, como: o Caco filho, irmão, pai, namorado e amigo. Embora o motor da série continue sendo as vítimas da Polícia Militar de São Paulo, é possível identificar um deslocamento do protagonismo que, no livro, encontra-se na figura dos assassinados, enquanto na série passa para o repórter.

Conforme a postagem de divulgação publicada no ig do Instagram do Globoplay em 2022, é possível concluir que ele é o homenageado da narrativa, afinal a legenda traz: "Tô arrepiado! Conheça a trajetória profissional de Caco Barcellos na nova série original do @globoplay. #Rota66APolíciaQueMata chega dia 22!" (Globoplay, 2022). Com o enquadramento de Barcellos como protagonista, as vítimas passam a ser coprotagonistas motoras do tema central da narrativa, costurado pela figura do repórter.

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35421

Figura 3. Caco Barcellos aos beijos com Luli, antes de ser interrompido pelo trabalho

Fonte: Rota 66: a polícia que mata (Globoplay, 2022).

A cena acima acontece no quarto episódio *"Tente outra vez"*, no qual Caco Barcellos está dançando aos beijos com Luli, sua colega de redação e namorada, enquanto cantam a música *Lá vou eu*, de Zélia Ducan. No início da série, ainda no episódio piloto, o fotógrafo Pena Branca que trabalha com Barcellos diz em tom de brincadeira à Luli: "Princesa, o Barcellos não come, não bebe, não fuma, não trepa, só goza com trabalho". Apesar disso, no decorrer da série, eles começam a namorar. Na cena acima, enquanto dançavam casualmente, alguém bate a campainha e Caco atende dando de cara com seu assistente de apuração, que, observando o clima do lugar, pergunta: "Eu tô interrompendo alguma coisa?", recebendo como resposta do jornalista: "Tá tudo certo, fique à vontade". Luli ri e se retira, concluindo que, naquela noite, Caco não está disposto a desempenhar o papel de namorado, mas, sim, de repórter. Em nenhum momento, o livro-reportagem atravessa a vida afetiva romântica do repórter, por mais que tenha, em seu desenrolar, algumas marcas de autobiografia. É somente na adaptação que esse recurso ganha fôlego com uma fabulação que ultrapassa o preenchimento das lacunas da memória e atinge um aspecto ficcional ancorado na realidade.

O livro-reportagem adaptado para o audiovisual: entre o documental e o ficcional

Do mesmo modo como há relações entre a realidade e a fabulação, jornalismo e ficção, também é possível estabelecer um contato do documental com o ficcional, tratados como opostos e sem qualquer tipo de simbiose em uma perspectiva estruturalista. No entanto, seria possível afirmar que, em uma produção documental, não há marcas de ficção, e, em uma ficção, não há marcas de documentação?

Para começar essa reflexão, é possível citar o documentário *Edifício Master*, de Eduardo Coutinho. Nele, o telespectador conhece os diferentes moradores do prédio localizado em Copacabana, RJ. A produção pode ser classificada, a partir dos modos estabelecidos por Nichols (2005), como um documentário participativo, pois, no decor-

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35421

rer das entrevistas, Coutinho realiza perguntas em tom de conversa. Além de participativo, o audiovisual feito por ele é chamado de Cinema Verdade, a partir das influências do Cinéma Vérité francês. No entanto, a "verdade" para Coutinho não se constrói a partir de uma factualidade, como no jornalismo.

Para entender essa questão, é possível ilustrar com a jovem prostituta, entrevistada por Coutinho, que diz o seguinte: "E eu sou muito mentirosa, muito mesmo. E eu até choro para acreditar na minha mentira. Tem mentira que eu acabo acreditando que é verdade" (Coutinho, 2002, [00:47:57]). Logo em seguida, o cineasta questiona: "E uma coisa, por que você mentiu nessa conversa de hoje, nossa?" (Coutinho, 2002, [00:48:09]). Então, ela responde: "[...] Mas hoje eu não estava mentindo, eu esqueci mesmo. E nem passava pela minha cabeça que eu tinha que fazer entrevista. Mas ontem eu menti. Para você ver como eu sou uma mentirosa verdadeira. Eu falo mentira, mas falo a verdade" (Coutinho, 2002, [00:48:31]).

Em outras palavras, a verdade no cinema de Coutinho não se constrói a partir de uma verdade factual, mas, sim, de uma subjetividade carregada de fabulação.

Essa fabulação se torna ainda mais potencializada no filme *Jogo de Cena*, do mesmo diretor, no qual ele entrevista mulheres comuns que responderam a um anúncio de jornal que solicitava histórias pessoais de vida. O documentário se torna inovador, pois ele não apenas as entrevista, como convida atrizes para dar vida a parte dos relatos, explorando técnicas dramatúrgicas. Desse modo, o filme ultrapassa o aspecto fabulativo do testemunho e atinge também um grau de ficção que pode, em uma leitura inicial, ser tratado como oposto do documental, mas que, na proposta do diretor, é justamente o ponto central para a construção da narrativa, que traz as fronteiras do real e o ficcional em um constante apagamento.

Assim como é possível identificar marcas de ficção em narrativas documentais, o inverso também é possível. Afinal, por mais distante que seja uma produção audiovisual da realidade, ela carrega um caráter documental. Uma telenovela, por exemplo, como *Avenida Brasil*, de João Emanuel Carneiro, que conta a história ficcional de uma órfã de pai que busca vingança, documenta também o Brasil daquela época, pelos figurinos, cenários e discursos apresentados no decorrer da trama.

Além disso, a documentação se manifesta pela própria escalação do elenco e construção da narrativa. Se um pesquisador realiza uma investigação acerca da representação de raça e sexualidade dos atores do produto ficcional, ele vai encontrar, possivelmente, um documento sobre como as telenovelas do início da década de 2010 eram gravadas na Rede Globo. Isso dialoga com o conceito de leitura documentarizante, "capaz de tratar todo filme como documento" (Odin, 2012, p. 13).

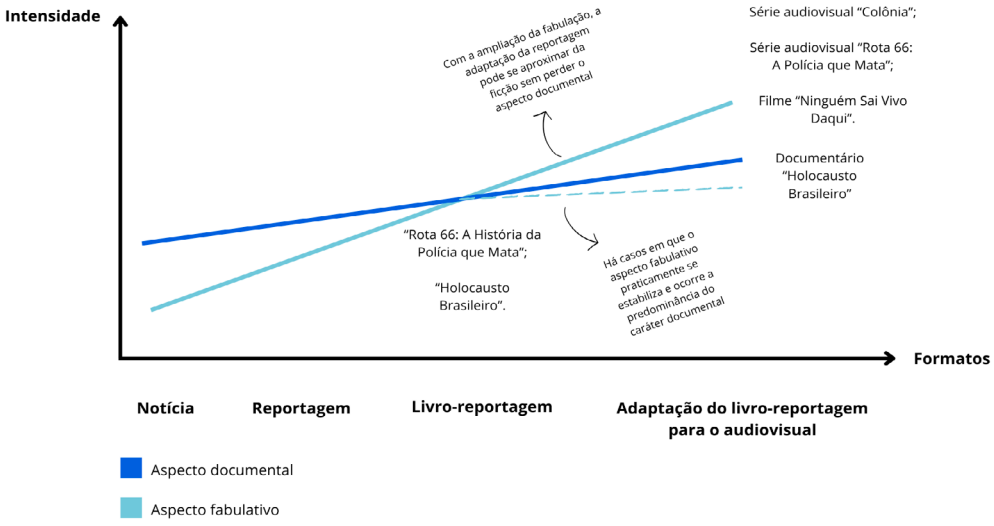
Os livros-reportagem, repletos de testemunhos impregnados de um aspecto fabulativo, ao percorrerem uma rota em direção ao audiovisual, passam a ter essa característica ampliada. Em alguns casos, podem ganhar um aspecto ficcional, como aconteceu com a série *Rota 66: A Polícia que Mata*, que foi tratada pelo próprio Globoplay dessa forma, diferente do documentário *Holocausto Brasileiro*, que, apesar de também ter marcas de fabulação, está mais próximo da realidade, pelo fato da predominância do modo observativo e reflexivo, distanciando-se da proposta participativa de Coutinho.

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35421

Diante dessas aproximações, o gráfico abaixo foi elaborado a fim de garantir uma possibilidade de visualização da rota que o livro-reportagem percorre ao caminhar para o audiovisual. Em primeiro lugar, é preciso reconhecer que os aspectos documental e fabulativo sempre vão existir, tendo em vista a própria natureza do testemunho. Embora em uma notícia ocorra maior predomínio do documental, é possível identificar também a presença de fabulação, pelos testemunhos carregados de literatura imaginativa.

Na reportagem, a documentação se expande, pois a profundidade desse gênero demanda uma maior apuração, mas é comum que a fabulação também avance, haja vista a humanização do relato, que pode estar envolto por um aspecto imaginativo. No livro-reportagem, é possível identificar um momento no qual o aspecto fabulativo encontra o documental, gerando um ponto de equilíbrio que demarca esse veículo, mesclador de jornalismo e literatura, seja na escrita, estrutura ou profundidade dos testemunhos. Para ilustrar, foi exemplificado com *Rota 66: A História da Polícia que Mata,* de Caco Barcellos, e *Holocausto Brasileiro*, de Daniela Arbex, pelo fato de ambos os casos serem brasileiros e terem ganhado adaptações.

Figura 4. O aspecto documental e fabulativo: da notícia à adaptação do livro-reportagem



Fonte: Elaboração própria (2024).

Após o ponto de equilíbrio, o gráfico traz casos de adaptações de livros-reportagem, como se vê com a série *Rota 66: A Polícia que Mata*, que teve o aspecto fabulativo potencializado ao ficcionalizar a história das vítimas, que recebem outros nomes e núcleos familiares, assim como o desenvolvimento do aspecto autobiográfico com a figura de Caco Barcellos. Já, voltando-se para *Holocausto Brasileiro*, é possível identificar a geração de duas adaptações: o documentário homônimo, que possui um crescimento do aspecto documental e, praticamente, uma estabilidade do fabulativo; diferente do que ocorre com a série *Colônia* e o filme de terror *Ninguém Sai Vivo Daqui*, derivado dessa, no qual o fabulativo se expande com a ficcionalização do relato presente na reportagem. Embora a fabulação possa se estabilizar, o documental deve sempre con-

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35421

tinuar avançando, mesmo havendo predomínio do fabulativo, pois é ele que permite a legitimidade da ficção ancorada em um fato.

É importante esclarecer que o gráfico desenvolvido não deseja ser um modelo fixo e impossível de atualizações e complexificações, mas, sim, uma forma visual inicial que colabore em outras pesquisas científicas sobre adaptações de livros-reportagem, assim como em próximas produções que venham buscar, na academia, reflexões sobre a prática, que pode ser legítima tanto se aproximando da ficção quanto permanecendo mais próxima do documental, conforme visto. O importante é reconhecer que, mesmo caminhando para a ficção, há uma responsabilidade com o documental que não pode ser deixado de lado. Afinal, este deve continuar sendo buscado, a fim de gerar legitimidade na construção dessa nova narrativa que advém de uma apuração jornalística.

Considerações finais

O fenômeno do livro-reportagem caminhando para o audiovisual merece atenção do campo da Comunicação, pois os temas normalmente tratados nessas obras são traumáticos e envolvem vítimas de um ocorrido, que merecem continuar tendo a sua integridade respeitada em uma adaptação, chamando atenção para a importância de estudar essas rotas e, para isso, considerar os aspectos documental e fabulativo, que, diante das aproximações realizadas neste estudo, se mostram presentes desde a notícia. No desenvolvimento de uma reportagem, o documental avança, haja vista a profundidade de detalhes que esse gênero demanda. Além dele, o fabulativo também se expande, ao ponto de se encontrar com o documental no livro-reportagem, que, ao ser adaptado, pode ter ou não uma estabilização, conforme visto no gráfico. Isso depende de cada proposta de adaptação e não do gênero escolhido, afinal, o documentário também pode ter um potencial ficcional, conforme foi visto com as obras de Coutinho.

A série *Rota 66: A Polícia que Mata* é uma adaptação na qual o aspecto fabulativo se sobrepôs ao documental, ao ponto de a narrativa se aproximar da ficção. Ainda assim, o documental continuou sendo perseguido e garantiu a legitimidade dessa produção. Já a tradução intersemiótica de *Holocausto Brasileiro* priorizou, no caso do documentário, uma narrativa documental. Ambas as rotas são possíveis, desde que a produção mantenha a proposta central do livro, a qual são as vítimas. Logo, no processo de adaptação do livro-reportagem para o audiovisual, a ampliação da fabulação pode, sim, ser um recurso de travessia — desde que acompanhada de algumas diligências a serem estruturadas em próximos estudos, não de modo a limitar futuras adaptações, mas de orientar para que a poética e a ética possam caminhar alinhadas quando um livro-reportagem é adaptado para o audiovisual.

Referências

ARBEX, Daniela. **Holocausto Brasileiro.** Rio de Janeiro: Intríseca, 2019.

Avenida Brasil. Telenovela brasileira. Direção de Ricardo Waddington. Roteiro de João Emanuel Carneiro. Produção de Rede Globo. Rio de Janeiro: Rede Globo, 2012.

BARCELLOS, Caco. Rota 66: a história da polícia que mata. 22. ed. São Paulo: Galera Record, 2022.

BERGER, Peter L.; LUCKMANN, Thomas. **A construção social da realidade:** tratado de sociologia do conhecimento. Tradução de Floriano de Souza Fernandes. Petrópolis: Vozes, 2004.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória:** ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução de Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. (Coleção Tópicos).

CAPOTE, Truman. **A sangue frio.** Tradução de Sérgio Flaskman. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2003.

Colônia. Direção: **André Ristum.** Canal Brasil, 2021.

COUTINHO, Iluska. **Dramaturgia do telejornalismo brasileiro:** a estrutura narrativa das notícias em televisão, 2003. Tese (Doutorado em Comunicação) - Universidade Metodista de São Paulo.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens, apesar de tudo.** Tradução de Vanessa Brito e Arno Vogel. 4. ed. São Paulo: Editora 34, 2017.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção.** Tradução de Hildegard Feist. 7. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2024.

Edifício Master. Direção: Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: VideoFilmes, 2002.

HARTMAN, S. Vênus em dois atos. **Revista Eco-Pós**, Rio de Janeiro, v. 23, n. 3, p. 12–33, 2020. Disponível em: https://doi.org/10.29146/eco-pos.v23i3.27640

Holocausto Brasileiro. Direção: Armando Mendz, Daniela Arbex. São Paulo: HBO Max, 2016.

JAKOBSON, R. Aspectos linguísticos da tradução. In: **Linguística e comunicação.** Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1969.

Jogo de Cena. Direção: Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: VideoFilmes, 2007.

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

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico:** de Rousseau à Internet. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LOBATO, José. Da crônica à grande reportagem, da biografia ao perfil: mapeando contribuições estruturais da literatura ao jornalismo interpretativo. **Revista ALCEU**, Rio de Janeiro, v. 18, n. 36, p. 142-156, jan./jun. 2018. Disponível em: https://doi.org/10.46391/ALCEU.v19.ed36.2018.109

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35421

MANNA, Nuno. Jornalismo / ficção: passeio pelo bosque das jaqueiras. In: LEAL, Bruno; TASSIS, Nicoli; MANNA, Nuno (org.). **Para desentender o jornalismo.** Belo Horizonte: PPGCOM/UFMG, 2023.

MARCONDES FILHO, Ciro. **Comunicação e jornalismo:** A saga dos cães perdidos. 2. ed. São Paulo: Hacker Editores, 2002.

MATTELART, Armand. **Histórias da teoria da comunicação.** Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Editora Loyola, 1997.

MELO, José Marques de. **A opinião no jornalismo brasileiro.** Petrópolis: Vozes, 1994.

MUANIS, Felipe. Entre imagem e texto: o testemunho gráfico como olhar do ilustrador-testemunha. VIS: **Revista do PPG em Artes Visuais**, v. 23, n. 01, p. 187-204, 2024.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário.** Campinas: Papirus Editora, 2005.

Ninguém Sai Vivo Daqui. Direção: André Ristum. Canal Brasil, 2024.

ODIN, Roger. Filme documentário, leitura documentarizante. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, São Paulo, v. 39, n. 37, p. 10-30, 2012. DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2012.71238

Rota 66: A Polícia que Mata. Direção: Philippe Barcinski e Diego Martins. Brasil: Globo Play, 2022.

SACCO, Joe. **Palestina.** Tradução de Cris Siqueira. São Paulo: Veneta, 2021.

SELIGMANN, Márcio. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. **Psicologia Clínica**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 65-82, 2008.

STAM, R. **A literatura através do cinema:** realismo, magia e a arte da adaptação. Tradução de Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalvez. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2008.

SODRÉ, Nelson. **A história da imprensa no Brasil.** Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1966.

TRAQUINA, José. **Teorias do jornalismo.** 2. ed. São Paulo: Editora Contexto, 2005.

Recebido em: 22 mar. 2025
Aprovado em: 08 jun. 2025

dispositiva
Revista Interinstitucional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC Minas e da UFMG
PUC Minas
UFMG

A NARRATIVA NA LINGUAGEM DO VIDEOCLIPE: NARRATIVIDADE POP, PERSONA MUSICAL E A DIMENSÃO DRAMATÚRGICA DAS AUDIOVISUALIDADES MUSICAIS EM REDE

THE NARRATIVE IN MUSIC VIDEO LANGUAGE POP NARRATIVITY, MUSICAL PERSONA AND THE DRAMATURGICAL DIMENSION IN THE NETWORKED MUSICAL AUDIOVISUALITIES

Leonam Dalla Vecchia [1]

Resumo
O artigo investiga as transformações estéticas que a linguagem do videoclipe atravessa no contexto das plataformas, tomando como ponto de partida as convenções estabelecidas durante seu período televisivo. A hipótese central do trabalho destaca as audiovisualidades musicais em rede como fios condutores visuais que estruturam um específico modo narrativo vinculado tanto à linguagem do videoclipe quanto à noção de persona musical. Para isso, a pesquisa articula conceitos de narrativa, performance e transmidialidade, analisando como a presença da persona musical modela os eventos encenados e narrados em suas audiovisualidades. Metodologicamente, a abordagem combina a análise audiovisual e a observação de discursos que gravitam em torno da performance de Beyoncé.

Palavras-chave
Audiovisual; Videoclipe; Performance; Música; Narrativa.

Abstract
The article investigates the aesthetic transformations that the language of the music video is undergoing in the context of platforms, starting from the conventions established in its television period of existence. The central hypothesis is that networked musical audiovisualities act as visual leitmotifs that structure a specific narrative mode linked to the language of the music video and the notion of the musical persona. To this end, the research articulates concepts of narrative, performance and transmedia storytelling, analyzing how the presence of the musical persona shapes the events staged and narrated in their audiovisualities. Methodologically, the approach combines audiovisual analysis and the observation of discourses that gravitate around Beyoncé's performance.

Keywords
Audiovisual; Music video; Performance; Music; Narrative.

1 Doutor e Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (UFF). E-mail: leonamvecchia@gmail.com. ORCID: https://orcid.org/0000-0001-8849-4401. Currículo Lattes: http://lattes.cnpq.br/1995894698404464.

Introdução

Beyoncé foi notoriamente uma das artistas que mais utilizou e desestabilizou as convenções do videoclipe nos últimos anos (Durham, 2012; Harrison, 2014; Dalla Vecchia, 2020, 2021; Vernallis, 2017). Embora conhecida desde os anos 1990 por integrar a *girl group Destiny's Child*, foi somente em meados da década de 2010 que a visão artística de Beyoncé foi amplamente aclamada. Os álbuns visuais *Beyoncé* (2013) e *Lemonade* (2016), em especial, foram os trabalhos que melhor traduziram o seu desenvolvimento musical e audiovisual dos últimos anos. Neste último projeto, Beyoncé utilizou uma estrutura incomum para a apresentação da obra: um bloco audiovisual, de longa duração, no qual apresentava uma narrativa de cura costurada meticulosamente pelas faixas ordenadas do álbum.

Esta estrutura não foi um caso isolado[2] e nos abre a discussão sobre a natureza narrativa presente na linguagem do videoclipe. Seja em formatos mais alongados — como é o caso do álbum visual[3] — seja em formatos mais curtos — como é o caso dos videoclipes oficiais ou dos lyric videos[4] (McLaren, 2019, Korsgaard, 2019; Pérez Rufí, 2017) -, a sombra de uma narratividade específica à forma com que o videoclipe organiza sua estrutura sintagmática (Metz, 1990) torna-se evidente. Tais audiovisualidades são utilizadas por Beyoncé e outras artistas como uma das formas de expressar suas *personas* nas diferentes plataformas pelas quais transitam, construindo uma jornada em devir relacionada ao universo autoral e performático de tais artistas.

A proposta deste trabalho é tecer uma discussão teórica sobre as possibilidades narrativas presentes na linguagem do videoclipe, considerando os limites e potencialidades na utilização do conceito de narrativa, especialmente diante de um fenômeno que, de forma complexa, desfaz as fronteiras entre ficcionalidade e factualidade no contexto das plataformas. Dessa forma, minha hipótese se traduz na compreensão de que as audiovisualidades musicais em rede se relacionam de um modo particular neste novo ambiente, configurando uma narratividade transmidiática que representa os eventos encenados e narrados pela persona musical. Meu argumento é o de que este modo narrativo não é novo no contexto do videoclipe, mas que se complexifica ao se articular com a dinâmica das plataformas digitais. Nesse sentido, tais audiovisualidades parecem ser fios condutores responsáveis por conduzir a lógica narrativa do videoclipe neste novo contexto.

Ao olhar para as especificidades narratológicas do fenômeno, a figura mediadora dos eventos encenados salta aos olhos como uma força gravitacional poderosa, a qual exerce influência direta na estrutura desta narratividade. No contexto circunscrito à música pop, por exemplo, o corpo da persona musical (Ahonen, 2017; Auslander, 2006, 2008; Bennett et al., 2018; Harrison, 2014; Goodwin, 1992; Frith, 1983; Dalla Vecchia e Pereira de Sá, 2021; Shapero, 2015; Viñuela, 2019) parece ganhar protagonismo

2 Dentre alguns exemplos que podemos citar estão Gracinha (Manu Gavassi, 2021), Dirty Computer (Janelle Monáe, 2018), Mis Planes son Amarte (Juanes, 2017), Dirty Femme (Tove Lo, 2023), Kisses (Anitta, 2019), entre outros.

3 O álbum visual pode ser caracterizado enquanto um produto híbrido entre a estética do álbum fonográfico e a linguagem do videoclipe.

4 Trabalhos como Sophie's "Faceshopping" as (Anti)Lyric-Video, de Mathias Korsgaard (2019) e Katy Perry's "Wide Awake": The Lyric Video as Genre, de Lauren McLaren (2019), sublinham a importância de observarmos a conjuntura mais ampla de obras correlacionadas à tradição dos videoclipes oficiais.

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35395

tanto nos planos audiovisuais de suas obras, quanto na atribuição de uma certa autoria a esta figura pelos discursos da crítica e do público. Importante destacar que escolho me aventurar por este terreno por perceber uma significativa ausência[5] de discussões que expliquem de forma mais profunda a relação entre narrativa e videoclipe, sobretudo em como esta dinâmica opera e se reconfigura na ecologia midiática atual.

As inquietações brevemente expostas acima nascem de um longo percurso acadêmico, no qual discorro sobre as transformações que as audiovisualidades em rede relacionadas à música pop atravessam desde que migraram da televisão para o ambiente plataformizado da cultura. Convoco a ideia de audiovisualidades por compreender a intrincada constelação de formatos que - sob o paradigma conceitual do videoclipe pós-MTV (Korsgaard, 2017; Pereira de Sá, 2021) - acionam a gramática do videoclipe clássico[6] como força propulsora na construção de uma narratividade que tem como operador semiótico a história pública vinculada à persona musical. Nesse contexto, caminho em direção à Juliana Gutmann e invisto na ideia de que o audiovisual em rede se constitui "enquanto tecido enredado; forma rizomática, trama de nós heterogêneos, conectados e múltiplos" (2021, p. 15), no qual nossos esforços de análise ancoram-se na articulação (ou rede de relações) entre os diferentes formatos, corpos e dispositivos que se retroalimentam das convenções perpetuadas pelo videoclipe clássico.

Do ponto de vista teórico-metodológico, justifico a perspectiva audiovisual adotada na abordagem do tema, pois acredito que a teoria do cinema e da televisão foram os campos que mais desenvolveram discussões sobre o fenômeno narratológico em mídias outras que não a palavra escrita (Chatman, 1978; Fludernik, 2006; Bordwell, 1985; Metz, 1992). Meu enfoque audiovisual é, também, fruto do desejo de refletir sobre a encenação e presença material da persona musical nos planos das audiovisualidades analisadas. Apesar deste estudo não ser um espaço no qual analisarei extensivamente tais obras, na seção final do trabalho irei trazer à tona a presença de Beyoncé para elucidar alguns pontos de minha proposta metodológica, consciente de que esta metodologia possa se adequar a outros artistas e gêneros do campo musical. Outro ponto importante é a ressalva de que irei me concentrar no gênero de música pop, pois este é um gênero em que a corporeidade da persona musical ganha notória evidência (Janotti Junior, 2016; Soares, 2015; Keightley, 2015; Frith, 1996).

Tendo-se em vista os muitos estudos que propõem métodos de análise para a linguagem do videoclipe, analisarei as audiovisualidades musicais tanto a partir da noção profícua de motivo condutor visual como proposto por Cara Harrison (2014) em seu estudo sobre a narratividade dos álbuns visuais[7], quanto a partir da maneira como o corpo da persona musical é disposto e se movimenta no interior dos planos, guiado pela noção de *mise-en-scène* (Stam, 2000; Aumont, 1994). Acreditando que a narratividade do videoclipe não é construída somente na *diegese* das audiovisualidades mu-

5 As discussões existentes discorrem sobre o tema de uma forma introdutória e consideram especialmente as décadas de 90 e 2000.

6 Por videoclipe clássico, me refiro às obras veiculadas pelos canais musicais televisivos entre as décadas de 1960 e meados dos anos 2000, antes do surgimento e crescente expansão da cultura digital.

7 HARRISON, Cara. The visual album as a hybrid art-form: a case study of traditional, personal and allusive narratives in Beyoncé. Dissertação (Mestrado em Cultura Visual) – Lund University, Lund, Suécia, 2014. Disponível em: <https://lup.lub.lu.se/student-papers/search/publication/4446946?>

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35395

sicais, vinculo minha análise também aos discursos que gravitam em torno da performance analisada.

Assim, o trabalho está organizado em três seções. Em um primeiro momento, busco delinear o que entendo por narrativa e de que modo a teoria do videoclipe trabalha este conceito nas especificidades de sua linguagem audiovisual. Em um segundo momento, volto-me ao lugar que a persona musical ocupa neste modo narrativo, visto que a sua performance angaria para si as funções de mediadora (narradora), personagem protagonista e autora dos eventos encenados, desempenhando um papel de difícil categorização ao considerarmos a profunda carga de ficcionalidade advindo dos estudos narratológicos. Por fim, atualizo as discussões sobre a narratividade pop para o contexto das plataformas, analisando algumas passagens dos trabalhos de Beyoncé que dialogam com as especificidades que delineei durante o trabalho.

Narrativa e a linguagem do videoclipe

A narratividade permitida com o advento do álbum, em meados do século XX, possibilitou uma estética nativa a esta materialidade que, posteriormente, se ramifica nos álbuns conceituais de rock dos anos 60 (Keightley, 2004; Karakuyu, 2016, p. 19; De Marchi, 2005). Nesse sentido, o álbum fonográfico é definido por muitos autores como um trabalho "unificado por um tema", podendo este "ser instrumental, compositivo, narrativo ou lírico" (Shuker, 1999, p. 17), deixando "de ser uma coleção de canções heterogêneas para tornarem-se obras narrativas" (idem). A estética do álbum desemboca no álbum visual a partir da década de 2010, um formato que busca dar uma visualidade específica a esta materialidade.

Assim, é oportuno destacar que o álbum visual não surgiu em um vácuo. O formato é fruto de uma longa trajetória do videoclipe na televisão, fenômeno este que se desenvolveu a partir da gravação das performances musicais que os artistas faziam em programas de televisão[8]. Este fato, por si só, já conecta a linguagem do videoclipe à tradição das performances musicais ao vivo, força motriz importante para os posteriores desenvolvimentos do fenômeno.

No campo teórico, os primeiros autores a desenvolverem discussões sobre o videoclipe, em meados dos anos 1980 (Grossberg et al., 1993; Austerlitz, Prato, 2010; Railton e Watson, 2011; Marks e Tannenbaum, 2011; Machado, 2000; Chion, 1994), eram provenientes majoritariamente dos estudos fílmicos e se concentravam especialmente nos videoclipes veiculados pela Music Television[9]. A ligação entre o canal e a linguagem do videoclipe deixou esta teoria demasiado atrelada às especificidades televisivas da época, tornando esta primeira onda mais voltada à ideologia estética que a MTV propagava do que ao fenômeno do videoclipe propriamente dito (Kaplan, 1987, Andrew Goodwin 1992, Ariane Holzbach 2016; Adorno, 1991; Featherstone, 2007). Além disso, a pri-

8 A partir da consolidação do dispositivo televisivo em meados dos anos 1950, os artistas musicais aproveitaram o novo ambiente para promover suas músicas, álbuns, shows e a sua própria imagem pública.

9 A Music Television (MTV) nasceu com o propósito de ser um canal televisivo dedicado exclusivamente à música. Foi um dos muitos mecanismos que as grandes gravadoras da época encontraram para promover os álbuns, as músicas e a identidade visual dos artistas que se encontravam sob o seu selo.

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35395

meira onda de estudos sobre o fenômeno se debruçou sobre a sua linguagem a partir de uma perspectiva demasiado visual, negligenciando o caráter musical do fenômeno.

Desafiando esta primeira onda, muitos autores que escreveram sobre o videoclipe entre os anos 1990 e 2000, sublinharam a importância da música para a sua produção de sentido (Prato, 2010; Frith, Goodwin e Grossberg, 1993; Beebe e Middleton, 2007; Vernallis, 2004, 2013; Goodwin, 1992; Keazor e Wübbena, 2010; Railton e Watson, 2011; Soares, 2012, 2016; Holzbach, 2016). Nesse contexto, ganha relevo a dimensão sonora da música (timbre, textura, melodia, harmonia, etc), sua particular estrutura textual[10] e o seu desenvolvimento cíclico e ritmado, que leva em consideração os endereçamentos estéticos[11] e mercadológicos do gênero ao qual este artefato está vinculado. Um dos estudos mais emblemáticos do período foi o livro *Experiencing Music Video: Aesthetics and Cultural Context* (2004), no qual Carol Vernallis define importantes metodologias de análise para o fenômeno. Dentre elas, podemos destacar a importância dos versos-gancho (os refrões da canção que mais facilmente se traduzem em visuais) e a estrutura da canção imitada visualmente pelo videoclipe. Para nos utilizarmos do termo cunhado por Mathias Korsgaard no importante livro *Music Video After MTV: Audiovisual Studies, New Media, and Popular Music* (2017), os vídeos musicais parecem, através de sua intrincada articulação audiovisual, "musicalizar a visão" do espectador.

Poderíamos elencar muitas convenções que julgo estarem sob o guarda-chuva de sua linguagem a depender da perspectiva adotada. Se pensarmos na estrutura da música, podemos perceber o quanto o espaço audiovisual do refrão difere dos espaços apresentados nos versos, já que o refrão é a parte mais importante do desenvolvimento musical. Outra convenção poderia ser o endereçamento direto do artista para a câmera, quebrando a ilusão de realidade e dirigindo-se especificamente ao espectador[12]. Poderíamos citar também o espaço cênico do palco que, de modo metafórico ou estilizado, torna-se o centro gravitacional das forças impressas nas sequências do videoclipe. Além disso, a continuidade do videoclipe parece seguir a continuidade sonora da música, ainda que haja uma certa falta de coerência espacial e temporal na sua trilha visual.

Um dos aspectos mais debatidos pelos teóricos do videoclipe é o seu caráter narratológico. Assim, se formos refletir sobre o videoclipe nestes termos, iremos perceber que dificilmente a narrativa de um videoclipe encerra-se em si mesma. Tal como pontuado anteriormente, a organização da trilha visual no videoclipe não se daria de uma forma linear, e sim cíclica, equilibrando seus vetores de força com as variáveis sonoras da música/álbum (Goodwin, 1992; Ferrandino, 2021).

A teoria do videoclipe, nesse sentido, parece muito rapidamente refutar o caráter narratológico do fenômeno, atestando que ele seria uma forma de expressão não-narrativa. Essa perspectiva, no entanto, incorre em dois importantes problemas: 1) tenta realizar uma aproximação entre os mecanismos narrativos do videoclipe às formas

10 A música popular massiva, via de regra, divide-se geralmente em três principais seções musicais: o refrão, os versos e as pontes entre os versos e os refrões. Dessa forma, o videoclipe "muitas vezes chama a atenção para as divisões seccionais da música para ajudar o espectador a lembrar a música e a sua estrutura" (2004, p. 163).

11 A maioria dos autores não deixa de pontuar a existência de uma importante relação entre os visuais e a música/álbum em termos da atmosfera emocional proposta, e entre visuais e letras em termos de uma possível amplificação dos significados contidos nesta.

12 Esta é também uma convenção bastante presente no próprio modo de funcionamento da televisão, segundo Robert Allen, o "modo retórico" do dispositivo televisivo.

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35395

canônicas ficcionais e 2) desconsidera, de muitas maneiras, o que está fora da diegese[13] do fenômeno. Nesse sentido, o videoclipe pode até subverter as convenções narrativas clássicas[14] consagradas pelo cinema e pela televisão, mas parte fundamental do meu argumento é o de que a sua linguagem, ainda assim, é capaz de nos narrar acontecimentos. Logo, é possível dizer que a linguagem do videoclipe possui uma específica narratividade?

Para construir meu argumento sobre como a narratividade no videoclipe existe, mas é desviante de outras formas audiovisuais, primeiro preciso assentar o terreno sobre o conceito de narrativa, especificamente em seu uso corrente na teoria das narratividades audiovisuais.

Sinteticamente, a atividade narrativa é um processo[15], processo este cujo intuito é narrar determinados eventos a outrem. Neste contexto, pressupõe-se um sujeito que enuncia um discurso e aquele (ou aqueles) que ouvem este ato ilocutório[16] (Austin, 1946; Searle, 1969). Decompondo o conceito em seus termos mais básicos, podemos definir a qualidade narrativa que um artefato comunicacional desperta enquanto um processo de organização sequencial e temporal de eventos que ocorrem em uma dada história, seja ela ficcional ou factual. A isso se soma a condição de que uma narrativa ocorra em uma determinada duração (o próprio ato discursivo) e contenha em si cenários e situações mais ou menos bem delimitados (Fludernik, 2009; Kozloff, 1992). Essa estrutura é comum a todos os tipos de narrativa, independente do ferramental utilizado para narrá-la (textual, visual, musical ou conversacional).

Apesar da definição que tentei delinear acima, pela teoria narratológica tradicional rondam muitas controvérsias no que diz respeito aos aspectos necessários para que uma narrativa seja vista como tal. Muitos autores atestam, por exemplo, que uma narrativa precisa ter começo, meio e fim. Outros, que há a necessidade de haver um conflito como gatilho propulsor dos acontecimentos narrativos. Outros ainda supõem que é a junção de um grupo de personagens com personalidades mais ou menos definidas que definem um artefato comunicacional como investido de narrativa (Marie-Ryan, 2014, p. 14). Seymour Chatman (1978) no livro *Story and discourse: narrative structure in fiction and film*, ao desenvolver estas ideias no campo do cinema, fragmenta a narrativa em três partes complementares a partir da teoria estruturalista: 1) os eventos que estão sendo recontados (a matéria-prima da história); 2) o discurso utilizado para recontar estes eventos (como o tempo é organizado ao relatar a história)[17] e 3) a sua manifestação midiática, ou seja, que *tipo* de discurso foi utilizado para enunciá-la.

A presença da figura do narrador é um dos aspectos mais importantes no modo como os autores do campo narratológico compreendem o conceito. Gerald Prince (2003) no livro *A Dictionary of Narratology* (1987), define narrativa como "um ou mais

13 Mais adiante no trabalho, irei especificar melhor o conceito de diegese como ele é entendido pelo campo audiovisual. Por ora, defino diegese como o universo ficcional em que uma dada história acontece.

14 Entendemos por narrativa clássica a forma de construção vinculada ao cinema industrial estadunidense, modelo de produção em larga escala que moldou outros cinemas nacionais ao redor do mundo. O filme narrativo, segundo este modelo, é feito para encorajar o espectador a executar as atividades de compreensão narrativa.

15 O verbo "narrar" vem diretamente do latim narrare, "contar", mas é também aparentado com o latim gnarus, que significa "saber" ou "conhecer".

16 Na sua teoria sobre os atos de fala, Austin já entende a linguagem enquanto performance.

17 Aqui temos a ordem dramática através das quais os eventos são recontados, independente da ordem cronológica em que ocorreram.

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35395

eventos reais ou fictícios comunicados por um, dois ou vários (mais ou menos explícitos) narradores para um, dois ou vários (mais ou menos explícitos) narratários" (p. 58). Narratários, nesse contexto, designam o sujeito a quem está sendo relatada a história, mesmo que este agente seja ficcional. No processo de narração, como já postulado anteriormente, encontra-se subjacente uma ideia de performance oral, na qual um narrador relata uma história a um enquadramento social qualquer (Fludernik, 2006, p. 02).

Ao transpor os conceitos da narratologia tradicional para o audiovisual, nos deparamos com diversos problemas, haja vista que a palavra e a imagem são signos que se comportam de maneiras substancialmente diferentes[18]. De imediato, constatamos que o teor narrativo vinculado ao encadeamento sintagmático do audiovisual (Metz, 1990) ganha em polissemia significativa ao utilizar signos icônicos como representação de eventos no tempo. O cinema, assim como o teatro, supõe dispor de ferramentas que mostram um mundo fictício de maneira direta.

Desse modo, a questão da narrativa no cinema se sedimenta em duas principais vertentes: as teorias miméticas e as teorias diegéticas. As teorias miméticas da narrativa audiovisual têm como base a imitação de ações humanas, em um sentido mais próximo do drama teatral. David Bordwell, no livro *Narration in the fiction film* (1985), argumenta que as "teorias miméticas concebem a narração como a apresentação de um espetáculo: um mostrar" (p. 03). Nesse contexto, a analogia é com relação ao ponto de vista de um observador situado a uma distância ideal entre o objeto apresentado e o seu corpo, tal como nas artes pictóricas.

No teatro, o espaço cênico também era pensado a partir desta perspectiva: "um espaço específico é delimitado como fictício e a audiência ocupa um arco limitado de pontos de vista em direção a este" (Bordwell, 1985, p. 04). Aqui ganha proeminência um certo sentido de "não-mediação" e, por consequência, de "ausência" da figura do narrador, abrindo espaço para que conceitos como cenografia e *mise-en-scène* tomem papel de centralidade, tomados como a materialização visual e direta dos eventos da história. Como já nos aponta Bordwell (1985, p. 12), "no filme de ficção, não apenas a posição da câmera, mas a *mise-en-scène*, conforme se desdobra no tempo e no espaço, é dirigida ao espectador".

As teorias diegéticas da narrativa audiovisual, por outro lado, têm como base o *contar* uma história. Nesse sentido, "as teorias diegéticas concebem a narração, literalmente ou analogicamente, como uma atividade verbal: um *contar*" (Bordwell, 1985, p. 28). No caso do cinema, a adoção do conceito de *diegese* aponta para a intencionalidade do realizador, o qual irá construir, a partir da sintaxe audiovisual, o seu discurso e perspectiva com relação ao que está sendo narrado. Nesse sentido, Christian Metz, no livro *Histoire/discours* (1975), sugere que "o cinema, enquanto instituição, tem uma dimensão enunciativa em virtude das intenções do cineasta, das influências que ele exerce sobre o público em geral, etc." (p. 43). Desse modo, ainda que as imagens e sons no audiovisual sejam manufaturados a partir da performance e encenação de corpos

18 A começar pelo fato de que a palavra é um signo arbitrário (simbólico) enquanto a imagem é um signo que possui certa congruência com o objeto representado (signo icônico).

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35395

em cena, estes bailam pelo comando de alguém que orquestra esta sequência de imagens (Gaudreault e Jost, 2009).

Importante destacar que o conceito de narrativa só pode ser pensado *em relação*. Como visto anteriormente, o discurso narrativo é sempre dirigido a alguém, sujeito este que toma parte essencial nos acontecimentos relatados. A teoria da narração de David Bordwell (1985), nesse sentido, possui um forte viés cognitivista e está assentada na ideia de que a narração é um processo que se desenrola na mente do espectador. Para Bordwell, a narrativa clássica no cinema desenvolve-se por meio de uma organização audiovisual que suscita específicas respostas cognitivas de testagem, confirmação e descarte de hipóteses acerca dos personagens, eventos e ações apresentados.

A emergência do espectador no âmbito dos estudos cognitivistas coaduna-se com as discussões que começaram a surgir no campo dos estudos televisivos (Allen, 1992; Martín-Barbero, 2010; Mittell, 2004; Turner e Tay, 2009; Williams, 2016), os quais buscaram lidar com as especificidades do novo meio audiovisual. Noções como o mapa das mediações de Martín-Barbero (1986), o nascimento dos Estudos Culturais e o surgimento da serialização (Browne, 1984, p. 177; Marc, 1984, p. 12) como importante vetor narrativo da televisão foram balizadores centrais para que tais teóricos percebessem não só os atributos estéticos e de linguagem do dispositivo televisivo, mas como estes dialogavam com os diversos contextos socioculturais em que eram inseridos.

A reboque dos estudos televisivos transformados pela cultura digital, o conceito de narrativa transmídia surge em meados dos anos 2000 para dar conta da complexa capilaridade em que a narrativa televisiva mergulha neste novo contexto comunicacional. Indicado pela primeira vez no livro de Henry Jenkins, *Cultura da Convergência* (2009), esta noção baseia-se na ideia de que certas narrativas se desenvolvem, simultaneamente, em duas ou mais plataformas, construindo um quadro de referências mais amplo e complexo sobre determinado universo ficcional. Nesta ecologia midiática, o autor sublinha o papel fundamental dos fãs, que em comunidades *online* compartilham informações acerca do universo narrativo objeto de seu afeto. Este conceito é sabiamente resumido nestes termos:

> A narrativa transmídia representa um processo em que elementos integrais de uma ficção são dispersos sistematicamente em vários canais de distribuição com o objetivo de criar uma experiência de entretenimento unificada e coordenada. Idealmente, cada mídia faz sua própria contribuição para o desenrolar da história (p. 944).

Trazendo a noção supramencionada para o campo atual da música, podemos afirmar que as personas musicais estão se tornando cada vez mais narradoras de histórias transmidiáticas, criando uma marca unificada e ampliando o seu conteúdo entre diferentes plataformas (Jost, 2019, p. 203). Ainda que o narrador seja opaco na tradição audiovisual de narração, na linguagem do videoclipe isto se complexifica, pois assistimos à própria performance ilocutória, vocal e enunciativa da persona musical; ao mesmo tempo em que ela surge nos planos como *protagonista* de suas próprias

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35395

audiovisualidades. Como forma de escapar deste emaranhado conceitual, proponho utilizarmos a ideia de *persona* para falarmos sobre a performance do artista musical na linguagem do videoclipe, desvencilhando-a de uma suposta responsabilidade com a ficcionalidade do personagem e do narrador; ao mesmo tempo em que traz para o primeiro plano a performatividade desta figura mediadora e as possíveis marcas de autoria vinculadas a ela.

O lugar da persona musical na narratividade do videoclipe

O termo *persona* remete-nos a um termo que vem sendo utilizado por autores inseridos no campo da comunicação e que se prestam a desenvolver uma agenda de pesquisas que batizaram como *persona studies* (Marshall e Barbour, 2015, Marshall, 2010; Moore, Barbour e Lee, 2017; Giles, 2020). Vindo do campo do teatro, *persona* costumava se referir às máscaras[19] vestidas pelos atores no momento de atuação dramática na Grécia Antiga (Marshall, 2015, p. 289). Tal como pontua David Marshall, "a primeira conclusão a se tirar desta abordagem é o reconhecimento de que a *persona* é fabricada", demonstrando uma profunda relação entre a ideia de *persona* e sua dimensão dramatúrgica.

Ao sublinhar as origens do termo, os autores vinculados ao *persona studies* compreendem que a plataformização da cultura (Van Djick, 2013; Gillespie, 2007; Poell et al., 2020) adicionou camadas de complexidade ao conceito, uma vez que paulatinamente negociamos nossa "fachada pública" em diversos microssistemas. Nesse contexto, Marshall (et al., 2020) e outros autores definem *persona* "como uma deliberada e estratégica forma de comunicação", como um modo de "apresentação e performance" (Marshall & Barbour 2015, p. 2)"; e propõem pensarmos na persona a partir de suas cinco dimensões distintas, que se interconectam no que podemos chamar de um *networked-self* (Bolter, 2000; Papacharissi, 2010). Estas dimensões podem ser descritas como:

1) O "eu" voltado para o público, ou nos termos de Erving Goffman (1956), a "fachada pública" construída e mantida pela *persona*; 2) A sua dimensão midiatizada, ou seja, sua relação de dependência com as *affordances* específicas de cada plataforma; 3) As rotinas performáticas e/ou os padrões de comportamento publicizados pela *persona*; 4) A dimensão coletiva, ou seja, a sua inserção em diferentes contextos socioculturais; e, por fim, 5) A sua dimensão avaliativa, resumida por Barbour, Moore e Marshall (2015) através da expressão VARP: valor, agência, reputação e prestígio (Giles, 2020, p. 17).

Ao acionarmos a ideia de performance do *self*, como trabalhado pelo sociólogo canadense Erving Goffman no livro *A representação do eu na vida cotidiana* (1956) e apropriado por diversos autores no campo da comunicação plataformizada, é inevitável sua interlocução com o profícuo conceito de performance de uma forma mais ampla. Performance, tal como compreendo neste trabalho, é tanto uma forma de estudar e analisar o mundo, quanto um modo de capturar a dramaticidade de encenações postas em marcha pelo corpo e suas relações com outros corpos, materialidade e tecnologias.

19 De fato, a palavra persona está etimologicamente conectada à ideia de som (sona) movendo-se ou projetando-se através da madeira (per), matéria-prima da própria máscara (Marshall e Barbour, 2015, p. 02).

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35395

Ao se apropriar das tradições teatrais e antropológicas do conceito, Diana Taylor (2013) sugere que o conceito extrapola "a compartimentalização, seja ela por gênero (música-dança) ou participantes/atores, seja pelo efeito pretendido (religioso, sociopolítico, estético), em que se baseia o pensamento cultural ocidental (p. 43).

Ao definir performance, Richard Schechner (2006) nos lembra que "uma pintura acontece em seu objeto físico; um livro acontece nas palavras, (...) mas uma performance acontece enquanto ação, interação e relação" (p. 04). Desejo frisar estas três últimas palavras, pois acredito que elas carregam a singularidade que a lente teórica e metodológica da performance pode imprimir nos fenômenos comunicacionais, especialmente quando pensamos em formas culturais tais como as audiovisualidades musicais em rede. Afinal, a persona musical não existe em um vácuo, e sim em um determinado contexto sócio-histórico (relacionado e em interação com este); em relação e interação com específicas materialidades e tecnologias comunicacionais[20]; e também em relação e interação com o seu público, que fará uma *leitura disciplinada* de sua performance a partir de um horizonte estético que diz respeito às convenções, gêneros e linguagens audiovisuais que se entrecruzam no ambiente das plataformas.

Estes pressupostos nos convidam a refletir sobre o fato de que, mesmo quando a performance audiovisual da persona musical esteja registrada e arquivada nas plataformas, ela é permanentemente atualizada pela recepção.

> As performances podem ser generalizadas até o nível teórico da restauração do comportamento, mas, como práticas concretas, *cada e toda performance é específica e diferente da anterior*. As diferenças encenam as convenções e as tradições de um gênero, as escolhas pessoais feitas pelos atores, diretores e autores, os múltiplos padrões culturais, as circunstâncias históricas e as particularidades da recepção (Schechner, 2006, p. 11-12).

Nesse sentido, este trabalho aposta na utilização do termo persona no conceito de persona musical, pois ele "nos permite examinar a 'interface' entre a 'pessoa real' e o '*self* público'" (Marshall, 2014, p. 166), lembrando-nos sempre de que estamos diante de uma figura *em tensão*. Esta tensão diz respeito à realidade ontológica deste indivíduo no meio social - a factualidade de sua existência -, concomitante à sua necessária construção enquanto produto dos processos comunicacionais que publicizam este mesmo sujeito. A máscara, ainda que contenha em si uma certa dimensão ficcionalizada, está inscrita em uma materialidade corpórea, subscrita a um sistema industrial em que o seu significado e sua presença no mundo estão sendo constantemente disputados, tensionados, construídos e recompostos.

20 Isto significa que não só a performance musical se constitui somente na interação, ou seja, um corpo sempre performa algo a alguém; como também as plataformas são sedimentadas em estruturas que supõem um constante estado interacional, no qual estamos permanentemente conectados (seja de forma síncrona ou assíncrona) com outros indivíduos.

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35395

As audiovisualidades musicais em rede e a capilaridade da narratividade pop nas plataformas

Acredito que o modo narrativo vinculado à linguagem do videoclipe tornou-se mais evidente conforme a plataformização foi ganhando terreno no contemporâneo, capilarizando os eventos narrativos vinculados à persona e tornando sua presença ubíqua digitalmente. Por isso, meu intuito neste trabalho é construir uma perspectiva atualizada do conceito, encarando de frente o contexto plataformizado da cultura e a capilaridade em que a narratividade pop se desenvolve atualmente.

Aqui aciono o paradigma do videoclipe pós-MTV (Pereira de Sá, 2021; Korsgaard, 2017, 2019; Vernallis et al., 2020) enquanto um elemento teórico importante na compreensão do fenômeno atualmente. Em comum, o que os estudos mais recentes acerca do videoclipe sublinham são as ideias de transmidialidade e narrativa transmídia como aspectos fundamentais da narratividade proposta pela sua linguagem, a crescente agenda de pesquisa em torno da persona musical como figura nuclear na compreensão dos seus jogos de significação, a emergência de diferentes formatos vinculados à linguagem do videoclipe e os aspectos socioculturais e políticos no que diz respeito à sua circulação, distribuição e consumo no contexto plataformizado.

Retomando e atualizando minhas conceituações anteriores sobre a narratividade do videoclipe, considero haver um modo de narrar específico à linguagem audiovisual do videoclipe plataformizado, uma narratividade que extravasa do videoclipe oficial para dar conta de um *devir* inerente ao modo como a performance da persona musical funciona. Neste trabalho, observo que os artistas musicais, especialmente os vinculados à música pop, prescrevem em suas audiovisualidades uma *narratividade pop*, isto é, um *modo narrativo* ligado à maneira como a linguagem audiovisual do videoclipe se comporta.

Uma das características mais proeminentes deste modo narrativo, o qual trabalho em minhas pesquisas anteriores, é a profícua noção de fios condutores visuais. Ainda que a narrativa *em devir* da persona musical não seja fechada no sentido estrito do termo[21], ela vai se cristalizando em fios audiovisuais e narrativos, registros das múltiplas encenações desta performance no ecossistema multiplataforma. Assim, a noção de *fios condutores visuais* tem se mostrado particularmente útil para dar conta da fluidez e da capilaridade da narratividade pop neste novo cenário, destacando os fluxos audiovisuais que se disseminam nos ambientes conectados.

> O leitmotif (motivo condutor) é "um tema, ou outra ideia coerente, claramente definida de modo a manter sua identidade se modificado em aparições subsequentes, e cujo propósito é representar ou simbolizar uma pessoa, objeto, lugar, ideia, estado mental, força sobrenatural ou qualquer outro elemento em uma obra dramática, geralmente operística, mas também vocal, coral ou instrumental" (Costantini, s/a, p. 01).

21 Isto é, não tenha um "fim" tão plenamente demarcado.

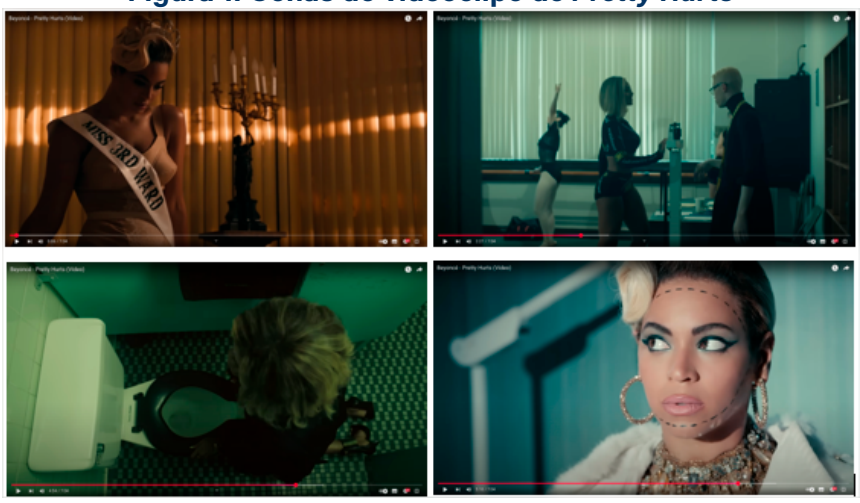
// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35395

Neste caso, promovo uma inversão ao transpor a ideia de motivo para a análise das audiovisualidades musicais, incorporando a expressão *visual* no conceito. Ao invés de ser um motivo condutor sonoro, torna-se um motivo condutor *visual*. Ecoando as ideias de versos-gancho (Vernallis, 2004), ele permite que façamos ligações entre uma audiovisualidade e outra sem as prender a um modelo clássico de análise narrativa. A partir dessa perspectiva, a repetição de certos elementos visuais ressalta e enfatiza temas centrais relacionados à determinada música/álbum, proporcionando uma espécie de "âncora" que auxilia na construção do sentido e na identificação dos conteúdos temáticos abordados pelas obras.

Um dos fios condutores mais proeminentes de *Beyoncé* (2013), por exemplo, é a utilização de troféus como catalisadores da constante busca da artista pela perfeição, principalmente relacionado à sua carreira musical. Este é um tema que permeia muitos momentos do álbum, mas na faixa audiovisual de abertura da obra, dirigida pela parceira de longa data, Melina Matsoukas[22], esta temática ganha contornos dramáticos.

Em *Pretty Hurts*[23], a artista corporifica a *Miss 3rd Ward*, espécie de alter-ego que faz referência às suas raízes texanas[24]. No videoclipe, Beyoncé faz alusão ao sistema de concursos de beleza e seus inevitáveis problemas, mostrando cenas da artista aplicando *botox* no rosto, submetendo-se à medição de sua estrutura física e regurgitando o que comera em uma crise bulímica (Fig. 1). Nesse sentido, o troféu parece simbolizar a dualidade em que sua performance é construída: a origem e o orgulho de suas raízes, combinados com o peso dos padrões de beleza impostos pela sociedade, especialmente quando pensamos em artistas femininas de grande sucesso na indústria musical.

Figura 1: Cenas do videoclipe de *Pretty Hurts*



Fonte: Youtube.

Ainda que o troféu apareça repetidas vezes no plano de fundo das cenas mostradas nos primeiros versos e refrões de *Pretty Hurts* (Fig. 2), é depois da ponte que o *motivo* ganha mais destaque. Na última vez em que o refrão é entoado, vemos uma

22 Matsoukas ganhou destaque ao dirigir videoclipes de grandes artistas como Lady Gaga, em Just Dance (2008) e Rihanna, em We Found Love (2011).
23 Disponível em: <https://youtu.be/LXXQLa-5n5w?si=v-xX5UlE1gcptioI> Acesso em 25/03/2025.
24 "3rd Ward" é um bairro histórico de Houston, Texas, onde a artista cresceu.

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35395

montagem alternada mostrando a cena em que *Miss 3rd Ward* perde o concurso de beleza e a cena em que Beyoncé, em outro cenário e com outro figurino, destrói uma parede de troféus. Enquanto na primeira cena vemos outra mulher ser coroada rainha do concurso, na sala de troféus vemos Beyoncé, em um acesso de fúria, destruir a estante às suas costas, golpeando-a utilizando um troféu como se fosse um taco de *baseball.* Esta parece ser uma sequência audiovisual que materializa, com auxílio de um preciso objeto, diversas instâncias do tema abordado por *Pretty Hurts* e, por extensão, pelo álbum visual *Beyoncé* como um todo (Fig. 3).

Figura 2 - O motivo do troféu aparece algumas vezes nas cenas iniciais de *Pretty Hurts*

Fonte: Youtube.

Figura 3 - *Miss 3rd Ward* perde o concurso enquanto Beyoncé destrói a parede de troféus

Fonte: Youtube.

Mais adiante, no primeiro verso da faixa *Drunk in Love*, o troféu reaparece nas mãos de Beyoncé, promovendo uma certa unidade entre as duas faixas audiovisuais, ao mesmo tempo em que o insere em um contexto completamente diferente. Dirigido por Hype Williams[25], o videoclipe de *Drunk in Love* utiliza uma paleta de cores escuras e iluminação dramática para criar um ambiente quase onírico, atmosfera que remete tanto à embriaguez literal quanto à sensação de êxtase emocional. Os planos iniciais inter-

25 Hype Williams já colaborou com Beyoncé anteriormente em Video Phone (2008) e Check on It (2005).

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35395

calam entre cenas das poderosas ondas do mar quebrando na areia e cenas do corpo da artista se aproximando no horizonte, carregando consigo um troféu. Após alguns planos-detalhe do objeto, Beyoncé toma-o na mão uma última vez e o lança para longe ao fim do primeiro verso da canção (Fig. 4). Neste novo contexto, a persona musical de Beyoncé parece encenar a quebra do ideal projetado em *Pretty Hurts* ao entoar versos sobre a liberdade sexual, enquanto dança sensualmente na presença do seu marido, Jay-Z (Fig. 5), que faz uma participação na música. Aqui, observamos a categoria de motivo condutor visual em operação: o troféu se configura como signo recorrente que organiza visualmente a narrativa da busca pela perfeição e sua dissolução posterior nos braços do amor romântico, um fio condutor que ajuda a sustentar a dramaturgia performada pela persona musical de Beyoncé.

Figura 4 - Em um cenário praiano e noturno, Beyoncé se aproxima vagarosamente, carregando consigo um troféu

Fonte: Youtube.

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35395

Figura 5 - Beyoncé e Jay-Z dançam na praia no momento em que o rapper faz a sua participação em Drunk in Love

Fonte: Youtube.

Um dos fios condutores mais claros da obra, evidentemente, é a própria performance da persona musical, a qual traz inscrita em si mesma figurinos, maquiagens, adereços corporais, movimentos coreográficos, gestualidades e a própria vocalização como vetores de uma continuidade entre suas múltiplas audiovisualidades, tanto no interior de um mesmo álbum visual, quanto em uma perspectiva macro-contextual de sua carreira. Nesse sentido, a noção de *mise-en-scène*[26] nos é útil justamente por capturar os *modos particulares de encenação deste corpo*, e como este se movimenta, imprimindo uma particularidade própria à performance artístico-autoral da artista. Tendo-se em vista a importância que Beyoncé dá ao corpo[27], e o quanto isso faz parte do modo como a artista se coloca em cena e constrói sua performance audiovisual - aliado às conceituações anteriores sobre a constituição da persona musical enquanto categoria analítica -, podemos dizer que sua assinatura performática é um dos fios condutores mais proeminentes de seu trabalho autoral. Fio condutor este que está inscrito na própria corporalidade da artista e manifesta, por sua vez, uma dramaturgia audiovisual específica, baseada em um corpo que borra os pretensos limites entre ficção e factualidade. Assim, o que torna esta obra singular é o corpo de Beyoncé, o modo como a artista vocaliza o conteúdo semântico das letras entoadas e de que forma o seu corpo é encenado nas passagens audiovisuais, permitindo-nos visualizar aspectos próprios à maneira como a artista *narra* os eventos de seus álbuns e músicas.

Um dos trabalhos em que esta dramaturgia corpóreo-autoral da persona musical se vê mais presente é no álbum visual *Lemonade* (2016), cuja estrutura musical, narrativa e visual se entremeia com aspectos da vida privada, ou, em outros termos, factual, de Beyoncé.

O casamento entre Beyoncé e Jay-Z, oficializado em 2008, parecia estável e harmonioso até que um episódio veio para desestabilizar o enlace matrimonial. Em um vídeo divulgado com exclusividade pelo canal de televisão TMZ, vemos Solange Knowles, irmã de Beyoncé, agredindo fisicamente o cunhado Jay-Z. As imagens foram cap-

26 O conceito, originário do teatro e apropriado pelos estudos do cinema e do audiovisual, refere-se aos modos de encenação regulados pelo corpo, pelo texto, pelo cenário, pelas luzes utilizadas, pelos figurinos, pela duração temporal da obra, etc. (Aumont, 2010). Tal como aponta Jean-François Lyotard (2017), *mise-en-scène* significa "transmitir significantes de um espaço 'primário' para um outro espaço" (2017, p. 43). Nesse sentido, diz respeito à forma como os corpos em ação irão se movimentar pelo espaço cênico e como eles irão interagir com os outros elementos que perfazem o entorno deste local, tais como cenário, luz, figurino e os outros corpos (e/ou materialidades) em cena.

27 Isso fica claro no filme-concerto *Homecoming* (2019), no qual a artista luta incansavelmente para voltar ao peso que tinha antes de dar à luz aos gêmeos Sir e Rumi. Privando-se de alimento e exercitando-se até à exaustão, é nítido o valor que a artista dá à sua forma física e o quanto este aspecto já aparece de forma bastante latente no álbum visual Beyoncé (2013).

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35395

tadas por uma câmera instalada no elevador do local no qual ocorreu uma *after-party* do famoso Baile Met Gala de 2014. Após o incidente, nem Beyoncé e nem Jay-Z se pronunciaram abertamente sobre o assunto, fato este que gerou inúmeras controvérsias[28]. Por consequência, as especulações em torno do vídeo povoaram as redes sociais durante muitos meses e as suspeitas de traição por parte de Jay-Z tornaram-se um dos rumores mais proeminentes do período[29].

Apesar de este episódio não ter provocado um divórcio propriamente dito, podemos pensá-lo enquanto um importante ponto de inflexão na narrativa midiática de Beyoncé, já que parte de sua estrutura era baseada na relação construída com o *rapper* estadunidense. As suas parcerias musicais e audiovisuais datam desde *03 Bonnie & Clyde* (2002), videoclipe que já sugere uma aproximação do casal utilizando a temática dos personagens históricos Bonnie e Clyde[30], até a turnê conjunta realizada pela dupla em 2014[31], a qual passou por mais de 20 cidades ao redor do mundo e parecia dar prosseguimento à temática de "parceiros no crime".

Aproximadamente dois anos depois, o lançamento mundial de *Lemonade*[32] veio para dar ao público a perspectiva artística de Beyoncé sobre o ocorrido. Na obra, a sua persona nos narra as fases do luto por conta de um relacionamento em declínio, encenando o abandono, a traição e a dor pela perda de uma relação romântica. Apesar de representar um processo de cura já findado para a artista, o lançamento de *Lemonade* no mercado mundial fez com que as controvérsias em rede ressurgissem e ligassem as sequências audiovisuais do álbum aos eventos relatados nos parágrafos acima.

Uma das passagens mais emblemáticas de *Lemonade* é a faixa *Sandcastles*[33], a oitava do álbum fonográfico que representa o ato do perdão. Utilizando como metáfora um castelo de areia dissolvido pelas águas do mar, Beyoncé parece disposta a reconstruir este castelo e a perdoar a infidelidade do marido. Nas sequências iniciais do videoclipe (Fig. 6), podemos ouvir o distante eco da música *The Look of Love*, parte do disco de Nina Simone[34] intitulado Silk and Soul (que também aparece nos registros visuais do videoclipe). Em outro momento, podemos ver uma obra de arte em que as partes de um vaso quebrado são coladas através da técnica japonesa *Kintsukuroi*[35]. Depois de alguns planos-detalhe dos elementos que estão dispostos na sala iluminada por um tom sépia, vemos a artista sentada no chão com roupas despojadas, como se estivesse em casa. Na sua frente vemos um teclado que, na diegese do videoclipe, é utilizado pela artista para representar o acompanhamento sonoro da composição.

28 TNT Brasil. Beyoncé x Jay-Z x Solange Knowles: transformando tretas em Lemonade | Tretas TNT. 2018. (08m33s). Disponível em: <https://www.youtube.com/ watch?v=xaJdxRRTSAU>. Acesso em: 15/07/2019.

29 Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/beyonce-jay-e-solange-comentam-briga-superamos-isso-esperamos-que-facam-mesmo-12501071>. Acesso em 18/03/2025.

30 Bonnie e Clyde foram um casal de criminosos originários do Texas que roubavam e matavam pessoas na região central dos Estados Unidos durante a Grande Depressão.

31 A *On The Run Tour* ocorreu logo depois que os dois haviam terminado suas próprias turnês solo e veio em suporte dos álbuns *Beyoncé* e *Magna Carta Holy Grail.*

32 *Lemonade* possui cerca de 60 minutos de duração e é dividido em 11 atos organizados na seguinte ordem cronológica: Intuição, Negação, Ira, Apatia, Vazio, Prestação de Contas, Reforma, Perdão, Ressurreição, Esperança e Redenção. Cada um destes atos é equivalente a uma faixa do álbum.

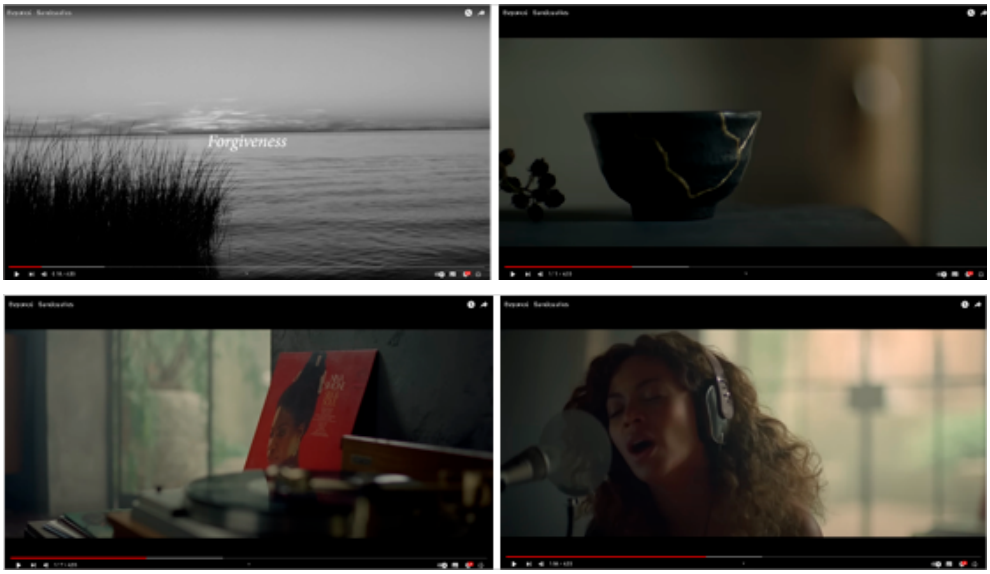
33 Disponível em: <https://youtu.be/RD38JT8rypY?si=fBWgKGBbuoZSl8_p> Acesso em 19/03/2025.

34 Nina Simone foi uma importante artista negra norte-americana que lutou durante muitos anos contra o racismo estrutural estadunidense nos anos 1960.

35 *Kintsukuroi* é uma arte tradicional japonesa que consiste em reparar cerâmicas quebradas utilizando uma laca especial misturada com pó de ouro, prata ou platina. Em vez de tentar esconder as rachaduras, essa técnica as destaca.

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35395

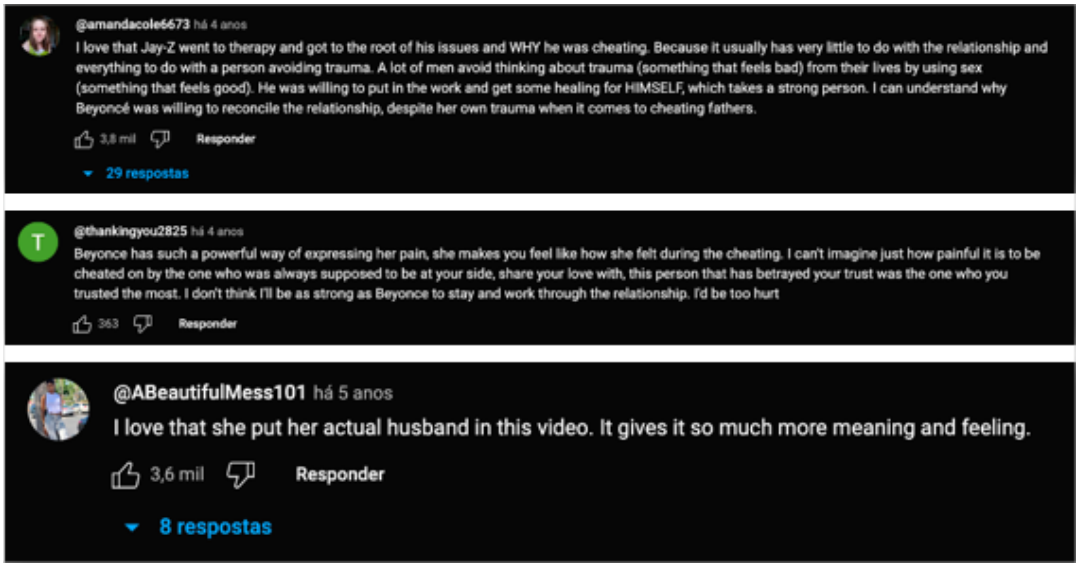
Figura 6 - Sequência de abertura de Sandcastles



Fonte: Youtube.

Apesar de Jay-Z não fazer uma participação musical em *Sandcastles*, a partir do terceiro verso e última vez em que o refrão é entoado, somos interpelados por sucessivos planos próximos de Beyoncé e Jay-Z vivendo momentos íntimos (Fig. 8). Aqui podemos perceber nitidamente a encenação da reconciliação do casal, algo que é reforçado não só pelas sequências materializadas na faixa, mas também pela maneira como a audiência significa a encenação proposta pela artista (Fig. 7).

Figura 7 - Comentários publicados na página do videoclipe oficial de Sandcastles disponibilizado no canal de Beyoncé no YouTube



Fonte: Youtube.

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35395

Nos comentários acima, retirados da página no qual a faixa audiovisual *Sandcastles* está disponibilizada no canal oficial de Beyoncé no YouTube, podemos perceber que alguns usuários conectam a audiovisualidade à presença de Jay-Z nos planos, dizendo como esta característica confere "mais sentido e emoção" à faixa audiovisual. Outro usuário elogia a capacidade de Beyoncé em expressar sua dor na música, dizendo que a sua música e seus visuais "a fazem sentir como se estivesse vivendo a traição que a artista viveu"[36]. Por fim, o usuário conclui que não "seria tão forte quanto a Beyoncé foi para ficar e superar [a crise] no relacionamento". Um usuário, em especial, faz um comentário bastante contundente, relacionando à audiovisualidade também ao relacionamento de Beyoncé com Jay-Z:

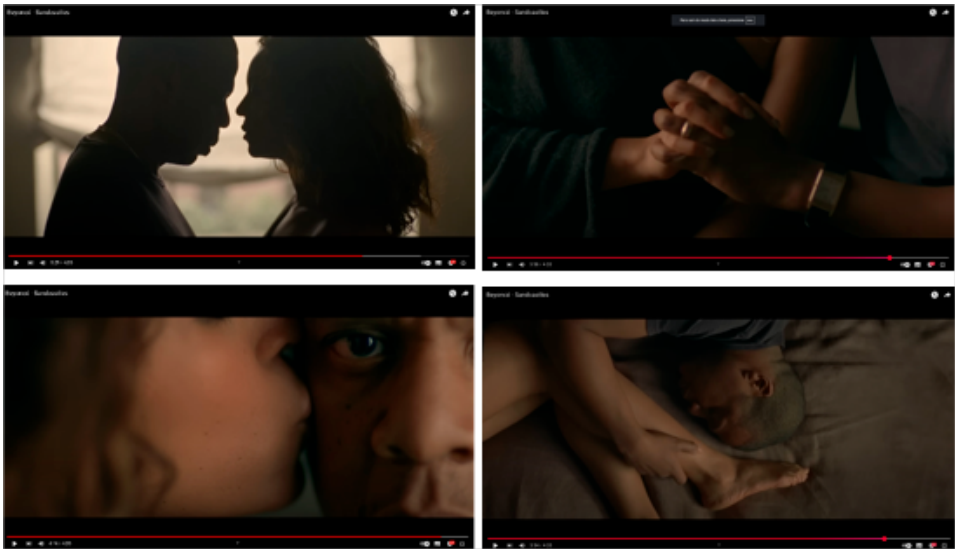
> Adoro o fato de Jay-Z ter feito terapia e chegado à raiz de seu problema e do motivo pelo qual estava traindo. Porque geralmente isso tem muito pouco a ver com o relacionamento e tudo a ver com o fato de a pessoa evitar um trauma. Muitos homens evitam pensar em traumas (algo que é ruim) de suas vidas usando o sexo (algo que é bom). Ele estava disposto a se esforçar e a se curar, o que exige uma pessoa forte. Posso entender por que Beyoncé estava disposta a reconciliar o relacionamento, apesar de seu próprio trauma em relação a pais traidores (Print 1).

As leituras feitas pelos espectadores, publicadas nos espaços de circulação oficial da obra, apontam para a centralidade da recepção na construção da narratividade pop - especialmente no que diz respeito à interpretação da factualidade encenada pela artista e por seu marido. A persona, nesse caso, não é apenas agente performativo, mas também mediadora dos sentidos coletivos enredados nas (e pelas) plataformas. Dessa forma, o modo narrativo do videoclipe não se constrói somente pela encenação dos corpos nas audiovisualidades musicais, mas também é engendrado por uma co-construção discursiva, participativa e colaborativa dos espectadores diante dessas mesmas encenações. As inferências pragmáticas dos espectadores constroem sentidos que reforçam determinadas narrativas em detrimento de outras, preenchem lacunas do que não é dito ou mostrado nas audiovisualidades, fabulam em torno dessas performances musicais e, por vezes, angariam para si o poder de contradizer o que está inscrito nos planos. A recepção torna-se, assim, uma arena de tensões e disputas que subverte os modelos clássicos de análise narratológica.

36 A tradução do comentário: Beyoncé tem uma maneira tão poderosa de expressar sua dor que faz você se sentir como ela se sentiu durante a traição. Não consigo imaginar como é doloroso ser traído por quem sempre deveria estar ao seu lado, compartilhar seu amor, essa pessoa que traiu sua confiança era a que você mais confiava. Não acho que serei tão forte quanto a Beyoncé para ficar e superar o relacionamento. Eu ficaria muito magoada.

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35395

Figura 8 - Planos de Beyoncé e Jay-Z encenando momentos íntimos do seu casamento no último verso da canção



Fonte: Youtube.

As passagens íntimas de *Sandcastles*, tal como pontuado acima, borram os limites entre o ficcional e o factual, trazendo à tona uma das características da narratividade pop, tal como proponho neste trabalho. Apesar de não haver espaço para maiores análises que aprofundem este aspecto do conceito, acho oportuno destacar que a teoria clássica narratológica se centrou demasiadamente nas narrativas ficcionais, negligenciando a factualidade, a experiência cotidiana, a vida privada e o "mundo real" como dimensões impregnadas, também, de narratividades que se sobrepõem, por exemplo, na maneira como a persona musical dramatiza e encena suas músicas no ambiente das plataformas. Aqui entram em disputa tipos de narrativa presentes em documentários, *reality shows television* e biografias, as quais, longe de excluir a dimensão ficcional da realidade, prescrevem precisamente uma *narratividade* aos aspectos da vida que, em princípio, parecem transcorrer ao sabor do fluxo poderoso do tempo "real".

Conclusão

Ao perscrutar as audiovisualidades musicais em rede associadas à música pop, revela-se um duplo movimento: de um lado, um retorno genealógico às formas televisivas que consolidaram o videoclipe; de outro, a proliferação de possibilidades estéticas, narrativas e de linguagem proporcionadas pelo ecossistema plataformizado. Nessa confluência, este artigo procurou tensionar o conceito de narrativa em diálogo com a linguagem do videoclipe, evidenciando o papel motriz da música e da performance da persona na constituição de uma narratividade pop intrinsecamente vinculada às lógicas de circulação digital.

Os resultados permitem afirmar que o videoclipe não apenas comporta narrativas, mas estrutura um modo narrativo próprio, cuja singularidade se intensifica quando articulado à performance da persona musical. Ao deslocar o debate de uma dicoto-

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35395

mia simplista - "há ou não há narrativa no videoclipe?" - para a investigação de como essa narrativa se organiza, demonstrou-se que a música opera como eixo semiótico fundamental, ao passo que a persona musical atua como narradora performática. Tal perspectiva evidencia um tecido narrativo híbrido, no qual ficção e factualidade se entrelaçam e se reconfiguram continuamente.

A análise das audiovisualidades de Beyoncé reforçou essa hipótese: a narratividade pop manifesta-se como dramaturgia expandida, atravessada por motivos visuais recorrentes, pela ambiguidade entre real e encenado e, sobretudo, pela inscrição de sentidos no corpo performativo da artista. Essa dramaturgia não se esgota na obra em si; prolonga-se nas instâncias de recepção, onde fãs e públicos diversos produzem leituras pragmáticas, preenchem lacunas do não-dito e, por vezes, contestam ou ressignificam os enunciados originais. A recepção, portanto, converte-se em arena de tensões que desafiam modelos narratológicos clássicos, deslocando o foco da obra isolada para a rede de práticas discursivas que a sustenta.

Nesse quadro, o conceito de persona musical revela-se não somente um objeto de análise, mas um operador metodológico promissor para investigações sobre narratividade nas plataformas digitais. Sugere-se, assim, que a noção de audiovisualidades musicais em rede seja aprofundada como via teórica capaz de abarcar comparativamente outros gêneros musicais, formatos emergentes e ecologias midiáticas em mutação. Tal abordagem pode iluminar a maneira pela qual performance, narrativa e tecnologia se rearticulam na cultura midiatizada contemporânea.

Por fim, enfatiza-se que a recepção não constitui mero apêndice, mas camada estruturante da narratividade pop. A persona musical transforma-se, então, em vetor dinâmico de sentido, articulando corpo, discurso e rede numa dramaturgia que excede os limites da tela e se reinscreve nos circuitos participativos do presente. Este reconhecimento reforça a pertinência de métodos interdisciplinares que integrem análise audiovisual, estudos de performance e etnografias da recepção, abrindo caminhos para uma compreensão mais densa e plural das narrativas que se constroem nas disputas costuradas pelos fluxos audiovisuais do contexto midiático contemporâneo.

Referências

AHONEN, L. Mediated music makers. **Constructing author images in popular music.** Dissertação. Faculty of Arts at the University of Helsinki. Finnish Society for Ethnomusicology Publ. 16, 2007.

AUSLANDER, P. **Liveness:** Performance in a mediatized culture. Nova Iorque: Routledge, 2008. DOI: 10.4324/9780203938133.

AUSLANDER, P. **On the Concept of Persona in Performance.** Kunstlicht, Vol. 36, n. 3, 2015.

BORDWELL, D. Principles of narration. In: SIMPSON, P. et al. **Film theory:** critical concepts in media and cultural studies. London: Routledge, v. 2, 2004. p. 245-267.

BORDWELL, D. Part One: Some theories of narration. In: **Narration in the Fiction Film.** The University of Wisconsin Press, 1985.

BREMBILLA, P. Transmedia Music: The values of music as a transmedia asset. In: FREEMAN, M.; RAMPASSO GAMBARATO, R. (eds). **The Routledge Companion to Transmedia Studies**. New York: Routledge, 2019. p. 82-89. DOI: 10.4324/9781351054904-9.

BURNS, L. Multimodal Analysis of Popular Music Video: Genre, Discourse, and Narrative in Steven Wilson's "Drive Home". In: RODRIGUEZ, C. X. **Coming of Age: Teaching and Learning Popular Music in Academia.** MI: Michigan Publishing, 2017. DOI: 10.3998/mpub.9470277.

BURNS, L.; HAWKINS, S. (eds). **The Bloomsbury Handbook of Popular Music Video Analysis.** Bloomsbury Publishing Inc., 2019. DOI: 10.1017/S0261143021000180.

CHATMAN, S. **Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film.** Ithaca & London: Cornell University Press, 1978/1980. E-book 2019. DOI: https://doi.org/10.1515/9781501741616.

CURRIE, G. **Narrative and Narrators: a philosophy of stories.** Oxford University Press, 2010. DOI: 10.1093/acprof:oso/9780199282609.001.0001.

DALLA VECCHIA, L. **A linguagem do videoclipe e sua transformação no contexto contemporâneo:** persona musical, narratividade pop e audiovisualidades musicais em rede. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2024. Disponível em: https://app.uff.br/riuff/handle/1/36228.

DALLA VECCHIA, L. The Carters: performances, roteiros e dramas de um casal em crise. In: SOARES, T.; LINS, M.; MANGABEIRA, A. (eds.). **Divas pop: o corpo-som das cantoras na cultura midiática.** Selo UFMG, 2021.

EDMOND, M. Here We Go Again: Music Videos after YouTube. **Television & New Media**, v. 15, n. 4, p. 305-320, 2014. DOI: 10.1177/1527476412465901.

FLUDERNIK, M. **An Introduction to Narratology.** Nova Iorque: Routledge, 2009. DOI: https://doi.org/10.4324/9780203882887.

FLUDERNIK, M.; RYAN, M.-L. **Narrative Factuality:** A Handbook. De Gruyter, 2019. DOI: https://doi.org/10.1515/9783110486278-001.

FRITH, S.; GOODWIN, A.; GROSSBERG, L. et al. **Sound and Vision:** The Music Video Reader. Londres e Nova Iorque: Routledge, 1993. DOI: https://doi.org/10.4324/9780203993569.

GENETTE, G. **Narrative Discourse:** An Essay in Method. Ithaca: Cornell University Press, 1980.

GERSTNER, D. A. The Practices of Authorship. In: GERSTNER, D. A.; STAIGER, J. (eds). **Authorship and Film.** Routledge: Taylor & Francis Group, 2002.

GOODWIN, A. **Dancing in the Distraction Factory.** Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992.

GUTMANN, J. F. Audiovisual em rede: derivas conceituais. Belo Horizonte: Fafich/Selo PPGCOM/UFMG, 2021.

GUTMANN, J.; DALLA VECCHIA, L. Lives Musicais em Performance: mise-en-scène e encenações audiovisuais do "ao vivo" em Billie Eilish. **Revista Eco-Pós**, v. 25, n.1, p. 274-300, 2022. DOI: https://doi.org/10.29146/ecops.v25i1.27855.

HARISSON, C. **The Visual Album as a Hybrid Art-Form:** A Case Study of Traditional, Personal and Allusive Narratives in Beyoncé. Dissertação (Mestrado em Cultura Visual) – Lund University, Lund, 2014.

HOLZBACH, A. D. **A invenção do videoclipe:** a história por trás da consolidação de um gênero audiovisual. Curitiba: Appris, 2016.

JENKINS, H. **Cultura da convergência.** São Paulo: Aleph, 2009.

KORSGAARD, M. **Music video after MTV:** Audiovisual studies, new media, and popular music. Routledge Press, 2017. DOI: 10.4324/9781315617565.

KORSGAARD, M. Changing Dynamics and Diversity in Music Video Production and Distribution. In: BURNS, L.; HAWKINS, S. **The Bloomsbury Handbook of Popular Music Video Analysis.** Bloomsbury Academy, 2019.

MARSHALL, D. P.; MOORE, C.; BARBOUR, K. **Persona studies:** an introduction. Wiley Blackwell, 2020.

MARSHALL, D.; BARBOUR, K. Persona as method: exploring celebrity and the public self through persona studies. **Celebrity Studies**, v. 6, n. 3, p. 1-18, jul. 2015.

METZ, C. **Film language:** a semiotics of the cinema. Chicago: The University of Chicago Press, 1974.

MUANIS, F. A Imagem-Ritmo e o Videoclipe no Audiovisual. **Revista Galáxia**, n. 24, p. 64-76, dez. 2012.

PEREIRA DE SÁ, S. **Música Pop-Periférica Brasileira:** videoclipes, performances e tretas na cultura digital. Curitiba: Appris, 2021.

PEREIRA DE SÁ, S.; DALLA VECCHIA, L. O álbum visual Kisses e a construção da star persona de Anitta. In: PEREIRA DE SÁ, S.; AMARAL, A.; JANOTTI, J. **Territórios afetivos da Imagem e do Som.** Belo Horizonte: Selo Editorial UFMG, 2021.

POELL, T.; NIEBORG, D.; VAN DIJK, J. Plataformização. **Revista Fronteiras – Estudos Midiáticos**, v. 22, n.1, jan./abr. 2020. DOI: 10.4013/fem.2020.221.01.

SCHECHNER, R. What is a Performance? In: **Performance Studies: an Introduction.** New York & Londres: Routledge, p. 28-51, 2006.

SEDEÑO-VALDELLÓS, A. El álbum visual como proyecto transmedia: Videoclip y experiencia transmedia en la música popular. **Journal of Sound, Silence, Image and Technology**, n. 2, p. 104-115, dez. 2019.

SOARES, T. **A Estética do Videoclipe.** João Pessoa: Ed. UFPB, 2013.

SOARES, T.; POLIVANOV, B.; AMARAL, A. Disputas sobre Performance nos Estudos de Comunicação: Desafios Teóricos, Derivas Metodológicas. **Intercom - RBCC**, v. 41, n. 1, p. 63-79, jan./abr. 2018.

STRAW, W. In Memorian: the music CD and its end. **Design and Culture Magazine**, v. 1, n. 1, p. 79-92, 2009.

TAYLOR, D. **O Arquivo e o Repertório:** Performance e Memória Cultural nas Américas. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.

VERNALLIS, C. **Experiencing Music Video:** Aesthetics and Cultural Context. Columbia: Columbia University Press, 2004.

VERNALLIS, C. Strange people, weird objects: the nature of narrativity, character, and editing in music videos. In: BEEBE, R.; MIDDLETON, J. (orgs.). **Medium Cool:** music video from soundies to cellphones. Duke University Press, 2007.

Recebido em: 19 mar. 2025
Aprovado em: 25 mai. 2025

dispositiva
Revista Interinstitucional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC Minas e da UFMG
PUC Minas
UFMG

GANHANDO UMA BRIGA DE RAP ATRAVÉS DA DANÇA: ANÁLISE DA DISPUTA DE AUTENTICIDADE ENTRE KENDRICK LAMAR E DRAKE PELO VIÉS DOS REGIMES COREOPOLÍTICOS DO RAP

WINNING A RAP BEEF THROUGH DANCING: ANALYSIS OF THE AUTHENTICITY DISPUTE BETWEEN KENDRICK LAMAR AND DRAKE THROUGH THE PRISM OF RAP'S CHOREOPOLITICAL REGIMES

Mário A. O. M. Rolim [1]

Resumo
Este ensaio aborda a briga entre os rappers Drake e Kendrick Lamar, ocorrida em 2024, por dois arcabouços conceituais. Primeiramente, analise-se a batalha de modo mais discursivo, como uma disputa entre duas noções de autenticidade do rap dos EUA: a noção reterritorializante, vinculada a Lamar, e a noção desterritorializante, ligada a Drake. Posteriormente, aponta-se que o viés discursivo é insuficiente para entender tanto as razões da vitória de Lamar quanto o estado atual do rap. Por isso, o ensaio é concluído com uma análise pelo viés dos regimes coreopolíticos do rap, demonstrando que a politicidade do rap não está restrita a uma forma poética específica, dependendo de fatores como os movimentos dos corpos e suas relações com territórios afetivos.

Palavras-chave
Rap; política; autenticidade; regimes coreopolíticos; estética.

Abstract
This essay approaches critically the fight between rappers Drake and Kendrick Lamar, which happened in 2024, in two different conceptual frameworks. Firstly, the battle is analyzed in a more discursive way, as a dispute between rap's two authenticity notions: one reterritorializing, connected to Lamar, and the other deterritorializing, linked to Drake. Afterwards, it is pointed out that the discursive approach is insufficient to understand both the reasons for Lamar's victory and the actual state of rap. Therefore, the essay is concluded with an analysis through the prism of rap's choreopolitical regimes, showing that rap's politicity is not restricted to a specific poetic form, depending on factors such as the bodies' movements and their relations to affective territories.

Keywords
Rap; politics; authenticity; choreopolitical regimes; aesthetics.

1 Pós-Doutorando em Comunicação com bolsa concedida pela Fundação de Amparo à Ciência e Tecnologia de Pernambuco (Facepe) por meio do programa Bolsa de Fixação de Pesquisador (BFP). Doutor e Mestre em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM) da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). E-mail: marioaugusto199301@gmail.com.

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14n25e34622

Introdução

Depois de onze anos de troca de farpas (mais ou menos diretas), os rappers Drake (nascido em Toronto, no Canadá) e Kendrick Lamar (nascido em Compton, na região metropolitana de Los Angeles, Califórnia) protagonizaram, entre o fim de março e o início de maio de 2024, uma "treta[2] " singular na história do rap, gênero musical formado em "meados da década de 1970 no [bairro do] South Bronx na cidade de Nova Iorque como parte do hip hop, uma cultura juvenil afro-americana e afro-caribenha composta de grafite, *breakdancing* e rap" (Rose, 1994, p. 2, tradução minha). O rap tem um histórico amplo de brigas entre artistas materializadas em canções de desrespeito (*diss tracks*), mas a disputa entre Kendrick Lamar e Drake, em particular, me parece fornecer um retrato eloquente das mudanças pelas quais esse gênero musical tem passado.

Ao longo deste ensaio, farei uma análise panorâmica dessa treta e suas nove canções, no intuito de demonstrar a aplicabilidade de conceitos e atualizar debates mobilizados na minha dissertação (Rolim, 2018) e na minha tese (Rolim, 2023), ambas focadas no rap. Dito isso, não pretendo dissecar formalmente essas canções em termos de letras ou notação musical, nem explicar as inúmeras referências nas rimas, nem fazer um julgamento sobre a validade das acusações que os rappers dispararam um contra o outro.

Em vez disso, pretendo articular a rixa entre Drake e Kendrick Lamar como uma materialização das disputas entre noções de autenticidade que vem ocorrendo no rap há anos. Essas disputas ficarão evidentes por meio de uma análise de cunho mais discursivo que farei em um primeiro momento, acompanhando a tendência comum no campo do rap de colocar a qualidade das letras e a performance de dureza como principais balizas de valor em batalhas entre MCs. Depois disso, argumentarei que, apesar de elucidativa, uma análise ancorada em fatores discursivos corre o risco de deixar de lado outros fatores importantes que ajudaram a balança a pender para o lado de Lamar. Afinal de contas, o fato de Kendrick ter sacramentado sua vitória por meio de uma canção dançante mostra que a dança (em sentido amplo) não só é um elemento onipresente no rap, como tem peso suficiente para decidir até aquela que foi chamada de a "batalha pela alma[3] " ou "pelo futuro[4]" do hip hop. Apesar dessas batalhas e do discurso em torno delas darem às letras um papel central, as experiências e as avaliações suscitadas pelas canções não podem prescindir de referências corpóreas e do poder comunicativo dos gestos e coreografias.

Breve história do lugar das "tretas" no rap

Apesar da cultura hip hop ter se formado como alternativa à violência e ao abandono que marcavam as gangues juvenis no bairro do Bronx, contribuindo com iniciativas de "pacificar" o bairro, desde o início, o hip hop é "muito competitivo e suscetível

2 Disponível em: < https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-68739398 >. Acesso em: 3 out. 2024.
3 Disponível em: < https://www.msnbc.com/opinion/msnbc-opinion/drake-kendrick-lamar-rap-battle-rcna149472 >. Acesso em: 3 out. 2024.
4 Disponível em: < https://www.bloomberg.com/opinion/articles/2024-05-16/drake-and-kendrick-s-rap-battle-is-defining-hip-hop-s-future >. Acesso em: 3 out. 2024.

ao conflito", "uma batalha sem fim por *status*, prestígio e adoração coletiva, sempre em formação, sempre contestada, e nunca totalmente resolvida" (Rose, 1994, p. 35-36, tradução minha).

No rap, essa característica atingiu um outro nível em meados da década de 1980, quando rappers como Roxanne Shanté e Ice-T impulsionaram uma mudança nas regras de conduta das batalhas de rima, que antes eram marcadas por respeito e humor, e passaram a ser mais agressivas e ganhas na base de "*punchlines* e insultos" (Iandoli, 2019, p. 41, tradução minha). Com a crescente presença do rap na indústria fonográfica, as brigas entre rappers começaram a ter como mídia principal as chamadas "*diss tracks*[5]", gravações feitas para que artistas de rap direcionem ataques verbais a outros.

De lá para cá, já tivemos "tretas" entre rappers de bairros diferentes de Nova Iorque (South Bronx vs Queensbridge), de costas diferentes dos EUA (Tupac Shakur vs The Notorious B.I.G.), da mesma cidade brigando pelo reinado local (Nas vs Jay-Z), de ex-membros de um mesmo grupo (Ice Cube vs seus colegas de N.W.A., Dr. Dre e Eazy-E; ou Lauryn Hill vs Wyclef Jean, os dois ex-Fugees), ou entre rappers mulheres pelo posto de rainha (Nicki Minaj vs várias rappers de Nova Iorque que fizeram sucesso antes ou depois dela).

Quanto à rixa entre Drake e Kendrick Lamar, algo que me chama a atenção nela é a distância estilística entre os rappers. Apesar de terem quase a mesma idade e serem consagrados tanto crítica quanto comercialmente, Jon Caramonica, do *The New York Times*, opinou que "Drake e Kendrick são equipes esportivas que se encontram uma vez no ano, sabe? [...] Não poderia ser uma rivalidade no sentido real[6]", porque "Drake e Kendrick fazem duas coisas inteiramente diferentes. [...] Kendrick não está no nível de Drake[7]". Colocando em outros termos, o fato de Kendrick e Drake terem estilos tão distintos e focarem seus ataques nos pilares que sustentam a autenticidade do adversário indica que essa treta se tornou uma disputa entre noções de autenticidade "incorporadas" nessas duas figuras.

As diferentes noções de autenticidade no rap

Em seu estudo sobre os critérios de autenticidade em voga no rap dos EUA, Kembrew McLeod (2012) sintetizou que os rappers costumam ser considerados mais autênticos quanto mais se identificam como negros e "duros" (em um marcador tanto de gênero e sexualidade quanto de performance), representam o *underground* e "as ruas" (de "bairros negros" e periferias dos EUA), e se lembram do legado e da história do hip hop. Por outro lado, os rappers tendem a ser considerados menos autênticos quanto mais se identificam como brancos e/ou "suaves" (performando traços ligados à "feminilidade"), seguem tendências "de massa" ao produzirem rap comercial, se aproximam da cultura *mainstream* (branca), ou têm suas origens nos subúrbios urbanos dos EUA (associados às classes alta e média do país).

5 Disponível em: < https://hiphopdx.com/news/greatest-diss-songs-hip-hop-history >. Acesso em: 3 out. 2024.
6 Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=rNBhdALyOJQ >. Acesso em: 10 out. 2024.
7 Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=gLYL6AbbxLY >. Acesso em: 10 out. 2024.

Em minha dissertação (Rolim, 2018), apontei que, apesar dos critérios sinalizados por McLeod ainda terem peso, sua conclusão faz parecer que só existe uma noção de autenticidade no rap dos EUA, o que não condiz com a prática. Ao analisar validações e críticas feitas à pop-rapper australiana Iggy Azalea, pude concluir que a noção apontada por McLeod, de cunho mais protecionista ou purista, era a noção de autenticidade dominante da época. Contudo, parecia haver outra, mais cosmopolita.

Atualmente, colocaria em outros termos, indicando a existência de uma *noção de autenticidade reterritorializante* e *outra noção desterritorializante*, retomando a ideia de gêneros musicais como territórios que levantei na tese (Rolim, 2023). Dialogo aqui com o conceito de território afetivo-existencial de Gilles Deleuze e Félix Guattari (2012), que retomam essa discussão da etologia.

Para Deleuze e Guattari, o território não concerne somente aos animais não-humanos, mas também aos humanos, na medida em que fazem para si (ou se inserem em) um lar a partir de seu meio, realizando nele um investimento afetivo e combinando elementos heterogêneos à disposição. O território não seria, então, somente um espaço físico, mas algo que precisa ser buscado, marcado: "o território é de fato um ato, que afeta os meios [...], que os 'territorializa'" (Deleuze, Guattari, 2012, p. 127). Por isso, falar de gêneros musicais como territórios é se referir à sua capacidade de proporcionar um aconchego, uma sensação de estar em casa, uma vinculação a um grupo, uma capacidade de entrar em certo estado de corpo de modo coletivo.

"Um território está sempre em vias de desterritorialização, ao menos potencial" (ibid., p. 144), o que indica que, a partir da marcação do território (territorialização), há movimentos de retorno a um território ou de reforço de seus elementos (reterritorialização), mas também de saídas do território ou de desarticulações entre traços que o constituem (desterritorialização). Além disso, "o território é primeiramente a distância crítica entre dois seres da mesma espécie" (ibid., p. 134), de modo que pensar o rap como território é vislumbrar que ele guarda distâncias (instáveis) em relação a outros gêneros musicais que o circundam (pop, funk, country, R&B etc.).

Retomando a questão das noções de autenticidade, distinguiria entre uma *noção reterritorializante*, que busca manter o rap como uma música negra com consistência estável entre seus elementos, enfatizar o histórico de protesto do rap, sustentar a distância em relação a outros gêneros musicais e grupos sociais e retornar a valores atribuídos à fundação do hip hop; e uma *noção desterritorializante*, que defende a expansão global do gênero, a conexão com outras formas de expressão, o relaxamento em relação a certos valores fundantes (principalmente quanto à política e ao estigma do sucesso comercial) e menos dureza nas regras que lidam com as fronteiras do território e ditam quem será considerado autêntico ao fazer ou ouvir rap. Dentro desses dois polos, é evidente que Kendrick se coloca como representante da primeira noção, enquanto Drake se alinha à segunda.

Os regimes coreopolíticos do rap

Ao longo da minha tese (Rolim, 2023), encarei criticamente a ideia, recorrentemente presente no hip hop, e principalmente na noção de autenticidade reterritorializante, de que o rap mais *hardcore* e/ou consciente é antitético à dança, colocada em contraponto à autenticidade, à produção musical não submissa aos interesses da branquitude, ao pensamento crítico e à masculinidade *gangsta* e viril.

Essa postura está presente, por exemplo, em um artigo do jornal Estadão que diz que "o rap brasileiro nasceu, a partir dos Racionais, como o filho rebelde que se recusa a trocar a raiva pela dança, assumindo todas as vantagens e as desvantagens por sua decisão[8]". Mais curioso é um artigo do crítico cultural Touré, que crava que, como os rappers "Rakim e Nas antes dele", Kendrick "não dança e é sério como um ataque do coração[9]". Nesses comentários, o corpo parece ser um suporte para a transmissão da mensagem, algo sem movimento, referenciado apenas para demarcar sua raça.

A fala de Touré, em especial, parece estranha para qualquer pessoa que tenha visto performances de Kendrick Lamar em cerimônias de premiação de 2016 em diante, e principalmente a partir da turnê do disco "DAMN.", quando ele começou a trabalhar com Charm LaDonna. Nessas performances vemos Kendrick executar gestos manifestamente ensaiados, sem falar nos dançarinos que o acompanham. Além disso, a própria LaDonna falou em entrevista à revista *Complex* que Lamar participa dos ensaios, se dispõe a dançar, troca ideias e participa do processo de criação coreográfica[10]. De fato, a colaboração de coreógrafos, dançarinos, *coaches* de performance ou de movimento é parte importante da cadeia de produção do rap, seja na preparação para turnês, shows, videoclipes etc., fornecendo "presença de palco" para os rappers e movimentos esteticamente interessantes e coesos para os dançarinos.

Como exemplifiquei por meio de performances de Kendrick Lamar e de videoclipes de clássicos do rap consciente como "Fight The Power" e "The Message" (dos grupos Public Enemy e Grandmaster Flash & The Furious Five, respectivamente), que apresentavam um forte componente de dança, o conjunto de gestos e posturas considerado apropriado para o rap mais *hardcore* não constitui um arcabouço de movimentos "naturais" a esse gênero musical, e sim *coreografias*. Por essa palavra, entendo não só um conjunto de movimentos ensaiados para serem executados em determinada ocasião, mas também uma série de normas associadas a determinadas conjunturas históricas e identidades que envolvem gestos, movimentos e posturas e constroem seus significados (Foster, 1998); ou uma "disposição e manipulação de corpos uns em relação aos outros" (Hewitt, 2005, p. 11, tradução minha), como postulam os pesquisadores dos Estudos de Dança.

A partir dessa hipótese, defendi que não há, na prática, uma antítese entre qualquer tipo de rap e a dança de modo geral, e sim disputas entre diferentes *regimes*

8 MARIA, Julio. "Oito Presidentes Não Conseguem Envelhecer Discurso Dos Racionais". Estadão. 11 out. 2019. Disponível em: < https://cultura.estadao.com.br/blogs/julio-maria/oito-presidentes-nao-conseguem-envelhecer-discurso-dos-racionais/ >. Acesso em: 10 out. 2024.

9 TOURÉ. "Um Bate-Papo Profundo Com Kendrick Lamar". Vice. 19 out. 2017. Disponível em: < https://www.vice.com/pt/article/j5jekg/kendrick-lamar-entrevista >. Acesso em: 18 out. 2024.

10 Disponível em: < https://www.complex.com/music/charm-ladonna-choreographer-interview >. Acesso em: 16 out. 2024.

coreográficos associados ao rap, conceito próximo do que Hubert Godard (2003, p. 11) denomina "mitologias do corpo em movimento". Para ele, "cada indivíduo, cada grupo social, em ressonância com seu ambiente, cria e é submetido a mitologias do corpo em movimento que constroem quadros de referência variáveis da percepção". Essas mitologias do corpo seriam "universos gestuais particulares gerados nas relações que o corpo tece com o peso, com o espaço, com o tempo, com o movimento, com a palavra, com os outros corpos, com o espectador e com o contexto no qual está inserido" (Lima, 2017, p. 14). Desse modo, "a rede complexa de heranças, aprendizagens e reflexos que determina a especificidade do movimento de cada indivíduo determina também o modo de perceber o movimento dos outros" (Godard, 2003, p. 25).

A diferença entre o debate de Godard e o modo como eu venho trabalhando os regimes coreográficos se concentra nos componentes histórico e político, já que Godard parece tratar de modo generalizado as mitologias do corpo em movimento próprias a gêneros como balé, hip hop, dança moderna etc. Em minha concepção, os gêneros artísticos e musicais não têm uma só mitologia do corpo ou regime coreográfico, mas múltiplos, que alternam sua dominância e ditam os movimentos e estados de corpo mais apropriados. No funk carioca, por exemplo, segundo Taísa Machado (2020, p. 35), professora de dança e criadora do projeto Afrofunk, o quadradinho é um passo que "marca um antes e um depois. Tinha um jeito que se dançava antes, que é da galera da minha geração, que tenho 31 anos, e outro [...] a partir de 2010, 2009, com a galera que fez o quadradinho entrar na moda, [...] umas meninas de 13 anos, 14 anos". Trata-se, então, da criação e posterior dominação de um regime coreográfico sobre outro.

Em segundo lugar, ao longo de minha cartografia da história do rap feita a partir de uma perspectiva que tratava os modos de se "fazer política" por meio das artes como indissociável dos movimentos dos corpos, fui distinguindo diferentes agenciamentos que acoplavam formas de coreografia e movimento, estados de corpo e emoções, relações entre corpos, modos de teorizar essas performances e percepções, traços estilísticos (sonoros, visuais etc.), e formas de se entender a relação entre política e performance. Influenciado pela distinção entre os três regimes de identificação das artes ocidentais feita por Jacques Rancière (2009) e pela divisão entre coreopolícia e coreopolítica elaborada por André Lepecki (2012) sob influência de Rancière, chamei esses agenciamentos de *regimes coreopolíticos*[11], que seriam três: o *regime hardcore*, o regime de baile e o regime de brisa, cada um com suas potências e limitações.

O regime *hardcore* é caracterizado pela produção de corpos encouraçados, gestos rígidos, posturas com foco na manutenção do eixo vertical, movimentos centrados nos membros superiores (com dedos e/ou braços frequentemente em riste), e pouca exploração do baixo corporal. No plano afetivo, é associado a emoções ligadas à dureza, à invulnerabilidade e, como disse James Baldwin (2013, p. 68, tradução minha) em relação a policiais e porteiros brancos, um estilo "designado simplesmente para intimidar eles antes que me intimidem". É o regime dominante desde meados dos anos 1980

11 Essa definição não segue Lepecki em sua reserva da palavra "política" a redistribuições mais igualitárias do sensível de dado campo social, como Rancière (2009) propõe. Apesar dessa noção ser influente em minha reconfiguração do que pode ser considerado político no rap, os regimes coreopolíticos não são necessariamente igualitários em todas as suas instâncias, tendo também seus policiamentos, hierarquias e assimetrias.

e está mais presente em subgêneros como rap *hardcore*, *gangsta rap*, *trap*, *drill*, *boom bap* e rap consciente. Nele, se entende que o modo de fazer política por meio do rap está centrado na denúncia de mazelas sociais, na conscientização dos ouvintes e na hostilização de inimigos da comunidade hip hop.

Já o regime de baile, dominante no início do hip hop, se liga às performances mais voltadas para o festejo e o que se entende costumeiramente por "dança". Nele, os gestos são mais leves e soltos, os pés balançam o equilíbrio do corpo em ritmos mais rápidos, o baixo corporal é mais explorado, os movimentos são mais sinuosos, os quadris ganham mais autonomia. É o regime prevalente em subgêneros como *crunk*, Miami *bass*, *bounce* e pop-rap. Nesse regime se faz política dançando até cansar, celebrando a vida, entrando em territórios afetivos onde é possível se sentir mais protegido, alegre etc., emancipando *no gesto* o corpo subjugado, ou lutando pelo direito de festejar.

Por fim, o regime de brisa é pautado por movimentos de descanso e respiro, por pausas para sentir a brisa correr, ou por coreografias lentas ou exauridas. Os rappers que aderem a ele frequentemente fazem performances em que se encontram parados, sentados, deitados etc. Está presente em subgêneros como *chopped and screwed*, rap acústico, *lofi* hip hop e *cloud* rap, mas também em performances de rappers de outros subgêneros. A forma de política do regime de brisa se dá na busca pela cura, pelo cuidado de si e dos outros, pelo direito de não ser interpelado a resistir a todo o momento, pela atenção à saúde psíquica, pela valorização da expressão da vulnerabilidade e do amor, pela busca da "paz quilombola" (Nascimento, 2021).

Dito isso, quando relacionamos os regimes coreopolíticos do rap com a treta entre Kendrick Lamar e Drake, me parece evidente que as convenções em torno das batalhas de rap ditam que o vencedor não é necessariamente (ou somente) o melhor letrista ou o que tem os melhores argumentos para desrespeitar o adversário, mas aquele que, por meio da performance, passa a impressão de ser o *mais duro*. Em outras palavras, aquele que se aproxima mais do regime *hardcore* do rap.

Contudo, apesar de se filiarem mais frequentemente ao regime *hardcore*, Lamar e principalmente Drake flutuaram entre os regimes ao longo de sua carreira, e, sendo assim, a expectativa era que cada um focasse em suas especialidades, com Kendrick explorando sua habilidade de compor rimas polissêmicas enquanto Drake serviria desrespeito na forma de *hits*. Mas não foi exatamente assim que a treta transcorreu.

Uma síntese da treta pelo viés das noções de autenticidade

Depois de Drake e Kendrick Lamar terem passado onze anos soltando farpas mais ou menos veladas um para o outro[12], a treta de fato se concentrou em um período de 44 dias e envolveu nove canções: "Like That" (música de Future e Metro Boomin com um verso de um minuto de Kendrick) no dia 22 de março; "Push Ups" e "Taylor Made Freestyle" (Drake) no dia 19 de abril; "Euphoria" (Kendrick) no dia 30 de abril; "6:16 In LA" (Kendrick), "Family Matters" (Drake) e "Meet The Grahams" (Kendrick) no

12 Este vídeo sintetiza a relação entre os dois em 200 segundos. Disponível em: < https://youtu.be/YSLtZ2LCxhY?si=nX5YuvcuqO-cHA7hZ >. Acesso em: 3 out. 2024.

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14n25e34622

dia 3 de maio; "Not Like Us" (Kendrick) no dia 4 de maio; e "The Heart Part 6" (Drake) no dia 5 de maio.

A estratégia adotada por Lamar foi se revelando ao longo da treta, mas teve recorrências. Em primeiro lugar, ele se declarou o maior rapper do seu tempo, performando uma competitividade típica de batalhas de rap, reafirmando os critérios de valor da noção de autenticidade reterritorializante, e se contrapondo à sugestão do seu colega J. Cole (na canção "First Person Shooter", de 2023) de que ele, Drake e Kendrick eram os "três grandes" do rap atual.

Em segundo, o californiano estabeleceu uma dicotomia entre ele e Drake, com Lamar estando mais voltado para a legitimação cultural, para a criação de arte cujo impacto dure e para a transformação subjetiva de seus ouvintes, enquanto Drake estaria mais interessado no sucesso comercial e na "pacificação" do público e não teria álbuns clássicos (de rap). Ao fazer isso, Kendrick se alinhou à noção de autenticidade reterritorializante do rap e empurrou Drake para a noção desterritorializante.

Em terceiro, o californiano minou a autenticidade de Drake ao cantar "você não é um artista de rap, é um artista de embuste com esperanças de ser aceito[13]", qualificando-o como um copiador da herança cultural do hip hop que é incapaz de "imitar esta violência", um camaleão que, de tanto mimetizar sotaques e cadências de outros rappers (ou outras línguas!), não consegue soar verdadeiro, e um colonizador que corre para Atlanta (principal centro do rap dos EUA desde a década passada) para colaborar com rappers locais quando precisa de dinheiro. Para o crítico Jon Caramonica, do *The New York Times*, boa parte do apelo de Drake é que "ele é flexível, ele é fluido, ele é bem-vindo em qualquer cidade, em qualquer estilo, [...] ele é um ouvinte atento, ele é um [...] absorvedor de estilos. [...] por anos, se você é pró-Drake, você diria 'é por isso que Drake é tão bom'[14]". Contudo, essa disposição camaleônica foi colocada como ultraje à noção de autenticidade reterritorializante do rap, em que o uso do sotaque "original" ou de "variações regionais" é uma forma valorizada de territorialização (Alim, 2012).

Em quarto, Kendrick acusou Drake de nunca ter tido as vivências que o qualificassem como participante legítimo da cultura hip hop, sendo filho de pai negro estadunidense e mãe branca canadense e tendo crescido em bairros de classe média de Toronto, bem longe das periferias, "bairros negros" e locais marcados por gangues urbanas, que são os territórios mais associados ao rap. Por isso, Drake teria uma insegurança em relação à identidade racial que o teria levado a forçar aproximações com o hip hop. Ao fazer isso, Lamar cutuca "a maior insegurança de Drake, de que ele não é nem autenticamente negro nem autenticamente hip hop[15]", como disse Joe Coscarelli, repórter do The New York Times. Para Kendrick, Drake deveria se restringir ao rap melódico e aos hits dançantes ao invés de agir como durão e fazer referências à cultura de gangue.

13 Todos os trechos de canções são tradução minha. Letras de Kendrick Lamar (com comentários e anotações) disponíveis em: < https://genius.com/artists/Kendrick-lamar >. Acesso em: 17 out. 2024.

14 Trecho também surge aos 25 minutos de vídeo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Aa67div3u-o>. Acesso em: 15 out. 2024.

15 A fala vem aproximadamente aos 25 minutos de vídeo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Aa67div3u-o>. Acesso em: 15 out. 2024.

Em quinto, Lamar se coloca como um ferrenho defensor da Costa Oeste dos EUA (na prática, a Califórnia) contra os desrespeitos de Drake a ídolos da região (2Pac e Snoop Dogg). Ao fazer isso, ele clama para si não somente o pertencimento a um local, mas a um território afetivo dotado de sotaques, valores gestos, danças e sonoridades próprias, que ele faz questão de destacar em sua última canção da treta, "Not Like Us". Esse uso da primeira pessoa do plural também aparece quando Kendrick afirma "eu sou o que a cultura está sentindo" para indicar que a cultura hip hop compartilha de suas críticas a Drake. Enquanto isso, o canadense não teria um território com um vínculo histórico ao hip hop no qual se apoiar, ou um "som de Toronto[16]" que pudesse ser usado na batalha.

Da sua parte, Drake teve uma estratégia ambivalente quando vista à luz das noções de autenticidade delineadas. Por um lado, ele se autoafirmou como o maior rapper de seu tempo usando o seu sucesso comercial estrondoso como prova. Portanto, Drake se alinhou à noção de autenticidade desterritorializante do rap, caracterizada pelo que Daniela Vieira (2022) chamou, em sua análise do rap brasileiro (que cabe ao rap dos EUA), de uma "nova condição do rap", em que os artistas do gênero buscam se afirmar como, "acima de tudo, [...] um artista" (ibid., p. 6), e não um militante; se desvinculam da ideia do rap como "cultura de rua" ou "cultura periférica"; e aderem a uma "lógica de 'ocupar todos os espaços'" (ibid., p. 9), vendo o sucesso comercial de forma bem mais positiva. Drake, de fato, é a epítome disso, sendo um *popstar* que, em 2023, empatou com Michael Jackson como o "artista solo masculino" com a maior quantidade de singles no topo da "Hot 100", com 15, e que, desde 2017, passou a implantar uma cruzada contra o *Grammy Awards* depois que a academia nomeou seu *hit* "Hotline Bling" na categoria de rap, apesar de Drake insistir que se tratava de uma canção pop.

Drake também questionou a postura *underground*/consciente de Lamar, tendo em vista seus versos em músicas de artistas pop como Maroon 5 e Taylor Swift, e sugeriu que Kendrick estaria esperando o fim do ciclo de divulgação do último disco de Taylor Swift para lançar sua réplica a "Push Ups". Ao fazer isso, Drake tanto sugere que ele é mais confortável quando se aproxima do pop *mainstream* quanto busca minar a filiação de Lamar à noção reterritorializante.

Outro exemplo do alinhamento à "nova condição do rap" veio quando Drake cantou que Kendrick está sempre "fazendo rap como se estivesse prestes a libertar os escravos/você está agindo como um ativista, é tudo faz de conta", em um contraste com os mais puristas do rap, para quem "Kendrick é recebido como o modelo de política no hip hop" (Burton, 2017, p. 49, tradução minha). Nesse debate, geralmente se "tem Kendrick em um lado do espectro e o trap do outro" (ibid., p. 46, tradução minha), o que inclui Drake, um dos principais proponentes do trap desde a década passada. Por mais que Lamar não esteja livre de contradições políticas (Burton, 2017), para muitos críticos como Ebro Darden, da rádio *Hot 97*, Drake "nunca parece ter nada a dizer sobre

16 Essa acusação de Kendrick foi reforçada por críticos e personalidades midiáticas como Ebro Darden, da rádio Hot 97 e da Apple Music. Alguns produtores de Toronto se opuseram, enfatizando a grande procura nos EUA pelo "som de Toronto", ou seja, uma mistura sombria e lenta de rap e R&B com pitadas de gêneros musicais caribenhos. Contudo, trata-se de um estilo musical mais "suave" e de difícil alinhamento com os ditames de batalhas de rap. Disponível em: < https://exclaim.ca/music/article/apple-music-dj-slammed-for-saying-toronto-has-no-musical-identity >. Acesso em: 17 out. 2024.

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14n25e34622

nada acontecendo com pessoas negras na sociedade ou com qualquer outra coisa para além dele mesmo[17]". Ao atacar Kendrick dessa forma, Drake parece sentir orgulho não só de ser "artista, não militante", como Daniela Santos pontuou, mas politicamente indiferente, agindo como tantas figuras fascistas neoliberais que ganham destaque "constantemente expondo as mentiras da esquerda e a hipocrisia do politicamente correto" (Nunes, 2022, p. 67).

Dito isso, Drake não deixou de se filiar à noção reterritorializante como forma de legitimação, especialmente por meio do investimento em gestos e emoções "duros", performances de invulnerabilidade e macheza. Isso foi expresso inclusive por meio de ataques à noiva de Kendrick, Whitney Alford, algo infelizmente comum em batalhas de rap, indicando a misoginia presente nesse gênero musical (Rose, 1994). Lamar também mirou em familiares de Drake, porém só depois das menções a Whitney, com o objetivo de expô-lo como uma pessoa sem caráter e um pai ausente, algo raro em tretas no rap[18], apesar da abundância de pais ausentes nesse gênero musical, seja na história familiar dos rappers ou em suas próprias ações.

O momento antiestrutural do rap

A partir dessa síntese, uma análise restrita aos conceitos apresentados em minha dissertação (Rolim, 2018) colocaria o consenso em torno da vitória de Kendrick como uma demonstração de força da noção de autenticidade reterritorializante no rap dos EUA, depois de um período de baixa. Para puristas de diferentes idades, o diagnóstico foi de que a derrota de Drake iria gerar mais atenção para rappers líricos e conceituais e menos respaldo para aqueles especializados em fazer *hits* ou imitar tendências. Ou seja, rappers alinhados à noção de autenticidade reterritorializante. Para o lendário rapper Rakim, "a batalha colocou muitas coisas em perspectiva – porque mostrou a diferença entre hip hop de verdade e hip hop *mainstream*. Artistas mais jovens agora sabem que existe uma diferença. [...] O gênero precisava muito dessa batalha[19]". Já o rapper King Green pontuou que a treta "eletrificou a cultura" hip hop, e mostrou que "cultura de verdade[20]" importa mais que fórmulas e algoritmos.

Contudo, uma análise mais minuciosa contradiz essa conclusão. Em vários aspectos, a noção de autenticidade representada por Lamar *não é mais* a dominante no gênero, por mais que haja uma grande filiação residual a ela. Para o vídeo-ensaísta F. D. Signifier[21], o que estou chamando de noção de autenticidade reterritorializante já sinalizava uma perda de terreno já em 2007, quando o então rapper nerd Kanye West apostou que venderia mais cópias de seu terceiro álbum, "Graduation", que o *gangsta* rapper 50 Cent com o disco "Curtis". West venceu, abrindo as portas para rappers que não precisavam passar tanto pela chancela dos *gatekeepers* do gênero ou se vincularem à cultura de gangue e a narrativas de origem sofridas, como Lupe Fiasco, Kid

17 Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=PjVsBzvbHW0 >. Acesso em: 7 out. 2024.
18 Disponível em: < https://www.vanityfair.com/style/story/kendrick-drake-battle >. Acesso em: 8 out. 2024.
19 Disponível em: < https://www.billboard.com/music/rb-hip-hop/rakim-new-album-gods-network-rebirth-1235740561/ >. Acesso em: 29 out. 2024.
20 A declaração aparece com 1h23min de vídeo. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=NNwP9BUoTLs&t=3909s >. Acesso em: 29 out. 2024.
21 Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=AEsf7QmIJTQ >. Acesso em: 29 out. 2024.

Cudi e Wale. Drake surgiu cinco anos depois, se aproveitando dessa onda crescente de rappers "suaves", introspectivos e vulneráveis. Kendrick Lamar despontou logo depois, com características que teriam sido perfeitas para uma estrela do rap de dez ou vinte anos antes, mas o cenário tinha mudado de figura.

Em 2015, Jon Caramonica, do *The New York Times*, sinalizou[22] que artistas que vinham se destacando por seguirem a cartilha do rap consciente, como Kendrick Lamar e (em menor grau) J. Cole, constituíam uma "maioria silenciosa" no gênero. Para Caramonica, mesmo com todo o sucesso, eles não estavam no centro do rap, sendo "herdeiros de tradições da era de ouro [dos anos 1980 e 1990]": artistas "focados em letras em vez de melodias", "álbuns em vez de *singles*" e "socialmente antenados em vez de despreocupados". Entretanto, eles ainda pareciam capazes de angariar um público considerável em torno deles. Em 2022, a lista de rappers mais ouvidos nos EUA no *Spotify* demonstrava que eles já eram, na prática, uma minoria. Os rappers conscientes estão quase ausentes da lista[23], com a exceção de Kendrick Lamar. Já na lista dos 50 rappers mais ouvidos no *Spotify* até 2023, os únicos ligados ao rap consciente são Kendrick (7º), J. Cole (9º) e Tupac (41º)[24].

Também em 2015, Drake trocou *diss tracks* com Meek Mill, que acusou (com evidências) Drake de usar escritores-fantasma em algumas composições, algo ultrajante para os puristas do rap. Drake rapidamente lançou duas *diss tracks* em uma semana, antes que Meek Mill pudesse responder, e efetivamente encerrou a treta, algo concretizado pela *diss* decepcionante de Mill. Além de humilhar o adversário, Drake fez isso lançando uma *diss* dançante ("Back To Back") e se utilizando de um arsenal de *memes* produzidos por seus fãs, apontando para a influência crescente de um contingente significativo de fãs de rap mais atrelados à noção de autenticidade desterritorializante com critérios de valor bem diferentes dos mais puristas, não parecendo se importar se seu artista favorito contratava pessoas para compor suas letras, prática comum em gêneros como o pop.

Diante disso, apesar de ter ganho a batalha, Lamar parece ter perdido a guerra. A influência de Drake no rap contemporâneo é bem mais notável, não só em termos de estilo, por meio da maior abertura a rappers-cantores ou a canções melancólicas, mas também considerando a maior recorrência dos valores que atribuí a noção de autenticidade desterritorializante, ou o fato de a quantidade de seus ouvintes no *Spotify* ter se mantido estável[25] ao longo da treta, mostrando uma falta de suscetibilidade aos seus desdobramentos.

Isso posto, pode ser precipitado concluir que a noção desterritorializante é atualmente a dominante no rap. Pode até ter se tornado na década de 2010, porém, atualmente, talvez seja mais certeiro falar em uma crise da noção anteriormente domi-

22 CARAMONICA, Jon. "Vince Staples and J. Cole, Outsiders in the Middle of Hip-Hop". 12 jul. 2015. New York Times. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2015/07/12/arts/music/vince-staples-and-j-cole-outsiders-in-the-middle-of-hip-hop.html>. Acesso em: 30 jan. 2021.

23 Disponível em: < https://portalrapmais.com/10-rappers-mais-ouvidos-no-spotify-em-2022/#:~:text=Drake%2C%20Kanye%20West%20e%20Juice,como%20uma%20mistura%20de%20sentimentos. >. Acesso em: 16 out. 2024.

24 Disponível em: < https://www.instagram.com/p/CtID2_xOIxO/?igshid=MTc4MmM1YmI2Ng== >. Acesso em: 9 out. 2024.

25 Segundo a Billboard, mesmo tirando da conta as diss tracks, o catálogo de Kendrick Lamar teve um aumento de audições de 49% no Spotify entre o fim de abril e o começo de maio, enquanto o de Drake caiu apenas 4%. Além disso, o número de ouvintes mensais de Lamar aumento de 50 para 77 milhões entre janeiro e maio de 2024. Já os de Drake se mantiveram na casa dos 80 milhões. Disponível em: < https://hmc.chartmetric.com/kendrick-lamar-vs-drake-diss-tracks-streaming-success/ >. Acesso em: 29 out. 2024.

nante que ocorre em paralelo a um favorecimento, proporcionado pelas "novas mídias", de uma "dinâmica sistêmica [...] antiestrutural" (Cesarino, 2022, p. 15). Influenciada por Victor Turner, Letícia Cesarino aponta que a "antiestrutura é a antinorma: aquelas camadas marginais, latentes, heterodoxas do sistema numa dada configuração sócio-histórica. Quando o centro organizador dessa configuração entra em crise, a antiestrutura é o que emerge para a superfície" (idem.).

No caso do hip hop, isso se nota na perda da centralidade da "imprensa hip hop" tradicional, ou seja, revistas, jornalistas especializados, rádios de rap e críticos. Em paralelo, vê-se o crescimento de *streamers*, canais de *reacts*, *podcasts* e páginas de fofoca[26]. Na treta, Drake se aproximou mais das tendências antiestruturais, vazando informações para *streamers* famosos como Kai Cenat e DJ Akademiks[27] enquanto chamava de "rato[28]" Elliot Willson, jornalista da "velha guarda" com quem ele já havia colaborado.

Para Joe Coscarelli, "existe um vácuo no hip hop contemporâneo, o estrelato mudou, o rap está em muitos pequenos nichos diferentes, e [os artistas] não estão trabalhando tanto para chegar ao mainstream", mesmo comparado a "cinco, seis, sete anos atrás[29]". No ecossistema midiático atual, apesar de ser possível apontar uma maior proximidade do rap com a noção de autenticidade desterritorializante, se tornou mais difícil estabelecer um "território central" do rap estadunidense. Entre os artistas de maior desempenho comercial no gênero nos últimos anos, há poucos que começaram a lançar músicas depois de 2015, e três deles ganharam mais ouvintes depois de suas mortes precoces (XXXTentacion, Pop Smoke e Juice WRLD).

Na visão de Charles Holmes, do site The Ringer, a treta entre Kendrick e Drake pode ter sido a última nessa escala no rap. "Conforme o hip hop se torna mais difuso e hiper-regional, Drake e Kendrick representam os últimos artistas populares o suficiente para sugar tanto oxigênio[30]". Por mais que diferentes métricas de divisão do mercado musical dos EUA indiquem fatias entre 14 e 23% para as gravadoras independentes no contexto atual, com somente três gravadoras (*Warner Music Group, Universal Music Group e Sony Music Entertainment*[31]) abarcando todo o resto, o mercado de vários gêneros musicais se tornou crescentemente fragmentado, com as grandes gravadoras não conseguindo exercer o mesmo nível de imposição pela ampliação radical do ecossistema midiático, que antes podia se concentrar na televisão, na rádio, em revistas e jornais. Agora, as grandes gravadoras formam um oligopólio, mas precisam correr atrás

26 A transformação é visível no "Power Ranking" das personalidades midiáticas do hip hop dos EUA feito pela revista Complex em 2023 e 2024. Disponível em: < https://www.complex.com/music/a/complex/hip-hop-media-power-ranking-2024 >. Acesso em: 4 out. 2024.

27 Disponível em: < https://www.facebook.com/LNDHIPHOP/videos/akademiks-hints-to-kai-cenat-that-drake-is-dropping-his--response-track-to-kendri/928685775717020/ >. Acesso em: 4 out. 2024.

28 Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=IZduor42s0k >. Acesso em: 4 out. 2024.

29 Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=iuiQBVYcbyc&t=1s >. Acesso em: 17 out. 2024.

30 HOLMES, Charles. "Drake and Kendrick Lamar Is the Last Great Rap Beef. Thank God." The Ringer. 4 mai. 2024. Disponível em: < https://www.theringer.com/rap/2024/5/4/24149035/drake-kendrick-meet-the-grahams-family-matters-euphoria-diss-beef >. Acesso em: 17 out. 2024.

31 A *Billboard* apresentou as frações que cada grupo de gravadoras representam no mercado musical dos EUA no primeiro quarto de 2024, divididas em "divisão atual de mercado", "divisão geral de mercado" e "divisão de mercado do catálogo". Em cada uma dessas seções, as gravadoras independentes representavam aproximadamente 23, 16 e 14%, a Warner Music Group 15, 18 e 18%, a Universal Music Group 33, 38 e 39%, e a Sony Music Entertainment 26, 27 e 27%. Contudo, não fica claro até que ponto a contagem das gravadoras indies inclui ou não artistas ou discos com contratos parciais com as major labels. Disponível em: <https://www.billboard.com/business/record-labels/record-label-market-share-q1-2024-universal-warner-1235655068/>. Acesso em: 15 out. 2024.

de tendências mais aleatórias conduzidas nas redes sociais sob a influência dos algoritmos aos quais elas não têm controle[32].

Por isso, para Holmes, "Drake e Kendrick são artistas perdidos no tempo. São formalistas em um gênero que abandonou a tradição. Eles surgiram em um tempo em que era necessário ter padrinhos [...], entrevistas em rádios eram cruciais, e álbuns ainda importavam" (idem.). Por isso, na ausência de novas estrelas do rap que cheguem em sua magnitude, só restou a Kendrick e Drake brigar entre si: "isso é o que acontece quando a velha guarda se torna a única guarda" (idem.).

Análise pelo viés dos regimes coreopolíticos

A análise empreendida neste texto traz um panorama das disputas de autenticidade no rap contemporâneo dos EUA. Apesar desse panorama ser válido, seu foco nas ordens do discursivo e do lírico corre o risco de deixar de fora questões importantes que ocorreram na batalha entre Kendrick e Drake.

Como mencionei, as convenções de performance em torno de batalhas de rap ditam que elas devem ocorrer sob os ditames do regime coreopolítico *hardcore*, e, de fato, boa parte da estratégia de Drake e Lamar girou em torno de se colocarem como duros e descredibilizarem a dureza do outro. Portanto, uma leitura da síntese da "treta" feita por alguém que não ouviu as *diss tracks* provavelmente levou à imaginação de canções nos moldes do regime hardcore.

Entretanto, apesar do regime *hardcore* ter dado a tônica geral da batalha, há momentos importantes que não se atém a essa expectativa, protagonizados principalmente por Lamar. A primeira parte de "6:16 In L.A.", por exemplo, é totalmente alinhada ao regime de brisa, com Kendrick imerso em um fluxo de consciência em que lembra de familiares falecidos e se questiona sobre a justeza de sua "ida à guerra". Também há momentos de divergência entre um beat mais próximo do regime de brisa (acompanhado de gestos vocais contidos) e letras ácidas, como na primeira parte de "Euphoria" e ao longo de "Meet The Grahams", com seu beat lento e ameaçador que parece tirado de um filme de terror.

Mas a maior surpresa veio em "Not Like Us", quando Kendrick entregou o que se esperava de Drake: um *diss track* dançante que se tornou hit instantâneo, com beat de DJ Mustard, lenda do rap californiano. "Not Like Us", totalmente alinhada ao regime de baile, se tornou um sucesso estrondoso[33] ao funcionar como uma canção política contra a exploração da cultura negra por "colonizadores", em uma espécie de ritual dançante e violento de purificação do hip hop. Contudo, esse tema só aparece no terceiro verso. O resto são ataques contra Drake. Assim, é notável como essa *diss track* não adere aos ditames estilísticos do rap consciente, mas a canções dançantes californianas que comumente servem como plataforma para fazer a *crip walk*, tipo de coreografia

32 Dito isso, tanto Drake quanto Kendrick têm contratos com gravadoras (Republic Records e Interscope Records, respectivamente) que são subsidiárias do Universal Music Group. Portanto, a briga entre os dois se mostrou bastante lucrativa para a Universal até agora.

33 Enquanto escrevo, "Not Like Us" está há 21 semanas no topo da parada da Billboard de canções de R&B/Hip Hop, estabelecendo um novo recorde na categoria. Disponível em: < https://www.billboard.com/charts/r-b-hip-hop-songs/ >. Acesso em: 29 out. 2024.

associada à gangue urbana dos Crips e centrada em passos com o corpo levemente curvado em que um pé se põe à frente do outro e faz movimentos amplos ao ritmo da batida, enquanto o pé de base por vezes dá pequenos pulos. É uma dança inicialmente voltada para reforçar filiações entre os membros da gangue ou provocar a gangue rival, os Bloods. Contudo, ela passou por um processo de desterritorialização, servindo como símbolo da cultura negra californiana, e sendo performada por Serena Williams nas Olimpíadas de 2012 ou por Snoop Dogg no *Super Bowl* de 2022.

Sendo assim, o fato de "Not Like Us" servir como hino da ideia propagada por Lamar de que "eu sou o que a cultura [hip hop] está sentindo" demonstra que a politicidade das canções de rap ou de qualquer outro gênero musical ou artístico não pode ser tomada de antemão. Dito de outra forma, "Not Like Us" não demonstra uma politicidade *apesar de ser dançante*, e sim justamente *por ser dançante* de uma maneira específica. Vê-se, mais uma vez, que a politicidade dos objetos estéticos ou artísticos não pode ser deduzida como em linha reta por conta de certa forma poética tida consensualmente como política, como bem aponta Rancière (2009), tendo mais a ver com os modos como eles acionam coreografias, emoções, relações entre corpos, deslocamentos em relação a territórios afetivos, e a consistência das ligações com movimentos políticos e outros fatores.

"Not Like Us" se liga à noção reterritorializante, estabelecendo uma oposição entre "nós" (negros californianos? Comunidade hip hop? Puristas do rap? Negros dos EUA?) e "eles" (estrangeiros? Canadenses? Apropriadores? Drake e seus fãs brancos?). O refrão serve como uma espécie de ritornelo (Deleuze; Guattari, 2012), um hino repetitivo que carrega o potencial de transportar os ouvintes para um território afetivo específico, estabelecendo uma fronteira entre "nós" e "eles".

Um dos principais "intelectuais do hip hop", Michael Eric Dyson[34] não parece ter entendido a questão territorial em jogo, alegando que Drake é filho de pai negro e, portanto, faz parte da diáspora africana, e que os estadunidenses não têm monopólio sobre a negritude. Drake, por ser negro (mestiço), teria "carta branca" para se desterritorializar e circular por qualquer território afetivo vinculado à cultura negra diaspórica.

Esse argumento me lembra a resposta do jazzista estadunidense Herbie Hancock a um questionamento sobre sua imitação de uma canção do povo nômade Ba-Benzelé da África Ocidental (captada em gravações etnográficas da Unesco) na canção "Watermelon Man" (1974). Hancock se defendeu dizendo que "é uma coisa de irmãos" e que "estamos todos fazendo música africana" (Young, 2008, p. 28, tradução minha). Os gravadores do solo de flauta imitado em "Watermelon Man" não receberam crédito ou compensação financeira. Uma das maiores estrelas do jazz na época, Hancock parece não ter notado que havia uma diferença gritante entre ele e os BaBenzelé em termos de contexto de circulação musical ou concepção das relações entre arte e propriedade.

Voltando ao caso de Drake, o que parece habilitá-lo para esse tipo de circulação livre é, para além da negritude, sua fortuna e principalmente sua inserção em um sistema capitalista de produção e distribuição de música que visa a tudo desterritorializar e transformar em mercadoria. Além disso, seus fãs, adeptos ou beneficiários da des-

34Disponível em: < https://www.instagram.com/p/C__CG62x8xJ/ >. Acesso em: 29 out. 2024.

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14n25e34622

territorialização do rap (e, em larga medida, brancos), parecem ver sua capacidade de circular por diferentes territórios como algo positivo, como pontuou Jon Caramonica.

Mas mesmo a capacidade de Drake de transitar tem seus limites. Um exemplo é o próprio território do qual Kendrick parte, a região de Los Angeles. Drake já alegou algumas vezes que é "maior" por lá que Lamar. Contudo, como pontuou o gerente musical californiano Wack 100, Drake pode, se quiser, passear por Los Angeles pagando 50 mil dólares por dia para seguranças. Enquanto isso, "Kendrick pode entrar no seu carro com seu jeans, sua camisa branca [...], e dirigir por onde ele quiser [...] sozinho. Parar, encher o tanque, passar pelo *drive thru* etc., e tudo o que ele vai precisar gastar é a gasolina[35]".

No aniversário de 30 anos do hip hop, o crítico cultural Greg Tate (2012, p. 66, tradução minha) lamentou que parecia ter ficado para trás o momento, entre meados da década de 1980 e o início da década de 1990, em que o hip hop fez parte de um "grande re-despertar nacionalista cultural negro" que articulou lutas contra o *apartheid* e a epidemia do *crack*, protestos contra a brutalidade policial e a atuação de intelectuais públicos negros e líderes religiosos como o Ministro Louis Farrakhan e o Reverendo Jesse Jackson. Contudo, em meados da década de 2000, Tate (ibid., p. 67, tradução minha) avaliou que "o hip hop está uma droga porque a política populista negra moderna está uma droga". Ou seja, a politicidade do rap, assim como a de qualquer gênero musical ou artístico, depende da consistência de suas conexões com lutas políticas de seu tempo. Atualmente, passamos, tanto nos EUA quanto no Brasil, por um crescimento da adesão à extrema direita nas periferias calcada na resignação, no conformismo, na falta de expectativa com mudanças radicais vindas das esquerdas partidárias. O horizonte de revolução parece ter se perdido (Nunes, 2022).

Contudo, apesar disso, ainda resta a ideia de um puxadinho para defender, um território que ainda não se descaracterizou, uma cerca mínima para erguer, algo que ainda é "nosso" para esse "nós" do qual fala a canção, ou um território afetivo no qual se apoiar para lutas futuras, talvez. "Not Like Us" consolida a vitória de Kendrick fazendo isso, e através da dança.

Referências

ALIM, Samy H. "Bring It To The Cypher: hip hop nation language". In: FORMAN, Murray; NEAL, Mark Anthony (Org.). **That's The Joint!**: the hip-hop studies reader. 2nd ed. New York: Routledge, 2012. Cap. 35, p. 530-563.

BALDWIN, James. **The Fire Next Time.** New York: 3rd ed. Vintage Books, 2013.

BURTON, Justin Adams. **Posthuman Rap.** 1st ed. New York: Oxford University Press, 2017.

CESARINO, Letícia. **O Mundo Do Avesso:** verdade e política na era digital. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

35 O trecho aparece às 3h9min de vídeo. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=AEsf7QmIJTQ&t=305s >. Acesso em: 29 out. 2024.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs:** capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 4. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

FOSTER, Susan Leigh. "Choreographies Of Gender". In: **Signs**, v. 24, n. 11, pp. 11-13. Chicago, Outono 1998. Disponível em: < https://www.jstor.org/stable/3175670 >. Acesso em: 7 nov. 2024.

GODARD, Hubert. "Gesto e Percepção". In: SOTER, Silvia; PEREIRA, Roberto (org.). **Lições de Dança 3.** Rio de Janeiro: UniverCidadeEditora, 2003. Cap. 1, p. 11-35.

HEWITT, Andrew. **Social Coreography:** ideology as performance in dance and everyday movement. 1st ed. Durham & London: Duke University Press, 2005.

IANDOLI, Kathy. **God Save The Queens:** the essential history of women in hip-hop. 1st ed. New York: Harper Collins, 2019.

LEPECKI, André. "Coreopolítica E Coreopolícia". In: **ILHA**, Florianópolis, v. 13, n. 1, jan./jun., 2012, p. 41-60. DOI: https://doi.org/10.5007/2175-8034.2011v13n1-2p41.

LIMA, Dani. "Gesto, Corporeidade, Ética E Política: pensando conexões e diálogos". In: **Simpósio Internacional Repensando Mitos Contemporâneos**, 2, 2017, Campinas.

MACHADO, Taísa. **Cabeças da Periferia:** Taísa Machado - o afrounk e a ciência do rebolado. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2020.

McLEOD, Kembrew. "Authenticity Within Hip-Hop And Other Cultures Threatened With Assimilation". In: FORMAN, Murray; NEAL, Mark Anthony (Org.). **That's The Joint:** the hip-hop studies reader. 2nd ed. New York: Routledge, 2012. Cap. 13, p. 164-178.

NASCIMENTO, Beatriz. **Uma História Feita Por Mãos Negras:** relações raciais, quilombos e movimentos. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

NUNES, R. **Do Transe À Vertigem:** ensaios sobre bolsonarismo e um mundo em transição. 1. ed. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha Do Sensível:** estética e política. 2. ed. São Paulo, Editora 34, 2009.

ROLIM, Mário A. O. M. **Múltiplos modos de mover politicamente os corpos no rap:** cartografia dos regimes coreopolíticos do rap do Brasil e dos EUA. 2023. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2023.

_____, **Rosto branco, voz "negra":** Iggy Azalea e as tensões do pop-rap. 2018. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2018.

ROSE, Tricia. **Black Noise:** rap music and black culture in contemporary america. 1st ed. Hanover: Wesleyan University Press, 1994.

TATE, Greg. "Hip-Hop Turns 30: Whatcha' Celebratin' For?". In: FORMAN, Murray; NEAL, Mark Anthony (Org.). **That's The Joint!:** the hip-hop studies reader. 2nd ed. New York: Routledge, 2012. Cap. 6, p. 63-68.

VIEIRA, Daniela. "A Nova Condição Do Rap: de cultura de rua à são paulo fashion week". In: **Estudos de Sociologia, Araraquara**, v. 27, n. esp. 1, abr. 2022. DOI: https://doi.org/10.52780/res.v27iesp1.15829.

YOUNG, James O. **Cultural Appropriation and The Arts.** 1st ed. Hoboken: Blackwell Publishing Ltd, 2010.

Recebido em: 06 nov. 2024
Aprovado em: 11 fev. 2025

dispositiva
Revista Interinstitucional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC Minas e da UFMG
PUC Minas
UFMG

OS SIGNOS DA LUTA ANTIRRACISTA NO VIDEOCLIPE "JUNHO DE 94": UMA ANÁLISE SEMIÓTICA

SIGNS OF THE ANTI-RACIST STRUGGLE IN THE MUSIC VIDEO "JUNHO DE 94": A SEMIOTIC ANALYSIS

Alexandre Souza da Silva [1]
Luiza Müller [2]
Bruno Leites [3]

Resumo
Este artigo inscreve-se no debate sobre a luta antirracista por meio de uma análise semiótica da produção videográfica do rapper Djonga. A partir da semiótica peirciana, tal como sistematizada e aplicada por Santaella (2005), examina-se o videoclipe da música Junho de 94, destacando sete signos relacionados à temática antirracista. A análise identifica representações de sin-signos, quali-signos e legi-signos, incluindo a forca, os contrastes da desigualdade social nos cenários, a bandeira do Brasil, a subordinação do patriarca negro, a atenção legada ao protagonista da narrativa do clipe, a ordem de execução e a presença do banheiro após sua suposta morte. Os resultados apontam para a predominância do uso de signos majoritariamente simbólicos, reforçados pelo contraste visual e pelo enquadramento fotográfico, que direciona o olhar do espectador para elementos-chave da narrativa.

Palavras-chave
Djonga; antirracismo; videoclipe; semiótica; rap; comunicação

Abstract
This article engages in the debate on the anti-racist struggle through a semiotic analysis of the videographic production of rapper Djonga. Based on Peircean semiotics, as systematized and applied by Santaella (2005), the music video for the song Junho de 94 is examined, highlighting seven signs related to the anti-racist theme. The analysis identifies representations of sin-signs, quali-signs, and legi-signs, including the rope around Djonga's neck, the contrasts of social inequality in the settings, the Brazilian flag, the subordination of the Black patriarch to the white family, the attention given to the protagonist of the video's narrative, the order of execution, and the presence of the bathroom after his supposed death. The results indicate a predominance of primarily symbolic signs, reinforced by visual contrast and photographic framing, which guide the viewer's gaze toward key elements of the narrative.

Keywords
Djonga; anti-racism; music video; semiotics; rap; communication

1 Graduado em Publicidade e Propaganda pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), xandi0203@hotmail.com, https://orcid.org/0009-0005-2510-0483
2 Doutora em Comunicação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), luizaemuller@gmail.com https://orcid.org/0000-0002-3397-7091, http://lattes.cnpq.br/9746431747169985
3 Doutor em Comunicação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), bruno.leites@ufrgs.br, https://orcid.org/0000-0003-1736-1382, http://lattes.cnpq.br/6365957990393840

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14n25e35447

Introdução

Para explorar temas como racismo, herança da escravidão, desigualdade social e a luta antirracista, o presente artigo propõe a identificação e a análise de signos aderentes a tais temáticas na produção videográfica do rapper Djonga, de 2018. Tais signos, embora identificados na produção audiovisual que aqui é objeto de análise, poderiam ser igualmente encontrados em diversos contextos cotidianos. Por essa razão, a mobilização dessas temáticas, aliada à semiótica peirceana, estrutura a problemática central da pesquisa: como o racismo, assim como a luta antirracista, são representados no videoclipe *Junho de 94* de Djonga?

O surgimento dos videoclipes foi um marco para a indústria musical, expandindo as possibilidades expressivas dos artistas no campo visual. Desde a década de 1960, esse recurso se consolidou em diferentes gêneros musicais e, considerando a importância dos videoclipes na amplificação do potencial das canções e sua capacidade de construção de sentidos, pode-se entendê-los como um objeto relevante para os estudos em comunicação. O corpus de nossa análise configura-se no videoclipe de Djonga, dirigido por Gabriel Solano e lançado em 2018, e sua escolha considera a riqueza de elementos narrativos e semióticos apresentados na obra e pertinentes para a problematização aqui proposta. A obra compõe-se da dramatização de duas realidades contrastantes expressas na mesa de café da manhã de duas famílias, que evidenciam desigualdades sociais e críticas ao sistema capitalista. O clipe culmina na execução do protagonista, interpretado por Djonga.

Exploram-se as camadas de significado contidas na obra, destacando seu discurso antirracista e sintetizando seus principais recursos visuais e narrativos. Para abordar as nuances do racismo, que, por vezes, opera de maneira velada, e a atuação do antirracismo como enfrentamento ao preconceito estrutural, recorre-se à obra de Ribeiro (2019). Já para contextualizar o histórico escravista do Brasil Império, mobiliza-se Júnior (2015).

O artigo faz um breve resgate da história do rap, sua relação com a luta antirracista, a trajetória dos videoclipes e a ascensão de Djonga como artista nacionalmente reconhecido. Em seguida, apresenta a fundamentação teórico-metodológica do trabalho: a semiótica peirceana, tal como sistematizada e aplicada por Lúcia Santaella (2005). Por fim, apresenta a análise do objeto de estudo, descrevendo sua estrutura narrativa e os signos identificados. Como resultados, destacam-se a recorrência do uso de signos simbólicos, o emprego de contrastes para enfatizar diferenças sociais, o uso do insólito, como a forca constantemente presente no pescoço de Djonga e a referência divina no desfecho da obra, além dos enquadramentos baseados na regra dos terços para direcionar o olhar do espectador.

Dessa forma, este texto busca contribuir para a compreensão dos signos antirracistas na produção audiovisual do rap, evidenciando como o videoclipe *Junho de 94* articula discurso e estética na construção de sua mensagem.

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14n25e35447

O rap – ferramenta cultural de resistência

O rap é um gênero musical originado na Jamaica na década de 1960 e posteriormente levado para os bairros periféricos dos Estados Unidos, especialmente em Nova York, na década de 1970. Sigla para *Rhythm and Poetry*, o rap mescla ritmo – proporcionado pelas batidas instrumentais (beats) – e poesia, expressa pelos mestres de cerimônia (*MCs*).

O contexto social no qual o rap se desenvolveu nos Estados Unidos foi fundamental para sua consolidação como ferramenta cultural de resistência. Nessa mesma época, o rap começou a ser produzido no Brasil, ganhando notoriedade com Thaíde e DJ Hum. São Paulo foi o principal polo do movimento, devido às suas semelhanças socioeconômicas com os guetos norte-americanos (Fernandes et al, 2009). O rap chegou ao Brasil não apenas por meio do áudio, mas também da imagem, sendo rapidamente integrado à cultura periférica.

A trajetória do gênero musical, marcada por sua resistência e sua capacidade de adaptação, demonstra sua relevância cultural e social. No Brasil, o rap continua a evoluir, agregando novos elementos musicais e narrativas que refletem as vivências das periferias e suas lutas.

Todavia, para compreender a ligação entre o rap e a luta antirracista, é essencial primeiro definir o conceito de antirracismo. Ao longo dos anos, com o fortalecimento de movimentos de resistência contra o racismo, tornou-se socialmente inaceitável no Brasil adotar uma postura abertamente racista. No entanto, a rejeição ao racismo explícito não eliminou suas manifestações veladas, que continuam sendo a principal forma de expressão do racismo no país. Na publicidade, por exemplo, mesmo quando a negritude é representada, é frequente que siga presa a "imagens de controle", inclusive sob o mito da suposta "democracia racial" brasileira, como concluiu Pablo Fernandes (2023) ao realizar uma análise interseccional semiótica de anúncios publicitários. Entretanto, para enfrentar essa realidade e erradicar os valores racistas enraizados na sociedade, não basta condenar atitudes individuais evidentes; é necessário combater o racismo estrutural. Essa abordagem requer o reconhecimento de que o racismo está incorporado à estrutura social e opera independentemente da intenção individual. Dessa forma, mesmo que o silêncio diante do racismo não torne alguém juridicamente culpado, ele implica uma responsabilidade ética e política pela sua perpetuação.

O racismo estrutural está profundamente enraizado na sociedade brasileira e persiste há séculos. Um exemplo de sua operação pode ser observado nas políticas de terras implementadas após a proibição do tráfico negreiro. Em 1850, ano em que o tráfico foi proibido, foi promulgada a Lei de Terras, que extinguiu a possibilidade de adquirir terras por meio de ocupação, restringindo sua distribuição à compra. Como resultado, ex-escravizados, que haviam sido privados de recursos econômicos durante séculos, enfrentaram enormes barreiras para adquirir terras, enquanto antigos latifundiários e imigrantes europeus receberam concessões para facilitar sua inserção econômica (Ribeiro, 2019).

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14n25e35447

O resgate dessa legislação evidencia parte da construção do racismo estrutural, pois a posse de terras representa um dos maiores ativos econômicos para a ascensão social. Desde o início, as pessoas negras, mesmo após a abolição, foram sistematicamente excluídas de oportunidades para construir um futuro próspero e ocupar posições de poder. Essa exclusão contrasta com o mito da democracia racial, que sugere que as desigualdades entre brancos e negros foram superadas sem necessidade de medidas concretas.

Diante desse contexto, evidencia-se a relação entre o rap e a luta antirracista. Como visto, o antirracismo não se limita ao combate direto ao racismo, mas busca desmantelar as estruturas que sustentam sua perpetuação. O rap, por sua vez, é um gênero musical historicamente criado e protagonizado por negros, servindo como ferramenta de resistência e denúncia contra a violência policial, o genocídio da população negra e outras formas de opressão racial. Muitas letras de rap abordam essas temáticas de forma contundente. Na música *Olho de Tigre*, Djonga (2017) versa: “Um boy branco me pediu um high five, confundi com um Heil, Hitler. Quem tem minha cor é ladrão, quem tem a cor de Eric Clapton é cleptomaníaco”. Em *Boa Esperança*, o rapper Emicida (2015) canta: “E os camburão o que são? Negreiros a retraficar, favela ainda é senzala, jão, bomba relógio prestes a estourar”. Já o grupo Racionais MCs, em *Negro Drama* (2002), denuncia: “Recebe o mérito a farda que pratica o mal, me ver pobre, preso ou morto já é cultural. Histórias, registros e escritos, não é conto nem fábula, lenda ou mito.”

Nascido na periferia e protagonizado por indivíduos em situação de vulnerabilidade social, o rap dá voz aos marginalizados e serve como um canal de expressão para experiências e lutas frequentemente ignoradas pela sociedade. Ao abordar questões sociais, políticas e culturais, o rap se torna uma ferramenta poderosa de resistência e visibilidade para aqueles que historicamente foram silenciados.

Djongador

Dado esse contexto, chegamos a Gustavo Pereira Marques, mais conhecido como Djonga. Nascido em 4 de junho de 1994, o rapper mineiro ingressou no mundo da música com composições autorais em 2010, lançando oficialmente seu primeiro single, "Corpo Fechado", em 2012. O reconhecimento fora de sua cidade natal, Belo Horizonte, veio após o lançamento de seu primeiro EP, "Fechando o Corpo" (2013). Nesse período, Djonga recebeu uma proposta de DJ Hum para gravar, resultando na faixa "Um Bom Maluco" (2014). Aos poucos, conquistou espaço na nova cena do rap brasileiro.

A lírica do rapper sempre se destacou por seu viés político e social, especialmente no combate ao racismo. Essa postura tornou-se amplamente conhecida em 2017, com o lançamento do single "Olho de Tigre" no canal da gravadora *Pineapple Storm*. O refrão da música[4], adotado como slogan por jovens negros periféricos, foi utilizado em manifestações no Rio de Janeiro, tornando-se um símbolo de resistência, especialmente após o assassinato da vereadora Marielle Franco, em 14 de março de 2018.

4 Sensação, sensacional; Sensação, sensacional; Sensação, sensacional; Firma, firma, firma; Fogo nos racista (Djonga, 2017)

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14n25e35447

Nos seus videoclipes, Djonga insere símbolos impactantes, como a corda no pescoço em "Junho de 94" (2019) e a máscara branca em "Hat Trick" (2020), conferindo múltiplas camadas de significado às suas narrativas. A polêmica cena da voadora em um garoto branco no clipe de "A Música da Mãe" gerou debates nas redes sociais, sendo interpretada como uma provocação às tensões raciais (Dornelas, 2018). Já o videoclipe de "Hat Trick" (2020) traz uma forte referência ao livro *Pele Negra, Máscaras Brancas* (1952), de Frantz Fanon, por meio do uso da máscara branca.

Djonga constrói narrativas visuais que desafiam o público a refletir criticamente sobre suas músicas e o contexto social em que estão inseridas. Sua estética mescla elementos do cotidiano periférico, como crianças jogando futebol nas ruas, com cenas experimentais e simbólicas, como o encerramento de "Junho de 94", no qual Djonga, ao lado de uma mulher sentada na privada, lhe entrega um rolo de papel higiênico. A escolha de locações urbanas, como becos e prédios abandonados, reflete a identidade cultural das comunidades representadas, como visto no clipe de "Esquimo" (2021).

A narrativa visual de seus videoclipes é cuidadosamente planejada para carregar múltiplos significados. Ademais, a presença cênica de Djonga nos videoclipes é marcante; sua atuação expressiva e linguagem corporal intensificam a mensagem de suas músicas. Essas características ampliam a carga semiótica das cenas, tornando seus vídeos peças fundamentais para a compreensão de sua obra.

Apresentamos, na próxima seção, uma análise desses signos e construções visuais no videoclipe da faixa *Junho de 94.*

A teoria semiótica de Charles Sanders Peirce: categorias, tricotomias e interpretação

Charles Sanders Peirce (1839–1914), filósofo e cientista norte-americano, é reconhecido como fundador do pragmaticismo e por suas amplas contribuições à lógica, matemática, filosofia e, principalmente, à semiótica. A teoria peirceana se fundamenta em uma fenomenologia que distingue três categorias universais: primeiridade, secundidade e terceiridade. De acordo com Santaella (2005), a primeiridade envolve qualidades potenciais, sentimentos e originalidade. Trata-se da experiência imediata e sensorial — como cores, sons, emoções — e expressa liberdade e indeterminação. A secundidade, por sua vez, refere-se ao mundo factual das relações e confrontos. Está associada à ação e reação, surpresa, conflito e ao "aqui e agora". Já a terceiridade trata da generalização, da continuidade e do raciocínio interpretativo, estando ligada à inteligência, à mediação e ao desenvolvimento de significados, sendo a categoria que mais diretamente remete ao signo enquanto estrutura semiótica.

Para Peirce, o signo é uma entidade tríplice que envolve um primeiro (forma sensível), um segundo (objeto que representa) e um terceiro (efeito que produz na mente de um intérprete). Santaella (2005) exemplifica esse processo com o grito: como qualidade sonora, ele é um signo de que algo está ocorrendo (dor, alegria), provocando um efeito interpretativo, como correr para ajudar ou ignorar.

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14n25e35447

Essa tríade é composta pelo objeto (aquilo que o signo representa), pelo signo (o mediador entre objeto e intérprete) e pelo interpretante (a resposta cognitiva, afetiva ou prática produzida). A relação entre esses três elementos revela o dinamismo da construção de significados, dependente do contexto e do interpretante. Essa estrutura conceitual dá origem a uma abordagem semiótica original, que permite pensar os signos não apenas como representações racionais, mas também como fenômenos sensíveis e ambíguos. Tal abordagem admite a análise de qualquer objeto como signo — de um suspiro a uma propaganda televisiva — graças à articulação com a fenomenologia (Santaella, 2005).

A partir dessas categorias, Peirce propôs as chamadas tricotomias gerais, que relacionam o signo consigo mesmo, com seu objeto e com seu interpretante.

Quadro 1 - Tricotomias gerais

Signo 1º em si mesmo	Signo 2º com seu objeto	Signo 3° com seu interpretante
1º quali-signo	ícone	rema
2º sin-signo	índice	dicente
3º legi-signo	símbolo	argumento

Fonte: Santaella, 2007.

O quali-signo, por exemplo, representa uma qualidade sensível — como uma cor ou som —, sendo um signo de possibilidade (Maciel, 2019). Quando se associa a um objeto pela aparência, transforma-se em ícone, como uma nuvem que *parece* um castelo. O efeito interpretativo gerado por essa associação é o rema, uma hipótese interpretativa (Santaella, 2005).

Na secundidade, encontramos os sin-signos — signos existenciais e singulares —, associados aos índices, que têm conexão factual com seu objeto. Um exemplo clássico é a fotografia, que mantém relação física com o que retrata. O interpretante dessa relação é o dicente, que comunica algo verificável, como uma afirmação concreta sobre o mundo.

Por fim, na terceiridade, os legi-signos são signos gerais, baseados em convenções. Eles se expressam como símbolos, cuja interpretação depende do aprendizado cultural, e produzem como interpretante o argumento, isto é, uma proposição lógica e estruturada.

Portanto, a semiótica de Peirce fornece um arcabouço teórico robusto para compreender a produção de sentido em diversos contextos, ao articular categorias fenomenológicas, relações sígnicas e formas interpretativas que abrangem desde o sensível até o conceitual.

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14n25e35447

Os sete signos em junho de 94

Para compor o corpus deste trabalho, foi selecionado um videoclipe do canal oficial do rapper Djonga na plataforma YouTube, referente à faixa Junho de 94. A escolha foi baseada em uma observação preliminar do canal, que contém um amplo repertório de produções do artista, totalizando 93 vídeos, dos quais 21 são videoclipes. Dentro desse conjunto, priorizaram-se produções individuais do artista, excluindo videoclipes relacionados a outros membros da banca A Quadrilha. Além disso, o recorte considerou especificamente obras com temática antirracista, de modo a viabilizar uma análise aprofundada da obra selecionada.

O videoclipe de Junho de 94 foi roteirizado pelo próprio Djonga e dirigido por Gabriel Solano. No audiovisual, o rapper assume simultaneamente o papel de um personagem presente em dois contextos distintos: a sala de jantar de uma família negra e pobre e a de uma família branca e rica, ambas no momento do café da manhã. Ao longo da obra, são evidenciadas diversas desigualdades sociais entre as duas famílias, entre outras críticas contextualizadas no enredo. No desfecho, mesmo após alcançar a ascensão social e ocupar um lugar entre os privilegiados, Djonga é executado a mando do patriarca branco.

A presente análise estrutura-se, assim, em dois níveis: descrição das cenas e identificação dos signos, apresentadas de forma tabelada e formalizadas em quadros, e análise detalhada de cada signo. Para a análise dos signos no videoclipe, serão utilizadas as tricotomias de signos (Santaella, 2005), que incluem os quali-signos, ícones, remas, sin-signos, índices, dicentes, legi-signos, símbolos e argumentos. A partir dessa estrutura teórica, será possível compreender como os elementos visuais, sonoros e verbais do videoclipe interagem e se relacionam, permitindo decifrar as significações que eles transmitem.

Ao final da análise, será apresentada uma síntese das observações, relacionando os signos observados com os conceitos semióticos, para compreender como o videoclipe utiliza esses signos para representar e problematizar a luta antirracista.

Signo 1: Corda no pescoço

Logo na abertura do videoclipe já podemos observar um close no primeiro grande signo inserido na obra, que irá repetir-se até o fim do vídeo em ambos os cenários, enquadrado em diversos planos diferentes – a corda no pescoço –, como podemos observar no Quadro 2.

Baseados nas ideias de Santaella (2005), podemos afirmar que esse signo se trata majoritariamente de um símbolo, pois é um signo fundamentado por uma lei. Afirmar isso significa dizer que só podemos identificar a mensagem ali posta por conta de convenções sociais que nos indicam que uma corda ao redor do pescoço constitui uma forca, e que essa é um meio fortemente simbólico de execução do sistema escravagista.

O uso do enforcamento como método de execução era uma forma pública de punir os escravizados, segundo Júnior (2015, p. 39), "com o intuito de acompanharem

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14n25e35447

de perto as consequências de atos de insubordinação". Ainda segundo o autor (Junior, 2015, p. 41), "No período compreendido entre os anos 1791 e 1830, cerca de 2,8 milhões de africanos desembarcam no Brasil". Com esse grande número de escravizados no território brasileiro, que em 1824 chegou à marca de 60% dos habitantes da Bahia, o medo de possíveis revoltas crescia cada vez mais, de acordo com Pirola (2012). Por conta disso, a população passa a realizar grande pressão sobre o estado, que resulta na criação da Lei de 10 de junho de 1835, que, de acordo com Júnior (2015, p. 42), "(...) nada mais é do que uma medida para acelerar e facilitar a condenação e posterior execução de escravos que incorrem em determinados delitos".

Com isto, condenar à morte se tornou mais simples e consequentemente provocou um grande aumento da quantidade de escravizados executados, principalmente nos primeiros anos de vigor.

Assim, do ponto de vista icônico, a tomada que enquadra em um close a corda no pescoço de Djonga pode reforçar ainda mais a ideia de corpos negros em forcas, sem um rosto, ou seja, sem se referir a apenas um indivíduo, mas a todos os negros.

Outro ponto que também chama a atenção é o quão tensionada a corda está. Durante todo o videoclipe, independente do artista estar sentado ou em pé, a corda permanece totalmente esticada, trazendo uma sensação de tensão constante para a obra. O que é, também, uma interpretação icônica, pois a corda passa essa sensação pelas qualidades que apresenta naquele contexto.

Uma outra observação que podemos realizar em cima do objeto é a relação indicial que a forca possui. Ao observar algum indivíduo em uma forca, automaticamente entendemos que esse está próximo da morte, seja ela por meio de uma execução, como no caso do videoclipe, seja ela por meio do suicídio.

Ainda vale destacar que a forca se mantém ao redor do pescoço de Djonga, tanto enquanto este se encontra cercado por uma família negra humilde, quanto no momento em que está cercado por uma família branca abastada. Tal representação simboliza que, apesar da ascensão social de Djonga, este segue vulnerável ao racismo, vivendo com a corda no pescoço.

Quadro 2 – Corda no pescoço

Duração	Descrição	Imagem
0:01 a 0:02	Djonga, aparentemente desacordado, com uma forca ao redor do pescoço.	

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14n25e35447

A cena estende-se por todo o videoclipe, de forma intercalada.	Djonga, com a corda no pescoço, rimando e sentado junto à mesa com uma família pobre e negra.	
A cena estende-se por todo o videoclipe, de forma intercalada.	Djonga com a corda no pescoço rimando, sentado junto à mesa em uma família rica e branca.	

Fonte: elaborado pelos autores.

Signo 2: Cenário

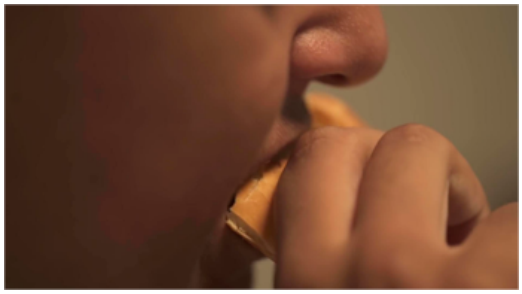
O segundo signo que destacamos no videoclipe é o contraste social entre negros e brancos em um âmbito geral, apresentando o ambiente e os itens postos à mesa de ambas as famílias. Em relação aos ambientes, na família negra vemos paredes descascadas, cadeiras desparceiradas e a falta de louças sobre a mesa. Já na família branca, notamos a parede perfeitamente pintada, algumas obras de arte, um conjunto de cadeiras e um conjunto de louças elegante. No que diz respeito aos alimentos, na família branca vemos uma diversidade de frutas, sucos e pães, enquanto na mesa dos negros, apenas pão, margarina e café com leite.

Para elucidar esses contrastes, conforme detalhado no Quadro 3, a direção de fotografia transita tanto por planos médios contextualizando o ambiente que está sendo retratado e destacando a composição dos personagens e dos itens do cenário, quanto por planos fechados em objetos específicos para enfatizar comparações-chave de objetos e alimentos contrastantes.

Ainda podemos observar uma tomada específica em que Djonga, enquanto membro da família negra, aparece fazendo um grande esforço para tentar alcançar um saco onde estão os pães para o café da manhã. Desse gesto podemos destacar tanto a questão de, apesar do grande esforço, ele não conseguir alcançar o que seria tido como o mínimo para realizar a refeição naquele ambiente, quanto a questão de nenhum dos demais demonstrar interesse em ajudá-lo a alcançar seu objetivo. A dificuldade para alcançar o alimento pode ser colocada em contraste com, ainda que a atenção ao personagem permaneça sendo negada, a facilidade para o acesso aos alimentos que passa a ter enquanto membro do grupo branco.

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14n25e35447

Quadro 3 – Cenário

Duração	Descrição	Imagem
00:24 a 00:26	Membro da família negra morde um pão francês.	
00:30 a 00:31	Vasilha de frutas inserida na mesa de café da manhã da família branca	
00:33 a 00:35	Mulher da família branca comendo frutas em louças elegantes.	
01:39 a 01:44	Djonga, sentado junto à família negra, tenta alcançar o saco de pão com todas suas forças, porém não consegue.	
01:50 a 01:51	Jovem da família negra bebe café com leite em um pequeno copo de bar.	

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14n25e35447

02:11 a 02:14	O mordomo serve um copo de suco à Djonga na mesa da família branca.	

Fonte: Elaborado pelos autores.

Apesar de todo signo carregar um pouco de cada componente da tricotomia proposta por Santaella (2005), nas representações de contraste social da obra, de natureza cênica, podemos assumir uma classificação majoritariamente legi-sígnica. Assim sendo, observamos uma relação simbólica do signo com seu objeto, por exemplo, o consumo de pão francês com margarina e café com leite frente ao consumo de frutas frescas e pães variados. Devido às convenções sociais que colocam o primeiro em uma posição de alimento simples e barato, enquanto o segundo é mais elaborado e caro, essas particularidades os levam a simbolizar escassez e abundância, respectivamente.

Ainda temos mais um fator cênico que amplifica o contraste entre os dois ambientes, que é a iluminação. Apesar de ambas as locações serem retratadas no período do dia e possuírem janelas próximas com a entrada de claridade, na sala da família negra temos um ambiente significativamente mais escuro do que a sala da família branca.

Segundo Pollari (2013), "A iluminação desempenha um papel importante no cinema determinando a atmosfera das cenas, estimulando a percepção visual e influenciando as emoções dos espectadores". Assim, podemos interpretar o contraste entre a iluminação dos ambientes como um reforço à ideia de escassez e abundância, utilizando um ambiente mais escuro para causar a sensação de vulnerabilidade, em contrapartida ao mais claro, ligado ao otimismo.

Já na relação desse signo com seu interpretante, temos, principalmente, uma ligação de natureza argumentativa. Pois é necessário que tenhamos um entendimento prévio sobre as leis e convenções que agem sobre determinado signo para que o possamos compreendê-lo.

Signo 3: Bandeira do Brasil

O terceiro signo que merece destaque na obra é a bandeira do Brasil. No decorrer do videoclipe podemos observar uma máquina de costura ao fundo na sala de jantar da família negra, onde a bandeira está sendo confeccionada. Por outro lado, em um ponto específico da obra – 02:22 a 02:24, conforme o Quadro 4 – pode-se observar a mesma bandeira na sala da família branca exibida em primeiro plano, estendida na cadeira do patriarca.

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14n25e35447

Devido à sua associação com convenções sociais estabelecidas, como um conhecimento básico sobre o funcionamento socioeconômico do país e a preservação do poder da classe burguesa, é possível afirmar que esse signo em questão pode ser identificado como um legi-signo.

Baseados na relação desse signo com seu interpretante, podemos argumentar que, ao apresentar a família negra envolvida na confecção da bandeira, o videoclipe pode estar fazendo uma crítica ou uma reflexão sobre a participação desses grupos sociais na construção do país de forma simbólica. Já a presença da bandeira em destaque na cadeira do patriarca da família branca pode representar a apropriação e o controle dessa simbologia por parte das elites dominantes.

Essa imagem contrapõe duas narrativas, uma relacionada à contribuição e à participação dos grupos historicamente marginalizados na construção nacional e outra que destaca a apropriação e o domínio do poder pelas classes privilegiadas. Dessa forma, a bandeira do Brasil nessa cena se torna um signo poderoso que remete às questões de identidade, poder e representatividade.

A partir daí pode-se interpretar que, na família negra, o símbolo do país é ligado ao trabalho, enquanto que, na família branca, é relacionado à proteção e ao poder. A distância da bandeira, que também varia de um ambiente para outro, sendo no primeiro mais distante e majoritariamente fora de foco, enquanto no segundo se encontra mais próxima à câmera e diretamente em foco, pode transmitir a ideia de a família branca estar mais próxima ao Estado do que a família negra.

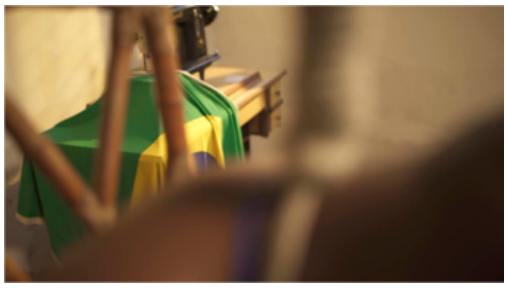
Outro ponto interessante relacionado a esse signo é o trecho destacado anteriormente em que a bandeira localizada na sala da família negra aparece em foco – 01:45 a 01:47, conforme detalhamento no Quadro 4. Nesse trecho vemos a bandeira entre as costas da cadeira, por onde o foco passa em determinado momento e que se assemelham a grades, e com a silhueta de Djonga com a forca em desfoque bem próxima a câmera. Nessa tomada podemos interpretar que estariam ali dadas as alternativas para negros periféricos no país, que acabariam na forca, que seria uma simbologia para a morte, atrás das grades, ou como mão de obra.

Apesar de nosso foco estar mais ligado à imagem, também vale destacar que, no conjunto de cenas em que temos a tomada da bandeira no encosto da cadeira do patriarca branco, passa-se um trecho interessante da música para aquela imagem, em que Djonga diz: "Tive que ouvir que eu tava errado por falar proceis que seu povo me lembra Hitler, carregam tradições escravocratas e não aguentam ver um preto líder".

Ligando o que é dito com a imagem que descrevemos, podemos observar um reforço entre a imagem e o som para direcionar a quem Djonga se refere em sua fala, assim como a fala reforça o sentido da bandeira nas costas do patriarca branco.

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14n25e35447

Quadro 4 – Bandeira do Brasil

Duração	Descrição	Imagem
01:45 a 01:47	Bandeira do Brasil estendida sobre uma máquina de costura na casa da família negra.	
02:21 a 02:23	Bandeira do Brasil estendida sobre a cadeira do patriarca da família branca.	

Fonte: Elaborado pelos autores.

Signo 4: O mordomo

Também podemos observar que um dos membros da família negra está inserido como mordomo na família branca, servindo a todos, inclusive a Djonga. O que é enfatizado pela montagem do videoclipe, que insere uma tomada do mordomo desempenhando seu serviço na casa da família branca e, logo em seguida, uma segunda tomada do mesmo personagem sentado à mesa da família negra. Ainda podemos destacar que esse é o único trecho da obra em que outro personagem, que não o próprio Djonga, canta versos da música.

Na primeira tomada em que o patriarca negro aparece em cena servindo à família branca – 00:54 a 00:56, conforme Quadro 5 – podemos notar que esse aparece entrando em cena, em foco, bem no terço direito da tela. Logo em seguida, temos uma segunda tomada em que ele, novamente, aparece em foco posicionado bem no terço direito da tela, mas dessa vez sentado à mesa da família negra. Ainda nesse conjunto de informações, podemos destacar que esse é o único momento em que algum outro personagem da narrativa canta versos da música, sem ser o próprio Djonga. Toda essa construção técnica nos ajuda a voltar a atenção para esse signo, reduzindo as chances de o deixarmos passar despercebido e, também, enfatizando a importância do personagem estar presente nos dois ambientes.

Outro ponto interessante ligado à significação do papel de mordomo exercido pelo patriarca negro é o contraste que temos espalhado por todo o clipe entre os ali-

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14n25e35447

mentos que esse personagem consome e os alimentos que ele serve para seus patrões. Nesse ponto se torna nítida a discriminação social entre os dois grupos, em que um é marginalizado no que diz respeito ao acesso alimentício, apesar de servir alimentos ao outro. Tendo essa dinâmica em vista, podemos considerar a predominância de um quali-signo, pois o ato de serventia do patriarca negro à família branca frente às condições sociais que esse enfrenta com sua própria família implica um ícone de toda uma fatia da população brasileira.

Por fim, podemos observar esse signo por meio de uma ótica sin-signica, em que é reforçado o significado de serventia do homem negro à família branca, por esse simplesmente estar desempenhando essa ação. A partir disso, podemos interpretar de imediato uma hierarquia entre a família branca e o patriarca negro.

Quadro 5 – O mordomo

Duração	Descrição	Imagem
00:56 a 01:00	Integrante da família negra conversa com os demais em torno da mesa de café da manhã.	
01:00 a 01:06	Integrante da família negra serve à família branca.	

Fonte: Elaborado pelos autores.

Signo 5: Atenção

No quinto signo da obra, podemos observar um momento em que Djonga bate levemente na taça com o intuito de chamar a atenção. No entanto, é importante ressaltar que, nesse contexto, ninguém lhe dá atenção, configurando uma negação ou ausência de resposta por parte dos demais personagens presentes.

Nessa tomada, Djonga é enquadrado no terço esquerdo da tela, para que nossa atenção seja levada para o personagem nesse momento. No entanto, há outros elementos relevantes para a potencialização de sentido no quadro. A forma como a câmera enquadra Djonga ao fundo, enquanto no primeiro plano temos os alimentos da mesa desfocados, realça a questão de que o personagem está ocupando um espaço privilegiado. Também podemos ressaltar a mulher da família branca que aparece des-

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14n25e35447

focada no lado direito da tela. A inserção dela nesse quadro olhando para o outro lado possibilita que, de imediato, possamos entender que Djonga não está recebendo a atenção dos presentes.

Esse signo nos remete a questões de desigualdade e exclusão, destacando a falta de reconhecimento e a marginalização da voz de Djonga naquela dinâmica familiar privilegiada. Por meio desse gesto simbólico de bater na taça, Djonga busca ser ouvido e participar do diálogo, mas sua tentativa é ignorada pelos membros da família branca, configurando um segundo gesto simbólico, que suscita o silenciamento dos indivíduos negros, ainda que conquistem um espaço na mesma camada social da elite.

Assim, esse legi-signo pode ser interpretado como uma forma de reafirmar as barreiras sociais e os estereótipos que limitam a participação e o reconhecimento dos indivíduos negros na sociedade. O gesto de bater na taça e ser ignorado, que remete à tradição de chamar a atenção em um ambiente familiar, revela a dificuldade de Djonga em ser visto, ouvido e valorizado dentro daquele contexto. O que podemos ler a partir de um entendimento histórico do silenciamento dos negros por meio do racismo. Segundo Ribeiro (2019, p. 39), "O racismo conhece o potencial transformador da potente voz de grupos historicamente silenciados".

Quadro 6 - Atenção

Duração	Descrição	Imagem
00:40 a 00:42	Djonga bate levemente em sua taça para chamar a atenção.	

Fonte: Elaborado pelos autores.

Signo 6: A ordem

O sexto signo notado na obra configura-se no momento em que o chefe da família branca ordena ao mordomo que enforque Djonga. Nessa cena, temos o único momento no qual aparece o rosto do patriarca branco, enquanto ordena, em um plano levemente contra-plongée, reforçando o poder do patriarca, e com as pernas de Djonga, que aguarda sem resistência, desfocadas em primeiro plano, como pode-se observar no Quadro 7.

Na segunda tomada da cena, temos um plano sequência que se inicia com um close na mão do mordomo, que larga uma jarra de suco que possui um detalhe em miçangas que se assemelha a itens de religiões de matriz africana. Em seguida a câmera acompanha as mãos do mordomo até a cadeira que apoia os pés de Djonga, e, a seguir,

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14n25e35447

temos uma tomada, fechada, focada nos pés de Djonga se debatendo, com a cadeira que o apoiava ao fundo do quadro. Por fim, a última tomada do conjunto de cenas inicia enquadrada em um close no rosto de Djonga, aparentemente morto, com a corda no pescoço, e o mordomo desfocado ao fundo do quadro. Em seguida o quadro inicia uma transição para o preto e a câmera simula uma queda.

Um ponto que podemos interpretar a partir desse legi-signo, é a questão de um outro homem negro ser o carrasco de Djonga a mando de um homem branco. Por meio do conhecimento histórico, é possível fazer uma relação com diversas figuras, como, por exemplo, o carrasco Fortunato, um dos maiores do período do Brasil Império, tendo enforcado 87 pessoas entre os anos de 1835 e 1873 (Júnior, 2015). Também é possível relacionarmos essa questão com outras figuras de autoridades negras comandadas por um estado branco, por exemplo, os policiais negros, que acabam reproduzindo o racismo institucional da corporação.

No que diz respeito aos enquadramentos, apesar do carrasco ter seu rosto mostrado no decorrer de todo o videoclipe, nesse momento em específico o foco fica apenas em suas mãos. Podemos interpretar esse fato como um ícone que representa não apenas um carrasco em específico, mas todos os homens negros que tiram vidas de seus pares a mando de homens brancos.

Na cena em questão, além do carrasco, também há outros elementos que merecem atenção como a tranquilidade do patriarca branco ao ordenar a execução de Djonga. Esse sinaliza para que o mordomo aja, de forma totalmente despreocupada, e segue mastigando sua refeição no decorrer do enforcamento. A partir desse posicionamento a obra ressalta as semelhanças com o sistema escravagista do Brasil Império, no qual os brancos tinham o ritual de enforcamento dos pretos escravizados como uma espécie de entretenimento, e não algo lamentável, fúnebre ou agoniante.

Outro ponto interessante de destacarmos é a tomada em que os pés de Djonga se debatem - 03:19 a 03:21 - que conferem agonia e representação de sofrimento aquele momento. Porém, diferentemente do patriarca branco, o patriarca negro é retratado olhando para baixo após a morte Djonga na tomada que se segue - 03:21 e 03:24 -, conferindo assim um tom de angústia em relação àquele feito.

Com base no conhecimento histórico e na apreensão dos simbolismos presentes nesse signo, somos instigados a refletir sobre a persistência de estruturas de poder desiguais e das relações raciais caracterizadas pela opressão. Assim, a representação simbólica presente nesse trecho do videoclipe evoca um interpretante argumentativo fundamentado nas narrativas históricas que são evocadas.

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14n25e35447

Quadro 7 – A ordem

Duração	Descrição	Imagem
03:13 a 03:24	O homem da família branca sinaliza, e o mordomo enforca o Djonga.	

Fonte: Elaborado pelos autores.

Signo 7: O banheiro

Após a suposta morte de Djonga, o personagem chega caminhando, apenas de roupa íntima, em um banheiro. Neste local também é apresentada a imagem de uma mulher negra, gorda e de cabelos coloridos, que foge aos padrões comerciais de beleza estabelecidos socialmente. Ela está defecando enquanto lê uma revista que exibe imagens de mulheres, brancas e magras, que se enquadram no padrão de beleza convencional, sem apresentar nenhuma expressão facial positiva ou negativa. Djonga, por outro lado, apresenta trejeitos de julgamento e desaprovação desde sua entrada em quadro, que vai se misturando com um julgamento do ambiente em geral, olhando para todos os cantos, até que muda sua feição para a de aceitação, balançando a cabeça de forma afirmativa e se espreguiçando, como se estivesse se preparando para iniciar sua estadia naquele local.

A partir disso, visto que Djonga haveria recém desencarnado, pode-se interpretá-lo como um Exu, pois esses seriam oriundos de espíritos já encarnados anteriormente, refletem a figura humana e seguem habitando a terra, por isso da chegada a um banheiro. Outro elemento que reforça a ideia de superioridade de ambos os personagens no quadro é o ângulo em que a cena é gravada. Utilizando uma angulação contra-plongée, os personagens são empoderados, tendo suas imagens potencializadas. O que, por meio de uma ligação icônica, reforça a relação entre os personagens ali postos e Deuses, que seriam superiores e maiores do que os mortais.

Adicionando mais camadas de simbolismo a esse signo, Djonga - recentemente executado - passa a servir à mulher enquanto aguarda que ela finalize suas necessidades. Quando contextualizamos essa interação com a cena mencionada anteriormente, sugere-se que a mulher exerce autoridade sobre Djonga. Essa dinâmica, aliada à capa e à nomenclatura do álbum ao qual a faixa pertence, simboliza que a mulher sentada no vaso sanitário representa uma figura divina.

Além das relações já mencionadas, também é interessante pensarmos o refrão da faixa Junho de 94, que repete diversas vezes: o menino que queria ser Deus. Frase

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14n25e35447

que reafirma a hipótese do ambiente ali construído ser um novo plano, em que o personagem se depara com uma suposta Deusa. Configurando uma segunda ótica do signo, de natureza remática.

Com relação ao ato da personagem feminina estar defecando, podemos assumir que signifique uma metáfora literal para a expressão “cagando” no sentido de não ligar para algo. Assim a divindade ali posta estaria “cagando” para os padrões de beleza dos mortais, em uma representação simbólica. Pois esses padrões de beleza nada importam aos Deuses, que inclusive não se encaixariam neles.

Ainda é possível realizarmos uma segunda interpretação a partir da mulher sentada ao vaso, onde tal objeto representaria um trono fazendo alusão à questão de mulheres negras serem ditas rainhas popularmente, no entanto, seu trono seria apenas um vaso sanitário em função de, na prática, essas mulheres não viverem como tais.

Em suma, podemos considerar esse signo majoritariamente de natureza legi-sígnica, é possível constatar que os argumentos apresentados sustentam a presença do simbolismo na cena. A mulher defecando enquanto lê a revista, as interações entre Djonga e a figura feminina, e a contextualização com a crítica aos padrões de beleza estabelecidos socialmente contribuem para a compreensão do significado subjacente.

Quadro 8 – O banheiro

Duração	Descrição	Imagem
03:28 a 05:28	Mulher negra fora dos padrões de beleza lê uma revista com mulheres brancas estampadas enquanto defeca. Ao lado dela, Djonga aguarda que finalize a ação em andamento e a serve enquanto isso.	

Fonte: Elaborado pelos autores.

Do símbolo ao racismo estrutural – algumas conclusões

As análises evidenciam que muitos dos signos observados possuem semelhanças entre si na forma de representar a luta antirracista. O primeiro ponto em comum é a predominância do uso de signos majoritariamente simbólicos. Esses simbolismos imersos no videoclipe são utilizados tanto de formas sutis, como a bandeira do Brasil inserida de maneiras diferentes em ambos os cenários, quanto de formas mais explícitas, como a corda que acompanha o personagem principal por grande parte da obra. Consequentemente, o interpretante mais presente nos signos destacados tende a ser o argumento, que carrega convenções sociais e leis para auxiliar na compreensão das mensagens contidas no videoclipe.

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14n25e35447

No entanto, também foi possível observarmos outras óticas de natureza icônica e indicial em diversos desses signos. O close da corda na pele negra, por exemplo, ou a hierarquia retratada entre a família branca e o patriarca negro.

O segundo ponto é o uso de contrastes que a obra destaca de forma recorrente entre os dois grupos, como a comparação entre os alimentos e as condições das casas da família branca e da família negra. O contraste é utilizado de diversas formas na obra, seja por meio de objetos ou por meio de iluminação, vestimentas e ações. Esse recurso se mostra útil para evidenciar as diferenças sociais entre as duas famílias e propor signos antirracistas que atuem de forma singela, ressaltando pequenos traços do racismo cotidiano velado.

Apesar desse fator ser majoritariamente evidenciado em signos simbólicos na obra, também podemos observar a utilização do recurso em signos icônicos e indiciais. Por exemplo, as paredes descascadas da casa da família negra frente à pintura impecável da casa da família branca configuram um comparativo contrastante de signos indiciais, pois as paredes descascadas indicam um maior período de existência sem reformas, enquanto a parede impecável indica um recorrente cuidado. Em relação aos signos icônicos, podem-se destacar as vestimentas de Djonga, que, na sala da família negra, veste-se sem camiseta e com um colar de proteção de religião de matriz africana, representando pessoas financeiramente humildes, enquanto na sala da família branca, veste-se com uma camiseta branca e diversas joias nas mãos e pescoço, representando, assim, pessoas mais abastadas.

Um ponto que também merece destaque, ainda ligado à questão dos contrastes, é o contraste entre os habitantes do plano terreno frente aos do plano superior. Podemos observar que pessoas negras, que, durante a vida, enfrentavam a vulnerabilidade social, habitavam o plano superior após sua morte, enquanto pessoas brancas ocupariam um lugar de privilégios durante a vida, mas não são vistos no plano superior. Essa relação parece sugerir que os negros, tendo sofrido em vida, teriam um lugar no céu, enquanto os brancos, que viveram uma vida confortável às custas dos negros, não teriam lugar no novo plano.

Também podemos destacar os enquadramentos utilizados no videoclipe, que usam vastamente a regra dos terços para destacar assuntos nas cenas. Tal estratégia conduz o espectador a prestar a atenção ao assunto definido de forma proposital, com maior relevância para a semiose, como no caso da bandeira sobre a máquina de costura e as diferentes inserções do patriarca negro.

Conforme destacado ainda na segunda seção, o racismo atua não exclusivamente em grandes gestos, como o assassinato de George Floyd (BBC News, 2020), mas também em pequenas situações do cotidiano. Para o enfrentamento desse racismo mascarado necessita-se de uma postura antirracista, que vai além de meras condenações superficiais, exigindo uma transformação profunda na mentalidade e nas práticas sociais. A compreensão de que o racismo está intrincado na estrutura social é crucial para desmantelá-lo, e o rap, por vezes, atua como um veículo pelo qual essa consciência é disseminada, como na obra analisada, *Junho de 94*. Além da dissemina-

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14n25e35447

ção de ideias, os videoclipes do rap desempenham um papel fundamental na desconstrução do preconceito velado, colocando indivíduos negros em posições de destaque e prestígio, desafiando as narrativas estigmatizantes. Assim, o rap não apenas denuncia o racismo, mas também contribui para a construção de uma nova narrativa, na qual a luta antirracista e a expressão artística se entrelaçam.

Referências

BBC NEWS. **Caso George Floyd:** morte de homem negro filmado com policial branco com joelhos em seu pescoço causa indignação nos EUA. 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2020/05/27/caso-george-floyd-morte-de-homem-negro-filmado-com-policial-branco-com-joelhos-em-seu-pescoco-causa-indignacao-nos-eua.ghtml>. Acesso em: 12 de Ago. de 2023.

FERNANDES, Gilson. et al. O rap como ferramenta de resistência: a influência da musicalidade de Djonga para a construção de sentido da luta negra no País. In: **INTERCOM**, 24, 2019, Vitória. Anais. Disponível em: <https://www.uff.br/?q=noticias/13-04-2023/cor-padrao-estudo-da-uff-analisa-o-racismo-presente-na-atividade-policial>. Acesso em: 06, Ago e 2023.

DJONGA. **Junho de 94.** YouTube, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hTUEjPmX0tE>. Acesso em: 14 Ago. 2023.

DJONGA. **Olho de Tigre.** Intérprete Djonga. Heresia. Belo Horizonte: CEIA, 2017. Streaming. Disponível em: < https://open.spotify.com/intl-pt/album/6zWDuyJyUDvT8vVJWNzUzT> Acesso em: 26 Mar. 2025.

DJONGA. **Corpo Fechado.** Intérprete Djonga. Single. Belo Horizonte: Independente, 2012. Streaming. Disponível em: < https://open.spotify.com/intl-pt/track/0QaBS0z2shYVSTok5P2s9h> Acesso em: 26 Mar. 2025.

DJ HUM; DJONGA. **Um Bom Maluco.** Intérprete Djonga. São Paulo: Independente, 2014. Streaming. Disponível em: < https://open.spotify.com/intl-pt/track/6e3PAY3ad8kMSaz8AWijgs> Acesso em: 26 Mar. 2025.

DJONGA. Hat Trick. **Intérprete Djonga.** Histórias da Minha Área. Belo Horizonte: Independente, 2020. Streaming. Disponível em https://open.spotify.com/track/44OcWyg9TzCFc4uirVKiBe Acesso em: 26 Mar. 2025.

DJONGA. **Esquimó.** Intérprete Djonga. Nu. Belo Horizonte: Independente, 2021. Streaming. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/2B38g35mQailIIHsJASLWM> Acesso em: 26 Mar. 2025.

DORNELAS, Luana. A origem do clipe de "A Música Da Mãe", do rapper Djonga. **Red Bull.** 2018. Disponível em: <https://www.redbull.com/br-pt/naio-rezende-fala-sobre-a-musica-da-mae-djonga>. Acesso em: 15 Ago. 2023.

EMICIDA. **Boa Esperança.** Intérprete Emicida. Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa.... São Paulo: Laboratório Fantasma, 2015. Streaming. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/6gVvAsV6DHRE7e1TzEJSx5> Acesso em: 26 Mar. 2025.

FERNANDES, Gilson. et al. O rap como ferramenta de resistência: a influência da musicalidade de Djonga para a construção de sentido da luta negra no País. In: **INTERCOM**, 24, 2019, Vitória. Anais.

JÚNIOR, Cláudio. Corda branca em carne negra: os escravos e a pena de morte por enforcamento no Brasil Império. **ANALECTA**: Guarapuava, v.14, n. 1, p. 37 - 54, Jan./Jun. 2013/2015.

MACIEL, Camila. **Hans zimmer e a produção musical de tensão no cinema:** análise de procedimentos composicionais em Interestelar e Dunkirk. TCC - Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Departamento de Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2019.

MOVDOC. **Djonga: o historiador da quebrada** | entrevista uol tab. [Vídeo]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Sy1QQSSMJm8>. Acesso em: 19 Jul. 2023.

PIROLA, R. F. **A lei de 10 de junho de 1835:** justiça, escravidão e pena de morte. Campinas. IFCH/UNICAMP, Tese de Doutorado. 2012. Disponível em <https://repositorio.unicamp.br/Busca/Download?codigoArquivo=496793> Acesso em 26 Mar. 2025.

POLLARI, Carolina. Análise da iluminação de filmes de Alfred Hitchcock. **Revista Especialize On-line IPOG**, Goiânia, v. 01/2013, n. 6, Dez. 2013.

RACIONAIS MCs. **Negro Drama.** Intérprete Racionais MCs. Nada como um dia após o outro dia. São Paulo: Cosa Nostra, 2002. CD. Disponível em <https://open.spotify.com/intl-pt/track/3ytXzEJFeVydFfmUhHvti8> Acesso em 26 Mar. 2025.

RIBEIRO, Djamila. **Pequeno manual antirracista.** São Paulo: Editora Schwarcz S.A, 2019.

SANTAELLA, Lucia. **Semiótica aplicada.** São Paulo: Pioneira Thomson Learnin, 2005.

Recebido em: 23 mar. 2025
Aprovado em: 07 mai. 2025

dispositiva
Revista Interinstitucional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC Minas e da UFMG
PUC Minas
UFMG

ESTRATÉGIAS DE ENUNCIAÇÃO DE PERSONAGENS NO JOGO FLORENCE

CHARACTER ENUNCIATION STRATEGIES IN THE GAME FLORENCE

Bruno Jareta de Oliveira [1]

Resumo
Partindo de uma investigação dos mecanismos enunciativos que instauram a categoria de "pessoa" no discurso audiovisual, o presente artigo explora as estratégias de enunciação de personagens em produções audiovisuais para as mídias digitais interativas. Sob a perspectiva da semiótica discursiva, a análise foca no jogo Florence, uma obra destacada por sua abordagem nos aspectos dramatúrgicos das expressões comunicacionais das mídias contemporâneas. Entre os principais resultados, destaca-se que a possibilidade de alterar elementos narrativos, temáticos e figurativos dos atores do discurso permite ao público relacionar-se de diferentes formas com o enunciado, configurando uma práxis enunciativa que exige processos cognitivos diferenciados. As reflexões ressaltam as potencialidades das mídias digitais na enunciação de personagens, ampliando as possibilidades expressivas do audiovisual.

Palavras-chave
Enunciação; personagem; mídias digitais; interatividade; Florence.

Abstract
Based on an investigation of the enunciative mechanisms that establish the category of "person" in audiovisual discourse, this article explores the strategies of character enunciation in audiovisual productions for interactive digital media. From the perspective of discursive semiotics, the analysis focuses on the game Florence, a work distinguished by its approach to the dramaturgical aspects of communicational expressions in contemporary media. Among the main results, it is highlighted that the ability to alter narrative, thematic, and figurative elements of the discourse's actors allows the audience to relate to the enunciation in different ways, configuring an enunciative praxis that requires differentiated cognitive processes. The conclusions highlight the potential of digital media in character enunciation, expanding the expressive possibilities of audiovisual media.

Keywords
Enunciation; character; digital media; interactivity; Florence.

1 Doutor em Comunicação pela Universidade Estadual Paulista (UNESP). Docente da Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design, Bauru, do Departamento de Audiovisual e Relações Públicas e do Programa de Pós-Graduação em Mídia e Tecnologia. Líder do GEA - Grupo de Estudos Audiovisuais (UNESP), bruno.jareta@unesp.br, https://orcid.org/0000-0002-2598-6940, http://lattes.cnpq.br/7423190778887548.

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35028

Introdução

As produções audiovisuais contemporâneas para mídias digitais têm explorado, de forma crescente, caminhos de produção de sentido distintos daqueles das mídias tradicionais, revelando possibilidades singulares de enunciação de personagens e experiências narrativas. Filmes interativos, jogos eletrônicos e produções em realidade virtual são exemplos desse movimento. Essas expressividades, alinhadas às demandas de um público ávido por experiências interativas, expandem as fronteiras da comunicação audiovisual ao explorar a performatividade e o papel central do espectador-jogador na constituição do sentido. Obras que oferecem recursos interativos ao enunciatário, capazes de gerar consequências na vida de um personagem, podem proporcionar experiências sensíveis não necessariamente possíveis em outras modalidades discursivas. Poder "manipular" um ator do discurso é um ato que requer competências de ambos os sujeitos envolvidos no processo enunciativo. É interesse deste artigo investigar as estratégias empregadas em tais obras e a relação de comunicação possibilitada pelos enunciados com propostas interativas com ênfase em personagens, ou seja, nas projeções de pessoa no discurso.

O jogo *Florence*[2], lançado em 2018, foi selecionado neste contexto por oferecer uma experiência narrativa instigante e notável nos aspectos dramatúrgicos das expressões comunicacionais contemporâneas das mídias digitais interativas. Desenvolvido para *smartphones*, *Florence* apresenta uma narrativa intimista que retrata o amadurecimento emocional de sua protagonista. O jogo se distingue ao utilizar a interface como um elemento sensível e performático, conectando jogador e personagem em um ato contínuo de significação. Examinar os mecanismos de produção de sentido de *Florence* permite compreender como as produções digitais propõem a enunciação de personagens e exploram as partilhas estéticas emergentes viabilizadas pelos dispositivos e mídias digitais.

Com base no constructo teórico-metodológico da semiótica discursiva, este artigo busca analisar como o jogo enuncia sua protagonista e transforma elementos do discurso em componentes manipuláveis, articulando assim uma engenhosa experiência interativa. Essa abordagem possibilita refletir sobre os vínculos entre a linguagem audiovisual, a performatividade e a sensibilidade estética no campo da comunicação, ampliando as discussões acerca das potencialidades expressivas das mídias digitais contemporâneas. Este estudo reconhece que os jogos eletrônicos, embora constituam uma linguagem própria, manifestam seus discursos por meio de imagens em movimento e sons sincronizados, estruturados em uma programação computacional. Mesmo que os gêneros discursivos dos games ora se aproximem, ora se afastem das produções audiovisuais tradicionais, seus mecanismos enunciativos podem ser analisados sob a perspectiva dos estudos de linguagem audiovisual. A distinção que precisa ser feita é que, diferentemente das mídias audiovisuais tradicionais, nas quais o espectador assume uma posição de testemunha diante da narrativa, os jogos digitais mobilizam

2 FLORENCE. Direção: Ken Wong. Austrália: Mountains e Annapurna Interactive, 2018. Jogo eletrônico.

uma lógica enunciativa distinta. Como aponta Huizinga (2004), o jogo só se realiza plenamente quando há participação ativa. É a ação do jogador que efetiva a experiência. Em obras interativas como *Florence*, essa ação não apenas revela a narrativa, mas produz sentidos em decorrência disso. A agência, conforme compreendida por Murray (2003), torna-se central: o jogador participa da construção emocional da obra, estabelecendo uma fusão entre sujeito da enunciação e ator do discurso. Agência, de acordo com a autora, refere-se à capacidade gratificante de realizar ações significativas e observar os resultados de nossas decisões e escolhas. Para Murray (2003), a noção de agência constitui um prazer estético característico dos ambientes digitais. Tal elemento justifica o interesse em analisar, à luz da semiótica discursiva, como as estratégias de linguagem em jogos como *Florence* ressignificam a relação entre espectador, personagem e narrativa.

A estrutura do artigo está organizada em três seções, além das considerações finais. A primeira revisa o conceito de enunciação de pessoa nos discursos, para então examinar quais recursos técnico-expressivos o audiovisual oferece enquanto linguagem para que esta operação enunciativa ocorra. Em seguida, será discutido como personagens são sensíveis como grandezas semióticas aos sujeitos da enunciação. Os levantamentos definirão os parâmetros de análise da obra selecionada como *corpus*, *Florence*. Os resultados serão sistematizados no final com o objetivo de tecer contribuições aos estudos de comunicação no âmbito do audiovisual para os meios digitais.

Enunciação de pessoas no audiovisual

É na enunciação que mecanismos são utilizados para instaurar as categorias de espaço, tempo e pessoa nos discursos (Fiorin, 1996). A enunciação da categoria "pessoa" também é chamada de actorialização. Antes de entender como essa categoria discursiva é instaurada no audiovisual, é preciso esclarecer o que é uma "pessoa" em um discurso e quais os procedimentos enunciativos para colocá-las nos enunciados.

Fiorin (1996, p. 59) aponta que a actorialização é um dos componentes da discursivização e que ela é realizada por meio de operações combinadas nos componentes sintático e semântico do discurso. O autor afirma que na sintaxe discursiva a pessoa é instalada no discurso por operações enunciativas, e a partir de tematizações e figurativizações, componentes semânticos, a pessoa converte-se em ator do discurso (Fiorin, 1996, p. 59). Barros (2002) explica que antes de ator do discurso o sujeito é uma entidade narrativa com um papel actancial: "só é possível pensar em actantes do discurso se uma perspectiva narratológica for adotada no exame da enunciação, ou seja, se a enunciação for abordada do ponto de vista de sua organização narrativa ou espetacular" (Barros, 2002, p. 79). "O termo sujeito remete a um a 'ser', a um 'princípio ativo' suscetível não apenas de possuir qualidade, mas igualmente de efetuar atos" (Greimas; Courtés, 2008, p. 445), e tais atos são definidos inicialmente na narratividade do texto. Assim como Barros, Bertrand (2003, p. 416) afirma que o conceito de ator se situa na junção da sintaxe narrativa com a semântica discursiva - em outras palavras, o actante é dotado de programas narrativos para no discursivo ser revestido de papéis temáticos

que se manifestam por meio de figuras. Há então um actante narrativo que precede a condição de actante do discurso. É relevante perceber que o ator do discurso tem início no nível narrativo, pois tal constatação será fundamental para entender como é possível alterar sujeitos em enunciados audiovisuais interativos.

É preciso fazer uma observação sobre o termo *personagem* como designação do ator do discurso. Greimas e Courtés (2008, p. 34) explicam que, usado comumente na literatura, o termo foi progressivamente substituído por conceitos semióticos mais precisos, como o de actante e ator. No mesmo sentido, para Bertrand (2003, p. 416), "uma vez definido o processo de actorialização por meio de critérios semióticos, o termo *ator* é às vezes utilizado para substituir o termo 'personagem', marcado pela psicologia dos caracteres". Personagem, no entanto, é um vocábulo que na cultura audiovisual comunica a categoria enunciativa de pessoa em diferentes contextos e, portanto, é eventualmente usado neste artigo para referenciar o ator do discurso nos termos semióticos relativos à actorialização.

A partir da revisão sobre como instaurar atores em qualquer discurso, podemos avaliar como funcionam essas operações especificamente no discurso audiovisual. Evidentemente, o método mais lógico de enunciar pessoas nessa modalidade de textualização é posicionar um ser humano em frente a uma câmera, registrar e reproduzir em uma tela. De fato, tal recurso constitui a essência do cinematógrafo, instrumento a partir do qual nasceu o cinema. O ator do discurso adquire deste modo uma condição de categoria enunciativa que, ao aparecer no texto audiovisual, estará em função de um lugar e um tempo. Há inevitavelmente a instância observadora, mas ela não necessariamente terá um papel actancial narrativo para que possa adquirir um status de pessoa no discurso. Pode ter ou não. No primeiro caso, há um ator do discurso que não é visto, mas que está enunciado pela sua visão, e no segundo, não haverá atos por parte dessa instância que a habilite como pessoa enunciada. De todo modo, "ver a pessoa" ou "ver pela pessoa" são as maneiras mais diretas de projetar um ator no discurso, inscrito sempre em um contexto espacial e temporal do enunciado.

Nos primórdios das representações visuais, esta estratégia já era empregada de maneira similar. Caçadores e presas desenhados nas superfícies de cavernas por nossos ancestrais são enunciados que apresentam atores. A evolução das técnicas de representações visuais que ocorreu ao longo dos séculos e a invenção de aparelhos capazes de registrar a luz em uma superfície sensível dinamizaram e automatizaram esse processo, e é desta última forma que a fotografia apresenta seus sujeitos. Quando o cinetismo é incorporado ao registro fotográfico, é estabelecido um veloz processo de criar um enunciado com imagens dinâmicas e com personagens saindo de trens ou fábricas, por exemplo, como nas primeiras obras dos irmãos Lumière.

Independente da técnica de manifestação imagética que nos permita ver uma figura reconhecida como personagem, é importante lembrar da constatação de que antes do ator do discurso adquirir esse status, ele é um actante narrativo. Desta forma, é fundamental examinar o processo de reconhecimento dos sujeitos e seus programas narrativos estabelecidos ao longo do discurso audiovisual para poder seguir com o

objetivo deste artigo.

Tomando como exemplo *A chegada do trem na estação*[3], é possível verificar no início do filme que há sujeitos aguardando em um lugar reconhecido como um ambiente que conecta espaços, e algo identificado como um meio de transporte chega. Sujeitos que saem dele parecem que tem um papel actancial de chegar ao local ao qual não estavam, e os sujeitos que entram seriam aqueles que estão em disjunção do objeto "chegar para onde esse meio de transporte vai" (Figura 1). A própria identificação dessas formas humanas como sujeitos ocorre porque é possível observar pelo menos um objeto para tais figuras, uma vez que, como explica Barros (2005), o que define um sujeito é a sua relação com o objeto, assim como o que define o objeto é sua relação com o sujeito. Entendemos também que os mesmos sujeitos que têm como objeto "chegar àquele local via o meio de transporte", podem ser objetos dos sujeitos que já estavam ali. Estes últimos estariam em disjunção dos sujeitos prestes a chegar, e estavam, portanto, os aguardando. Esses são alguns programas narrativos identificados no filme.

Figu **ficas**

Fonte: Imagem do filme A chegada do tem na estação.

Percebam como é desafiador isolar o nível narrativo do discursivo. Isso ocorre, pois, identificar seres humanos e formas como o trem e a estação são resultados do nível discursivo do texto. Apesar do reconhecimento poder ser simultâneo, é mais provável que identifiquemos que uma pessoa é um ator do discurso mais pelo seu revestimento figurativo de "ser humano" que pelo seu programa narrativo. A associação direta entre ser humano e personagem não é uma certeza em todos os casos. Nas linguagens visuais as figuras humanas são reconhecidas por nós imediatamente como potenciais atores, mas nem sempre elas possuem um papel actancial para que sejam entendidas como personagens.

O jogo *Thomas Was Alone*[4] é um bom modo de entender essa distinção. A pri-

3 CHEGADA do trem na estação, A. Direção: Auguste Lumière e Louis Lumière. França, 1895 (1 min).
4 THOMAS Was Alone. Desenvolvimento: Mike Bithell. 2014.

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14n25e35028

meira tela exibe um retângulo laranja posicionado sobre superfícies bidimensionais escuras (Figura 2). A partir de uma imagem estática do jogo, alguém desprovido do contexto da produção talvez não conseguisse identificar o retângulo laranja como um personagem. Isso porque a visualidade não traz uma figura humana (ou algo antropomorfizado) e nem outras formas comumente entendidas como sujeitos. Em *Thomas Was Alone*, a semântica discursiva fica por conta de uma voz (ouvida e transcrita na tela) que descreve o que Thomas pensa, e é por ela que o retângulo laranja passa a ser Thomas. Há uma narratividade visual, sobretudo espacial e pragmática, já que o retângulo laranja tem que cruzar os níveis para poder ir ao próximo, mas o percurso narrativo do sujeito é majoritariamente construído pelo verbal, já que é pela voz do narrador que conhecemos os anseios e angústias de Thomas.

Fonte: Imagem do jogo Thomas Was Alone.

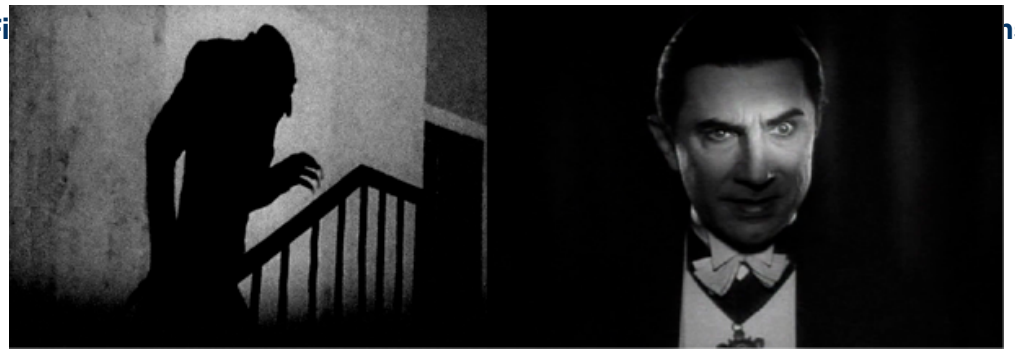
Explicado o exame da sintaxe narrativa como início da instauração de personagens nos discursos audiovisuais, podemos passar para a continuação do processo: a semântica discursiva. Como visto anteriormente, os componentes da semântica discursiva são a tematização e figurativização. Tematização é o procedimento que consiste na formulação abstrata dos valores narrativos e na sua disseminação em percurso; e figurativização é aquele pelo qual conteúdos mais "concretos" recobrem os percursos temáticos (Barros, 2005). Partindo das figuras que revestem e contextualizam um sujeito, é possível completar a colocação de discurso de um personagem anteriormente somente actante da narrativa. Além da própria estrutura física e biológica de um sujeito, o mais óbvio revestimento figurativo é o figurino. Assim como a maquiagem e os penteados, as vestimentas que recobrem o corpo comunicam diversos aspectos do ator. A figurativização composta pelas roupas estabelece os mais diversos percursos temáticos. E, para além do corpo do sujeito, o espaço o qual ele ocupa também pode carregar figuras (e consequentemente temas) com bastante significado. Landowski (2002, p. 70) afirma que a espacialização "envolve o próprio regime de identidade dos sujeitos, que através dela, se se pode assim dizer, vêm ao mundo".

Uma importante característica constitutiva do audiovisual também é fundamen-

tal na enunciação de pessoas: a montagem pela composição visual estabelecida nos posicionamentos da câmera e dos elementos registrados por ela. A distância deste equipamento em relação ao sujeito, o ângulo, a duração do plano, os movimentos de câmera e lentes, o momento no qual os planos serão exibidos e outras decisões desta natureza são fundantes na actorialização no audiovisual. Vários planos de uma mansão (espaço o qual o ainda oculto sujeito ocupa), um leito com uma silhueta humana, uma boca dizendo "Rosebud", uma mão derrubando um globo de neve, uma enfermeira entra no quarto e dispõe de maneira respeitosa um corpo recém-falecido. É desta forma que conhecemos Charles Foster Kane em *Cidadão Kane*[5]. Estas decisões de composição visual colocam em discurso o personagem de uma maneira completamente diferente se sua primeira aparição fosse alguém vívido, em um plano conjunto com ângulo neutro, na redação do jornal e em pleno exercício.

Todo recurso audiovisual pode ser empregado para construir um personagem no enunciado. O som é um recurso figurativo poderoso. O que se aplica aos recursos técnicos de registro e exibição de imagens, como câmeras e telas, também se aplica aos microfones e alto-falantes. Do ponto de vista narrativo, a voz talvez seja o elemento sonoro mais significativo, pois, por meio dela, reconhecemos a presença de um sujeito em cena, mesmo que sua imagem não seja apresentada. Outro recurso é a fotografia. A sombra de *Nosferatu*[6] e os olhos iluminados de *Drácula*[7] (Figura 3) sustentam personagens hipnotizantes e ameaçadores.

Fi ns



Fonte: Montagem nossa feita com imagens dos filmes Nosferatu e Drácula.

A atuação, obviamente, é outro caminho crucial para projetar pessoas no discurso. É por meio do elenco que os personagens ganham vida no texto audiovisual, seja pela imagem e sons, ou só por um deles. Graças à atuação que uma mesma pessoa pode interpretar diferentes papéis sem parecer ser o mesmo sujeito. Outro aspecto a ser considerado são as ilustrações. No audiovisual, animações também constituem modos de enunciar atores do discurso. Os traços e seus movimentos colaboram na construção de personagens, podendo ou não ser acompanhados por vozes originais de elenco.

Nos domínios da dramaturgia, a actorialização no audiovisual, portanto, não

5 CIDADÃO Kane. Direção: Orson Welles. Estados Unidos: RKO Radio Pictures e Mercury Productions, 1941 (119 min).
6 NOSFERATU. Direção: F. W. Murnau. Alemanha: Prana Film, 1922 (94 min).
7 DRÁCULA, O. Direção: Tod Browning. Estados Unidos: Universal Pictures, 1931 (75 min).

se restringe ao trabalho do ator, mas é resultado de uma convergência de elementos, como roteiro, direção, cenografia, som, montagem e recursos visuais. Esses procedimentos instauram a categoria "pessoa" no discurso e moldam a história, o desenvolvimento de conflitos e a organização das cenas. Produtos midiáticos que utilizam ilustrações e composições, como *Florence*, apresentam um saldo dramatúrgico que combina características da linguagem dos quadrinhos, da animação e do audiovisual. Quando configuradas no ambiente digital, essas produções podem proporcionar experiências interativas singulares, fundamentadas em uma práxis enunciativa que orienta a construção de personagens e a experiência ficcional. Para entender os mecanismos enunciativos de interatividade pautada em atores do discurso no audiovisual, é preciso elucidar, além da colocação da categoria pessoa em discurso, como eles são sensíveis ao destinatário. Esse será o assunto da próxima seção.

Apreensão do outro e as relações de sentido

É possível afirmar que o processo de reconhecimento de personagens de enunciados não é muito diferente do reconhecimento de pessoas no mundo natural, uma vez que este, enquanto sistema macrossemiótico, é composto por sujeitos que agem sobre ele e sobre uns aos outros. Um dos princípios epistemológicos da semiótica discursiva lembrado por Landowski (2002) é o fato de que só se podem identificar unidades pela observação das diferenças que as interdefinem, porque "para que o mundo faça sentido e seja analisável enquanto tal, é preciso que ele nos apareça como um universo articulado" (Landowski, 2002, p. 3). O autor indica que a partir da constatação dessas diferenças, é possível definir grandezas semióticas e atribuir a elas valores de diferentes ordens. Sobre a percepção de outro, Landowski (2002, p. 3-4) postula:

> Não é diferente com o "sujeito" - eu ou nós - quando o consideramos como uma grandeza sui generis a constituir-se do ponto de vista de sua "identidade". Também ele condenado, aparentemente, a só poder construir-se pela diferença, o sujeito tem a necessidade de um ele - dos "outros" (eles) - para chegar à existência semiótica, e isso por duas razões. Com efeito, o que dá forma à minha própria identidade não é só a maneira pela qual, reflexivamente, eu me defino (ou tento me definir) em relação à imagem que outrem me envia de mim mesmo; é também a maneira pela qual, transitivamente, objetivo a alteridade do outro atribuindo um conteúdo específico à diferença que me separa dele. Assim, quer a encaremos no plano da vivência individual ou [...] da consciência coletiva, a emergência do sentimento de "identidade" parece passar necessariamente pela intermediação de uma "alteridade" a ser constituída.

Para um sujeito, o outro é uma grandeza semiótica. O outro se faz sensível a partir da diferença entre o ele e o eu. É a partir dessa diferenciação que é possível entender o outro como um sujeito e, pensando nas configurações de um ator do discurso (seja esse espaço discursivo o mundo natural ou um enunciado criado por um sujeito enun-

ciador), é possível ter um acesso interpretativo à identidade deste outro se examinarmos os seus programas narrativos, suas tematizações e figurativizações. Tal habilidade de perceber o outro não está imune de uma posição daquele que percebe. Landowski (2014, p. 15,) explica que:

> Dois elementos não podem ser considerados como "diferentes", e a distância que os separa não é suscetível de fazer sentido, a menos que, de outro ponto de vista, se lhes possa considerar também como idênticos: se eles diferem entre si, somente pode ser sob *um certo ângulo* ou de *um certo ponto de vista*, participando, ao mesmo tempo, de uma ordem de coisas que, por lhes se comum, os faz, precisamente, comparáveis.

Não seria o ato de enunciar uma antecipação da interpretação que o enunciatário teria desses elementos tanto narrativos quanto discursivos? Desta forma, cabe ao enunciador de personagens compor uma estruturação dos acessos à significação visando obter efeitos comunicativos a serviço do objetivo do enunciado. O ator é sensível ao enunciatário enquanto um *não eu* submetido a um fazer interpretativo que vise decifrar sua sintaxe narrativa e discursiva, e é sensível ao enunciador enquanto conjunto de operações também narrativas e discursivas para propor os caminhos dessa interpretação que será desempenhada pelo uso do enunciatário.

A partir dessas constatações é possível entender como os diversos recursos de produção audiovisual descritos na seção anterior podem estar a serviço da actorialização. O objetivo dessa reflexão é identificar caminhos para tornar o ator do discurso sensível e alterável. De que modo essa categoria enunciativa ganha *status* de objeto semiótico passível de manipulação pelo enunciatário?

Foi verificado que as variáveis de um ator inscrito no audiovisual são da ordem da sintaxe narrativa e da semântica discursiva, sendo essa última a mais superficial e concreta do discurso e, por esse motivo, caminho para acessar a outra. Propor um sujeito passível de manipulação seria oferecer um grau de agência nesses componentes da manifestação do sentido. Se os resultados decorrentes de ações nos ambientes digitais atualizam o discurso com novos sons e imagens, é possível reconfigurar o ator a partir da atualização desses elementos. Isso não significa que tais possibilidades sejam inexistentes em dispositivos analógicos, mas, como afirma Murray (2003), a agência característica do digital se destaca por apresentar um grau e uma escala significativamente maiores em comparação com as possibilidades analógicas.

Isso não exime o enunciador de criar propostas discursivas que prezam pela engenhosidade do conteúdo e todas as sucessões de efeitos que compõem a obra. Não basta a proposta de agência se ela não for capaz de suportar o papel ativo do público que observa, seleciona, compara e interpreta. Considerar o olhar como algo passivo é desconsiderar a sensibilidade do enunciatário em relação às coisas externas ao enunciado. O fato de o público não ser o criador da obra não significa que ele não tenha um papel criativo (Pinho, 1994; Rancière, 2012). Não existe experiência audiovisual sem o espectador e seu processo interpretativo. Encarar o público como um

sujeito ativo e competente é reconhecer sua importância na fruição da obra. Artistas que compreendem essa dinâmica criam com a consciência de que a experiência que se gerará a partir do encontro entre o enunciatário e o enunciado não depende exclusivamente deles. Uma das potências da linguagem audiovisual é justamente provocar situações nas quais as audiências possam testemunhar as experiências dos sujeitos e espelharem nelas as suas próprias (Machado, 2007). Além de também construir essa configuração, as produções interativas têm como meta dar ao destinatário o poder de agir pelos sujeitos enunciados.

Antes do digital, o audiovisual já contava com técnicas analógicas de interatividade, como no filme *Kinoautmat*[8] e no programa de TV *Você Decide*[9] - ambas são narrativas ramificadas, nas quais a maioria da audiência decide os desdobramentos previamente filmados. Nos ambientes digitais, no entanto, por oferecerem a agência nesses desdobramentos relativos ao ator ancorada em unidades programadas no computador, as possibilidades se expandem em grau e escala. Investigar os modos de discursivização sob esse aspecto será esse o foco de interesse na análise a seguir. Os componentes identificados anteriormente como recursos para projetar atores do discurso no audiovisual servirão de parâmetro analítico.

Florence

Lançado em fevereiro de 2018[10] , Florence é um jogo eletrônico para dispositivos móveis apresentado por seus desenvolvedores como "uma história interativa sobre o amor e a vida". Desenvolvido pela empresa australiana Mountains e publicado pela Annapurna Interactive, o jogo foi bem-recebido pelos críticos, sobretudo pela interface intuitiva e pela história, que, mesmo curta, foi qualificada como bem-desenvolvida. O jornal The Guardian o classificou como "poderosamente relacionável"[11], e a avaliação do portal The Verge elogiou a interface aplicada à narrativa ao dizer que "com apenas alguns toques, *Florence* mostra como é se apaixonar"[12] . A produção foi contemplada com os prêmios de "Melhor jogo para dispositivos móveis" no The Game Awards 2018[13], e "Melhor Game Design" no Webby Awards de 2019[14].

A narrativa é dividida em vinte capítulos distribuídos por seis atos, e mostra uma garota comum em um relacionamento amoroso que, apesar de não ser duradouro e nem central em sua vida, a amadurece. Com visualidade similar a dos quadrinhos, o jogo pensado para *smartphones* concebe a jogabilidade exclusivamente via toques na tela. As modalidades de interação são dinâmicas e simples, visando sempre uma intuição do jogador para deduzir o que deve ser feito para que a história avance. Faz parte

8 KINOAUTOMAT. Direção: Radúz Činčera, Ján Roháč e Vladimír Svitáček. Tchecoslováquia, 1967 (63 min).
9 VOCÊ Decide. Criador: José Bonifácio de Oliveira Sobrinho. Brasil: Rede Globo de Televisão. Seriado televisivo, estreia em 8 de abril de 1992.
10 Informações da ficha técnica do jogo foram obtidas no site oficial. Disponível em: http://florencegame.com/. Acesso em: 15 jun. 2025.
11 Disponível em: https://www.theguardian.com/games/2018/mar/03/florence-iphone-video-game-review-simon-parkin. Acesso em: 15 jun. 2025.
12 Disponível em: https://www.theverge.com/2018/2/14/17007592/florence-iphone-ipad-review-monument-valley. Acesso em: 15 jun. 2025.
13 Disponível em: https://thegameawards.com/rewind/year-2018. Acesso em: 15 jun. 2025.
14 Disponível em: https://winners.webbyawards.com/2019/games/game-features/best-game-design/78665/florence. Acesso em: 15 jun. 2025.

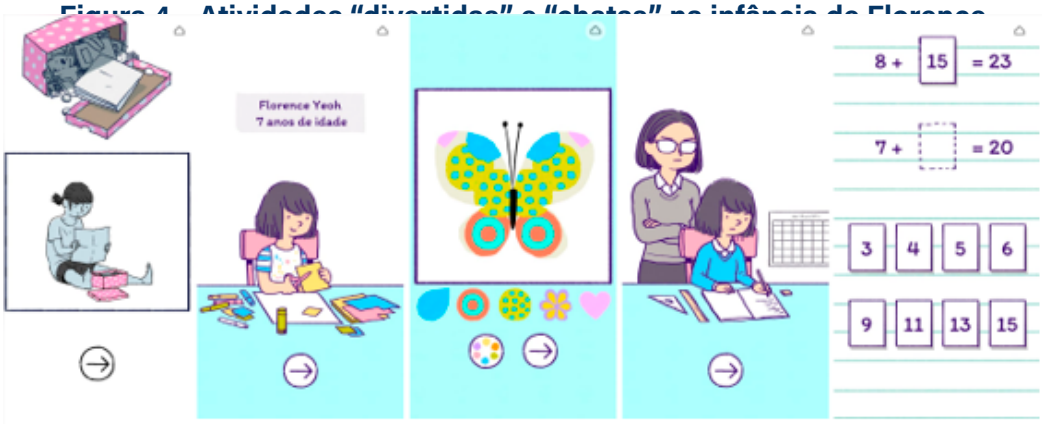
da experiência adivinhar como esse contato com a superfície sensível do aparelho opera em cada momento. Os acontecimentos da narrativa não são ramificados. A história contada é a mesma em todas as fruições, com poucas variações.

No primeiro capítulo conhecemos a rotina de Florence. O enunciatário deve agir para que ela cancele o despertador, escove os dentes e vá de metrô ao trabalho, por exemplo. Neste último momento, a personagem está no celular e o que deve ser feito pelo enunciatário é escolher entre dois ícones, reconhecidos como o ato de "compartilhar" ou "curtir" as fotos de uma rede social. A decisão parece irrelevante, já que as fotos não possuem densidade figurativa ou contexto suficientes para que se possa decidir entre um ou outro, mas a obrigatoriedade da escolha coloca o público na situação cotidiana de *Florence*. O mesmo vale para o trabalho e a alimentação. No primeiro, é necessário realizar operações matemáticas, e, no segundo, tocar na tela para que a refeição seja gradativamente feita até ser concluída. São decisões de natureza figurativa que sincretizam enunciatário e ator do discurso ao mesmo tempo que constroem a isotopia temática de "rotina" ou "tédio" a ser quebrada quando ela conhece um rapaz chamado Krish. De acordo com Bertrand (2003, p. 420), o conceito de isotopia é a "recorrência de um elemento semântico no desenvolvimento sintagmático de um enunciado, que produz um efeito de continuidade e permanência de um efeito de sentido ao longo da cadeia do discurso".

Destaque-se logo no início a estratégia do enunciador de explorar o conhecimento prévio dos objetos representados para que a interface possa ser deduzida. O despertador, para ser interrompido, deve ser tocado, a escova de dentes deve ser "arrastada" de um lado para outro, a frigideira deve ser "sacudida". Tudo sem instruções explícitas, o que transforma os momentos de agência em desafios cognitivos, nos quais o enunciatário deve descobrir como será o modo de interação a cada momento. A figuratividade visual ganha relevância neste aspecto, pois é por ela que é possível identificar os itens para que a manipulação seja feita. Outro ponto importante é que o toque deixa a experiência mais "manual", e o efeito seria diferente e menos interessante se fosse jogado pelo computador com o *mouse*, por exemplo, o que aponta para uma avaliação positiva do uso das características do dispositivo de poder exibir imagens em uma tela que reconhece contatos nas diferentes unidades de área da sua superfície.

No início do capítulo seguinte, a protagonista encontra um desenho feito por ela quando criança, o que desperta uma lembrança inserida no discurso. Florence criança aparece na sequência, e um texto verbal escrito reforça o *flashback*. Ela está colorindo desenhos e a agência nesse ponto é preencher as formas das figuras com padrões coloridos disponíveis. A mãe da personagem surge, aparenta estar brava como se cobrasse a filha de algo, e em seguida a criança começa a fazer cálculos matemáticos, nitidamente contra a sua vontade (Figura 4). A troca abrupta de uma atividade entendida como lúdica, divertida e expressiva, que é colorir um desenho, para um dever escolar, visto como tedioso e mecânico, é um artifício de quebra de isotopia figurativa do jogo para propor temáticas da vocação e prazer diante das obrigações e responsabilidades. É interessante notar que operações matemáticas com respostas corretas são cobradas. O cálculo, mesmo que fácil, inserido em um jogo cuja expectativa costuma ser se di-

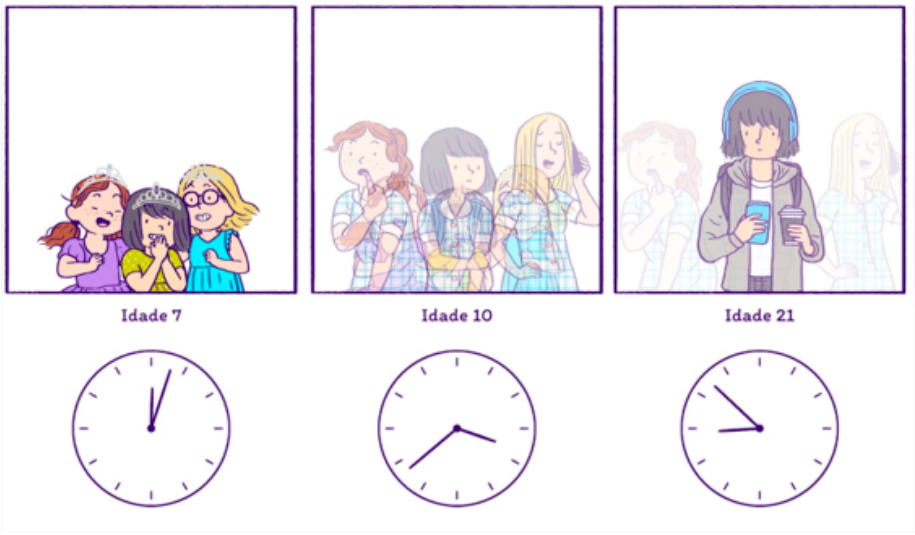
vertir, enriquece o efeito de unificar as percepções de Florence com a do enunciatário.



Fonte: Montagem nossa, feita com imagens do jogo Florence.

Para "sair do passado" e retornar à progressão temporal inicial do discurso, o artifício usado merece destaque. Um relógio de ponteiros aparece em uma parte da tela, enquanto na outra a protagonista surge criança acompanhada de amigas da mesma idade. Nada acontece até que o jogador "gire" os ponteiros com os dedos, provocando um efeito de progressividade do tempo (que também pode ser invertida se forem girados no sentido anti-horário), o que ocasiona um distanciamento espacial dos atores do discurso, ao passo que transições e textos verbais mostram que elas ficam mais velhas (Figura 5). Este recurso provoca a interpretação de que o tempo passou e ela perdeu o contato com as amigas. A manipulação é realizada pelo enunciatário via alteração nos elementos visuais do principal ícone que representa a passagem de tempo, o relógio. Observam-se relações semissimbólicas nesta estratégia. Floch (2001) explica que a linguagem é concebida por dois planos: o da expressão e o do conteúdo. O plano da expressão corresponde às propriedades sensíveis e o do conteúdo às discursivas. Segundo o autor (2001, p. 29), um sistema semissimbólico se define "pela conformidade não entre os elementos isolados dos dois planos, mas entre categorias da expressão e categorias do conteúdo". Este momento do jogo homologa a categoria da expressão *afastamento/aproximação* com a do conteúdo *apego/desapego* e *rejuvenescimento/envelhecimento*, articulada com outra relação que homologa os movimentos *horário/anti-horário*, feitos pelo enunciatário, com *progressividade/regressividade* do tempo. A cada deslocamento, o efeito é de que o enunciador está sendo tão imperativo quanto o tempo que age sobre o mundo e provoca mudanças inevitáveis, mesmo que indesejadas.

Figura 5 – Efeito imperativo do tempo na vida de Florence, manipulado pelo enunciador



Fonte: Montagem nossa, feita com imagens do jogo *Florence*.

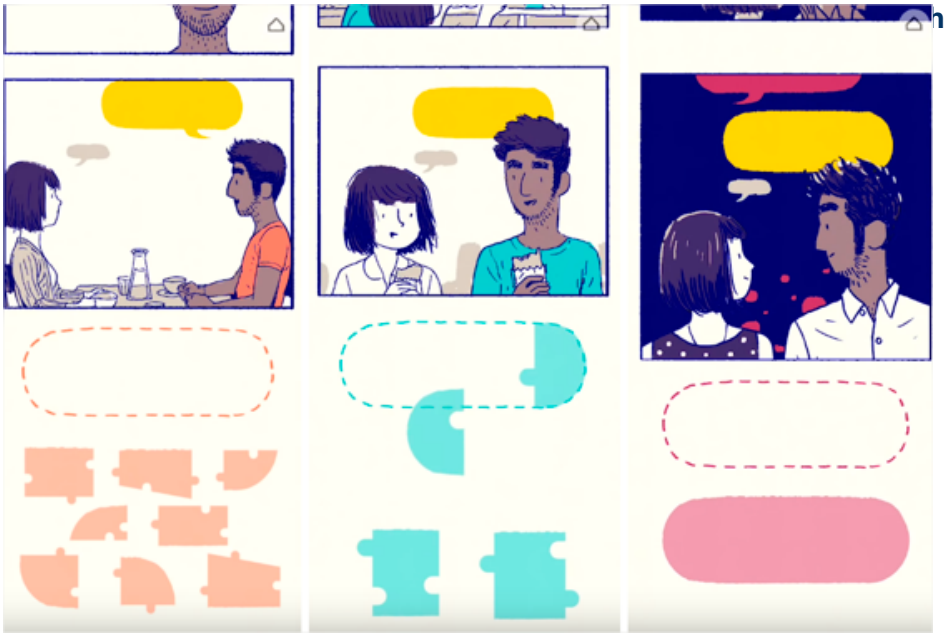
A produção explora em alguns momentos o manuseio e a mobilidade do dispositivo para o qual ela foi produzida (Figura 6). Um deles é quando Florence e sua mãe "fazem pose" para o observador pelo qual o discurso está organizado visualmente, e surge então um botão para tirar foto, na mesma disposição topológica que costuma ficar na tela dos *smartphones*. Ao tocar nele, é como se o destinatário estivesse usando o dispositivo para tirar uma foto dos dois atores do discurso - efeito reforçado com o som de clique fotográfico. Outro exemplo é o começo do terceiro capítulo, quando os elementos da tela, incluindo o texto verbal escrito, estão perpendiculares se comparados ao que se construiu visualmente até o momento, uma clara instrução de que o aparelho precisa, para esse momento, ser girado.

Figura 6 – Duas situações nas quais o enunciado explora as características do dispositivo móvel para o qual foi feito

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14n25e35028

Fonte: Montagem nossa, feita com imagens do jogo Florence.

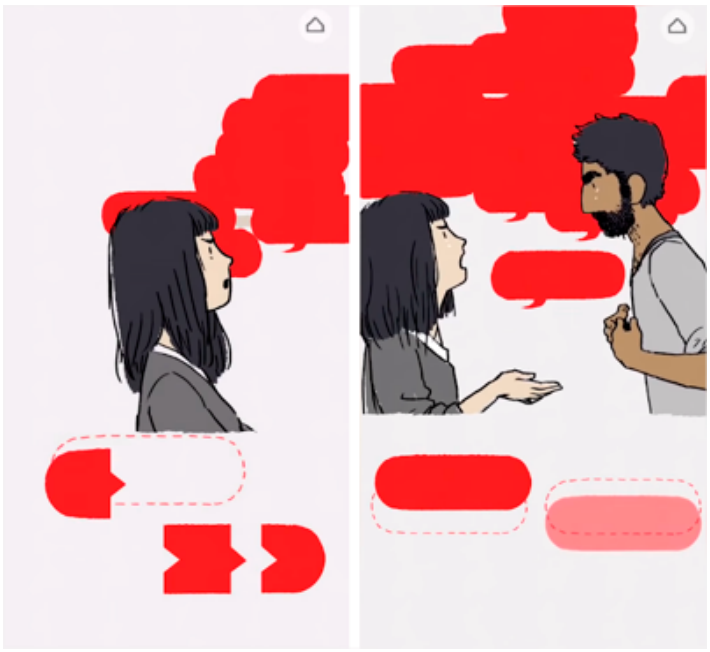
Em outro momento do jogo, Florence e Krish marcam um encontro. Na ocasião, balões de diálogos conhecidos como recursos de fala para quadrinhos aparecem sobre suas cabeças. A sucessão dos balões indica a ordem do diálogo, e, na vez de Florence, formas reconhecidas como peças de um quebra-cabeça ocupam a parte inferior da tela. Não precisa de muito tempo para que o jogador perceba que as peças compõem justamente a lacuna do balão de diálogo e, portanto, para o jogo avançar, elas devem ser encaixadas ali dentro (Figura 7). Ao fazer isso, a sucessão de balões tem continuidade, e é possível concluir que o ato de completar cada conjunto de peças por balão equivale à organização do pensamento que será atualizado em fala.



Fonte: Montagem nossa, feita com imagens do jogo *Florence*.

Há algumas mudanças de ambiente conforme o momento continua, o que sugere elipses temporais. Gradativamente, o jogo oferece menos peças de quebra-cabeças para um mesmo espaço de balão. A redução de peças é um facilitador do desafio de montá-las, e o resultado disso na agência sobre o personagem é a sensação de que os pensamentos estão sendo articulados com mais facilidade antes de serem atualizados em fala. O contexto tematizado por situações que configuram uma ocasião de casal se conhecendo sugerem que para Florence está ficando cada vez menos desafiador pensar para falar. O final dessa sequência apresenta balões compostos por uma única peça que o enunciatário deva encaixar no balão: a sintonia entre o casal está estabelecida e a personagem fala o que pensa de imediato. É possível constatar outra relação semissimbólica instaurada nesta estratégia discursiva. A categoria do plano da expressão *muitas/poucas*, referente à quantidade de peças, foi homologada com a categoria do plano do conteúdo *difícil/fácil* articulação do converter pensamento em fala. Quanto mais peças, mais árdua é a comunicação interpessoal. Essa modalidade de

diálogo retorna no jogo e acrescenta elementos nessa relação semissimbólica. Durante um momento de desacordo, as peças, antes com as partes de encaixe arredondadas e com cores menos saturadas, começam a aparecer com as extremidades retilíneas e pontiagudas, e com mais saturação (Figura 8). O enunciador homologa desta forma a oposição eidética *curvilíneo/retilíneo* do plano da expressão com a tonalidade das falas *amena/ríspida* do plano do conteúdo, e a intensidade da cor com a da fala.



Fonte: Montagem nossa, feita com imagens do jogo Florence.

Duratividade, progressividade, e angulação topográfica também fazem parte da dinâmica dos diálogos. Nas primeiras situações dessa modalidade de conversa do casal, há uma divisão temporal bem definida entre as falas: as peças só são disponibilizadas para o enunciatário sincretizado com Florence após o seu parceiro terminar de exibir o seu balão. Em uma briga mais intensa, ele não a espera montar a fala para se pronunciar. O que antes era sequencial passa a ser simultâneo. Se nada for feito, é como se Florence ficasse em silêncio durante o desentendimento. Ocorre também uma inclinação visual entre os personagens, como se o ponto entre eles fosse fixo, e quando um completa uma fala ele sobe um pouco na posição da tela, enquanto diminui o outro nesse procedimento. Se o balão de fala não for preenchido, a inclinação visual fará com que Krish ocupe a parte mais alta da tela. Neste ponto, uma categoria topológica *alto/baixo* corresponde à ideia de *vitória/derrota* na discussão, e a categoria do conteúdo *difícil/fácil* articulação do converter pensamento em fala se mantém, aqui com o efeito de que a briga escalona para um "falar a primeira coisa que vem a mente". A tonalidade harmônica e o desenho melódico também estão articulados se comparadas as trilhas sonoras do momento feliz e do de briga: as tonalidades *maior/menor* e os ritmos *rápido/lento* são categorias da expressão sonora homologadas com os momentos *eufóricos/*

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14n25e35028

disfóricos. A música ganha, assim, um papel importante como condutor dramatúrgico de uma conversa que não é construída por palavras escritas ou orais. A visualidade do diálogo ganha concretude pelas cores, formas e disposição topológica dos quebra-cabeças e a oralidade pela trilha musical.

Quando o casal decide morar junto, é passada ao jogador a decisão sobre quais bens de Florence serão removidos de sua casa para que os dele possam ser acolhidos. A clara decisão figurativa subjaz uma temática bastante significante: quanto você abre mão de si para receber o outro? Sobre o choque de identidades, Landowski afirma:

> Compreender-se-á nessas condições que, quando as unidades em questão têm o estatuto de sujeitos autônomos e se apegam a sua respectiva identidade, tendo-se mutuamente em estima pelo que são, elas possam ter preocupação, e, às vezes, interesse em retardar o momento dessa pequena ou grande catástrofe (no sentido matemático do termo) que constituiria sua fusão. Pois bem, para isso, não bastará que os parceiros saibam resistir mutuamente um ao Outro, nem que fosse somente para deliberadamente manter sua "reserva de si". Na verdade, é também é, sobretudo, frente a si mesmo que será preciso que cada um deles tenha a força de "manter-se". Porque, se se trata de fazer viver, entre Si e Outro, uma relação efetiva de Sujeito a Sujeito, será preciso, de ambas as partes, não ceder nem ao desejo de um total abandono de si mesmo perante o Outro - o que equivaleria a renunciar à própria identidade, com o risco de logo ser para o Outro apenas um objeto - nem ao desejo de uma posse total do Outro, que do mesmo modo só poderia chegar a coisificá-lo, despojando-se daquilo que o faz verdadeiramente Outro - ao mesmo tempo autônomo e diferente -, isto é, precisamente, daquilo que o torna "atraente" (Landowski, 2002, p. 23-24).

O vínculo entre sujeito da enunciação e ator do discurso é intensificado neste ponto, pois a decisão na vida de Florence discursivamente pode provocar um processo de reflexão sobre escolhas da mesma ordem feitas na vida do enunciatário. O revestimento semântico torna o ato de decidir entre um item próprio e do outro uma ação que coloca sob julgamento o quanto da renúncia da própria identidade deve ser feita. O espaço ocupado e transformado pelo ator, ferramenta de enunciação da categoria pessoa no audiovisual, é neste segmento operacionalizado para provocar tais efeitos discursivos.

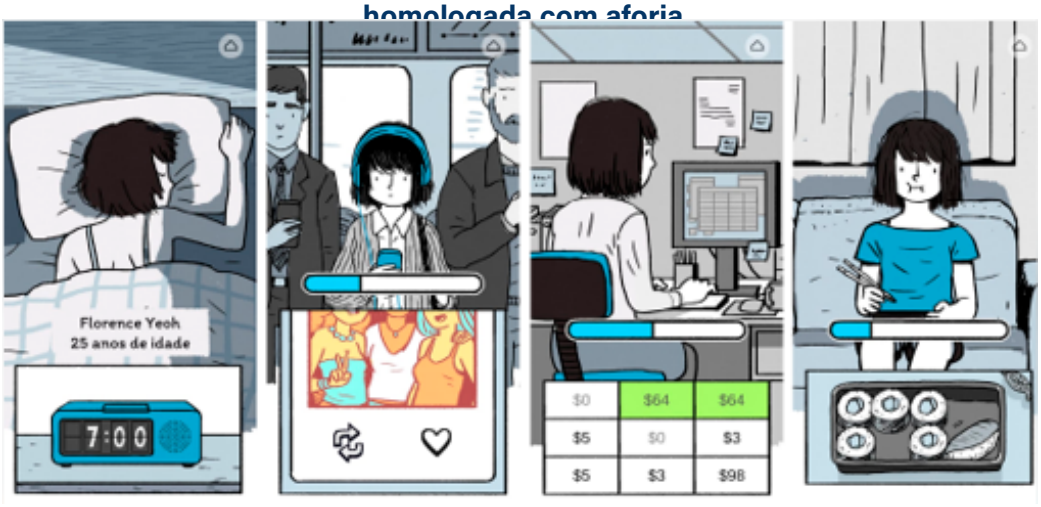
Em situações nas quais os atores do discurso estão pensando ou conversando sobre realizações futuras (Figura 9), esses desejados momentos posteriores ganham visualidade com um efeito de lampejo imagético criado com o arrastar do dedo na tela do dispositivo. Os espaços nos quais projetamos os futuros aspirados (pensamento e reflexos no espelho) viram superfícies que aceitam a agência para ali os enunciatários, assumindo a percepção dos atores do discurso, "revelarem" suas vontades.

Figura 9 – Sonhos que precisam ser revelados com os dedos nas superfícies

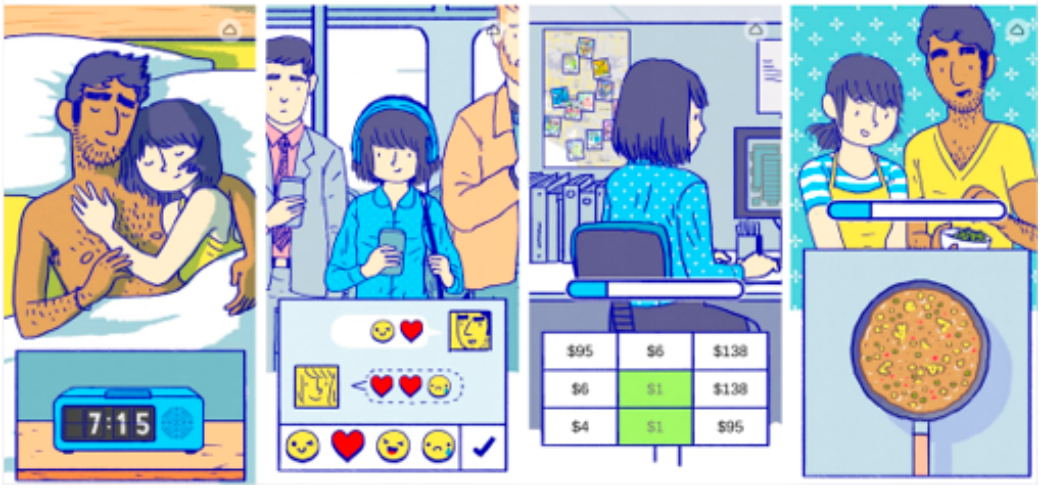
Fonte: Montagem nossa, feita com imagens do jogo *Florence*.

Esta mesma situação evidencia uma outra articulação presente o tempo todo no jogo: a construção de percursos cromáticos. Também de modo semissimbólico, o enunciado como um todo homologa as categorias cromáticas da expressão *saturação/dessaturação* e *policromatismo/monocromatismo* com *euforia/disforia* para o ator do discurso Florence. O contraste cromático é percebido, por exemplo, quando a rotina monótona e solitária da personagem é espelhada na história, mas dessa vez com Krish: primeiro com cores fracas e depois, fortes (Figura 10).

Figura 10 – Comparação da rotina de Florence sem e com Krish. Saturação homologada com aforia



// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14n25e35028



Fonte: Montagem nossa, feita com imagens do jogo *Florence*.

A inicial harmonia do casal é gradativamente substituída por desavenças e frustrações que resultam no fim do relacionamento. As relações semissimbólicas também podem ser observadas neste momento. Na tela na qual o jogador não deve tocar na superfície enquanto Krish se distancia de Florence (Figura 11), quanto mais longe e translúcido, mais ela "supera" o término. *Perto/longe* e *opacidade/transparência*, da expressão, homologadas com *presença/ausência* e *sujeição/emancipação*, do conteúdo. A obrigatoriedade de realizar ações consonantes com um namoro decadente gera um efeito de impotência. Em tais momentos fica evidente que o enunciatário não possui agência sobre a narrativa além de fazê-la acontecer ou não.

Figura 11 – O jogador deve não tocar na tela para que Florence possa "esquecer" a figura do seu ex-namorado

Fonte: Montagem nossa, feita com imagens do jogo *Florence*.

Os segmentos citados ao longo da análise são diferentes procedimentos que se assemelham por articular o toque na tela às situações que colocam o enunciatário como agente de transformações que afetam diretamente o ator do discurso. Destaca-se o emprego de relações semissimbólicas como estratégias discursivas recorrentes no enunciado. Importante também nos eventos narrativos, devido à vocação musical de Krish, a trilha da obra conduz a experiência, reforçando a sensibilidade e as emoções de cada etapa da trama. Tocar, arrastar, rabiscar, reorganizar, e outros modos de usar o dedo na tela são programados no sistema para alterarem a expressividade imagética e sonora que representam elementos do mundo natural cuja configuração ao longo do discurso estabelece percursos figurativos que, por sua vez, constroem percursos temáticos majoritariamente comuns à existência humana, como rotina, solidão, trabalho, vocação, companhia, família e amizade, criando um efeito de percepção de Florence como grandeza semiótica sensível e interativa.

A análise indica que se a agência for proposta ao enunciatário sempre nas escolhas a serem tomadas por um mesmo ator do discurso, haverá uma junção entre essas duas entidades da enunciação, provocando uma sensação de que o fruidor vive o personagem enunciado. Foi identificado que o campo operacional para compor as escolhas reside no nível discursivo, nas situações que emulam as decisões que os sujeitos efetuam no mundo natural, o que, com a montagem audiovisual, sustenta o regime enunciativo que garante uma configuração na qual o enunciatário "é", no discurso, o ator. Ao permitir alterações em componentes pelos quais o audiovisual projeta a categoria pessoa no discurso, como nas cores, no posicionamento das personagens em cena, na organização da fala (relacionada à voz), no espaço ocupado etc., o enunciador compõe uma "pessoa interativa". A agência sobre o espaço e sobre o tempo, neste contexto, também são modos de manipular o objeto semiótico pessoa.

Ainda que o jogo explore estratégias sensíveis de interação, é fundamental reconhecer que obras como essa, altamente guiadas, geram debates nos *game studies*, especialmente no contexto da tensão entre narratologistas e ludologistas. Juul (2005), por exemplo, argumenta que jogos digitais, para serem considerados como tal, devem apresentar regras, objetivos claros e a possibilidade de falha – elementos que desafiam experiências como *Florence*. Por outro lado, autores como Murray (2003), que vê nos jogos um potencial para narrativas imersivas com agência estética, e Frasca (2003), que propõe entender os jogos como simulações com capacidade expressiva própria, defendem que jogos desta natureza expandem o repertório do lúdico e desconstroem visões cristalizadas sobre o que é jogo, propondo novas leituras das linguagens interativas. Esse embate teórico segue atual, como demonstram análises contemporâneas (Smethurst; Craps, 2015; Stang, 2019; Verran, 2024) e manifestações populares em fóruns digitais, como o questionamento recorrente no Reddit (2023) sobre por que obras deste tipo seriam jogos e não "filmes interativos".

Essas discussões, longe de desqualificar *Florence*, revelam o quanto sua linguagem interpela o próprio conceito de jogo, evidenciando as qualidades de sua proposta

interativa. Por meio de interações sutis, como encaixar peças ou arrastar objetos, o design do jogo simula a jornada afetiva da protagonista, alinhando-se à noção de *ludus* (Huizinga, 2004) como forma estruturada de interação. Essa experiência expressiva reforça o elo entre jogador e personagem. Mesmo com mecânicas de *gameplay* simples, *Florence* demonstra, como aponta Webster (2018), "com apenas alguns toques, como é se apaixonar", exemplificando a potência comunicativa do design de jogos. Tal lógica marca uma diferença fundamental em relação à mídia audiovisual tradicional. Nos jogos digitais, a participação é indispensável para o desenrolar da experiência. São as ações do jogador, como deslizar o dedo para escovar os dentes ou montar frases em um diálogo, que impulsionam a narrativa e constroem seus significados. Essa interatividade sensível reforça a ideia de que o engajamento com a narrativa não se dá somente pela identificação com os personagens ou pelo enredo, mas também pela maneira como o jogador habita e manipula sujeitos, tempos e espaços enunciados.

Considerações finais

Este artigo buscou explorar os mecanismos enunciativos que configuram a categoria de "pessoa" no discurso audiovisual, destacando como os atores do discurso são projetados e reconhecidos. A partir de conceitos fundamentais da semiótica discursiva, evidenciou-se que a construção do ator no audiovisual é um processo complexo, que combina elementos narrativos, tematizações e figurativizações.

A análise de *Florence* indica que se as decisões oferecidas ao público forem de um mesmo actante da narrativa, os efeitos de fusão do enunciatário e do ator do discurso ganham consistência a cada momento de agência. Verificou-se que as escolhas propostas costumam ser reservadas para momentos cruciais da narrativa daquele personagem, com ênfase em dilemas com maior potencial de serem universais. As decisões aparentemente banais funcionam ou como um tutorial para entender a dinâmica de interação proposta pela interface, ou como parte de uma estratégia de construção de isotopias necessárias para fundamentar alguma quebra futura. O exame da obra sugere a semântica discursiva como campo para propor escolhas semelhantes às feitas pelos sujeitos no mundo real. Se antes de ator do discurso a pessoa instaurada no texto é um actante da narrativa, os substratos manipulados pelo enunciador como recursos editáveis pelo enunciatário são as relações espaciais, temporais e actoriais, assim como as figuras e temas que - juntos - compõem os percursos que atualizam a narrativa. As relações semissimbólicas permeiam todo o enunciado, articulando categorias do plano da expressão (como formas, cores e movimentos) com categorias do plano do conteúdo (como emoções, relações interpessoais e passagem do tempo). Também foi constatado que o uso das características do dispositivo móvel, como a tela sensível ao toque e a mobilidade, enriquece a experiência e reforça a sensação de manualidade e agência. Os desafios propostos por essas interfaces, aliados à construção audiovisual, tornam o enunciado dinâmico e instigante.

Ao articular experiências sensíveis e mecanismos interativos simples, *Floren-*

ce desafia classificações rígidas e exemplifica a potência discursiva dos jogos digitais enquanto mídia. A tensão entre os paradigmas narratológico e ludológico situa a obra em um território fértil para o estudo da linguagem interativa contemporânea, no qual a performance do jogador, ainda que guiada, não é opcional, mas estrutural à experiência. Tais características tornam relevante a ampliação dos referenciais analíticos que articulam estética, agência e discurso nos estudos de comunicação e jogos.

Foi constatado, portanto, que a capacidade de manipular tempo, espaço e ator do discurso abre caminhos para o público se relacionar de diferentes formas com o mundo enunciado, configurando uma práxis enunciativa que exige do destinatário processos cognitivos incomuns na experiência cotidiana. Tanto os aprendizados consolidados com o audiovisual clássico quanto a exploração das características da digitalização das mídias fazem do audiovisual interativo uma potente forma de discursivização, fruto das tecnologias do nosso tempo, e que, enquanto tal, é capaz de criar alternativas para que os sujeitos expressem tudo aquilo que pelas outras linguagens historicamente já está consolidado, mas com possibilidades diferentes de sentido. Este artigo contribui para compreender as operações enunciativas que fundamentam essas possibilidades, destacando a rica aptidão do audiovisual interativo como meio expressivo.

Referências

BARROS, D. L. P. **Teoria semiótica do texto.** São Paulo: Ática, 2005.

BARROS, D. L. P. **Teoria do discurso:** fundamentos semióticos. 3.ed. São Paulo: Humanitas, 2002.

BERTRAND, D. **Caminhos da semiótica literária.** Bauru: EDUSC, 2003.

FIORIN, J. L. **As astúcias da enunciação:** as categorias de pessoa, espaço e tempo. São Paulo: Ática, 1996.

FLOCH, J. M. Alguns conceitos fundamentais em semiótica geral. In: **Documentos de Estudo do Centro de Pesquisas Sociossemióticas** – 1. São Paulo: Centro de Pesquisas Sociossemióticas, 2001.

FRASCA, G. **Simulation versus narrative:** introduction to ludology. 2003. Disponível em: http://www.ludology.org/articles/ludology.htm. Acesso em: 15 jun. 2025.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. **Dicionário de semiótica.** Tradução de Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Contexto, 2008.

HUIZINGA, J. **Homo ludens:** o jogo como elemento da cultura. Tradução de João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2004.

JUUL, J. **Half-Real:** video games between real rules and fictional worlds. Cambridge: MIT Press, 2005.

LANDOWSKI, E. **Interações arriscadas.** Tradução de Luiza Helena Oliveira da Silva. São Paulo: Estação das Letras e Cores: Centro de Pesquisas Sociossemióticas, 2014.

LANDOWSKI, E. **Presenças do outro.** São Paulo: Perspectiva, 2002.

MACHADO, A. **O sujeito na tela.** São Paulo: Paulus, 2007.

MURRAY, J. **Hamlet no holodeck:** o futuro da narrativa no ciberespaço. Tradução de Elissa Daher e Marcelo Cuzziol. São Paulo: Itaú Cultural/UNESP, 2003.

PINHO, E. A estética de Dufrenne ou a procura da origem. In: **Revista Filosófica de Coimbra**, n. 6, 1994.

RANCIÈRE, J. **O espectador emancipado.** São Paulo: Martins Fontes, 2012.

[REDDIT USER]. Why is this an actual game instead of an interactive movie? **Reddit,** 2023. Disponível em: https://www.reddit.com/r/DetroitBecomeHuman/comments/17lyhbc/why_is_this_an_actual_game_instead_of_an/. Acesso em: 15 jun. 2025.

SMETHURST, T.; CRAPS, S. Playing with trauma: interreactivity, empathy, and complicity in The Walking Dead video game. **Games and Culture**, v. 10, n. 3, p. 269–290, 2015. Disponível em: https://doi.org/10.1177/1555412014559306. Acesso em: 15 jun. 2025.

STANG, S. "This action will have consequences": interactivity and player agency. **Game Studies**, v. 19, n. 1, 2019. Disponível em: https://gamestudies.org/1901/articles/stang. Acesso em: 15 jun. 2025.

VERRAN, E. In pursuit of ourselves: roleplaying (self-)control and the doppelgänger trope in videogames. **Game Studies**, v. 24, n. 1, 2024. Disponível em: https://gamestudies.org/2401/articles/verran. Acesso em: 15 jun. 2025.

WEBSTER, A. With just a few taps, Florence shows you how it feels to fall in love. **The Verge**, 13 fev. 2018. Disponível em: https://www.theverge.com/2018/2/13/17007744/florence-game-ios-review. Acesso em: 15 jun. 2025.

Recebido em: 19 dez. 2024
Aprovado em: 05 mai. 2025

dispositiva
Revista Interinstitucional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC Minas e da UFMG
PUC Minas
UFMG

A PERFORMANCE MIDIÁTICA DE TULLA LUANA: A EMERGÊNCIA DA WEB DIVA

THE MEDIA PERFORMANCE OF TULLA LUANA: THE EMERGENCE OF THE WEB DIVA

Flávio Marcílio Maia e Silva Júnior [1]
Paulo Faltay Filho [2]
Agnes Vitoriano Dantas Pereira [3]

Resumo
Este artigo objetiva propor uma análise da performance midiática de Tulla Luana. Para tanto, desdobra-se em três eixos de análise. No primeiro iremos apresentar como o processo de plataformização privilegia a produção de pessoas usuárias comuns (Poell, Nieborg e Duffy, 2021). Já no segundo, baseado na metodologia proposta por Soares (2021), trazemos os seus três vídeos de maior visualização durante o período de análise (dezembro de 2024) para apontar elementos performáticos da emergência de um tipo específico de celebridade da internet: a Web Diva. A partir do termo nativo, propomos que a noção de Web Diva se caracteriza a partir das seguintes características: a) a utilização de espaços cênicos do âmbito privado; b) a expressividade e o exagero na caracterização e c) as narrativas de confrontamento. Por fim, defenderemos que a popularidade destas personalidades está dissociada de elementos já consolidados da figura clássica da Diva e aproxima-se de sentidos e situações adversas aclamadas por uma audiência que consome e enaltece a performance.

Palavras-chave
Web Diva; entretenimento; plataformas; performance midiática; cultura pop.

Abstract
This article aims to propose an analysis of the media performance of Tulla Luana. To this end, it unfolds into three analytical axes. In the first, we present how the process of platformization privileges the production of content by ordinary users (Poell, Nieborg, and Duffy, 2021). In the second, based on the methodology proposed by Soares (2021), we analyze her three most viewed videos during the analysis period (December 2024) to identify performative elements that signal the emergence of a specific type of internet celebrity: the Web Diva. Drawing on the native term, we propose that the notion of Web Diva is characterized by the following features: (a) the use of private spaces as performative settings; (b) expressiveness and exaggeration in self-presentation; and (c) narratives of confrontation. Finally, we argue that the popularity of these personalities is disconnected from the established traits of the classical Diva figure and is instead tied to adverse meanings and contexts that are celebrated by an audience that consumes and exalts their performance.

Keywords
Web Diva; entertainment; platforms; media performance; pop culture.

1 Doutorando em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Jornalista. E-mail: fmarciliom@gmail.com. ORCID: https://orcid.org/0000-0003-3801-1285. Lattes:http://lattes.cnpq.br/4980280233121856.
2 Doutor em Comunicação e Cultura pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO/UFRJ). Email:pfaltay@gmail.com. ORCID:https://orcid.org/0000-0002-2467-1357. Lattes: http://lattes.cnpq.br/8263981065864802.
3 Mestranda em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Jornalista. E-mail:agnes.vitoriano@ufpe.br. ORCID:https://orcid.org/0009-0008-4426-643X. Lattes:http://lattes.cnpq.br/4802308436449850.

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35256

Introdução

"Sou a: WEB DIVA[4] TULLA LUANA®." Com esse tom autolaudatório, a pernambucana Tulla Luana finaliza a descrição que faz de si em um dos canais dela no *Youtube*. Tulla ganhou notoriedade por compartilhar vídeos com desabafos cotidianos, comentários sobre *realities shows* e reclamações de serviços e produtos. Seus vídeos poderiam figurar entre tantas outras produções similares que passaram a povoar a internet a partir da plataformização, e que trazem relatos pessoais e confessionais com testemunhos, compartilhamento de opiniões e comentários sobre a rotina. Entretanto, a forma exaltada e expressiva, com discursos recheados de xingamentos e palavrões, tornaram Tulla uma das personagens mais populares da internet brasileira, tendo *gifs*, cortes de vídeos, memes, figurinhas etc., presença constante na cultura digital do país.

Alçada à notoriedade digital quando se tornou viral em 2010, ao fazer sucesso por reclamar no *Youtube* sobre o jogo "Colheita Feliz" da rede social Orkut, sua fama começou a ser rodeada por assuntos referentes a outras comunidades online. Em uma entrevista[5] realizada em maio de 2024 no podcast "Desvyados", transmitida também pela plataforma do Google, Tulla conta que teve seu primeiro fã clube no Orkut, perpassando por outras redes sociais com o passar dos anos. Tudo isso ao lado de seu marido, João Carlos, juntos desde 2007, casados em 2024 em cerimônia religiosa (QUEM, 2024). Ele está sempre presente para ajudá-la, desde as filmagens a acompanhamentos de entrevistas.

A autoproclamada Web Diva, entretanto, começou a publicar seus vídeos um ano antes de viralizar, em 2009, com o vídeo "INSATISFAÇÃO TOTAL COM A SHOPTIME"[6]. Atualmente, possui dois canais no *Youtube*, ambos intitulados "WEB DIVA TULLA LUANA". O mais antigo[7], criado em 24 de outubro de 2009, possui 309 vídeos, 53,6 mil inscritos e 8.777.510 visualizações. Já o segundo canal[8], criado em 22 de novembro de 2012, conta com 1001 vídeos, 305 mil inscritos e 28.881.670 visualizações. À profícua produção audiovisual, somam-se ainda perfis em outras plataformas e redes sociais: 304 mil seguidores no *Instagram*, 728 mil no *TikTok*, 65 mil seguidores na sua página no *Facebook* e 54 mil seguidores no X (antigo *Twitter*).

Todos esses números refletem a sua popularidade na internet e fortalecem o seu *status* Diva, conforme defenderemos adiante. Durante todo esse tempo, ela transforma a sua narrativa: de comentarista de *reality show* à blogueira, de mulher com problemas psiquiátricos à influenciadora digital e até de esposa cativa à fã de Madonna. A construção da sua história por meio de telas tem tecido uma trajetória aos olhos do outro na qual tem conseguido se estabelecer e crescer como uma celebridade.

4 Durante o texto trataremos do termo de forma conceitual em busca de categorizar o fenômeno no meio digital.
5 BETUEL.TULLA LUANA - História, Esquizofrenia e Conselhos | Desvyados Podcast por BETUEL. 3 de mai. de 2024. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=5ooytU9sQsE.
6 WEB DIVA TULLA LUANA. INSATISFAÇÃO TOTAL COM A SHOPTIME. Youtube, 03 de nov de 2009. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=IzS4EH5pXJc&t=84s. Acesso em: 11 de jun de 2025.
7 WEB DIVA TULLA LUANA®. Youtube, 24 de out. de 2009. Disponível em: https://www.youtube.com/@tullaluanaWEBDIVATULLALUANA. Acesso em: 20 de 11 de jun de 2025.
8 Atualmente, este canal encontra-se desativado, porém as informações e dados coletados durante a época de análise estão descritas no decorrer deste trabalho. WEB DIVA TULLA LUANA. Youtube, 22 de nov. de 2012. Disponível em:https://www.youtube.com/@PQPWEBDIVATULLALUANA. Acesso em: 20 de dez de 2024.

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35256

Assim, nosso objetivo fulcral neste artigo é analisar como a posição de fama midiática de Tulla Luana pode nos revelar as dinâmicas de notoriedade na internet, focalizando um tipo específico de personalidade digital: as Web Divas (Autor, 2024). Para tanto, iremos analisar os três vídeos mais populares nos dois canais dela no *Youtube* por meio do "estudo dos roteiros performáticos", uma das metodologias apresentadas por Soares (2021) para o estudo das teatralidades das performances midiáticas. Baseado nos estudos de Taylor (2013), o autor defende que os estudos de roteiro estruturam "um modo de observar as performances midiáticas em redes sociais como roteiros de encontros e desencontros, uma narrativa que se apresenta encenada: um grupo de sujeitos e uma plateia, num cenário enunciativo, um contexto cultural" (Soares, 2021, p.221).

Interessa-nos, assim, a partir de Tulla Luana, discorrer sobre os processos de criação de celebridades na internet na plataformização (Helmond, 2015), em especial a maneira pela qual é construída a figura da "Diva" neste contexto, ou como nomeamos a emergência das Web Divas, a partir de uma performance midiática específica. Para tanto, o artigo se desdobra em três eixos de análise. No primeiro, iremos apresentar como o processo de plataformização privilegia a produção de pessoas usuárias comuns (Poell, Nieborg e Duffy, 2021), focalizando a espetacularização de si (Sibilia, 2016; Modenesi; Silva, 2020) e o formato *first person media* (Dovey, 2000). Já no segundo analisaremos os três vídeos de maior visualização de Tulla Luana durante o mês de dezembro de 2024 e baseados na metodologia proposta por Soares (2021) para destacar os elementos performáticos que apontam para a proposta inicial de um tipo específico de celebridade da internet - a Web Diva. Utilizamos o termo nativo, criado pela própria Tulla Luna, para qualificar e nomear este novo tipo de celebridade digital a partir das seguintes características: a) a utilização de espaços cênicos do âmbito privado; b) a expressividade e o exagero na caracterização e c) as narrativas de contestação e confrontamento. Por fim, iremos defender que a popularidade destas figuras está dissociada de elementos estéticos e midiáticos já consolidados por uma indústria como o corpo ideal e talentos relacionados à música ou interpretação, e aproximar-se de sentidos e situações adversas aclamadas por uma audiência/público que consome e enaltece a personificação, seja por sentimentos como a ironia ou por algum tipo de empatia. Para tanto, nos ancoramos nos Estudos de Plataformas (Helmond, 2015; (Poell, Nieborg e Duffy, 2021), Celebridades (Morin, 1962; 1989 e Rojek, 2008), Entretenimento (Margo, 2009 e Han, 2019) e Cultura Pop (Soares, 2013; 2015). Esse percurso será acionado para defendermos que Tulla figura como tipo ideal que nos permite perceber a emergência de um novo tipo de diva, as Web Divas.

Plataformização e a celebridade "pessoa comum"

Durante as duas últimas décadas, aplicações e serviços de empresas da economia digital passaram a dominar as trocas informacionais na internet, ganhando escalas e níveis de utilização gigantescos, e desempenhando um central papel na organização

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35256

de importantes áreas da vida pública como mobilidade urbana, serviços de logística, moradia e, especialmente, trocas comunicacionais e a produção e consumo cultural (Langley e Leyshon, 2017; van Dijck, Poell e de Waal, 2018). Apesar das diferentes naturezas de áreas de atuação, sob a noção de "plataformas", essas empresas comungam a centralidade dos dados em seus modelos de negócios e a participação dos usuários na produção de conteúdo. O tamanho gigantesco que alcançaram e a força centrípeta para atrair a produção de informações e produtos culturais para suas aplicações estabeleceu, de acordo com Anne Helmond (2015), uma lógica de "plataformização da web", processo pelo qual estas empresas impõem uma dinâmica econômica e de produção de informação e conteúdo cultural que descentraliza esta produção e recentraliza a veiculação, reprodução e disseminação de conteúdo.

Neste sentido, Machado, Oliveira, Souza, e Silveira (2018) apontam o serviço de compartilhamento de vídeos do *Youtube* como um exemplo clássico deste setor da economia digital protagonizado por produtos e aplicações de empresas de tecnologia como *Google, Facebook, Amazon, Apple* e *Microsoft* nomeados por Nick Srnicek (2017) como capitalismo de plataforma. Os autores chamam a atenção para uma característica central da plataformização no serviço de compartilhamento de vídeos da *Alphabet*: a dinâmica de produção e circulação dos produtos audiovisuais é realizada por pessoas comuns, "o usuário", que neste contexto é "considerado dono do canal, que cria o perfil e disponibiliza os vídeos produzidos". As pessoas usuárias podem produzir e veicular suas produções, como também pode consumir, assinar canais de interesse delas e ainda assistir, avaliar e fazer comentários nos vídeos, de modo que "os usuários são responsáveis pelo desenvolvimento e manutenção de conteúdos gerados e inseridos, assim como as alterações e exclusões" (Srnicek, 2017, p. 18).

Esta abertura para a produção e veiculação da produção de vídeos pela plataformização facilitou a ampla disseminação de produtos audiovisuais do gênero *first person media* (Dovey, 2000). Cunhado no contexto televisivo, ainda em 2000, o termo localizava a inflexão de práticas midiáticas cada vez mais focadas no âmbito privado e pessoal, e procurava enquadrar modos confessionais e autobiográficos de expressão, como *reality shows*, o fenômeno crescente da exibição de si por *webcams* e as entrevistas em *talk shows*. Doley chamava a atenção para produções centradas no eu, em modos em que a exibição de si, as narrativas em primeira pessoa, tomava a centralidade em narrativas como o testemunho, a confissão, a rememoração e a performance em primeira pessoa. Apesar de não se concentrar na internet, menos ainda na plataformização, a análise de Doley apontava que as tecnologias digitais permitiam às pessoas participação do processo midiático como agentes em primeira pessoa, produtores ao invés de apenas consumidores, redefinindo as noções de autoria e público e reposicionando as narrativas midiáticas.

Deslocando o fenômeno para o contexto da plataformização e para o *YouTube* em específico, gostaríamos de destacar a escolha de encenação predominante nos vídeos *first person media*. Geralmente, o corpo humano é evidenciado, centralizado, posto em posição de protagonismo, em muitos casos único elemento figurativo, reduzindo o cenário para destacar o agente narrativo do discurso. Quem enuncia este relato

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35256

de si se posiciona como ator ou atriz central do discurso nas redes sociais. Conforme mencionado anteriormente, a proliferação desses vídeos, o consumo pelo público e, consequentemente, a notoriedade de pessoas comuns que os produziam, reposicionou os processos de notoriedade e fama de pessoas com características consideradas excepcionais e notáveis ou para pessoas comuns, banais. Chamamos a atenção para o fato de que a popularidade dessas figuras está dissociada de elementos estéticos e midiáticos já consolidados por uma indústria midiática como o corpo ideal e talentos relacionados à música ou interpretação, por exemplo, como trataremos adiante.

Ao longo da história, a fama teceu um grande véu sobre momentos importantes da humanidade. Desde personalidades da monarquia francesa ou até mesmo as primeiras estrelas globais, como a atriz Sarah Bernhardt, a obtenção de notoriedade contribuiu para a construção imagética da figura pública. Diversos autores apontam que a estrutura do que é classicamente considerado como "celebridades" tem seu início com a formação de Hollywood, quando o cinema dos Estados Unidos viu nos atores uma fábrica de produzir, manter e promover ídolos, no que Edgar Morin (1989) chama de *Star System*. Para que essas figuras tenham a maior exposição, reputação e admiração pública é necessário, de maneira correlata, que seja cultivado um público. Neste sentido, Morin (1989) aponta que para a produção do *Star System* e a criação de uma constante demanda de informações sobre as celebridades se faz necessário não somente o enfoque em suas atividades públicas, mas que o público seja alimentado pela vida privada das estrelas para que haja o processo de identificação por parte do público. É dessa maneira que a noção de celebridade acaba se tornando uma simbiose entre fã/público e pessoa famosa.

Fazemos esse breve recuo histórico para demonstrar uma intensificação dessa dinâmica contemporaneamente. Para além de Hollywood, a Indústria da Mídia, "que se torna instrumental na estratégia contemporânea de alguns atores sociais (França, 2014, p.15)", vai investir na vida privada e nas relações pessoais de pessoas com que adquirem ampla visibilidade. Esta visibilidade é, então, convertida em um capital social, mercantilizando não apenas as figuras notórias do *Star System,* mas transformando a possibilidade de se tornar "celebridade" em algo potencialmente acessível a qualquer pessoa, como o desejo de se tornar influenciador digital demonstra. Dessa forma, a mudança nos modos de visibilidade midiática altera o sistema de estrelato, de tal maneira que

> A etapa que se aproxima agora é, de todo modo, a da celebridade cotidiana e rotineira: esta que se consolida via fenômenos de internet, como os blogs, fotologs, páginas pessoais, canais de filme e de música semiprofissionais, para não falar das pequenas empresas de relações públicas e propaganda, senão de publicidade individual que surgem em meio às 'comunidades de interesse' (lazer e negócio) que representam o *Orkut, MySpace* e *Youtube* (Rüdiger, 2008, p. 106).

Diante desse fenômeno, convocamos as categorias de formação de celebridades elaboradas por Rojek (2008) para nos ajudar a entender como Tulla Luana se tornou famosa, em particular, e os processos de emergência do que estamos nomeando

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35256

por Web Divas. O sociólogo elabora três categorias pelas quais alguém pode se tornar famoso e/ou adquirir status social: a fama conferida, a fama adquirida e a fama atribuída. A primeira se conecta diretamente com a origem. São pessoas que, por ligação sanguínea, se tornam conhecidas midiáticas. São filhos de músicos, atores, cantores ou até mesmo bilionários. É a maneira mais fácil de atingir o sucesso. Já a segunda categoria, a fama adquirida, se adquire por meio de habilidades que tornam, na esfera pública, pessoas reconhecidas como detentoras de talentos raros. Por fim, a fama conferida é resultado da alta exposição de imagem de alguém, o que, com a plataformização e a ampla disseminação de conteúdo produzido por pessoas comuns, se tornou algo potencialmente acessível a qualquer um.

Tulla Luana, por exemplo, nasceu a partir de um *status* conferido de celebridade, no qual esse sucesso pode ser mais afunilado em uma categoria condensada, o celetoide (Rojek, 2008). O termo se traduz pela forma como a fama é atribuída, gerada pela mídia, comprimida e concentrada. Entre exemplos, o autor coloca os celetoides como "a fama repentina de ganhadores de loterias, artistas de um só sucesso, heróis improvisados, amantes de figuras públicas e diversos outros tipos sociais que atraem a atenção da mídia em um dia e esquecidos no seguinte" (Rojek, 2008, p. 20). Aqui, "o status de celebridade é considerado transitório e está entre os menos propensos a serem socialmente celebrados" (Ibidem, 2001, p. 18).

Em termos de internet, existe uma hierarquia social entre famosos e então o prefixo sub se coloca, surgindo a subcelebridade. Ela está em um patamar inferior à celebridade clássica, assim como o celetoide. Com a popularização das mídias *online*, essa fama pode ser maior conferida a pessoas comuns e que não necessariamente tenham algum talento em específico, o que Martino (2010) entende como a principal diferenciação no capital social atribuído à celebridade e à subcelebridade. Como exemplo, a recente busca de Jade Picon[9] pela carreira de atriz pode ser lida como uma tentativa de conferir maior grau de respeito e durabilidade, almejando 'evoluir' na escada social da fama.

Neste sentido, a notoriedade de Tulla é produzida neste contexto em que os filtros de exposição e visibilidade se alteram com a plataformização (Poell, Nieborg e Duffy, 2021). Inserida como criadora de conteúdo, a fama de Tulla ressoa o que Burgess (2007) aponta como criatividade vernacular, que se refere às "práticas cotidianas de criatividade material e simbólica" (Burgess, 2007). Este tipo de criatividade insere-se num contexto no qual todos podemos ser midiáticos ao compartilharmos em tela conteúdo em diferentes redes sociais como forma de socialização no qual há um público que consome a personalidade comum de modo semelhante aos grandes nomes da mídia. Há, porém, uma diferença significativa: a notoriedade de pessoas comuns alçadas à personalidade da internet não costuma sobreviver ao teste do tempo, geralmente tendo visibilidade por alguns dias, ou, entre aquelas que conseguem manter sua presença nas redes, tendo notoriedade em nichos específicos formados por públicos com

9 Jade Picon é uma influenciadora digital paulista que ficou após participar do Big Brother Brasil 2022 e acumular milhões de seguidores nas redes sociais. Com sua saída do reality show, estreou como atriz na novela Travessia, interpretando a personagem de destaque na trama, Chiara. A entrada na dramaturgia recebeu críticas pela ausência de qualquer estudo da influenciadora que sequer possuía o registro profissional (DRT), precisando realizar um acordo com o sindicato dos atores, que inicialmente barrou sua entrada na novela pela inexperiência.

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35256

interesses e consumo midiático restritos, no jargão das redes, nas bolhas. O que se confere ao *status* de celebridade online é a capacidade de pessoas comuns conseguirem ocupar esse espaço, mas isso é, até certo ponto, uma falsa constatação já que "a fama só se apega a formas particulares da vida cotidiana que cativam o público (Abidin, 2018, p. 8)". Para se manter sob os holofotes, é preciso da manutenção constante por meio do entretenimento.

Ao se lançar na internet, Tulla cresceu pela medida com que a espetacularização de suas situações, reclamações e gritos ganharam o tom de meme pelo escárnio (Santana et al, 2019). Assumidamente esquizofrênica[10], seus surtos eram propagados por fãs, ou consumidores do seu conteúdo, que replicaram seus vídeos e os ressignificam por meio das ferramentas de mídias sociais que facilitam a interação social por meio do compartilhamento, da mixagem e da colaboração na criação de conteúdo. É importante ressaltar que sua condição psicológica foi um dos fatores determinantes de seu sucesso virtual, em que a inserção de seu conteúdo, cortado e formatado por quem compartilhava, era transformado em piada. Suas reclamações não eram levadas a sério, mas os palavrões e gritos de uma pessoa com faculdades mentais não totalmente equilibradas.

A seguir, com base na metodologia de performance midiática (Soares, 2021), iremos apontar elementos que são fundamentais para a perenidade da presença de Tulla na cultura digital brasileira e que nos dão pistas da emergência de um novo tipo de figura midiática, a Web Diva, da qual Tulla é exemplo paradigmático.

A narrativa de Tulla como web diva

Tulla surge na internet e se mantém como personalidade midiática há mais de dez anos. Essa longevidade cronológica e os elementos de sua performance nos permitem apontá-la como a primeira, ou uma das primeiras figuras, que pode ser classificada como Web Diva no Brasil. Buscando entender como se estrutura a sua relevância como Web Diva durante todo esse tempo em diferentes redes sociais, analisamos os três vídeos mais populares em seus dois canais oficiais do *Youtube* no mês de dezembro de 2024 através do "estudo dos roteiros performáticos", metodologia apresentada por Soares (2021) para o estudo das teatralidades das performances midiáticas. Baseado nos estudos de Taylor (2013), o autor defende que os estudos de roteiro estruturam "um modo de observar as performances midiáticas em redes sociais como roteiros de encontros e desencontros, uma narrativa que se apresenta encenada: um grupo de sujeitos e uma plateia, num cenário enunciativo, um contexto cultural" (Soares, 2021, p.221). No caso dos vídeos de Tulla, não há um grupo; apenas ela de corpo presente e seu esposo como voz de apoio, que conta como plateia as pessoas do outro lado da tela. O cenário, na maioria dos vídeos do canal, é um quarto comum que se torna espaço para suas fortes opiniões verbalizadas de forma agressiva em um contexto de injustiça, pois a maioria dos vídeos do seu canal e sua fama veio por sempre reclamar sobre serviços e defender o consumidor.

10 Em 2018, Tulla compartilhou no Facebook a notícia de que não seria mais esquizofrênica. Na publicação, ela contou que por anos recebeu um diagnóstico errado e, por isso, tomava remédios que acabam alterando sua percepção da realidade. Porém, ela informou que possui depressão grave. Publicação disponível em: https://bit.ly/Tullaluanaesquizofrenia.

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35256

Passamos então aos vídeos de maior visualização para entender como alguns aspectos da performance midiática de Tulla, em particular, e das Web Divas, no geral ganham destaque na internet. O primeiro vídeo *"Propaganda Enganosa da Colheita Feliz"* [11], foi postado em 10 de novembro de 2010 e conta com mais de um milhão e meio de visualizações. Com duração de cerca de quatro minutos, o vídeo retrata um contexto de revolta com um jogo na rede social Orkut.

Figura 01 – Frame do vídeo Propaganda Enganosa da Colheita Feliz, disponível no Youtube

Fonte: Printscreen realizado a partir do Youtube.

O segundo vídeo *"Prestadores de Serviço da Sky"*[12] também conta com mais de um milhão e meio de visualizações e tem quase seis minutos de duração. Publicado em 21 de outubro de 2016, o vídeo reflete a sua presença na internet ainda agindo por um mesmo roteiro garantindo assim a sua popularidade.

Figura 02 – Frame do vídeo Atenção Prestadores de Serviço da #Sky e #CPFL, disponível no Youtube

Fonte: Printscreen realizado a partir do Youtube em 20 de dezembro de 2024.

11 WEB DIVA TULLA LUANA. PROPAGANDA ENGANOSA DA COLHEITA FELIZ. Youtube, 10 de nov. de 2010. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=h-N7LLXEpy4. Acesso em: 20 de dez de 2024.
12 WEB DIVA TULLA LUANA. ATENÇÃO PRESTADORES DE SERVIÇO DA #SKY E #CPFL. Youtube, 21 de out, de 2016. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=QCBsbgntEH4. Acesso em: 20 de dez de 2024.

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35256

O último vídeo aqui analisado, "*Esse momento é meu galeraaaaaa..., #Horst bateu as botas!*"[13], conta com cerca de um milhão e 400 mil visualizações, tem cerca de dois minutos e foi postado em 04 de agosto de 2016. Esse vídeo se difere dos dois primeiros porque trata de uma questão pessoal, na qual ela comemora a morte do padrasto que abusava da sua mãe. Utilizando-se desses vídeos, seguimos para a análise metodológica a partir de três quadros performáticos constituintes da dramaticidade: o local físico, a corporalidade dos atores sociais e a montagem das ações (TAYLOR, 2013).

Figura 03 – Frame do vídeo Esse momento é meu Galeraaaaa..., #Horst bateu as botas!, disponível no Youtube

Fonte: Printscreen realizado a partir do Youtube em 20 de dezembro de 2024.

Cenário

O local, como já relatado acima, é seu quarto, que possui a predominância da cor amarela em detalhes como a cabeceira da cama, cortina, prateleira e até mesmo a roupa de Tulla. Outro detalhe é o vento que bate nos objetos e o ruído sonoro de fundo, o que nos coloca a supor que um ventilador está ligado no momento da filmagem. Ela senta-se sob a cama enquanto fala com a câmera, conduzida por seu marido João. Esses pontos reiteram que Tulla parece despretensiosamente gravar-se em um momento de espontaneidade e de indignação, ainda não a projetando como uma celebridade da internet e muito menos autodeterminando-se como Web Diva.

O cômodo é considerado o espaço íntimo e mais reservado de uma casa. Ao gravar seus vídeos nele, Tulla se projeta de dentro para fora, colocando-se vulnerável e à disposição. Assim como em outros diversos vídeos em diferentes redes, o quarto se torna o palco principal para a dispersão *online*: parece ser um local de tensionamento entre um íntimo, que, ao mesmo tempo, tem uma grande dimensão pública ao ser partilhada em diferentes telas. A intencionalidade projetada é de se colocar como simples, uma pessoa desabafando em um local seguro. Este ponto parece ser o início de uma cena que ainda não denota uma intencionalidade como estratégia consciente de exibição (Soares, 2021), o que muda ao analisarmos o próximo conteúdo.

13 WEB DIVA TULLA LUANA. ESSE MOMENTO É MEU GALERAAAAA..., #HORST BATEU AS BOTAS! Youtube, 04 de ago. de 2016. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=GA_PSrPjZps. Acesso em: 20 de dez de 2024.

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35256

É interessante observar que no segundo vídeo já existe um novo elemento que compõe o ambiente: um banner que ocupa todo o espaço da parede de fundo, no qual há uma foto e a sua autoafirmação como Diva, aspecto estético que parece beirar o *Camp*[14] (Sontag, 1964). O tamanho dessa impressão em sua parede parece ter feito com que Tulla tenha modificado a cama de lugar ou até mesmo trocado de quarto, já que no primeiro vídeo existe uma janela ao seu lado. Ou seja, o cômodo cresce na visão de quem a assiste, assim como sua persona online que se engrandece. Ainda assim, ao lado da cômoda, há uma prateleira repleta de produtos de higiene, reforçando que, ainda que seja um local performático, é seu ambiente privado, mas também público. Assim como uma Diva pop clássica, sua vida pessoal chega a ser uma parte de sua existência midiática. Essa clara modificação do espaço alcança ares de organização do ambiente de cena, no que se apresenta como uma "intencionalidade em termos artísticos e políticos, sinaliza estratégias conscientes de exibição (Soares, 2021, p.222)." Isso é reforçado no terceiro vídeo, que possui a mesma roupagem. Na publicação, existe intervalo de dois meses entre um e outro, em que os produtos de higiene somente mudaram de lugar, sendo os mesmos, porém, em outra disposição na prateleira. A partir de Taylor, podemos entender como os lugares "nos permitem pensar sobre possibilidades e limites de ação. Porém, a ação também define o lugar" (Taylor, 2013, p. 62). Assim, o lugar em que Tulla reclama é também definidor de sua ação, com a intimidade de seu quarto, em uma cama, mas também como Web Diva ao mostrar o banner com seu rosto.

Corporalidade

É um costume de Tulla, na maioria das vezes, iniciar seus vídeos descrevendo a si mesma e a data em que grava seu conteúdo, como uma forma de se mapear no tempo para aqueles que a veem. No primeiro vídeo, gravado no dia 10 de novembro de 2010, como ela nos informa, há uma web que ainda não é diva. Seu gestual é controlado se posto em comparação com seus memes mais famosos, assim não há palavrões explícitos proferidos durante a reclamação que trata de uma suposta propaganda enganosa do jogo Colheita Feliz. Suas mãos, porém, ensaiam pelo hiper gestual pelo qual é conhecida: punhos cerrados, dedos indicadores que apontam e encenam uma corporeidade típica de sua personalidade.

Seu enredo é de indignação. Está sendo enganada pela empresa do jogo, e, assim, seu tom de voz naturalmente rouco se eleva em alguns momentos, enquanto Tulla, uma personagem que sempre se coloca como consumidora vítima, está centralizada exatamente a fim de ter o protagonismo necessário para que sua reclamação seja atendida. Seu corpo pende para próximo da lente, como quem quer falar diretamente com os funcionários da empresa, que encerraram uma promoção sem avisar aos jogadores. Na reclamação, ela se indigna, em tom elevado, de que recebeu 28 moedas douradas quando, na verdade, deveria receber duas verdes — na hierarquia da Colheita Feliz, o verde vem acima do dourado.

14 De forma geral, o *Camp* é uma sensibilidade estética que valoriza o exagero, a artificialidade, o teatral e o extravagante, celebrando o que é considerado excessivo, brega ou fora do gosto tradicional com ironia e afeto.

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35256

A corporalidade de Tulla é muito identificada pelo grito. É este gesto-som que incomoda e a ideia de incômodo é muito destacada para uma Web Diva quando associamos a algo que foge do comum que se destaca entre outras centenas de vídeos compartilhados na plataforma. Seja por indignação ou por celebração, a voz quase rouca de Tulla parece evocar um corpo em êxtase. Esta sua performance midiática lhe rendeu fama, dando continuidade na montagem de suas ações. Ao se tornar popular, Tulla virou uma marca registrada (é possível ver o R no banner) e a sua sucessão de palavrões junto dos gritos parece integrar um roteiro intencional.

No segundo vídeo, como descrito por ela, gravado no dia 20 de outubro de 2016, reclama de um problema com os funcionários da televisão por assinatura SKY e a companhia de energia CPFL, no qual os homens supostamente reclamaram da bagunça da casa de Tulla e de seus palavrões em algumas postagens do *Twitter*. Ela afirmou ter gravado as vozes deles enquanto faziam uma vistoria na residência para consertar uma pane na televisão após um raio atingir a área.

Aqui, ela assume gestos e falas mais fortes, com palavrões explícitos e gritados, suas mãos se movimentam incessantemente com uma caneta nos dedos, que utiliza para apontar a câmera. Esse objeto é presente em diversos outros vídeos, sendo uma de suas principais características. Sua voz assume o tom de defesa de si, ao mesmo tempo, como um contra-ataque em tom de ameaça aos funcionários das companhias. Ao final do vídeo, Tulla assume a catarse de sua personalidade *online*: distribui incontáveis palavrões aos berros e ainda conta com a ajuda de João, que lhe dá mais opções de xingamentos.

O último vídeo, apesar de curto em relação aos outros, possui uma grande diferença de conteúdo, já que celebra muito euforicamente a morte de seu padrasto. Tulla mostra um corpo inquieto sob a cama onde sempre grava. Segura uma garrafa que parece ser de cidra e tenta diversas vezes abri-la para comemorar, falhando algumas vezes, o que estende o tempo do vídeo. Nas palavras de Tulla, seu padrasto teria matado sua mãe e abusado dela quando ainda era menina, conforme escrito também na descrição do vídeo. Assim, o enredo triste mostra mais da vida pessoal de Tulla que os outros. Ela já não é uma vítima do código do consumidor, mas uma vítima de uma pessoa extremamente presente em sua vida. Tulla grita, chora e celebra a morte do padrasto, repetindo várias vezes a data da morte: 14 de junho de 2016.

São por estes modos de manifestação em tela que Sibilia (2008) destaca o corpo como parte central da construção das identidades na sociedade contemporânea não apenas como um invólucro do eu, mas também uma ferramenta para encenar performances sociais e identitárias, um palco onde se expressam as construções sociais e pessoais, um meio de se mostrar ao mundo. Dessa forma, Tulla traz todo o seu contexto de vida refletido em feições e gestualidades, seja como uma consumidora que se sente lesada diante de serviços enganosos ou não prestados, como nos dois primeiros vídeos, ou como uma filha que durante anos tinha uma relação mal estabelecida com o padrasto. Esse jogo de narrativas compartilhadas põe seu corpo em tensão a cada novo enredo apresentado.

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35256

Montagem das Ações

Em uma lógica de roteiro, Tulla costuma iniciar seus vídeos em tom alarmante para o espectador. Sempre os inicia com frases de ordem, como "atenção" e "prestem bem a atenção no que eu vou dizer agora", de maneira que capte o foco do público. Mesmo no primeiro vídeo que não parece ter uma encenação estruturada, ainda assim, segue como um rascunho de seu futuro como Web Diva. Como os funcionários da Colheita Feliz não possuem um local físico para resolver problemas, tal qual um banco, ela se posta, tanto na fala como na postura, diretamente com a empresa, como se o vídeo fosse uma espécie de SAC *online*. E assim segue: um diário de ações de uma vítima do código do consumidor. O uso da descrição das datas em que grava o conteúdo, como dito no tópico anterior - é também uma maneira de documentar ao PROCON fictício todos os detalhes do processo e conferir um aqui/agora que denota autenticidade.

Já no segundo vídeo, em que temos uma Tulla com uma estrutura verbal bem alinhada, ela já inicia com suas mensagens de ordem e atenção, em que fala diretamente com os funcionários da SKY e CPFL. Esse roteiro é montado e frequente, que lhe confere uma figura heroica e defensora dos direitos do consumidor. Aqui, sua postura já é tão conhecida que se torna ponto de crítica, no qual a Web Diva vai a público para defender-se. A repetição dessa estrutura é o que cria sua identidade, evocando situações passadas, como no caso da colheita Feliz, em que se engatinhava um script. Ou seja, fazem parte de um acervo de memória e de sua potência significante (Taylor, 2013).

A ideia de pensar a montagem das ações, de acordo com Soares (2021) e Taylor (2013), está muito associada às estruturas que seguem fórmulas, seus resultados e as possibilidades de paródias e inversões. Nesta lógica, as ações de Tulla parecem ter intencionalidade a partir de um modelo de vídeo ter dado certo para sua audiência. Neste caso, ela seguiu um roteiro de sempre estar reclamando, contestando ou comentando algum assunto relevante no momento. No último caso, ou seja, no último vídeo, ela relata sua vida, mas seguindo a mesma estrutura. Falas gritadas expurgam a data do falecimento de seu padrasto, assim como o padrão de seus outros conteúdos. Ela utiliza sua câmera como um diário, seja criticando ou celebrando o fim da vida de um algoz e, assim, vira um meme por meio de seus palavrões e falas exageradas, as quais lhe conferem o capital social de celebridade online, uma diva.

No caso dos vídeos aqui analisados, os dois primeiros seguem uma mesma editoria; já o último se coloca como algo mais pessoal, garantindo também proximidade e curiosidade. "O roteiro força-nos a nos situar em relação a ele; como participantes--testemunhas ou espectadores" (TAYLOR, 2013, p. 62). É nessa lógica que, mesmo que a estrutura de seus vídeos mude nos detalhes, o falar direto para a câmera nos coloca como espectadores da sua vida, como a lente que foca no que Tulla quer tornar público.

Voltamos aqui para o formato "vídeo em primeira pessoa" (*first person media*) destacado na introdução do artigo, com foco na enunciação das ações narradas predominantemente sem rupturas e em um contínuo, sem cortes aparentes, opera efeitos de sentido do "dizer verdadeiro e proximidade" (Pereira, 2018), em que a pessoa no

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35256

vídeo, apresentando sua experiência em primeira pessoa, é, ao mesmo tempo, autora, narradora e personagem (Sibilia, 2016). Por sua vez, os cenários da intimidade, a sala de casa, o carro, ambientes relativos à rotina, contribuem para um "espetacularização do cotidiano" (Broullón-Lozano, 2015, p. 227). Os resultados da sua performance midiática nos vídeos são os altos números de visualizações, compartilhamentos e, como último ponto, as possibilidades de inversão, ou seja, os usos e apropriações de sua imagem em diferentes contextos.

Ao perceber estes quadros performáticos, seguimos para o que Soares (2021) destaca como "atravessamentos midiáticos", ou seja, observar as entradas, saídas e permanência do corpo de Tulla na esfera das mídias em dois exemplos pontuais: o primeiro está na sua imagem disseminada em forma de meme em diferentes redes sociais, como já discutido no texto. Esse processo de ressignificação/remixagem parece ser bem mais pontual para uma eterna vivência dentro da internet sempre com um novo significado: uma nova geração pode não saber dos vídeos de Tulla e seu contexto histórico, mas pode compartilhar suas figurinhas e memes em diversos outros contextos. No Youtube, é possível encontrar uma Coletânea de memes da Tulla Luana.

Figura 04 – Compilado de memes da Tulla Luana, disponível no Youtube[15]

Fonte: Printscreen realizado a partir do Youtube

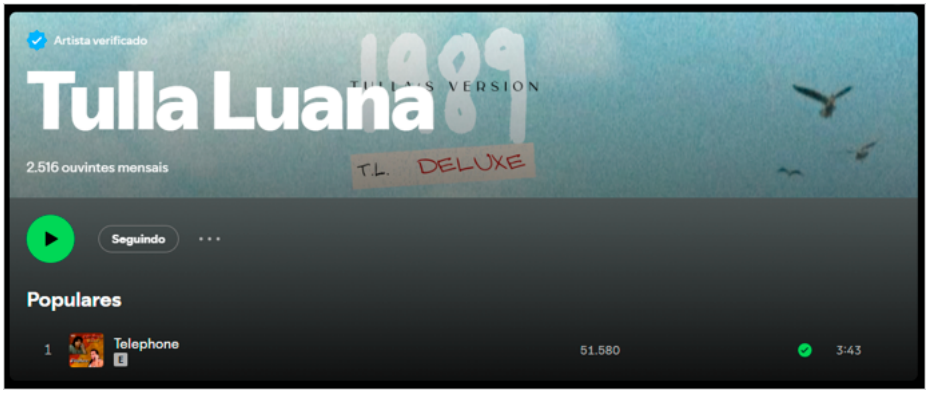
Outro exemplo está na sua associação com músicas pop internacionais em plataformas como o *Spotify.* Atualmente, ela conta com 2.341 ouvintes mensais em seu perfil verificado sem ser cantora. No serviço de *streaming*, o perfil da Tulla tem a seguinte descrição: *"Este perfil no Spotify tem como intenção exaltar nossa WEB DIVA TULLA LUANA com as canções que marcaram o esquizopop. Não somos o perfil oficial da lenda, e não temos a finalidade de difamar a imagem da mesma. Nossa finalidade é levar alegria a todos que admiram a Tulla, por sua luta, coragem e determinação durante todos esses anos de internet. Não temos como objetivo lucrar em cima da Web Diva e sim, divertir todos os amantes das montagens mais divertidas da internet!".* Na plataforma de música,

15 MEO APAGA ISSO! Coletânea de memes da Tulla Luana. Youtube, 26 de fev. de 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=bOvuJHHxtPA. Acesso em: 20 de dez de 2024.

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35256

Tulla é colocada como cantora a partir de um usuário na ideia de aproximá-la de um imaginário com um vocabulário muito próximo do público gay, fator que se torna relevante para associar sua imagem ao de uma Diva Pop norte-americana.

Figura 05 – Perfil da Tulla Luana no Spotify[16]



Fonte: Printscreen realizado a partir do Spotify

Das divas as web divas: a teatralidade do entretenimento contemporâneo

Popularizada pela cultura pop norte-americana, principalmente pelo cinema e música, a ideia de Diva traz em si um padrão dentro do mercado do entretenimento, colocando em evidência "modos de ser" preestabelecidos para a constituição de uma ideia de sucesso. Neste contexto, a autenticidade entra como um elemento necessário para o sucesso e popularidade. Mozdzenski (2016) estabelece que a autenticidade da Diva Pop é um construto sociocognitivo, ou seja, baseada em dois lados: em experiências individuais e também num fenômeno coletivo que abarca uma série de qualidades valorizadas por um determinado grupo social. Ou seja, é resultado de um efeito de sentido produzido a partir dos discursos e "ações Diva" seja no canto, na sua identidade ou agenda política, por exemplo.

Para além de questões relacionadas ao talento, corpo e autenticidade, pensar em Divas é relacionar também controvérsias e complexidades, principalmente no meio digital. É neste ambiente, por meio de telas, que há uma nova dimensão para a ideia de Diva a partir de performances midiáticas (Soares, 2021) nas quais estão inseridas personalidades como a Tulla. Estas performances, de acordo com o autor:

> são acionamentos corporais de sujeitos em ambientes de mídia envolvendo a formação de uma "vida cênica" em contextos de alta visibilidade e a construção de redes de sentido do biográfico, ou seja, o vivido e o relatado, em dinâmicas cotidianas. Performances midiáticas, na medida em que se projetam para o Outro, formam espaços especulativos de exibição, articulando prazer e convivência, mas também vigilância, controle e punição. Pressupõem valores ligados ao narcisismo e ao individualismo, mas também à conjunção e à aproximação, promovendo

16 LUANA, Tulla. Spotify, Disponível em: https://open.spotify.com/intl-pt/artist/1AQF8LQ308P0iAmquWDi16 Acesso em: 20 de dez de 2024.

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35256

> atravessamentos de mídias e enlaces entre a vida comum, as indústrias da cultura e do entretenimento e conglomerados transnacionais de mídias (Soares, 2021, p. 210-211).

O que procuramos enfatizar aqui é que diferentemente da ampla categoria "Celebridade da Internet", na qual se insere influenciadoras digitais com altos números de seguidores e alcance, por exemplo, a noção de Web Diva proposta neste artigo nos indica outros modos pelos quais a notoriedade é produzida na cultura digital contemporaneamente. Neste sentido, interessa-nos perceber como este tipo específico de Diva, do qual Tulla Luana é exemplo paradigmático, dispensa, por exemplo, questões ligadas ao padrão de corpo feminino ou talento natural como a voz, tão pontuadas dentro de um padrão de mercado. Enfocamos dois pontos nessa produção das Web Divas como um produto das atuais dinâmicas do Entretenimento: a polêmica e a participação do público. O excesso de palavrões e surtos nos vídeos de Tulla são elementos que categorizam sua popularidade pela polêmica e pelo absurdo. Por sua vez, é notável a participação da audiência nesse processo de "divatização". É este público que garante a fama e notoriedade, inicialmente em um nicho, e podendo tornar-se *mainstream* refletida numa ideia de entretenimento na internet.

Historicamente, a ideia de entretenimento esteve associada ao "tempo livre" do trabalho e à classe operária, diferenciando-se das atividades de lazer da nobreza associadas como atividades comunais. Com a ascensão da cultura midiática por meio de produtos culturais a ideia de entreter ganhou dimensões maiores, cruzando o público e o privado. Jefferson (2006, p.58) explica que o entretenimento "se alimenta e coleciona as particularidades da vida do povo: dialetos, maneiras regionais, tipos sociais. Amplia uns, diminui outros. Então os encaixa em gêneros que nós todos conhecemos e nos quais confiamos" como a farsa, o melodrama e a comédia.

Ao adentrarmos no digital, não sabemos mais qual o tempo livre que temos, pois tudo está vinculado às telas e à ideia, e com Han (2019, p.206) eleva-se a um novo paradigma: "Para ser, para pertencer ao mundo, é preciso ser algo que entretém. Apenas aquilo que entretém é real e efetivo. Não é mais relevante a distinção entre mundo fictício e mundo real [...] A própria realidade parece ser um efeito do entretenimento". O que o autor traz para reflexão é, em resumo, a nossa narrativa exposta em postagens, *stories*, comentários e afins como forma de interesse ao outro, numa busca, mesmo que inconsciente, por visibilidade.

Fortalecendo este argumento, Soares (2021, p 217) pontua que "na vivência das redes sociais digitais, o simples exercício de olhar a ação do Outro inscreve teatralidade, colocando a gestualidade do Outro no espaço especular". Para o autor, há uma forte influência no uso da teatralidade para se entender fenômenos midiáticos porque esta surge como "um aparato para compreender ações de sujeitos num mundo profundamente autoconsciente, reflexivo, obcecado por simulações e encenações em todos os âmbitos sociais" (Soares, 2021, p. 213).

> Os constantes acionamentos nas redes sociais digitais envolvendo convocatórias previstas nos algoritmos podem ser pensados nas maneiras

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35256

> como somos interpelados rotineiramente a atuar em escala pública e global ou naquilo que se chamou, de maneira quase instintiva, por autores da gênese do conceito de teatralidade, de "vontade de teatro": gosto pelo lúdico, prazer de criação de ilusão, projeção de simulacros, fonte inesgotável de simulacros de si potencializados numa vida em rede que nos convoca cotidianamente a expor fragmentos do cotidiano na tentativa de formação de redes de compatibilidade e afeto, mas que também resulta em sistemas de disputa, exclusão e disrupção (Soares, 2021, p. 217).

No caso da Tulla, sua doença parece ter sido colocada como parte da sua personificação em tela, na qual seu público parece estar interessado. Como já colocado, falar abertamente sobre sua esquizofrenia não foi o fator determinante de seu sucesso, mas os momentos de surto. Aqui, não há a conscientização para a questão, mas a popularização do riso, e até mesmo identificação, em cima de sua condição mental. Essa popularização pode ser associada à fama por meio de escárnio: por ser uma mulher gorda e que sofre de problemas mentais, Tulla não tem seus marcadores de privilégio como fator para sua fama (Santana et al, 2019) e tem o meio digital como um dos principais espaços de agenciamento da sua popularidade. A fama ou infâmia dela é resultado de fricções entre a celebridade, no seu caso considerada exótica, e o espectador. Isso significa que sua existência emerge sempre que uma lacuna no que é considerado culturalmente normal ou dominante se sobressai entre os contextos da pessoa que performa e do público (Abidin, 2018, p.23).

A presença de Tulla na internet reflete uma nova percepção para a ideia de Diva, sendo exaltada e aclamada por um público que a consome e tem seu conhecimento a partir da ironia e do absurdo, do fora do padrão de um padrão estético e pela sensação de incômodo. Estes pontos tornam-se muito frequentes em diferentes celebridades da internet que, ao fazerem uso de suas performances midiáticas em redes sociais, garantem seu destaque como Web Divas: Inês Brasil, Blogueirinha, Jojo Toddynho e Valéria Almeida são alguns exemplos.

A formação da audiência que acompanha determinada personalidade desempenha um papel significativo na popularização de uma personagem na internet. Atuando como agentes mediadores do processo de consumo e popularização de determinada personalidade, a audiência de Tulla Luana se aproxima do que Evans e Stasi (2014) nomeiam como "fãs midiáticos", ou seja, usuários-espectadores altamente engajados que procuram interagir com as narrativas e personagens da mídia. Por sua vez, Abidin (2021, p.290) ao propor a noção de "celebridade da internet", personagens com grande visibilidade e presença midiática *online*, atribui a estes atores qualidades positivas ou negativas: "fama ou infâmia, atenção negativa ou positiva, presença ou ausência de talento, longo prazo ou curto prazo, intencional ou acidental, monetizado ou gratuito". A autora aponta que, ao contrário dos influenciadores digitais que costumam cultivar qualidades mais positivas, as celebridades de internet abarcam uma gama variável de tipos cujos pares de qualidades podem se apresentar em diferentes combinações.

Para a autora, o que marcaria a figura da celebridade de internet seria o acúmulo

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35256

de uma audiência que recebe informações, assiste, consome e contribui, de alguma forma, para a alta visibilidade deles (Abidin, 2021). Chamamos a atenção para este aspecto pela característica polissêmica da interação do público com Tulla. Esta relação não apenas estabelece diferentes combinações de atribuição de qualidades negativas e/ou positivas, mas também diferentes gradações de espectatorialidade e interações cujos sentidos são dúbios, irônicos e complexos.

Melhor dizendo, não operam somente na lógica clássica de fãs (Jenkins, 2015), nem tão somente na lógica de *haters* ou de antifãs, termo cunhado por Gray (2003) para definir um grupo de pessoas que desgostam fortemente de algum produto midiático por objeções morais e/ou estéticas. O público de Tulla está inserido no que o Gray (2019) entende como graus diferentes de um espectro de afetos que mobilizam audiências ativas, entre pares como o prazer e a aversão, a admiração e o escárnio, a exaltação e a ironia. Nesse sentido, é importante destacar que parte do engajamento em torno de Tulla está relacionada a um espectro de toxicidade da audiência (Borges e Viana, 2020). Como mencionado anteriormente, sua notoriedade e as interações com o público foram, em grande medida, impulsionadas pelo deboche direcionado à sua saúde mental. Tal dinâmica nos leva a refletir sobre o caráter antiético do consumo de pessoas comuns enquanto celebridades da internet; um debate relevante, mas que ultrapassa os limites deste artigo.

Por isso, a ascensão de Tulla como uma celebridade da internet e a emergência da figura de Web Diva que chamamos atenção neste artigo parecem nos convocar a um modo novo de consumir e acompanhar celebridades da internet, que convida o seu público a odiar, amar ou até mesmo ignorar. Dessa forma, um público que abarca a coexistência de sentimentos conflitantes, dúbios e complexos em relação à celebridade. Uma espectatorialidade que gera fricções que fomentam a notoriedade da personagem e que são capazes de gerar muito engajamento. A interação entre fãs, *haters* e um público em um amplo espectro entre fã e hater alimenta uma competição por atenção, convergindo tanto em expressões de afeto quanto em críticas, o que alavanca questões como engajamento e visibilidade da subcelebridade (Govari; Vieira; Tabasnik, 2024).

Se antes, para se estabelecer dentro de um sistema midiático era preciso todo um agenciamento de eventos e polêmicas envolvendo, por exemplo, a mídia hegemônica; hoje com a internet, a plataformização e a produção de conteúdo descentralizada existe a possibilidade de uma estruturação e construção de "novas estrelas". Os exemplos são diversos e muitas dessas pessoas já estão na internet há décadas como a própria Tulla Luana que se autodenominou "Web Diva", sem qualquer aparato de uma indústria, como as gravadoras ou as agências de atores, mas apenas com a mediação de seu público - de fãs, de *haters* e da gama de pessoas entre um espectro positivo e negativo. Ou seja, a emergência de um poder entre eles, se caracteriza como um fator importante da convergência, que diz respeito ao

> fluxo de conteúdos por meio de múltiplas plataformas de mídia, à cooperação entre múltiplos mercados midiáticos e ao comportamento migratório dos públicos dos meios de comunicação, que vão a quase

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35256

> qualquer parte em busca das experiências de entretenimento que desejam (Jenkins, 2015, p.29).

Chamamos atenção para este ponto porque em diversos vídeos, Tulla discute com seguidores e ameaça processar quem utilize sua imagem, não importando o teor do conteúdo[17]. Portanto, ao mesmo tempo em que alavancam a carreira, a público composto por usuários das plataformas não é apenas ou tão somente admirador, como no *Star System* clássico, mas essa audiência, composta tanto de fãs quanto de *haters*, pode entrar em confronto direto com o ídolo criando uma relação complexa. Assim, a formação da audiência na plataformização em suas dinâmicas de engajamento e direcionamento de conteúdo personalizado, traz-nos uma primeira pista das mudanças de construção da figura da Diva. Se classicamente o objetivo era a produção de um público formado pela admiração e projeção de identificação com alguém que parece inscrita dentro de um roteiro midiático, contemporaneamente, a Diva produzida pela cultura digital, ou a Web Diva, demanda a produção de uma audiência diferente. O público da Web Diva é voltado à mobilização pelo engajamento, a viralização e consequentemente a maior exposição é formada tanto por detratores quanto por admiradores, que passam a desempenhar um papel central na disseminação e popularização de uma personagem na esfera digital.

Considerações finais

A partir dos vídeos analisados e baseados na metodologia proposta por Soares (2021), observamos três elementos performáticos que caracterizam a emergência deste tipo específico de celebridade nas plataformas, a Web Diva: a) a utilização de espaços cênicos do âmbito privado; b) a expressividade e o exagero na caracterização e c) as narrativas de confrontamento. O sucesso de Tulla, entretanto, não se deve tão somente às características de Web Diva, mas é tributário, como apontamos anteriormente, da mediação do público, sejam fãs ou *haters.* São estas pessoas que mediam sua fama como uma personalidade da internet ao propagar seus conteúdos, criar músicas ou até mesmo administrar perfis que organizam seu acervo de memes[18]. Seus perfis na internet possuem um elevado capital social, fomentando diálogos e comentários pela mediação de Tulla, fazendo uso de vídeos e imagens dela como fonte de conteúdo para disseminação.

Neste sentido, apesar de ter surgido no *Youtube*, sua principal rede não parece ser a plataforma de compartilhamento de vídeos, mas sim o X, o antigo *Twitter*, e outras redes sociais que circundam a internet, que mais servem como uma curadoria de pequenos trechos de suas falas convertidas em *gifs* e vídeos. Desde 2020, seus vídeos no canal não ultrapassam a marca de mais de 2 mil visualizações; até mesmo em vídeos

17 Em 2020, Tulla chegou a enviar uma notificação extrajudicial para um designer que utilizou sua imagem para fazer um meme em referência ao videoclipe de Rain On Me, das cantoras internacionais Ariana Grande e Lady Gaga. O processo alarmou os fãs pelo meme, a priori, não parecer ter nenhum caráter difamatório. POPTime. "Gente?! Tulla Luana surta de vez e processa designer por fazer um meme seu com o clipe de "Rain On Me"[...] 23 de mai de 2020. X: @siteptbr. Disponível em: https://twitter.com/itspedrito/status/1264315426152091648. Acesso em: 20 de dez de 2024.

18 ACERVO web diva tulla luana. X: @bestoftulla. Disponível em: https://x.com/bestoftulla. Acesso em: 12 de jun de 2024.

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35256

mais antigos existe uma média de 20 mil visualizações. Dessa forma, a sua popularidade pode ser explicada por meio da mediação de fãs. No X, seus admiradores criaram o perfil "Acervo Web Diva Tulla Luana" dentre vários outros que retém um grande engajamento replicável em diversas outras contas. Ou seja, a repercussão fora da plataforma inicial parece ser maior que seu próprio conteúdo.

Figura 06 – Perfil de fãs em homenagem à Web Diva no X

Fonte: Printscreen realizado a partir do X.

Esta é uma dinâmica que vai ao encontro da noção de Audiovisual em Rede: ambiências pelas quais se constituem redes de articulações entre corpos, imagens, textos, sons, afetos e gostos que entrelaçam plataformas, corpos e sujeitos em expressões comunicacionais diversas numa dinâmica de produção, circulação e consumo em fluxo (GUTMANN, 2021). Este fluxo de informações traz um modo de vivência pop (Soares, 2015) em rede. Nas últimas décadas do século XX e no início dos anos 2000, a ideia de "vivência pop" esteve muito associada à lógica midiática audiovisual por meio da televisão em videoclipes, novelas e programas de entrevistas. Hoje, esta vivência se expande e ganha uma nova dimensão com a internet e seus dispositivos (sendo o celular o protagonista). Janotti Junior (2021, p. 24) explica que nossos hábitos na internet "fazem parte de sensibilidades que operam modos de habitar e inventar a cultura pop", isto é, pela conectividade proporcionada pelo consumo de audiovisualidades, músicas e narrativas.

Presentemente, por meio de telas, acompanhamos corpos que se configuram pela ideia de narrativas, e algumas destas se destacam como meme, viralizando e gerando entretenimento, especulações e até polêmicas: elementos essenciais para classificar um fenômeno como pop em rede, a partir de uma audiência que consome, compartilha e reconfigura o que foi consumido. Estes novos hábitos parecem promover também a construção das Web Divas que espetacularizam seu cotidiano íntimo em gestos exagerados e narrativas de contestação e confronto.

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35256

Dessa forma, Tulla parece ter sido reinventada por uma lógica remix e nostálgica. Assim como outras personagens e memes da internet brasileira (Cuca do Sítio do Pica Pau Amarelo da temporada do início dos anos 2000 e a vilã Nazaré Tedesco), ela se mantém presente em contextos desconexos, proporcionando outras narrativas da qual se encontra atualmente: livre dos remédios, consciente e com uma persona de influenciadora digital. Esta associação de estar "curada" é também muito permeada na cultura pop por cantores e artistas que enfrentam crises e doenças, causando um impacto no público de imperfeição ou de vida real. No caso de Tulla, o processo se apresenta de outra forma, pois seu cotidiano era compartilhado e isso que lhe deu fama a partir dos seus surtos. Ao se apresentar mais "higienizada", Tulla enquadra-se em um sistema que lhe garante outras narrativas, como a de se casar novamente com seu marido, e oportunidades de se inserir na mídia de uma forma mais padronizada. Sendo assim, a ideia de uma Web Diva estar sempre em tensionamento e experimentação, seja desenquadrando um sistema midiático ou inserindo-se nele de forma jocosa ou mais adequada a um padrão.

Referências

ABIDIN, Crystal; KARHAWI, Issaaf. Influenciadores digitais, celebridades da internet e 'blogueirinhas': uma entrevista com Crystal Abidin. **Intercom: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, v. 44, n. 1, p. 289–301, abr. 2021. DOI: https://doi.org/10.1590/1809-58442021114

ABIDIN, Crystal; KARHAWI, Issaaf. **Internet celebrity: understanding fame online.** Emerald publishing, 2018. ACERVO web diva tulla luana. X: @bestoftulla. Disponível em: https://x.com/bestoftulla. Acesso em: 12 de jun de 2024.

BETUEL.TULLA LUANA - História, Esquizofrenia e Conselhos | **Desvyados Podcast** por BETUEL. 3 de mai. de 2024. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?-v=5ooytU9sQsE.

BORGES, Maria Carmem Martinez; VIANA, Pablo Moreno Fernandes. Toxicidade nas Práticas de Fãs na Repercussão do filme Star Wars: Os Últimos Jedi. **Revista GEMInIS**, v. 11, n. 3, pp. 127-145, set./dez. 2020

BURGESS. J. **Vernacular creativity and new media.** Doctoral dissertation, Queensland University of Technology, 2007.

DOVEY, Jon. **Freakshow:** First Person Media and Factual Television. London: Pluto Press, 2000.

EVANS, Adrienne; STASI, Mafalda. Desperately seeking methodology: New directions in fan studies re-search. Participations – **Journal of Audience and Reception Studies**, v. 11, issue 2, p. 4-23, nov. 2014. Disponível em: <https://www.participations.org/volume-11-issue-2/>. Acesso em: 08 de junho de 2025.

FERRARAZ, Rogerio. **Cultura pop.** Salvador: EDUFBA; Brasília: Compós, 2015, p. 45-56.

FRANÇA, Vera. **Celebridades do século XXI:** transformações no estatuto da fama. Porto Alegre: Sulina, 2014. 286 p.

GOVARI, Caroline; VIEIRA, Eloy Santos; TABASNIK, Rafaela. Fã ou Hater? Uma aproximação entre os estudos de fãs e a cultura do cancelamento. **Brazilian Creative Industries Journal**, Novo Hamburgo, v. 4, n. 1, p. 155–184, 18 out. 2024. DOI:https://doi.org/10.25112/bcij.v4i1.3731.

GRAY, J. New Audiences, New Textualities: Anti-Fans and Non-Fans. **International Journal of Cultural Studies**, v. 6, n. 1, p. 64-81, 2003. DOI: https://doi.org/10.1177/1367877903006001004.

GRAY, J. How Do I Dislike Thee? Let Me Count the Ways. In: CLICK, Melissa A. (ed.). **Anti-Fandom:** Dislike and Hate in the Digital Age. Nova York: New York University Press, 2019. p. 25-41. DOI: https://doi.org/10.18574/nyu/9781479866625.003.0004.

GUTMANN, Juliana Freire. **Audiovisual em rede.** Derivas conceituais. Belo Horizonte, MG: PPGCOM UFMG, 2021.

HAN, Byung-Chul. **Bom entretenimento:** uma desconstrução da história da paixão ocidental. Editora Vozes, 2019.

HELMOND, Anne. The platformization of the web: Making web data platform ready. **Social media+ society,** v. 1, n. 2, p. 2056305115603080, 2015.

JANOTTI JÚNIOR, Jeder Silveira. Cultura Pop, Conectividade e Rasuras em Tempos de Ambientações Comunicacionais Digitais. **Cult De Cultura: Revista interdisciplinar sobre arte sequencial, mídias e cultura pop**, v. 1, n. 01, p. 23-36, 2021.

JANOTTI JÚNIOR, Jeder Silveira. Cultura pop: entre o popular e a distinção. In: SÁ, Simone Pereira de; CARREIRO, Rodrigo; JEFFERSON, Margo. **Para entender Michael Jackson.** Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência.** Aleph, 2015.

JENKINS, Henry. **Fans, Bloggers, and Gamers:** Exploring Participatory Culture. New York University Press, 2006.

LUANA, Tulla. **Spotify,** Disponível em: https://open.spotify.com/intl-pt/artist/1AQF8LQ308P0iAmquWDi16 Acesso em: 20 de dez de 2024.

MARTINO, Luís Mauro Sá. **Comunicação e identidade - Quem você pensa que é?**. São Paulo: Paulus Editora, 2010.

MEO APAGA ISSO! **Coletânea de memes da Tulla Luana.** Youtube, 26 de fev. de 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=bOvuJHHxtPA. Acesso em: 20 de dez de 2024.

MODENESI, Thiago Vasconcellos; SILVA, Fabiana Maria da. Publicação de conteúdos digitais por crianças em processo de letramento, utilizando os recursos do YouTube: uma reflexão necessária. **Revista Cajueiro:** Ciência da Informação e Cultura da Leitura, [S. l.], v. 2, n. 2, p. 60–94, 2020. Disponível em: https://ufs.emnuvens.com.br/Cajueiro/article/view/14430. Acesso em: 14 jul. 2025.

MOZDZENSKI, Leonardo. Quem ama o fake, legítimo lhe parece: Divas pop e a (des) construção da noção de autenticidade. **Revista ECO-Pós**, v. 19, n. 3, p. 139-160, 2016.

MORIN, Edgar. **As estrelas:** mito e sedução no cinema. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX.** Rio de Janeiro: Forense, 1962.

ORIHUELA. Twitter y el boom del microblogging. In: **Perspectivas del mundo de la comunicación.** Facultad de Comunicación, Universidad de Navarra, 2007.

PALMEIRA, Be. In: **Quem.** 12. Maio. 2024. Tulla Luana, rainha dos memes na web, se casa com vestido estilo princesa. Disponível em: <https://revistaquem.globo.com/noticias/trend/noticia/2024/04/tulla-luana-rainha-dos-memes-na-web-se-casa-com--vestido-estilo-princesa.ghtml> Acesso em: 10/07/2024.

PHILLIPS, Whitney. **This Is Why We Can't Have Nice Things:** Mapping the Relationship between Online Trolling and Mainstream Culture. MIT Press, 2015.

POPTime.**"Gente?! Tulla Luana surta de vez e processa designer por fazer um meme seu com o clipe de "Rain On Me"**[...] 23 de mai de 2020. X: @siteptbr. Disponível em: https://twitter.com/itspedrito/status/1264315426152091648. Acesso em: 20 de dez de 2024.

RECUERO, R. **Redes sociais na internet.** Porto Alegre: Sulina, 2009

ROJEK, C. Celebridade. Rio de Janeiro: Rocco, 2008. RÜDIGER, Francisco. **Roberto Carlos, Xuxa e os barões da mídia:** estudos sobre a fama, sucesso e celebridade no Brasil. Porto Alegre: Gattopardo, 2008.

SANTANA, Jaciane Freire; LOURENÇO, João Gabriel; SILVA, Fabiana Moraes. A Construção Social da Celebridade pelo Escárnio: O Caso Gretchen. In: **Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom),** 2019.

SIBILIA, Paula. **O show do eu.** Rio de janeiro: nova fronteira, 2008.

SOARES, Thiago. Cultura pop: interfaces teóricas, abordagens possíveis. In: **Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom).** 2013. http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2013/resumos/r8-0108-1.pdf. Acessado em 12 de ago. de 2023.

SOARES, Thiago. Percursos para estudos sobre música pop. In: SÁ, Simone Pereira de; CARREIRO, Rodrigo; FERRARAZ, Rogerio. **Cultura pop.** Salvador: EDUFBA; Brasília: Compós, 2015, p. 19-34.

SOARES, Thiago. Divas pop: o corpo-som das cantoras na cultura midiática. In: SOARES, Thiago; MANGABEIRA, A.; LINS, M. **Divas Pop:** O corpo-som das cantoras na cultura midiática. Belo Horizonte: Fafich/Selo PPGCOM/UFMG, 2020.

SOARES, Thiago. Abordagens teóricas para estudo da teatralidade em performances midiáticas: dramas, roteiros, ações. **Alceu**, v. 21, n. 43, p. 210-227, 2021.210 ISSN: 21757402 CC BY-NC 4.0 https://doi.org/10.46391/ALCEU.v21.ed43.2021.225 ALCEU (Rio de Janeiro, online), V. 21, Nº 43, p.210-227, jan./abr. 2021.

SONTAG, Susan. **Notas sobre Camp**. Tradução desconhecida, 1964. Disponível em: <http://perspectivasqueeremdebate.files.wordpress.com/2014/06/susan-sontag_notas-sobre-camp.pdf>. Acessado em: 18 de set de 2024.

WEB DIVA TULLA LUANA. **PROPAGANDA ENGANOSA DA COLHEITA FELIZ.** Youtube, 10 de nov. de 2010. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=h-N7L-LXEpy4. Acesso em: 20 de dez de 2024.

WEB DIVA TULLA LUANA. **ATENÇÃO PRESTADORES DE SERVIÇO DA #SKY E #CPFL.** Youtube, 21 de out, de 2016. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=QCBsbgntEH4. Acesso em: 20 de dez de 2024.

WEB DIVA TULLA LUANA. **ESSE MOMENTO É MEU GALERAAAAA..., #HORST BATEU AS BOTAS!** Youtube, 04 de ago. de 2016. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=GA_PSrPjZps. Acesso em: 20 de dez de 2024.

WEB DIVA TULLA LUANA. **INSATISFAÇÃO TOTAL COM A SHOPTIME.** Youtube, 03 de nov de 2009. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=IzS4EH5pXJc&t=84s. Acesso em: 11 de jun de 2025.

WEB DIVA TULLA LUANA. **Postagem em rede Social.** Facebook, 26 de dez de 2018. Disponível em https://bit.ly/Tullaluanaesquizofrenia. Acesso em: 20 de dez de 2024.

WEB DIVA TULLA LUANA®. Youtube, 24 de out. de 2009. Disponível em: https://www.youtube.com/@tullaluanaWEBDIVATULLALUANA. Acesso em: 11 de jun de 2025.

WEB DIVA TULLA LUANA. Youtube, 22 de nov. de 2012. Disponível em:https://www.youtube.com/@PQPWEBDIVATULLALUANA. Acesso em: 20 de dez de 2024.

Recebido em: 03 fev. 2025
Aprovado em: 21 mai. 2025

dispositiva
Revista Interinstitucional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC Minas e da UFMG
PUC Minas
UFMG

A METATEATRALIDADE DA BLOGUEIRINHA DE MERDA

THE METATHEATRICALITY OF BLOGUEIRINHA DE MERDA

Leticia Matheus [1]
Raphael Loureiro [2]

Resumo
O artigo analisa quatro memes que viralizaram entre 2023 e 2024 no Twitter/X e no TikTok, editados do programa "De Frente com Blogueirinha", uma paródia do programa televisivo comandado pela jornalista Marília Gabriela no SBT. Somando 8 milhões de visualizações, os vídeos tiveram em comum o emprego da metateatralidade, como recurso para gerar efeito cômico e impulsionar memes. Apresentado pela personagem "Blogueirinha de Merda", interpretada pelo ator Bruno Matos, o programa e sua apresentadora fictícia permitem observar o hibridismo do sistema midiático contemporâneo para o qual o conceito de metateatralidade parece ser útil. O objetivo é compreender se o recurso da metateatralidade poderia ser aplicada para pensar a produção memética nas redes sociais. Nossa aposta é que este recurso contribui para uma percepção crítica acerca da cultura dos influenciadores e das próprias redes sociais.

Palavras-chave
Redes Sociais; influenciador; metateatralidade; paródia; Blogueirinha.

Abstract
This paper analyses four memes that went viral between 2023 in 2024 on Twitter/X and TikTok, edited from De Frente com Blogueirinha, a TV show parody of the programme hosted by journalist Marília Gabriela on SBT. With a total of 8 million views, these videos share the common feature of metatheatricality as a device to generate a comedy effect, thereafter, memes. Presented by the character "Blogueirinha de Merda," enacted by actor Bruno Matos, the show and its fictional host allow us to observe the hybridity of the contemporary media system, for which the concept of metatheatricality might be useful. The aim though is to understand whether metatheatricality could be applied to this case and whether it could be extended to think about a certain logic of meme production on social media. Our hypothesis is that this device contributes to a critical perception of influencer culture and the very social media platforms.

Keywords
Social Media; influencer; metatheatricality; parody; Blogueirinha.

1 Procientista e professora de Relações Públicas na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Uerj), membro do Programa de Pós-Graduação em Comunicação na mesma instituição. Doutora em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Líder do Grupo VIP: Visualidades e Imagem Pública. E-mail: leticia.matheus@uerj.br
2 Bacharel em Relações Públicas pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Uerj), Pibic voluntário e membro fundador do Grupo VIP: Visualidades e Imagem Pública. E-mail: raphael.loureiro.18@gmail.com

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35360

Introdução

Ninguém aguenta mais ouvir falar em Hamlet, muito menos ler explicações sobre a peça, dizia Lionel Abel (1963, p. 140). A cena 2 do ato III, na qual é encenado o assassinato do rei, permanece um dos exemplos mais citados de metateatro. Mas a metateatralidade vai além da simples apresentação de uma cena dentro de outra. Como defendia Abel, ela não configura somente um conjunto de recursos dramáticos, mas a própria inversão crítica sobre a realidade percebida como teatro. O autor defendia que uma obra poderia ser considerada metateatral por instigar o público a olhar a realidade através das lentes do teatro.

Não temos a pretensão de entrar no debate teórico sobre Teatro. O objetivo deste texto é fazer uma análise de caráter comunicacional sobre quatro memes da "Blogueirinha de Merda", uma personagem que, conforme discutiremos, aponta para um efeito metateatral nos sites de redes sociais (Recuero, 2009). Não defendemos que a linguagem das diferentes plataformas digitais seja caracterizada imanentemente pela metateatralidade. O que pretendemos é testar se o conceito é ou não fértil para pensar certas estéticas que vão surgindo, recompondo-se e decompondo-se nas produções para redes sociais[3].

A "Blogueirinha" é uma composição de influenciadoras digitais e outras personalidades, por exemplo, a jornalista Marília Gabriela, cujo programa de entrevistas "De Frente Com Gabi" ela parodia. Criada pelo ator Bruno Matos, Blogueirinha está presente em quatro plataformas (Instagram, TikTok, Twitter/X e YouTube), totalizando 6 milhões de seguidores. Suas produções no YouTube, em parceria com a DiaTV, tinham 210 milhões de visualizações até 2024.

Neste artigo, analisamos quatro memes que viralizaram no Twitter/X e no TikTok, entre 2023 e 2024, que somavam mais de 8 milhões de visualizações até dezembro de 2024. Eles tiveram como característica o uso da metateatralidade, por exemplo, quando a condição ficcional da Blogueirinha é confundida pelo convidado. A construção do *corpus* foi deliberadamente orientada para localizar características metateatrais, uma vez que nosso intuito não é provar quantitativamente a prevalência desse recurso. Realizamos busca ativa nas duas plataformas, em dezembro de 2024, de modo a identificar os memes virais mais populares sugeridos pelos algoritmos para o perfil de um de nós, autores. Para fins de divulgação, por questão ética, exibimos apenas perfis institucionais, ocultando nomes e endereços de usuários privados, identificados aqui por letras aleatórias.

A estrutura do texto se apresenta da seguinte maneira: primeiro, apresentamos uma breve apresentação do conceito metateatralidade. A partir daí, definimos traços metateatrais que consideramos importantes como categorias analíticas a serem

3 Neste artigo, não usamos "sites de rede social" e "plataforma digital" como sinônimos, mas o primeiro termo como descrevendo um conjunto menor dentro de um processo mais amplo definido pelo segundo. Trata-se de etapas complementares de complexificação do sistema midiático contemporâneo. Os sites de redes social teriam por característica o usuário fazer um perfil (avatar), seguir e ser seguido por outros usuários, formando assim redes próprias. Além disso, eles compartilham publicações publicamente (ou semi-públicamente) (cf. Helmond 2015). Já a plataformização se caracteriza por um fenômeno bem mais amplo, que envolve a programabilidade das relações humanas (socioeconômicas, culturais etc) - por engenharia digital (cf. Poell; Nieborg; Van Dijck, 2020; Couldry & Hepp, 2020).

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35360

aplicadas ao *corpus* empírico. A elaboração e a aplicação dessas categorias são exatamente o método (construção e aplicação de tipos ideais). Numa segunda parte, apresentamos o objeto empírico, isto é, a personagem Blogueirinha, sua trajetória midiática e sua produção. Na terceira parte, elencamos algumas definições sobre o que é ser "memético" e "viral" e enfocamos a análise propriamente dita dos memes, ao aplicar a eles o conceito de metateatralidade. Ou seja, nesse momento, avaliamos se eles se encaixam ou não nas descrições categoriais. Por fim, chegamos a algumas conclusões não generalizáveis e de caráter interpretativo, mas que têm o intuito de acionar novos diálogos sobre a criação estética, gêneros e formatos no sistema midiático contemporâneo.

Metateatralidade

A principal referência teórica sobre metateatralidade vem de Abel (1963, p. 58–60). Para o autor, metateatro são aquelas peças que tratam a realidade como teatralizada, indo além do recurso de uma "peça dentro de uma peça". Outra característica importante é o personagem ter autoconsciência.

O conceito de metateatro descreve quando uma peça faz comentários a si mesma ou ao teatro em geral. O recurso se apresenta na consciência que a personagem tem sobre a encenação, estabelecendo uma diferença entre ela e o ator. Segundo Ben Amor (2024), as principais características do metateatro são: 1) questionar a relação entre representação e realidade; 2) provocar uma reflexão crítica sobre o teatro e o papel do ator; 3) abrir brechas para que o teatro recicle convenções.

Mas Ben Amor (2024) alerta que a metateatralidade não pode ser usada às custas da coerência dramática. Ela deve servir ao enredo, mas não pode ser só isso. Ela deve estabelecer uma discussão com o público sobre a arte dramática. Esse diálogo frequentemente se dá pelo efeito cômico. É o que acontece no caso da Blogueirinha, como veremos. A diferença é que seu efeito metateatral se encontra na crítica ao sistema da fama, à cultura das celebridades e dos influenciadores. O fato de Blogueirinha se apresentar ela mesma como influenciadora seria parte da ironia.

Aqui é impossível não lembrar do bobo, o arquétipo melodramático responsável por exercer a função metalinguística na trama (Martín-Barbero, 2003; Thomasseau, 2005). Ele tem consciência da artificialidade de sua performance. Assim como o metateatro, o bobo convoca o público a desafiar os limites da imersão teatral.

Este é um problema que os atores entendem bem. Stephenson (2007) lembra o desafio que eles enfrentam quando sua imagem está marcada por um papel de sucesso, ou mesmo pela exposição pública de sua própria *persona*. Aconteceria aí uma dificuldade, por parte do público, de crer numa nova personagem. No caso da Blogueirinha, o ator que a interpreta, Bruno Matos, não aparece na mídia sem a caracterização da influenciadora, o que poderia explicar a confusão que provoca.

Para Pascolati (2008), o metateatro pode ser definido como a consciência do teatro sobre sua própria natureza, rompendo as barreiras entre o real e a ficção. A au-

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35360

tora diz que, quando uma cena rompe as fronteiras entre o texto e a encenação, vive-se um paradoxo que pode explicar como determinadas coisas funcionam e trazer questionamentos. É preciso destacar que a metateatralidade tem por característica desafiar a verossimilhança do que está sendo encenado, denunciando, assim, a artificialidade da situação. Defendemos que a Blogueirinha pode ser considerada uma personagem com consciência teatral dramática, às vezes como efeito das múltiplas iterações de seu conteúdo; outras vezes, pelo roteiro original que satiriza o mundo dos influenciadores, logo, a si própria.

Paillard e Milanezi (2021) alertam para certo abuso no uso do conceito para se referir a técnicas que elas consideram parateatrais, práticas que ocorreriam à margem das convenções do teatro tradicional, podendo incluir a quebra da quarta parede ou promover a interação com o público. Ben Amor (2024, p. 83) também questiona se o conceito, afinal, teria alguma pertinência porque, a rigor, a lógica da metateatralidade seria a própria teatralidade. Ou seja, estamos mais uma vez diante do dilema de restringir um conceito a um conjunto limitado de aplicações empíricas ou a ampliá-lo demais, de tal forma que ele passa a servir para descrever tudo, logo, especificar nada.

Optamos por adotar uma concepção mais ampla pelo fato de estarmos considerando práticas culturais que não são propriamente teatro. Quem nos permite extrapolar o conceito dessa maneira é Eldridge (1998, p. 91), ao acionar Raymond Williams, quando o autor dizia que a sociedade contemporânea já é altamente dramatizada. No caso, ele estava se referindo aos meios de comunicação de massa, mas nada impede que utilizemos esse pensamento para os dramas nas redes.

Nossa proposta está longe de ser inédita na Comunicação. Partindo de Féral (2015), Soares (2021) argumenta que a questão da teatralidade se encontra, na prática, na base dos estudos sobre performance. O autor defende que a teatralidade das cenas comunicativas vai além de simples intencionalidade ou do uso de certas linguagens, mas que "emerge como aparato para compreender ações de sujeitos num mundo profundamente autoconsciente, reflexivo, obcecado por simulações e encenações em todos os âmbitos sociais" (Soares, 2021, p. 213), marcado pela condição de ser visto *pelo/para o outro*. Tentaremos dialogar aqui com a dimensão metalinguística desse processo.

Em resumo, adotamos como características da metateatralidade:

1. A quebra da quarta parede, isto é, quando o ator olha para a câmera e endereça o texto diretamente ao espectador;
2. A encenação de uma peça dentro de outra peça, isto é, quando as personagens são deslocadas para a função de audiência de segunda natureza dentro da trama primária, como no clássico exemplo de Hamlet;
3. A autoconsciência da personagem sobre sua condição ficcional e a artificialidade do dispositivo teatral;
4. O entendimento da realidade como já sendo teatralizada (promove senso crítico, muitas vezes pela sátira).

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35360

Para completar as bases teóricas desta reflexão, usamos o conceito de celebridade, sobretudo a partir de Ortiz (2016, 2022), de França e Simões (2014) e de Driessens (2012), além do tratamento dado por Karhawi (2022) à figura do influenciador digital como um novo trabalhador, um produtor de conteúdo que promove marcas, ideias e pessoas. Esse mercado movimenta 24 bilhões de dólares somente no Brasil, segundo relatório "Digital 2024: Brazil" (Leão, 02/02/2025, *online*).

Segundo Ortiz (2016), as celebridades funcionam como símbolos sociológicos, servindo para entender a dinâmica social, na qual a visibilidade pública molda as relações. As celebridades se tornaram representações de valores culturais e expandiram sua influência em diferentes campos da vida social, política e cultural. Eles se tornaram novos mediadores simbólicos (os influenciadores), disputando e substituindo os intelectuais tradicionais no campo da formação da opinião pública (Ortiz, 2022).

Driessens (2012) vai na mesma direção, porém enfocando o processo de celebrização, pelo qual os indivíduos atingem o *status* de celebridade, com consequências que vão além da questão da popularidade, mas que apontam para um mecanismo estrutural da sociedade contemporânea. Por fim, França e Simões (2014) defendem que as celebridades operam como pontos de ancoragem simbólica numa sociedade fragmentada por múltiplas referências, o que é provocado exatamente pela intensa mediatização do cotidiano. Desse modo, as celebridades funcionariam como mecanismo compensatório, oferecendo algum tipo de referência para que o indivíduo transite por uma profusão de anseios, desejos e valores.

Estudando celebridades há quase duas décadas, França e Simões (2014) adotam uma perspectiva fundamental para a conversão das celebridades em objeto da comunicação, ao tratá-las como acontecimento. Seguindo a proposta das autoras, concordamos que as celebridades possuem força hermenêutica, uma vez que são capazes de desencadear processos comunicacionais, não simplisticamente pelo que elas "representam", mas sobretudo por aquilo que *fazem*, pela produção de sentido que sua emergência promove.

A Blogueirinha brinca com a ideia de celebridade, mas também com a figura do influenciador. Os dois conceitos não são intercambiáveis, mas certamente existe um parentesco histórico entre eles: de consolidação da Modernidade e da centralidade das mídias no cotidiano. Ambos os papéis sociais são ancorados na visibilidade que essas pessoas detêm. A celebridade seria um tipo específico de influenciador que extrapolou a questão comercial, não se limitando a fazer *publis*, mas por ser conhecido por seu próprio nome e imagem. Segundo Ortiz (2025, pp. 16–17), o influenciador não se confunde com o mediador cultural tradicional, na medida em que ele não nasce necessariamente de uma relação intrínseca à vida comunitária. Assim como a celebridade, sua influência depende da visibilidade midiática. O conceito nasce dos debates sobre opinião pública e sobre a "manipulação" das massas. Como bem lembra Ortiz (2025, pp. 50–51), a influência foi, por algumas décadas, chamada, no meio acadêmico, de "impacto". Hoje, a tendência é que empreguemos o termo *influência*, ainda que ambos estejam submetidos às incorrências de suas imprecisões.

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35360

A história da Blogueirinha

Criada em 2015, "Blogueirinha de Merda" tinha por objetivo criticar, pela sátira e a paródia, celebridades e influenciadores em seus perfis no Facebook e no YouTube. Tendo a arrogância como principal traço, a personagem aparece em vídeos isolados desde 2017. Em janeiro de 2018, um vídeo que ironizava a ostentação das celebridades, usando sacolas de supermercado, alcançou 245 mil visualizações. Em 2021, Bruno lança a paródia do extinto "De Frente com Gabi" do SBT, o "De Frente com Blogueirinha", em formato de programa fixo no YouTube. Transmitido ao vivo às segundas-feiras, ele tem como foco entrevistas com influenciadores e celebridades. Em 2024, a personagem ganha um quadro no "Fantástico" da TV Globo, no qual entrevistava os eliminados do Big Brother Brasil 24.

As produções da Blogueirinha se ampliam em 2024, quando a personagem estreia "Blogueirinha, a Feia", outra paródia, desta vez da telenovela "Betty, a Feia". Este é outro exemplo de metalinguagem, pois Bruno interpreta a Blogueirinha que, por sua vez, interpreta outra personagem dentro da novela. Essa operação faz com que a existência da Blogueirinha se torne uma crítica ao excesso de conteúdo semelhante nas redes sociais e à falta de autenticidade de muitos influenciadores.

Mas Sibilia (2015) aponta para o movimento inverso, alertando sobre o risco de nos tornarmos personagens de nós mesmos. Para ela, as redes sociais conseguem converter o *performer* num personagem: aquele que sempre tem testemunhas, alguém que precisa ser observado porque sua existência está condicionada por esse olhar dos outros. Assim, as personagens só existiriam na condição de observadas: somente são alguém se outros veem sua performance (Sibilia, 2015, p. 7).

Nesse sentido, Bruno é um performer que dá vida à Blogueirinha. Trata-se da narrativa de uma influenciadora imprudente, sem filtros. O ator escolheu performar uma influenciadora que fala mal de todos na Internet, aborrece os patrocinadores, é arrogante com os convidados e, ao mesmo tempo, faz piadas com o mundo da fama. Ela é uma paródia dos criadores de conteúdo.

Silva *at al.* (2023, p. 7) afirmam que poucos produtores de conteúdos conseguem inovar e acabam ficando reféns de modelos repetitivos. Observar a Blogueirinha também é uma forma de questionar se a liberdade de criação nas redes de fato leva à criatividade ou se a armadilha dos algoritmos e a necessidade de engajar acabam fazendo com que os produtores se limitem a formatos e gêneros já previamente aceitos (Karhawi & Prazeres, 2022). Nesse sentido, os virais podem ser considerados termômetros do sucesso de uma produção, mas eles pouco têm a ver com a antiga lógica de "popularidade" dos meios de massa. Por isso, é necessário cautela aqui. Primeiro, porque a popularidade deriva da engenharia das redes, não só da escolha deliberada da audiência (Karhawi & Prazeres, 2022; Arriagada e Ibáñez, 2020), isto é, o sucesso depende da distribuição que os algoritmos fazem. Em segundo lugar, porque a audiência pode ser falsa (Santini *et al.*, 2020).

Se, no passado, os memes eram classificados apenas como imagens fixas, invariavelmente com interferências textuais, esse conceito se amplia para trechos editados

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35360

de vídeos. De acordo com Chagas (2021), os memes podem ser analisados a partir de três propriedades principais: fidelidade, fecundidade e longevidade. A "fidelidade" se refere à capacidade de um meme ser replicado de forma idêntica, o que é facilitado pela ampla gama de recursos oferecidos pelas redes sociais. Já a "fecundidade" está ligada à capacidade do meme gerar múltiplas versões de si, algo que é alimentado pelo processo de paródia. Horta (2014) argumenta que a paródia, enquanto característica fundamental dos memes, pode gerar humor, ironia ou crítica, e é justamente isso que torna a linguagem memética fluida e capaz de se adaptar aos mais diversos contextos. A "longevidade" é o terceiro ponto importante, referindo-se à durabilidade dos memes ao longo do tempo, um fenômeno impulsionado pela natureza atemporal dos conteúdos virais e pelos acervos de memes, que preservam e perpetuam esses conteúdos, muitas vezes ganhando novas interpretações ao longo dos anos.

Essas características ajudam a entender a evolução do meme como meio de comunicação que vai além do simples compartilhamento de imagens engraçadas, formando uma linguagem interativa e multidimensional. A intertextualidade e a multimodalidade permitem que os memes se adaptem a diferentes contextos e continuem a se multiplicar de maneira dinâmica. A viralização dos memes pode, então, catapultar pessoas à fama, sendo, nesses casos, porta de entrada para a notoriedade digital. Porém, ela exige manutenção constante. Os vídeos a seguir ilustram a capacidade de os memes promoverem a produção original e de manterem a longevidade, conforme Chagas (2021).

Memes que viralizaram

"De Frente com Blogueirinha" já teve três temporadas. Dos quatro memes analisados, três viralizaram no TikTok e dois no Twitter/X, entre 2023 e 2024, a partir de recortes dos seguintes episódios:

Quadro I – Memes que viralizaram em diálogo com o programa da Blogueirinha

Episódio	Data	Recurso	Visualizações	Plataforma
Bruna Marquezine	30/10/2023	Referência implícita ao término do namoro com o jogador Neymar Jr	3.4 milhões	TikTok
Dani Calabresa	08/07/2024	Referência a outro podcast e às intrigas do mundo das celebridades.	1.6 milhão	Twitter/X
Alvaro Xaro Neto	09/09/2024	Entrevistado desafia o ator a sair da personagem.	1.4 milhão	TikTok
Erika Hilton	16/09/2024	Convidada desqualifica performance da personagem.	1.6 milhão	Twitter/X

Fonte: Blogueirinha, YouTube e DiaTV, 2023-2024 e De Frente com Blogueirinha, Wikipedia.

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35360

O meme mais famoso extraído do programa "De Frente com Blogueirinha" foi a cena que ficou conhecida como "Um livramento". Tratava-se de um corte do quadro "bate-bola", no qual os entrevistados precisam dar respostas rápidas e diretas. Naquele 30 de outubro de 2023, a convidada era a atriz Bruna Marquezine e, quando Blogueirinha pergunta "um livramento?", as duas começam a gargalhar (figura 1), sem necessidade de Bruna responder. Implícita estava a resposta: o namoro com o jogador Neymar Jr. O silêncio e a expressão que Marquezine fez, levantando ligeiramente as sobrancelhas e arregalando os olhos, causaram efeito cômico. A cena teve 3,4 milhões de visualizações.

Figura 1: O meme 'Um livramento'

Fonte: Olha Só Kiridinha, Facebook, 31/10/2023.

A própria emissora DiaTV, produtora do programa, postou o recorte no Tik Tok. A percepção do público foi imediata: "O melhor é que TODO MUNDO entendeu a risada sincera dela! 😂😂 e que livramento hein Bruna?!😂" – disse uma usuária X; outro internauta G comentou: ""Eu estou cansada, deixa eu pensar na segunda" socorro eu não tô bem 😂😂" referindo-se ao fato de que Marquezine teve que pensar numa segunda resposta, pois Neymar seria a primeira.

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35360

Figura 2: Comentários na postagem de Dia TV

Fonte: DiaTV, TikTok, 30/10/2023.

O segundo caso analisado foi a entrevista com a atriz e humorista Dani Calabresa. A artista fora recentemente a um podcast, no qual os apresentadores não demonstravam saber muito sobre sua carreira. Embora esse formato espontâneo veja muito comum nas plataformas de *streaming*, especulou-se que Calabresa teria ficado irritada com o despreparo na produção. Esse acontecimento foi implicitamente referenciado durante a participação de Calabresa em "De Frente com Blogueirinha", porque a apresentadora fictícia abriu o programa descrevendo minuciosamente o currículo da atriz por 5 minutos, o que era claramente meta-referência à produção de conteúdo nas plataformas.

Um recorte da introdução de episódio foi postado no Twitter/X pelo perfil @ sitepoptbr, do portal POPTime, e viralizou rapidamente, com mais de 1,6 milhão de visualizações até dezembro de 2024. Na postagem, os usuários fazem referência ao teleprompter, demonstrando conhecimento sobre a produção audiovisual e dando a entender que bastaria o equipamento para que as produções se profissionalizassem. Um internauta ressalta: "Um shade é um shade kkkkk", dando a entender que Blogueirinha "tirou onda", dando uma aula indireta sobre competência digital para outros produtores de conteúdo. Aqui o programa provoca um diálogo transmídia. Um usuário defende o *podcast*: "Mas essa não é a proposta do Podpah kkkkk como pode ser TÃO difícil absorver uma informação tão simples quanto entender a proposta de um programa... parece q é de propósito".

O terceiro episódio no qual a metateatralidade fica muito evidente é no meme que ficou conhecido como "E o Bruno tem quantos?". Na terceira temporada, o décimo quarto episódio contou com a participação do influenciador Álvaro. Em determinado momento, Álvaro afirma ter 25 anos e pergunta a Blogueirinha quantos anos ela tem. Ela responde 23 anos e ele fica impressionado, como se dissesse que ela estava "acabada", porque o ator é mais velho. Blogueirinha se mostra contrariada pela atribuição da idade, pois o convidado está olhando para ela sem a camada imaginativa da teatralidade da personagem. O efeito cômico está no fato de Álvaro tentar quebrar o pacto de verossimilhança que estava estabelecido no cenário do programa paródico. Insistindo,

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35360

ele pergunta “E o Bruno tem quantos?” e Blogueirinha fica ainda mais irritada, pois respondê-lo a obrigaria a sair da personagem. A careta que ela faz (figura 3) oscila entre a desaprovação feita pela personagem e a intrusão do ator em cena.

Figura 3: ‘De Frente Com Blogueirinha’

Fonte: Usuário W, Tik Tok, 09/10/2024.

Percebe-se que a metateatralidade é explorada nesse momento. Há visivelmente uma ruptura entre a personagem e seu criador, tornando a cena mais viva e mantendo não só a essência humorística proposta pela personagem, mas também trazendo seu criador. A presença da personalidade fecha o circuito dialógico de forma sutil. Ao fazer a pergunta, Álvaro tenta fazer Bruno sair da personagem ao mesmo tempo em que os três estavam presentes ali: Álvaro, Bruno e Blogueirinha. Este recorte contava com mais de 1,4 milhão de visualizações em dezembro de 2024.

Um usuário explica (figura 4) que Bruno é carioca, enquanto a Blogueirinha nasceu em Los Angeles. Vemos que o público faz a distinção entre a personagem e seu criador, apontando para uma leitura metateatral daquela cena.

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35360

Figura 4: Comentários em 'E o Bruno tem quantos?'

Fonte: Usuário Z, Tik Tok, 09/10/2024

O último meme analisado é um corte da participação da deputada federal Erika Hilton (PSOL-SP). Já chegando ao final daquele décimo quinto episódio, a convidada e a apresentadora encenam um enfrentamento acalorado. Diferentemente de outras entrevistadas, Hilton parece muito bem "brifada", de modo que ela colabora com o estilo do roteiro, comportando-se de maneira aversiva à postura hostil que Blogueirinha performatiza. O efeito é o espectador ser levado a pensar que está diante de uma discussão no Congresso e que assembleias são sempre espécies de teatralização. O curioso é que, em determinado momento, a deputada reage e passa a criticar o que ela estava percebendo como "imitação" dela própria, apontando que a representação não estava verossímil o suficiente para causar o efeito crítico esperado. Ela repreende a Blogueirinha, porém sem sair do jogral dramático: "Primeiro que essa interpretação barata de mim mesma não vai funcionar. Você vai precisar tomar muito Toddynho para ser uma Erika Hilton."

Um recorte desse trecho viralizou no Twitter/X, com a seguinte legenda: "se analisar bem foi a blogueirinha que começou a revolução da esquerda no brasil". O trecho falava da PEC de redução da escala de trabalho escala 6 x 1 que a deputada estava para propor. O meme tinha, até dezembro de 2024, mais de 1,6 milhão de visualizações.

Como se pode observar, dentre as características da metateatralidade encontradas nos memes sobre a Blogueirinha, identificamos a 2, 3 e 4, entendendo, com Weber (1999), que categorias de análise são instrumentos abstratos, logo, não são encontradas em forma "pura" na realidade. Vejamos:

O entendimento da realidade como sendo já um teatro fica muito claro no recorte que encena um debate no Congresso Nacional, com a convidada Erika Hilton. Mas também na produção geral de Blogueirinha persiste a crítica implícita à falta de autenticidade e originalidade dos influenciadores e produtores de conteúdo em geral. A autoconsciência da personagem é acentuada, pois ela com frequência repete que é que uma "fraude", que é profissionalmente ruim. Mas, no corte com Álvaro, é o entrevistado quem provoca a emergência da consciência da personagem e convoca a presença do ator. Bruno resiste através do gestual de Blogueirinha. Ela se recusa a sair de cena. Es-

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35360

sas operações metateatrais e o embate com os convidados revelam a artificialidade da situação. Assim como no metateatro, a audiência cria uma ameaça à verossimilhança que precisa ser retomada em seguida pela criatividade dos atores em cena. Esse limiar da crença é o que enriquece esse tipo de teatro.

No caso das redes sociais, pode-se acrescentar o forte caráter dialógico com os usuários. Além disso, o humor de Blogueirinha é muito baseado numa polifonia, trazendo simultaneamente referências de outros acontecimentos que se deram nas plataformas, como no caso de Dani Calabresa[4]. O recurso da peça dentro de outra peça não foi usado explicitamente nesses cortes, mas a novela "Blogueirinha, A Feia", sendo uma paródia, faz com que a personagem represente outra personagem (Betty).

Considerações finais

Acompanhando a Blogueirinha nos últimos quatro anos, entendemos que a metateatralidade é característica de boa parte de suas produções, sobretudo porque a opção pela paródia permite fazer múltiplas citações, confirmando Horta (2014). Mas não apenas as opções estéticas remetem ao metateatro. Podemos pensar que a metateatralidade também ocorre como efeito da conectividade, como uma "metaplataformidade". E, se considerarmos a Blogueirinha como um acontecimento midiático, nos moldes de França e Simões (2014), seu caráter meta-referencial fica ainda mais evidente, como uma segunda camada interpretativa sobre o fenômeno das celebridades e dos influenciadores.

A partir dos quatro cortes analisados aqui, concluímos que nem sempre os vídeos da Blogueirinha tiveram efeito metateatral proposital. No caso "E o Bruno quantos têm?", ficou claro o descontentamento da apresentadora ao ser instada a deixar o ator transpassar a cena. Mas, do ponto de vista da consciência da artificialidade da situação, a metateatralidade aparece muito mais na relação com o público, que publica nos comentários explicações sobre as múltiplas interpretações possíveis e diálogos paralelos que compõem o cômico do quadro, como fica claro no caso "Um livramento".

Em resumo, acreditamos que das quatro características metateatrais que elencamos no início do texto, os recursos 2, 3 e 4 foram utilizados nos quatro vídeos analisados. A "quebra da quarta parede" não aconteceu explicitamente, mas podemos pensar que o diálogo com os usuários e entre eles pode ser considerado um extravasamento da cena. Nesse sentido, a viralização pode ser vista como eco. Afinal, o meme é sempre um comentário sobre um produto que lhe é anterior. A própria paródia, por si só, já é um diálogo. O que estamos sugerindo é que esses cortes foram feitos justamente porque tinham potencial dialógico (Bakhtin, 2003, 2009) ou de espalhabilidade, conforme discutiram Jenkins et al. (2013). A suspeita é de que o meme já seja metalinguístico por natureza e, no caso de Blogueirinha, com potencial metateatral de crítica à cultura das redes.

4 Do ponto de vista da cognição, Régis et allea (2012) já lembravam que a então chamada cibercultura operava de modo altamente intertextual, a partir de um modelo integrado de percepção. Recuperando outros autores, elas apontavam para o grande repertório de citações mútuas no qual se configura o sistema de mídia contemporâneo.

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35360

É seu potencial metateatral que impulsiona o corte a se tornar viral. A grande diferença entre o metateatro e essa metaplaformidade da Blogueirinha seria, então, que a crítica que se apresenta é ao sistema da fama, à cultura das celebridades e dos influenciadores, de certa forma, debochando da tagarelice das redes como numa cauda longa (Anderson, 2006) de atenção diluída. Porém, até que o viral se esvaia, ele já impulsionou o conteúdo do produtor originário.

Por fim, defendemos que a Blogueirinha pode ser considerada uma personagem com consciência dramática, às vezes como efeito das múltiplas iterações de seu conteúdo nas plataformas; outras vezes, pelo roteiro original que satiriza o mundo dos influenciadores, logo, a si própria. Essa operação faz com que a existência da personagem se torne uma crítica ao excesso de conteúdo repetido nas redes e à falta de inovação e criatividade, o que, por si só, vem se tornando um imperativo, conforme discutiram Karhawi e Prazeres (2022). As autoras alertavam para a pressão produtivista que os influenciadores digitais sofrem, de modo que eles acabam experimentando menos e apostando nas mesmas fórmulas que já possuem um cânon estabelecido. A partir daqui, também seria interessante pensar num "cânone algorítmico", isto é, se certos formatos e gêneros não seriam cristalizados por critérios autômatos. Este seria um diálogo com os estudos sobre inteligência artificial, o que foge ao escopo deste artigo.

Outro desdobramento possível seria pensar que, ao apelar à paródia de uma jornalista – Marília Gabriela – e um programa de entrevistas – "De Frente Com Gabi", a Blogueirinha de certa maneira convoca um lugar de autoridade jornalística – ainda que de modo satírico – para lançar um olhar crítica sobre as celebridades e os novos influenciadores digitais. Ao se alinhar, ainda que ficticiamente, à comunidade interpretativa dos jornalistas (Zelizer, 1992), a personagem adiciona mais um gênero midiático a ser embaralhado nesse diálogo metaplataformizado, como os atuais "jinfluencers", isto é, influenciadores jornalistas (Gherguț-Babii & Poleac, 2025; Negreira-Rey et al., 2022).

Referências

ABEL, Lionel. **Metatheatre.** A New View of Dramatic Form. New York: Hill and Wang, 1963.

BEN AMOR, Zied, Metatheatre in William Shakespeare's Hamlet: Recycling or Reviving the Script? (May 17, 2024). **The Quint 16.2** (2024): 59–89. Disponível em: https://www.ucn.ca/wp-content/uploads/2024/05/The-Quint-.v16.2.pdf#page=6.00. Acesso em: 13 jun 2025.

ANDERSON, Chris. **A cauda longa.** RJ: Campus Elsevier, 2006.

ARRIAGADA, Arturo; IBÁÑEZ, Francisco. 'You need at least one picture daily, if not, you're dead': content creators and platform evolution in the social media ecology. **Social Media + Society**, 6(3), 2020. DOI: https://doi.org/10.1177/2056305120944624 Disponível em: https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/2056305120944624 Acesso em: 13 jun 2025.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal.** SP: Martins Fontes, 2003.

BAKHTIN, M. **Marxismo e filosofia da linguagem.** SP: Hucitec, 2009.

CHAGAS, Viktor. Da memética aos memes de internet: uma revisão da literatura. **BIB-Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais**, n. 95, 2021. DOI: 10.17666/bib9506/2021 Disponível em: https://bibanpocs.emnuvens.com.br/revista/article/view/119 Acesso em: 13 jun 2025.

COULDRY, Nick; HEPP, Andreas. **A construção mediada da realidade.** São Leopoldo (RS): Ed. Unisinos, 2020.

DRIESSENS, Oliver. The celebrization of society and culture: Understanding the structural dynamics of celebrity culture. **International Journal of Cultural Studies**, UK, SAGE, n 16(6), p. 641-657, 2012. DOI: https://doi.org/10.1177/136787791245914 Dispoonível em: https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1367877912459140 Acesso em: 13 jun 2025.

ELDRIDGE, Lizzie. Pirandello's Six Characters In Search Of An Author: Contemporary Issues of Theatricality, **Studies in Theatre Production**, 18(1), 81–102, 1998. DOI: https://doi.org/10.1080/13575341.1998.10806991 Disponível em: https://www.tandfonline.com/doi/citedby/10.1080/13575341.1998.10806991?scroll=top&needAccess=true Acesso em: 13 jun 2025.

FÉRAL, Josette. **Além dos Limites:** Teoria e Prática do Teatro. SP: Perspectiva, 2015.

FRANÇA, Vera Regina Veiga, & SIMÕES, Paula Guimarães. Celebridades como ponto de ancoragem na sociedade midiatizada. **Revista FAMECOS**, 21(3), 1062–1081, 2015. DOI: https://doi.org/10.15448/1980-3729.2014.3.16397 Disponível em: https://revistaseletronicas.pucrs.br/revistafamecos/article/view/16397 Acesso em: 13 jun 2025.

GHERGUT-BABII, Alexandra-Niculina, & POLEAC, Gabriela. Understanding hybrid journalism: the emergence of the jinfluencer phenomenon. **Technium Social Sciences Journal**, 71(1), 97–106, 2025. https://doi.org/10.47577/tssj.v71i1.12766 Disponível em: https://techniumscience.com/index.php/socialsciences/article/view/12766 Acesso em: 13 jun 2025.

HORTA, Natália Botelho. A concepção cômica do mundo a partir da linguagem dos memes da internet. Centro Internacional de Semiótica e Comunicação – CISECO. **III Colóquio Semiótica das mídias.** Anais. Japaratinga (AL), 24 de setembro de 2014. Disponível em: https://www.ciseco.com.br/images/coloquio/csm3/CSM3_NataliaBotelhoHorta.pdf Acesso em: 13 jun 2025.

JENKINS, Henry; FORD, Sam; GREEN, Joshua. **Spreadable Media:** Creating Value and Meaning in a Networked Culture. NYU Press, 2013.

KARHAWI, Issaaf, PRAZERES, Michele. Exaustão algorítmica: influenciadores digitais, trabalho de plataforma e saúde mental. **Revista Eletrônica De Comunicação, Informação & Inovação Em Saúde** (RECISS), 16(4), 800–819, 2022. DOI: https://doi.

org/10.29397/reciis.v16i4.3378 Disponível em: https://www.reciis.icict.fiocruz.br/index.php/reciis/article/view/3378 Acesso em: 13 jun 2025.

KARHAWI, Issaaf. **De Blogueira a Influenciadora.** Etapas de profissionalização da blogosfera de moda brasileira. Porto Alegre (RS): Sulina, 2022.

LEÃO, Leonardo. Marketing de influência no Brasil soma US$ 24 bilhões em investimentos. **Diário do Comércio**, online, 02/02/2025. Disponível em: https://diariodocomercio.com.br/economia/marketing-de-influencia-brasil-soma-24-bilhoes-investimentos/?utm_source=chatgpt.com Acesso em: 07/03/2025.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações** - Comunicação, cultura e hegemonia. RJ: Editora UFRJ, 2003.

NEGREIRA-REY, María-Cruz; VÁZQUEZ-HERRERO, Jorge; LÓPEZ-GARCÍA, Xosé. Blurring Boundaries Between Journalists and Tiktokers: Journalistic Role Performance on TikTok. **Media and Communication**, [S.l.], v. 10, n. 1, p. 146-156, feb. 2022. DOI https://doi.org/10.17645/mac.v10i1.4699 Disponível em: https://www.cogitatiopress.com/mediaandcommunication/article/view/4699 Acesso em13 jun 2025. DOI https://doi.org/10.17645/mac.v10i1.4699 .

ORTIZ, Renato. As celebridades como emblema sociológico. **sociol. antropol.** RJ, v.06.03: 669– 697, dezembro, 2016. https://doi.org/10.1590/2238-38752016V635 Disponível em: https://www.scielo.br/j/sant/a/szbgzCWpCz3M5LQT6rZ9PNk/ Acesso em: 13 jun 2025.

ORTIZ, Renato. Influenciadores, intelectuais, mediadores simbólicos. **Rumores**, número 31, vol. 16, janeiro – junho, 2022. DOI: https://doi.org/10.11606/issn.1982-677X.rum.2022.200396 Disponível em: https://revistas.usp.br/Rumores/article/view/200396 Acesso em: 13 jun 2025.

ORTIZ, Renato. **Influência.** SP: Alameda, 2025.

PAILLARD, Elodie; MILANEZI, Silvia. Theatre, Paratheatre, Metatheatre": What Are We Talking About. In: PAILLARD, Elodie; MILANEZI, Silvia (orgs). **Theatre and Metatheatre.** Berlin/Boston: De Gruyter Brill, 2021, pp. 1-20. DOI: 10.1515/9783110716559-001 Disponível em: https://www.degruyterbrill.com/document/doi/10.1515/9783110716559-001/html Acesso em: 13 jun 2025.

PASCOLATI, Sonia Aparecida Vido. Metateatro: inscrição do espetáculo no texto dramático. In: **Congresso Internacional da Abralic:** Tessituras, Interações, Convergências. Anais, SP: USP – SP, 2008. Disponível em: https://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/023/SONIA_PASCOLATTI.pdf.

POELL, Thomas; NIEBORG, David; VAN DIJCK, José. Plataformização. **Revista Fronteiras** – estudos midiáticos 22(1):2-10 janeiro/abril 2020. Unisinos – DOI: https://doi.org/10.4013/fem.2020.221.01 Disponível em: https://revistas.unisinos.br/index.php/fronteiras/article/view/fem.2020.221.01 Aceso em: 13 jun 2025.

RECUERO, Raquel. **Redes Sociais na Internet.** Porto Alegre (RS): Sulina, 2009.

REGIS, Fátima; TIMPONI, Raquel; MAIA, Alessandra. Cognição integrada, encadeada e distribuída: breve discussão dos modelos cognitivos na cibercultura. **Comunicação Mídia e Consumo**, [S. l.], v. 9, n. 26, p. 115–134, 2013. DOI: https://doi.org/10.18568/cmc.v9i26.346 Disponível em: https://revistacmc.espm.br/revistacmc/article/view/346 Acesso em: 13 jun 2025.

SANTINI, Rose Marie; SALLES, Debora; TUCCI, Giulia; FERREIRA, Fernando & GRAEL, Felipe: Making up Audience: Media Bots and the Falsification of the Public Sphere **Communication Studies**, Making up Audience: Media Bots and the Falsification of the Public Sphere. Communication Studies, 71(3), 466–487, 2020. https://doi.org/10.1080/10510974.2020.1735466 Disponível em: https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/10510974.2020.1735466 Acesso em: 13 jun 2025.

SIBILIA, Paula. Autenticidade e performance: a construção de si como personagem visível. **Revista Fronteiras – estudos midiáticos.** (Unisinos) 17(3):353-364 setembro/dezembro 2015. DOI: https://doi.org/10.4013/fem.2015.173.09 Disponível em: https://revistas.unisinos.br/index.php/fronteiras/article/view/fem.2015.173.09 Acesso em: 13 jun 2025.

SILVA, João Paulo Moreira; SIFFERT, Paulo Vitor; REZENDE, Marcelo. Influenciadores em mídias sociais e o problema da autenticidade: um ensaio teórico. **RECADM**, v. 22, n. 2, p. 293-315, 2023. DOI: https://doi.org/10.21529/RECADM.2023012 Disponível em: https://www.periodicosibepes.org.br/index.php/recadm/article/view/3715 Acesso em: 13 jun 2025.

SOARES, Thiago. Abordagens Teóricas para Estudo da Teatralidade em Performances Midiáticas: Dramas, roteiros, ações. **ALCEU,** [S. l.], v. 21, n. 43, p. 210–227, 2021. DOI: 10.46391/ALCEU.v21.ed43.2021.225. Disponível em: https://revistaalceu.com.puc-rio.br/alceu/article/view/225. Acesso em: 18 mai 2025.

STEPHENSON, Jenn. Singular impressions: Meta-theatre on Renaissance celebrities and corpses. **Studies in Theatre and Performance**, 27(2), 137–153, 2007. DOI: https://doi.org/10.1386/stap.27.2.137_1 Disponível em: https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1386/stap.27.2.137_1 Acesso em: 13 jun 2025.

THOMASSEAU, Jean-Marie. **O melodrama.** Belo Horizonte (MG): Perspectiva, 2005.

WEBER, Max. **A objetividade do conhecimento nas ciências sociais.** SP: Ática, 1999.

ZELIZER, Barbie. **Covering the Body:** The Kennedy Assassination, the Media, and the Shaping of Collective Memory. Chicago: University of Chicago Press, 1992.

Recebido em: 17 mar. 2025
Aprovado em: 06 mai. 2025

dispositiva
Revista Interinstitucional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC Minas e da UFMG
PUC Minas
UFMG

TELENOVELA BRASILEIRA E O "RENASCER" DO ESPAÇO ESTÉSICO NA CASA MATERNA

BRAZILIAN TELEDRAMATURGY AND THE AESTHETIC SPACE IN THE MATERNAL HOME

Sandy Aline Palczuk [1]
Aline Vaz [2]

Resumo
O presente estudo objetiva analisar as figurativizações e as relações do maternar na telenovela *Renascer,* de Benedito Ruy Barbosa – em sua versão reescrita por Bruno Luperi em 2024 –, a partir da personagem coadjuvante Morena. Pelo olhar teórico da existência de um mito sobre o amor materno defendida por Badinter (1985), leva-se em consideração a complexidade do papel da personagem no enredo sobre perda, luto, amor e cuidado maternal. Por meio de preceitos da sociossemiótica, busca-se compreender como – e onde – a obra constrói a narrativa sobre o ser/não ser mãe, focalizando o olhar analítico para os modos de se dar a ver das imagens da casa-calabouço (FISCHER, 2006) e da casa-concha (BACHELARD, 2003). Por fim, entende-se que a narrativa parte de olhares que vão além do entendimento de uma figura de mãe universal: aquela que gera. Acolher, preparar e deixar ir estão entrelaçados na trama do habitar, colocando em tela a personagem acomodada na imagem de uma casa-útero, visto que Morena é (des)construída pelas formas do ser mãe.

Palavras-chave
Estudos de televisão; teledramaturgia; *Renascer;* maternidade.

Abstract
This study aims to analyze the figurations and relationships of motherhood in the brazilian teledramaturgy Renascer by Benedito Ruy Barbosa – in its version rewritten by Bruno Luperi in 2024 – based on the supporting character Morena. From the theoretical perspective of the existence of a myth about maternal love supported by Badinter (1985), the complexity of the character's role in the plot about loss, mourning, love and maternal care is taken into consideration. The aim is to understand how – and where – the work constructs the narrative about being/not being a mother, focusing the analytical perspective on the ways in which the images of the dungeon-house (FISCHER, 2006) and the shell-house (BACHELARD, 2003) are presented. Finally, it is understood that the narrative starts from perspectives that go beyond the understanding of a universal mother figure: the one who generates. Welcoming, preparing and letting go are intertwined in the plot of inhabiting, placing on screen the character accommodated in the image of a house-womb, since Morena is (de)constructed by the forms of being a mother.

Keywords
Television studies; Brazilian teledramaturgy; Renascer; motherhood.

1 Mestranda no Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Letras da Universidade Estadual do Centro Oeste (Unicentro). E-mail: sandypalczuk@hotmail.com, ORCID: https://orcid.org/0009-0003-2648-4269, currículo Lattes: http://lattes.cnpq.br/5572036997173370.
2 Doutora e mestra com estágio pós-doutoral pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná. Docente do PPGCom/UTP. E-mail: alinevaz900@gmail.com, ORCID: https://orcid.org/0000-0002-2416-200X, currículo Lattes: http://lattes.cnpq.br/3530527402477171.

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35393

Introdução

Pensar na maternidade como um conceito é, antes de tudo, pensar na individualidade do sujeito. O ser/não ser mãe, querer/não querer ser mãe e tantas outras questões delegadas à mulher são apresentadas e representadas na mídia o tempo todo a partir de construções sociais, refletindo o ambiente histórico/cultural em que a sociedade está inserida. A função biológica de reproduzir fez e ainda faz com que papéis periféricos, principalmente o maternar e cuidar do lar, muitas vezes recaiam única e exclusivamente para a mulher. Essas questões culturais e sociais construídas e constituídas ao longo do tempo, logo, devem ser questionadas e debatidas. Para tanto, estudar as expressividades artísticas manifestas pela sociedade em que se vive é fundamental para compreender os modos de se dar a ver o feminino e de que maneira o ser ou não ser mãe influencia na construção e na desconstrução dessa identidade.

Para tanto, como forma de questionar para além da maternidade em si, mas também a mãe latina/brasileira, o objeto de pesquisa dedica-se à teledramaturgia brasileira, pensando a telenovela como uma narrativa da nação a partir dos conceitos da pesquisadora Maria Imacollata Vassallo de Lopes (2014), que compreende o papel da televisão como um espaço público democratizado, alimentado do próprio *repertório compartilhado de sentidos*. Segundo a autora, as identidades ali expostas trazem consigo representações de uma "comunidade nacional imaginada que a TV capta, expressa e permanentemente atualiza" (Lopes, 2014, p. 2). A telenovela, então, não só atravessa a rotina cotidiana ou até mesmo o escopo do lazer, mas também constrói "mecanismos de interatividade e uma dialética entre o tempo vivido e o tempo narrado e que se configura como uma experiência, ao mesmo tempo, cultural, estética e social" (Lopes, 2014, p. 4).

Assim, como forma de compreender como a maternidade tem sido debatida e construída e/ou reconstruída/atualizada nas narrativas da contemporaneidade na ficção televisiva brasileira, o presente artigo direciona as lentes analíticas para a telenovela brasileira Renascer de Benedito Ruy Barbosa – em sua versão reescrita por Bruno Luperi em 2024. O recorte se dá na personagem coadjuvante chamada *Morena* (Uiliana Lima e Ana Cecília Costa), a partir das teorias do "mito do amor materno" de Badinter (¬1985), para fim de entender como – e onde – a obra constrói a narrativa da personagem sobre o ser/não ser mãe expressa pela configuração imagética da casa-concha (Bachelard, 2003) e da casa-calabouço (Fischer, 2006). A complexidade da personagem Morena sobre o ser/não ser mãe e as correlações de seu enredo sob um olhar de mito sobre o amor materno, nos fazem questionar: Morena foi mãe porque gestou? Se foi, deixou de ser quando perdeu o bebê? Se sim, foi menos mãe porque não deu um nome para a criança ou porque não soube lidar com o luto? Todas essas e tantas outras questões e inquietações sobre a individualidade do "ser mãe" apresentam a personagem como um objeto de estudo a ser investigado, dentre tantas outras mães de *Renascer*.

A telenovela é dividida em duas fases, portanto a personagem também se divide em duas etapas da vida. Para este artigo, o foco se dá apenas na primeira fase da trama

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35393

(13 capítulos exibidos entre 22 de janeiro e 05 de fevereiro de 2024). Nesse momento da narrativa, a história de Morena se delineia como uma dama de bordel, habitando a casa de Dona Jacutinga e partindo dali, casando-se e morando na fazenda, prestes a habitar outros enredos: o nascer de uma mãe e a morte de um filho. Finalizando a análise, olhamos, brevemente, para o início da segunda fase ao dar indícios de um possível "novo" rumo para a personagem. Essa seleção analítica acontece pela escolha dos habitares a serem analisados: a "casa-bordel" e a "casa-fazenda". O recorte do *maternar* – expresso na configuração estética dos espaços – será observado sob a perspectiva do útero (casa-concha) e da clausura (casa-calabouço). Já as escolhas dos episódios e sequências acontecem a partir da maneira em que a personagem é evidenciada em relação aos aspectos de clausura/libertação das casas.

Assim, propõe-se relacionar os elementos estéticos da estrutura telenovelística a uma leitura sobre maternidades, orientando metodologicamente a análise a partir de preceitos da sociossemiótica. Conforme Jean-Marie Floch (2001), sobre o sentido dado pelos planos da expressão e do conteúdo em justaposição – constituindo, assim, sistemas semi-simbólicos. O plano da expressão é "onde as qualidades sensíveis que possui uma linguagem para se manifestar são selecionadas e articuladas entre elas por variações diferenciais."; o plano do conteúdo é "o plano onde a significação nasce das variações diferenciais graças as quais cada cultura, para pensar o mundo, ordena e encadeia ideias e discurso" (p. 09). Verifica-se distinção entre os níveis da forma e da substância de cada um dos planos: "a forma é a organização, invariante e puramente relacional, que articula a matéria sensível ou a matéria conceitual de um plano, produzindo assim a significação"; e "a substância é a matéria, o suporte variável que a forma articula. A substância é, pois, a realização, num determinado momento, da forma." (p. 11). Nessa visada, observando na telenovela alguns momentos em que o plano da expressão homologa o plano do conteúdo, em *Renascer* empenhamo-nos em analisar, nos termos de Floch, crenças, sentimentos e atitudes que "cada sociedade adota frente às suas linguagens" (p. 10); no caso, trata-se do maternar apresentado na trama televisiva (a qual, por seu turno, em certa extensão, é campo do sintoma da sociedade em que se insere). Logo, observamos como a reiteração de arranjos estéticos constituídos por elementos da ordem do doméstico pode acomodar a personagem Morena em imagens constituídas

> 1) na paisagem anestésica de um ambiente doméstico delimitado pelo quadriculamento e comprimido pela rarefação de apropriações físicas e afetivas (a imagem da casa-calabouço);
> 2) no espaço estésico de uma paisagem doméstica constituída pelo movimento relacional fluido e ondulante inerente às vicissitudes do conviver que possibilita, na medida da conformação de suas características ambientais, a apropriação e a compreensão do ser e estar no mundo (a imagem da casa-concha) (Vaz, 2021, p. 06).

Por meio de seleção, organização e interpretação de *frames* dos capítulos selecionados – desde a primeira aparição da personagem na "casa-bordel" até sua transi-

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35393

ção para a "casa-fazenda" –, é possível compreendermos por intermédio das reiterações imagéticas que as cenas em análise, na produção dos efeitos de sentido, colocam em tela as imagens do ambiente doméstico como metáfora e metonímia do útero materno.

Considerando a figurativização maternal de Morena, os laços familiares firmados e os arranjos estéticos de convívios domésticos instalados em casas-conchas/casas-calabouços, cujas configurações são transformadas por apropriações sensíveis que ressignificam enlaces e aprisionamentos físicos e afetivos, buscamos apresentar e desenvolver reflexões acerca da telenovela como campo do sintoma, possibilitando a identificação de encenações alusivas a quadriculamentos sociais da maternidade. Logo, ao passo em que Morena perde o filho na noite de seu prematuro nascimento, estratégias narrativas produzem efeitos de renascimento da personagem em luto que – para além de ser – se torna mãe ao ressignificar "paisagens anestésicas em espaços estésicos" (Vaz, 2021). O artigo propõe-se a verificar, portanto, os modos de se dar a ver as relações físicas (no lugar da casa) e afetivas (no lugar da maternidade), identificados nas interações da personagem em análise com ambientes arquitetônicos e simbólicos enquadrados na telenovela *Renascer*.

A casa-útero

A casa. Seja como abrigo ou refúgio, seja na memória consciente ou onírica, é, segundo Gaston Bachelard (2003), uma casa-concha, "o nosso canto do mundo", canto esse que "abriga o devaneio e protege o sonhador". Em *Renascer*, a poética da imagem das casas fala muito sobre e sob seus personagens. O habitar consciente e inconsciente, a clausura e a libertação, os espaços ocupados e inocupados, o abrigar e ser abrigado são perspectivas apresentadas nas poéticas imagéticas das casas da telenovela e atravessadas pelos enredos das personagens femininas. Especialmente àquelas que, quando sem abrigo, encontraram morada, aconchego e preparo na casa de Dona Jacutinga, bordel localizado no interior de Ilhéus, na Bahia. Logo, seguimos para o primeiro habitar da trama da personagem Morena na narrativa de *Renascer*.

Fase um. Morena é uma das "damas" da casa de Dona Jacutinga. A casa-bordel. A personagem, embora tente ser realista sob as condições em que vive, não consegue esconder a esperança e os devaneios de um dia sair daquela realidade. Ela se mostra acolhedora com as demais, principalmente com Maria Santa, personagem abandonada pelos pais na porta do bordel[3]. Existe também uma dualidade na personagem em relação à casa e com os demais personagens. Dentro e fora. Ficar e ir. Acolher ou confrontar.

Na primeira sequência (figura 01), em que Morena aparece no capítulo 04 (27'37-29'13), percebe-se a dualidade da personagem com a casa: o ficar e o ir. Sentada sob a janela entreaberta, uma perna para dentro e outra para fora. Segundo Bachelard (2003), a janela, assim como a lâmpada – que também ilumina, é o olho da casa. O autor atenta para como a janela aparece muitas vezes como uma luz de refúgio que se impõe sem-

3 Maria Santa é a personagem protagonista da primeira fase da telenovela e tem forte importância no enredo de Morena. Tornam-se grandes amigas, comadres, além de dividir tempo juntas de gravidez.

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35393

pre como solidão. Assim está Morena, comovida e um pouco isolada de seus companheiros em meio ao devaneio. A personagem, em seu enredo, desde a primeira cena, divaga sobre sua infelicidade em viver no bordel, mas não admite a vontade de ir embora. Quando questionada sobre seus pensamentos supostamente amorosos, contesta, briga. Dona Jacutinga logo relembra qual é o seu lugar ali: o de trabalho. *"Quenga não tem amante, tem cliente"*, diz Jacutinga. A dualidade entre o público e o privado também é colocada em prova. A casa é um lar de mulheres que se fortalecem e se acolhem durante o dia, mas também é o bordel, local de trabalho durante a noite. Habitada e governada apenas por mulheres, uma casa que acolhe, prepara e dá indícios de deixar ir.

Figura 01 - *Frames* da telenovela Renascer (2024). Morena entra em cena

Fonte: Globoplay.

A casa de Dona Jacutinga mostra-se entre o coletivo e o pessoal na construção da *mise-en-scène* (figura 02). É a mesma paisagem, mas entre o dia e a noite não se dá a ver como o mesmo espaço[4]. Na coletividade, os espaços estão ocupados por várias personagens que ocupam e habitam o mesmo lar. As mulheres são amigas e compartilham do mesmo sonho ou conversam sobre seus anseios e devaneios – lembram o quanto a vida era ruim longe daquele acolhimento e sonham também com a partida. Rapidamente, o que é um lar torna-se o ambiente de trabalho. Morena, presa em seus eventuais momentos ilusórios, é interrompida e assediada por um cliente, Coronel Pica-pau, como é conhecido na cidade. Porém, não intimidada, a personagem o ignora e volta para seus pensamentos, para a sua subjetividade.

4 A paisagem irá se transformar em espaço por meio da relação do território com a sociedade, ou seja, o espaço terá relação com o uso social – a paisagem seria a coisa, o espaço seria o processo. Neste caso, o espaço da casa seria determinado como um conjunto articulado de coisas e seres que se relacionam ao ver, perceber e habitar experiências sensíveis: "O espaço deve ser considerado como um conjunto indissociável de que participam, de um lado, certo arranjo de objetos geográficos, objetos naturais e objetos sociais, e, de outro, a vida que os preenche e os anima, ou seja, a sociedade em movimento" (SANTOS, 1988, p. 26). Logo, entende-se que "a sociedade seria o ser, e o espaço seria a existência" (1988, p. 27).

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35393

Figura 02 - *Frames* da telenovela Renascer (2024). Público e Privado – o lar e o trabalho

Fonte: Globoplay.

Entre as idas e vindas do romance com Deoclesiano, que volta e meia frequentava o bordel para ver Morena, um fato ocasionou uma briga para o casal: Deoclesiano fala que continua a ver a personagem porque ela parou de cobrar, dando a entender que não era por afeto. Os dois, que já viviam uma história, param de se falar, até o dia do casamento de Maria Santa e Coronel José Inocêncio, realizado e festejado no Bordel. Nesse dia, o inesperado acontece. Morena e a amiga Maria Flor são pedidas em casamento, respectivamente, pelos amigos Deoclesiano e Jupará. Os casamentos fazem com que as duas casas se encontrem, a do ambiente público e do privado. E é aí que os enredos começam a se tornar um. O medo de deixar a casa que lhe trouxe o preparo e o acolhimento junto da vontade de partir faz com que Morena fique ali sob o entre-aberto mais uma vez: observando o casamento da varanda da casa na porta entre aberta (figura 03). A partida de Morena marca o mesmo lugar de sua chegada na trama, uma janela de devaneios entre a dualidade de ficar e ir. A casa de Dona Jacutinga, por ser uma casa de tantas moradas/enredos femininos, liderada por uma cafetina, espécie de mãe de todas, pode ser vista então, como uma espécie de casa-útero. Ela acolhe, torna-se um lar, a deixa livre para ficar ou ir, mantendo as portas abertas para a volta caso a nova casa não seja de fato um lar.

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35393

Figura 03 - *Frames* da telenovela Renascer (2024). A partida de Morena

Fonte: Globoplay.

Vemos, portanto, que esse bordel que é um lar ou esse lar que é um bordel nada mais é do que a casa-concha, conforme Bachelard, aquela que assegura e protege, como um canto no mundo que abriga todos os sonhos, memórias e devaneios. Ou seja, subversivamente, se constitui um espaço estésico delineando-se como berço que protege as experiências sensíveis para então atirá-las (inseri-las) no mundo de complexas possibilidades de encontros e apropriações de lugares físicos e simbólicos. Ali se faz pelo viver junto, nos lugares arquitetônicos e simbólicos de morada, a casa-concha de Bachelard pelo ato de encolher-se a atirar-se ao mundo. 'Apesar de...'[5] (Vaz, 2021) supera-se a paisagem tradicionalmente anestésica de corpos supostamente submissos aos desejos sexuais de clientes, construindo um espaço de produção estésica, de cultivo de afetos e modos de apropriações. Morena torna-se dona de si na relação familiar, no sentido essencial do estar junto, produzindo constantemente emoções que salvam essas mulheres que vivem na casa de Jacutinga das ameaças automatizadas do viver e da submissão dos corpos.

A casa-calabouço

Depois da partida de Morena da casa de Dona Jacutinga, o enredo da personagem se desenvolve em torno de sua nova vida, nova rotina e, claro, a nova casa. A ex morada de Coronel Belarmino agora pertence à José Inocencio, patrão de Deoclesiano e Jupará. Aos poucos, a trama começa a falar mais sobre enredos familiares que se

5 Aline Vaz (2021) toma a ideia de Fontanille (2014, p. 70) no que diz respeito à atitude de o sujeito "continuar o curso da vida apesar de X", para tanto emprega a expressão 'apesar de...' "A pontuação, aqui, funciona como abrigo de interrogações, exclamações, pontos e vírgulas (incertezas, perplexidades, pausas) de uma vida cujo curso não é interrompido. As reticências indicam a omissão de algo que não se quer ou não se pode revelar, uma suspensão ou hesitação, além da alusão a aberturas de possibilidades, que no traçado dos três pontos representariam caminhos a serem percorridos (ressalvadas as incertezas que se aninham entre as fendas do incógnito)" (p. 24).

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35393

desenvolvem em volta de Morena do que da própria personagem em si. Sandra Fischer (2006), ao discorrer sobre a imagem da *casa-calabouço*, disserta sobre as relações familiares em textos filmicos e como personagens transitam dentro e fora da trama. Isso fica expresso em *Renascer* após a saída de Morena da casa de Dona Jacutinga (algo muito mais evidente na fase dois da obra). Ainda segundo Fischer (2006), a fortaleza e a resistência de um sujeito, na ansia de sair do habitar que lhe prende, tende a tornar-se fragilidade após a saída. Morena sai de um ambiente, que, embora lhe garantisse alguns anseios de fuga, era um habitar de lugar público e privado e lhe permitia vários enredos. Morena vai de um público/privado para um ambiente apenas privado. Sai de uma casa-concha que lhe acolheu, preparou e deixou ir para viver outras tramas, diálogos e enredos. Do útero para o mundo. De uma casa que era morada e trabalho para uma casa que, embora seja lar e família, aos poucos ressignifica o lugar da dona da casa para uma condição de coadjuvante, fazendo com que Morena torne-se cada vez mais parte da casa, tal como as mobilias também integram a paisagem. Do acolhimento da concha para o cárcere do calabouço?

A chegada de Morena e Maria Flor à casa-fazenda é receosa (figura 04). Uma porta centralizada convida para entrar. A entrada é demorada. Dois mundos se encontram. Paradas sob a porta com seus maridos, observam a casa e entram por útimo. Segundo Bachelard (2003), a Porta na poética do espaço significa o entreaberto, é onde [...]

> "[...] a própria origem de um devaneio onde se acumulam desejos e tentações, a tentação de abrir o ser no seu âmago o desejo de conquistar todos os reticentes. A porta esquematiza duas possibilidades fortes, que classificam claramente dois tipos de devaneio" (Bachelard, 2003, p. 225)

Figura 04 - *Frames* da telenovela Renascer (2024). A casa-calabouço - a entrada

Fonte: Globoplay.

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35393

Assim que Morena coloca os pés para dentro da casa, o ânimo toma conta. Os planos e iluminação mudam. Morena sempre se mostrou entre o dentro e o fora ou o ficar e o ir. O receio de começar a nova vida e habitar uma nova casa faz parte da construção de seu enredo. A partir da chegada na casa-fazenda, a personagem, por meio da abertura de portas e janelas, busca talvez unir os dois mundos. A luz de fora adentra. O fechado abre e o escuro fica claro. Morena abre todas as portas e janelas. A luz entra. A casa é muito grande. Grande e pouco habitada. Isso se reforça inúmeras vezes nos diálogos entre os personagens.

A amizade de Maria Santa e Morena se fortalece com um vínculo ainda mais forte: a maternidade (figura 05). As duas casam no mesmo dia, dividem momentos da gravidez e dão à luz na mesma noite. O bebê de Morena não sobrevive. Os enredos dos partos apresentados simultaneamente mostram a dualidade entre as duas familias e as duas maternidades, o claro e o escuro. O dentro e o fora. O limpo e o sujo. O dar boas-vindas e o dizer adeus.

Figura 05 - *Frames* da telenovela Renascer (2024). A gravidez

Fonte: Globoplay.

Os dois partos das amigas são apresentados em paralelo (figuras 06 e 07). A diferença transcende a casa. Morena dá à luz entre as barcaças de cacau. O estático da câmera a olha e enquadra de dentro, mas a deixa no escuro. Vigiada. Está em seu completo desespero sozinha. Maria Santa está em casa, com a família, acolhida e sob as luzes que iluminam e vigiam seu parto. O contraste é grande: enquanto uma mãe dá as boas-vindas ao primeiro filho a outra mãe precisa despedir-se sem conseguir ao menos nomear a dor da perda – Morena não escolhe um nome para o filho.

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35393

Figura 06 - *Frames* da telenovela Renascer (2024). A perda de Morena

Fonte Globoplay.

Figura 07 - *Frames* da telenovela Renascer (2024). Maria Santa dá a Luz

Fonte Globoplay.

Badinter (1985) aponta questões importantes sobre o maternar, e afirma que "o ser mãe" é uma característica individual, para além do mito do amor materno, pois ele não é inato, é, na verdade, adquirido ao longo do tempo e não uma característica biológica. Uma mãe não deixa de ser mãe se é forte ou frágil, preferir um filho ou entregar-se a todos, pois não há uma lei universal ou natural. Mas sim individual e adicional.

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35393

A questão do maternar como algo não exclusivo ao parir ou gestar fica um pouco mais clara à medida que a narrativa de *Renascer* se constrói. Maria Santa falece após dar à luz ao seu quarto filho e José Inocêncio rejeita a criança por atribuir a perda da mulher ao nascimento do filho. Dona Jacutinga e Padre Santo pedem ajuda à Deocleciano e Morena para cuidar do recém-nascido. Sem pensar duas vezes, Morena aceita.

A porta da casa que lhe abriu um novo enredo (figura 04) é a mesma porta que lhe oferece, em meio ao luto não curado da perda de um filho e de uma grande amiga, uma criança precisando de acolhimento e preparo: um filho rejeitado pelo pai (Figura 08). Badinter (1985) afirma que o amor materno é um amor conquistado. Na tela de *Renascer*, um mito de amor determinado ao natural é desconstruído. Morena foi mãe, se reconheceu e lutou como tal inúmeras vezes. Em seus discursos, deixa claro: *"Esse menino é meu"; "Eu to dando de mamar para o meu menino"; "Tudo bem um pai rejeitar o filho? Pai é quem cria, quem dá amor e quem dá bem querer".* Morena não pariu, mas acolheu, deu lar, deu nome: João Pedro. E não apenas isso, até mesmo amamentou a criança com os próprios seios, como uma obra divina de Maria Santa. Esse apelo traz consigo um elo de rede de apoio, *"mãe para mãe".* Morena reforça várias vezes em suas preces, *"nosso menino",* se referindo a criança como filho dela e de Maria Santa, pede que a amiga cuide de sua criança no céu, enquanto ela cuida de João Pedro na terra.

Figura 08 - *Frames* da telenovela Renascer (2024). O re-encontro de Morena com o maternar

Fonte Globoplay.

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35393

Morena é reconhecida como Madrinha e Deoclesiano como Padrinho de João Pedro. Por conta desse elo, a porta está sempre aberta para as idas e vindas da criança que ainda sofre com os traumas da rejeição do pai (figura 09). A porta entreaberta para decidir ficar (cuidado pelos padrinhos) ou ir (com o pai Coronel Inocêncio que ainda o trata com repulsa) é uma reiteração que se apresenta na composição imagética da casa e no texto verbal dos personagens, principalmente, Deocleciano. O discurso de que, toda vez que João Pedro precisar de amor de verdade, é na porta deles que ele vai bater é presença frequente. A madrinha de batismo, que amamentou e ajudou a criar, deixa claro, a todo instante, que ali ele pode encontrar amor e um lar, mesmo que seja livre para fazer morada onde quiser. Morena prepara João Pedro para que um dia possa se atirar ao mundo à moda da casa-concha. E, por mais que o seu enredo aos poucos torne-se o alheio, o seu papel é imprescindível na história.

Figura 09 - *Frames* da telenovela Renascer (2024). O lar e o ficar e ir de João Pedro

Fonte Globoplay.

Vemos que é na relação com João Pedro que Morena renasce como mãe e a paisagem anestésica da casa-calabouço é transformada em um espaço estésico, pois "poderá construir um espaço estésico aquele que um dia esteve acomodado na paisagem anestésica; há de se constituir uma transgressão na forma de vida automatizada para a forma de vida estésica, assim, apresentando-se uma possibilidade de re-existir 'apesar de...'" (Vaz, 2021, p. 26).

> Heller disse que só quem tem necessidades radicais pode querer e fazer a transformação da vida. Essas necessidades ganham sentido na falta de sentido da vida cotidiana. Só pode desejar o impossível aquele para quem a vida cotidiana se tornou insuportável, justamente porque essa vida já não pode ser manipulada. (Martins, 1998, p. 06)

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35393

Viabilizam-se, assim, nas formas do habitar de Morena e nas reinvenções do ser mãe, possibilidades re-existenciais que proporcionam e facultam o habitar nas brechas afetivas, ressignificando a paisagem anestésica do luto vivenciado nas imagens de uma casa-calabouço em espaço estésico de imagens de acolhimento e compartilhamento de experiências dadas no empenho e na recuperação de convívios ora limitados-dificultados, ora abortados.

Do útero à clausura

Acolher, preparar e deixar ir. Morena foi acolhida por um lar e preparada para um mundo sob uma perspectiva feminina fundada. Saiu de um ambiente cambiante entre o privado e o público para uma convivência familiar que lhe deixa apenas ao âmbito do privado. Tornou-se a casa. Toda a proteção que buscou na primeira casa hoje lhe transborda conhecimento para acolher e preparar os outros, mesmo que isso a torne coadjvante de sua própria história. Já na segunda fase, Morena passa a estar em diversos enredos pelas arestas. Ajuda o desenrolar da trama dos personagens, principalmente João Pedro. O seu lugar, que antes cabia ao público e ao privado, agora passa na maioria das vezes a ser o canto da cozinha servindo ou o ambiente da sala. Ela toma conhecimento de muitas tramas, mas se insere em poucas ou quase nenhuma.

A casa-fazenda abrigou, mas criou, em seu entorno, nos enredos familiares, uma clausura que transforma Morena no próprio habitar. Gradualmente. Ela como a Casa abriga tudo e de todos. Embora não tenha enredo próprio, transita por todas as histórias dos moradores da casa. Aparece nos espaços de convívio social da casa, com frequência na cozinha (figura 10). Raramente fora dela. Os enquadramentos da casa desenham suas acomodações à moda de quadriculamentos – que, em termos foucaultianos, organizam uma hierarquia de dominação. Observa-se que, na divisão dos cômodos, "o corpo está preso no interior de poderes muito apertados, que lhe impõem limitações, proibições ou obrigações" (Foucault, 2014, p. 134). Projeta-se, assim, uma docilidade dos corpos. Sabemos que a cozinha em uma sociedade patriarcal se destina aos trabalhos femininos. O lugar da mulher passa a ser o lugar de preparar e servir o alimento. Cuidar do esposo e dos filhos. A mulher/mãe é a cuidadora servil. Quando Morena é filmada no quadriculamento da cozinha, vemos uma docilidade em sua presença maternal, já que os métodos de controle – definidos pela engenharia de distribuição de espaços físicos – constituem as chamadas disciplinas descritas por Michel Foucault como fórmulas de dominação que fabricam corpos submissos. Se no bordel – por meio da composição narrativa –, Morena subverte a submissão de um corpo marginalizado pela prostituição, em certa medida, na fazenda, a personagem é submetida ao quadriculamento social da maternidade.

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35393

Figura 10 - *Frames* da telenovela Renascer (2024). Morena da segunda fase e a casa-calabouço

Fonte Globoplay.

Verificamos, portanto, que, no contexto materno, Morena é a mãe protetora, que está ali, onipresente e onisciente. Conforme a segunda fase de Renascer é transmitida essas questões ficam ainda mais claras. Especialmente sobre como a própria casa, o maternar e o útero estão entrelaçados.

Considerações finais

Por meio da seleção, organização e interpretação de *frames* dos capítulos escolhidos – utilizando-se de preceitos metodológicos da sociossemiótica, desde a primeira aparição da personagem na "casa-bordel" até sua transição para a "casa-fazenda" –, é possível compreendermos que as cenas em análise, na produção dos efeitos de sentido, colocam em tela as imagens do ambiente doméstico como metáfora e metonímia do útero materno. Ao passo em que Morena perde o filho na noite de seu prematuro nascimento, estratégias narrativas produzem efeitos de renascimento da personagem em luto que – para além de ser – se torna mãe ao ressignificar "paisagens anestésicas em espaços estésicos" (Vaz, 2021).

Levando em consideração que o ser/não ser mãe, querer/não querer ser mãe e tantas outras questões delegadas a mulher são apresentadas e representadas na mídia o tempo todo a partir de construções sociais, refletindo o ambiente histórico/cultural em que a sociedade está inserida, a Telenovela *Renascer*, a partir da personagem Morena e de espaços ocupados por ela, mostrou variações da maternidade comumente conhecida. Embora os enquadramentos ainda mostrem um habitar que

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35393

a aprisiona (isso depois da ida para casa-da-fazenda), delegando funções do lar para Morena, a personagem está entrelaçada com a figura do útero, recebendo, preparando e deixando ir, ainda como ela foi recebida e preparada na casa de Dona Jacutinga. Portanto, concluímos que poderá construir um espaço estésico aquele que um dia esteve acomodado na paisagem anestésica e há de se constituir transgressões nas formas de vida automatizadas para que estas se transmudem em formas de vida estésica: viabilizam-se, assim, nas formas do habitar de Morena e nas reinvenções do ser mãe, possibilidades de re-existir. Verifica-se, portanto, os modos de se dar a ver as relações físicas (no lugar da casa) e afetivas (no lugar da maternidade), identificados nas interações da personagem em análise com ambientes arquitetônicos e simbólicos enquadrados na releitura de Renascer de Bruno Luperi em 2024.

Referências

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço.** (trad. Antônio de Pádua). 1º ed, vol. 6. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BADINTER, Elisabeth. **Um amor conquistado:** o mito do amor materno. Tradução: Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1985.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. **Comunicação & Educação**, v. 26, p. 17-34, 2003. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/37469>. Acesso em: 28 jun. 2025.

FISCHER, Sandra. **Clausura e compartilhamento:** a família no cinema de Carlos Saura e de Pedro Almodóvar. São Paulo: Annablume, 2006.

FONTANILLE, Jacques. Quando a vida ganha forma. In: NASCIMENTO, Edna Maria Fernandes dos Santos; ABRIATA, Vera Lúcia Rodella (Org.). **Formas de vida:** rotina e acontecimento. Ribeirão Preto: Editora Coruja, 2014. p. 55-85.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir** – nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 2014.

MARTINS, José de Souza. **O senso comum e a vida cotidiana.** Tempo social, v. 10, p. 1-8, 1998.

SANTOS, Milton. **Metamorfoses do espaço habitado.** São Paulo: Hucitec, 1988.

VAZ, Aline. **Nuevo cine argentino e políticas neoliberais pós-ditaduras:** paisagens anestésicas e espaços estésicos em Lucrecia Martel e Pablo Trapero. 2021. 205 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Linguagens) - Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, 2021.

Recebido em: 19 mar. 2025
Aprovado em: 13 mai. 2025

dispositiva
Revista Interinstitucional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC Minas e da UFMG
PUC Minas
UFMG

BIODRAMA DE UMA MULHER DA ROÇA: UM REGISTRO DA MEMÓRIA PARA NÃO ESQUECER

BIODRAMA OF COUNTRY WOMAN: A RECORD OF MEMORY TO NOT FORGET

Clarice Martins Duarte [1]
Florence Dravet [2]

Resumo
Este trabalho apresenta um experimento de teatro documental sobre a história de vida de Maria Dionísia do Nascimento Martinho, Dona Chica, uma mulher da roça nascida na década de 1930. O biodrama é meio pelo qual a narrativa oral é explorada e a subjetividade da protagonista revelada ao público. Utilizamos a perspectiva do Acontecimento Comunicacional para documentar memórias que entrelaçam questões contemporâneas relacionadas ao trabalho na roça, às experiências de gestação e maternidade e às contribuições para a preservação da memória coletiva, buscando sensibilizar e transformar o leitor. Por meio de uma escrita poética, sensível e metafórica, também inspirada pela "Escrevivência", buscamos visibilizar emoções e vivências que transcendem o individual para representar histórias compartilhadas por outras mulheres.

Palavras-chave
Dona Chica; memórias; narrativa oral; biodrama; acontecimento comunicacional.

Abstract
This work presents a documentary theater experiment about the life story of Maria Dionísia do Nascimento Martinho, Dona Chica, a rural woman born in the 1930s. The biodrama serves as a medium through which oral narrative is explored, and the subjectivity of the protagonist is revealed to the audience. We use the perspective of the Communicational Event to document memories that intertwine contemporary issues related to rural work, experiences of pregnancy and motherhood, and contributions to the preservation of collective memory, aiming to sensitize and transform the reader. Through poetic, sensitive, and metaphorical writing, also inspired by "Escrevivência," we seek to visualize emotions and experiences that transcend the individual to represent shared stories of other women.

Keywords
Dona Chica; memories; oralnarrative; biodrama; communicational event.

1 Mestranda no Mestrado Profissional Inovação em Comunicação e Economia Criativa da Universidade Católica de Brasília (UCB). E-mail: profaclariceduarte@gmail.com. ORCID: https://orcid.org/0009-0008-8654-5461. Lattes: http://lattes.cnpq.br/8955627895129660.
2 Doutora, Professora no Mestrado Profissional Inovação em Comunicação e Economia Criativa, Universidade Católica de Brasília (UCB). Email: flormd@gmail.com. ORCID: https://orcid.org/0000-0002-3822-3627. Lattes: http://lattes.cnpq.br/8270095556059896.

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35449

Introdução

Este trabalho apresenta um experimento dramatúrgico, textual e de atuação, no formato de biodrama, constituído por seis cenas da história de vida de Maria Dionísia do Nascimento Martinho, Dona Chica[3]. Uma produção poética em co-autoria com ela, que, aos 87 anos, a protagonizou no texto e no palco, transmitindo, de modo sensível, suas ideias e seus pensamentos, como uma mulher-mãe de treze filhos, casada ainda criança, aos doze anos e seis meses, com um homem-feito, e que, a partir de então, passou a ter como principal função parir.

O biodrama é uma dramaturgia documental idealizada pela diretora de teatro e curadora argentina Vivi Tellas, cuja base são as histórias biográficas de pessoas vivas. No biodrama, a atuação é realizada por não atores/atrizes e são valorizadas situações da vida real com potencial para serem teatralizadas, ou seja, trata-se de um limiar entre ficção e realidade (Tellas *et al*., 2017). Por essa via, o objetivo principal para a composição do biodrama foi o de documentar a história de vida de Dona Chica, mantê-la viva e acessível, trazendo os desafios sociais de um passado que permanece contemporâneo, nas questões associadas às condições de mulheres rurais e suas gestações, seus saberes e fazeres no campo e suas vivências.

Nos amparamos nas escrevivências de Conceição Evaristo, "[n]uma proposta em que tanto a memória como o cotidiano, como o que acontece aqui e agora, se transformam em escrita" (Evaristo, 2020), e nos concentramos na produção de um texto dramático com o objetivo de registrar e comunicar algumas situações da vida dessa mulher da roça sob a perspectiva do Acontecimento Comunicacional em articulação com o teatro documental. Desse modo, instigadas pelo desafio de que "comunicar é transformar-se, mudar de posição, passar a pensar diferentemente, ser efetivamente tocado, mexido, alterado pelo Outro" (Marcondes Filho, 2019, p. 45), nosso primeiro passo foi explicar a Dona Chica a razão pela qual gostaríamos de escrever sobre sua vida, depois pedimos autorização e gravamos um vídeo para deixar como registro, pois o fato de ela não ser alfabetizada dispensa a necessidade de assinar um documento formal. E assim começamos:

> Entrevistadora (E): Vó, fala pra nós qual é seu nome, a sua idade, onde a senhora nasceu e morou, e onde a senhora mora hoje.
> Dona Chica (DC): Bom, meu nome é Maria Dionísia do Nascimento Martinho.
> E: Quantos anos a senhora tem?
> DC: Oitenta e sete.
> E: A senhora nasceu que dia?
> DC: 1936.
> E: Que dia?
> DC: Dia 21 de dezembro.
> E: E onde a senhora nasceu?
> DC: Formosa.

3 Maria Francisca Dionísia do Nascimento era o nome de registro, o qual foi modificado para Maria Dionísia do Nascimento Martinho quando ela se casou. Mesmo assim, desde criança é chamada de Francisca e de Chica, por isso seu nome de referência neste artigo será "Dona Chica".

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35449

E: Formosa, Goiás.
DC: É.
E: E a senhora morou onde?
DC: Morei em Formosa muito tempo. Formosa, não, assim, no interior, né. Nós não morava dentro de Formosa, morava no interior.
E: Depois a senhora veio pra Goiânia?
DC: Não, passaram muitos ano. Depois que eu casei...
E: Aí a senhora veio pra cá...
DC: Depois passaram... eu já tinha duas filha. Nós morou em Formosa dois mês. Depois é que nós vamo mudamo pra cá.
E: Muito bem. E a senhora morou na roça e depois veio pra cidade?
DC: Foi! Morei na roça muitos ano!
E: Tá... E a senhora me autoriza a escrever sobre a sua história [...]?
DC: Autorizo.
E: Tá bom. E a senhora tá ciente que a senhora vai representar outras pessoas?
DC: Uhum!
E: A sua história vai representar a história de outras pessoas, tá bom?!
DC: Tá bom!
E: Em breve a gente vai ter mais informações.
DC: Tá bom!
E: Então tá, brigada!
DC: De nada! (Martinho, 2024).

Esse contato inicial foi um importante alerta para o fato de que, ao narrar suas histórias, Dona Chica "recupera o tempo que correu e aquelas coisas que, quando as perdemos, nos fazem sentir diminuir e morrer" (Bosi, 1994, p. 83). Foi, também, um momento determinante para optarmos pela entrevista aberta em profundidade (Boni; Quaresma, 2005) e a entrevista narrativa (Ravagnoli, 2018) para a coleta de seus relatos, a fim de que o processo de escuta fosse confortável e informal, favorável à exploração das experiências e das impressões acerca da percepção de sua própria história.

Assim, começamos com a descrição de como chegamos à elaboração das seis cenas dramáticas, as quais denominamos *Biodrama de Maria Dionísia do Nascimento Martinho* e apresentamos o texto dramático pronto. Em seguida, explicamos os detalhes da produção e da realização do ensaio aberto, a fim de mostrar a pertinência do biodrama para a reflexão em comunicação na perspectiva de devolver às mulheres a força da oralidade e seu papel central na transmissão de saberes e na expressão da condição feminina. Nas considerações, reiteramos a análise do nosso feito teatral, considerando-o como resultado que corrobora a proposta de articular o biodrama com o Acontecimento Comunicacional.

O biodrama

A escrita do biodrama foi inspirada pelo texto *Mi mamá y mi tía*, que integra a obra *Biodrama – Proyecto Archivos: seis documentales escénicos*, de Vivi Tellas, compilado e organizado por Pamela Brownell e Paola Hernández (Tellas *et al*., 2017). No texto, "Tellas crea um espacio íntimo donde su mamá y su tía se desnudan emocionalmente al

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35449

compartir testimonios de traumas, amores, traiciones y prácticas de sus vidas personales"[4] (Tellas *et al*., 2017, p. 77-78). Esse desnudamento é conduzido para a cena de modo que o teatro esteja imbuído da não teatralidade e que a realidade possa ser teatralizada (Brownell, 2012).

Antes de irem para o palco, as cenas são selecionadas por quem vai interpretá-las. No caso de *Mi mamá y mi tía*, ao ouvir as histórias da mãe e da tia, Vivi Tellas "se dio cuenta de que la manera en que daban testimonio de sus vidas contenía una teatralidad innata"[5] (Tellas *et al.*, 2017, p. 78). Dessa percepção, Tellas levou para a cena uma versão das histórias familiares com a proposta de alcançar o que ela chama de Umbral Mínimo de Ficción (UMF):

> una unidad de medida poética que ella crea para señalar esos momentos en los que "la realidad misma parece ponerse a hacer teatro" (Tellas, 2007). El UMF es una herramienta que le permitió a Tellas conceptualizar su interés por buscar de la teatralidad fuera del teatro –expresión que utiliza para describir el motor de esta etapa de su trabajo– saliendo de la dicotomía ficción-no ficción y adentrándose en espacios de cruce e indefinición para explorar lo que constituye el centro de su atención: las personas y sus mundos[6] (Tellas *et al*, 2017, p. 9).

Procedemos da mesma maneira com Dona Chica: contamos a ela que um texto teatral seria produzido a partir do que já havia falado nas entrevistas. Perguntamos se ela não se importava de fazermos algumas recriações das nossas conversas, dando um tom artístico e ficcional, mas mantendo a veracidade do que havia contado, ao que Dona Chica consentiu e confirmou com um sorriso humilde e singelo. Desse modo, pedimos que pensasse em algumas situações mais (ou muito) marcantes para ela, que considerasse bonitas, alegres ou tristes o suficiente para serem contadas para as pessoas em uma plateia. De imediato, ela se recordou do dia em que reencontrou sua irmã Jerônima após trinta e três anos, relato tão emocionante e surpreendente, que se transformou na primeira cena do biodrama. E assim, Dona Chica, exemplo vivo de fenômeno cultural, social e histórico do Brasil, se tornou a protagonista do biodrama apresentado na próxima seção.

4 " Tellas cria um espaço íntimo onde sua mãe e tia se despem emocionalmente ao compartilhar depoimentos de traumas, amores, traições e práticas de suas vidas pessoais". (Tradução nossa). "percebeu que a maneira como elas testemunhavam suas vidas continha uma teatralidade inata". (Tradução nossa).

5 "percebeu que a maneira como elas testemunhavam suas vidas continha uma teatralidade inata". (Tradução nossa).

6 "uma unidade de medida poética que ela cria para marcar os momentos em que "a própria realidade parece se propor a fazer teatro" (Tellas, 2007). O UMF é uma ferramenta que permitiu a Tellas conceituar seu interesse em buscar a teatralidade fora do teatro - uma expressão que ela usa para descrever a força motriz desse estágio de seu trabalho - saindo da dicotomia ficção/não ficção e entrando em espaços de cruzamento e indefinição para espaços para explorar o que está no centro de sua atenção: as pessoas e seus mundos". (Tradução nossa).

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35449

Biodrama de Maria Dionísia do Nascimento Martinho: Vó Chica

Figura 1 - Vó Chica fazendo tapete aos 87 anos

Fonte: Acervo pessoal.

O dia que mais me marcou na minha vida

No canto esquerdo do palco, Vó Chica está sentada, no sofá ou numa cadeira, fazendo tapete. No canto direito, está Madalena escrevendo procurando uma carta e, ao encontrá-la, a reconhece e começa a escrever outra.

Vó Chica - Um dia Madalena chegou aqui e eu estava chorando com a saudade dela, saudade de cumade Jerôma... Aí ela falou:

Madalena - (*foco acende em Madalena*) Mãe, eu acho que ainda tem uma carta.

Vó Chica - Mas a carta era da minha madrinha Rosária, a outra irmã, né? Aí ela chegou lá, caçou essa carta, escreveu outra carta e mandou pra minha madrinha Rosária mandar o endereço de cumade Jerôma pra mim. E ela ainda escreveu e mandou. Porque de primeiro não tinha telefone nem nada, né, era só carta memo. (*apaga o foco de Madalena*)

Aí a Lurdinha tava de férias e nós se mandou pra lá. Primeira vez que eu viajei na minha vida. Depois que eu mudei aqui pra Goiânia. Peguemo o ônibus aqui na rodoviária (*entra A música "As mocinhas da cidade" e imagens da rodoviária de Goiânia na época da viagem; Vó Chica deixa o tapete, pega uma mala que está ao lado do sofá/cadeira, vai até meio do palco, Clarice vai a seu encontro para levá-la até a plateia*)

Clarice - E como foi esse encontro, Vó?

Vó Chica - (*já sentada num tamborete na plateia*) Aí, minha fia, eu cheguei lá e ela estava sentadinha assim, numa salinha desse tamaninho, cascando ai. (*projeção de*

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35449

uma foto de tia Jerôma, todos olham para a foto) E eu cheguei na porta e falei "Boa tarde, senhora". Ela olhou pra mim, "É, tá parecendo que não tô te conhecendo não, né!" Falei "Será memo que tá?" Mas foi choro, viu? (*Clarice abraça Vó Chica e ficam abraçadas até o final da fala gravada*) Foi o dia que mais me marcou na minha vida foi esse. Foi a primeira viagem que eu fiz que me marcou. Essa marcou memo, porque foi 33 anos sem vê minha irmã.

Clarice - E vocês conversaram sobre o quê? (*leva Vó Chica de volta para o palco e senta ao lado dela*)

Vó Chica - (*volta a fazer tapete e a projeção da foto sai*) Ah, sobre tudo, né. A vida da gente, como é que foi, como é que não foi. E daí pra cá, nós nunca ficou muito tempo sem se vê.

Clarice - Era tão pertinho, né?

Vó Chica - Bem aqui, gente, em Pranaltina. Eu perdi o endereço, perdi tudo. Se não fosse essa carta, acho que ela já tinha morrido, ninguém tinha visto mais ninguém. E aí pra cá foi só alegria. Que eu acho que eu fui lá mais ou meno umas oito vezes. Até ela falecê. Quando ela faleceu, eu não fui. Eu não quero vê ela no caixão. Quero vê a feição dela viva, a gente conversando, abraçando.

Clarice - Ela era mais velha que a senhora?

Vó Chica - É, bem mais velha. Ela era uma das primeira da minha mãe. Eu sou a caçula de treze. (*fecha o foco, toca a música "Cabecinha no ombro"*)

Cena 2
Infância eu não tive

Palco totalmente escuro. Projeção do vídeo em que Vó Chica começa a falar de sua vida. Vó Chica entra em cena com uma forma de pão de queijo que coloca sobre a mesa onde está seu neto Jonas montando um lego.

Jonas - (*quando Vó Chica se aproxima, ele para de montar*) Vó, quando a senhora fala que a senhora não teve infância é porque a senhora não brincou? Não podia brincar?

Vó Chica - Eu só trabalhava na roça, meu fí. Minha mãe era assim: ela pegava empreitada de roça dos outros pra plantar.

Jonas - E o que a senhora fazia na roça?

Vó Chica - O Coveiro ia covano e ela samiano e nós tampano. Era eu, comade Sebastiana e compade Altino. E minha madrinha Rosária. Eu tinha o quê? Tinha seis, sete ano e tampava cova pra plantar semente. (*Sai para buscar a garrafa de café e xícaras; entra Clarice e senta ao lado de Jonas*)

Jonas - E o que plantava, Vó?

Vó Chica - Quando era tempo do café, era coiê café. Era tempo do algodão, era panhar, pegar algodão na roça. Coieita do feijão, a mesma coisa. Arrancava feijão, que trupicava, a cabeça do dedo ficava lá no chão (*risada boa, sincera*). Só via o melado descer. De manhã cedo de jejum ainda.

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35449

Clarice - Então, vamos comer! Jonas, come pão de queijo, quer café? Pode comer lá dentro vendo seus vídeos. (Jonas sai, elas comem em silêncio) E o que mais tinha que fazer além de tampar as sementes?

Vó Chica - Nós caroçava o algodão, catava o algodão e minha mãe ia tecer. Fiava, ela ensinou nós fiar, nós tecer. Aí, cresci. Quando eu tava com... com 12 anos e 6 meses, ela era parteira. Noitecia e não manhecia em casa, não tinha vizinho perto. Quando chegava em casa, eu tava sozinha. E ela falou "O dia que eu achar um homem, eu te caso". (Clarice leva a forma de pão de queijo para a plateia, se senta e oferece para as pessoas)

Clarice - E como foi que aconteceu, Vó?

Vó Chica - Aí um dia, né, apareceu seu vô. E ela ficou doidinha: "Ah, vou te casar, porque eu vou te casar". Aí casou, né!

Clarice - Mas ela não conhecia ele. Ele apareceu lá.

Vó Chica - Não, não conhecia não. Naquele tempo tinha disso não, ela olhava na pessoa e falava "É esse memo". Aí casamos, né.

Cena 3
O casamento

Vó Chica volta a sentar no sofá/cadeira, mas sem fazer tapete, espera que alguém da plateia se sente para conversar com ela. Clarice, ainda na plateia, instiga o próximo diálogo.

Clarice - Por falar em casamento, alguém aqui gostaria de se sentar ali com a Vó Chica e conversar sobre como foi o casamento dela? (*espera alguém se manifestar para entregar uma ficha com perguntas e conduzir a pessoa até o palco; a projeção da certidão de casamento sai*)

Pessoa 1 da plateia - Onde a senhora se casou?

Vó Chica - Eu casei numa fazenda da mãe de Nêgo, que criou ele, da veia que criou ele. Nóis posou na fazenda. Nós fomo a cavalo pra posar porque não dava pra ir no outro dia pra chegar com hora. Não tinha carro, não. O casamento foi seis horas da manhã.

Pessoa 1 da plateia - E a senhora se casou de vestido branco? Como foi que a senhora se arrumou?

Vó Chica - Uai, lá dentro do quarto, eu lembro que a menina jogou um gel, um trem no meu cabelo lá, né, anelou o cabelo todinho, sabe! Meu cabelo ficou todo cacheadinho, pretinho. E eu vesti o vestido emprestado, minha filha, vestido de casamento emprestado da minha prima. Você acredita? (*com ênfase e indignação, meio com chacota de si mesma*) O vestido foi emprestado. O vestido, o sapato que não foi, porque o sapato dela não servia pra mim.

Pessoa 1 da plateia - E precisou ajustar muito o vestido?

Vó Chica - Ajustei! O vestido dela precisou ajustar demais da conta.

Pessoa 1 da plateia - A senhora lembra como o lugar estava decorado, enfeitado?

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35449

Vó Chica -(*empolgada*) Eu lembro como se foi hoje, era uma salona bem grande, bem maior que essa aqui. Na fazenda, né, casa de fazenda, tudo é grande. E fizeram um altar muito bonito. Tudo florado igual na igreja memo.

Pessoa 1 da plateia - (*com expectativa*) E como a senhora se sentiu?

Vó Chica - (*empolgada ainda*) Parecia que eu tava numa festa, assim, sabe? Que eu gostava demais de festa. Nossa, pra mim eu tava numa festa, não sabia o que era casamento, não.

Pessoa 1 da plateia - (*desacreditada*) A senhora não sabia nem o que era um casamento?

Vó Chica - Não, a hora que o padre perguntou se era de gosto casar com o Manel Martim, e eu fiquei assim "O quê?" Aí a menina tava perto de mim, assim, não sei quem que era, não sei, minha madrinha Rusária parece que catucou ni mim "Fala pra ele que sim!".Aí eu falei "Sim!" (*com ênfase e cai na risada mais gostosa*)

Pessoa 1 da plateia - Ai, meu Deus, que inocência, Vó! (*falando e rindo de nervoso*)

Vó Chica - Não, mas era criança de tudo. Você vê, eu, uma pessoa que nunca foi na escola, a mãe não explicava nada, né? Minha mãe era aquela muié fechada, ela não gostava de ficar explicando as coisas pra gente. Então, eu não sabia de nada do negócio de casamento, não sabia o que era casamento, não. (*Clarice traz água e oferece para ambas e se volta para a pessoa que está com Vó Chica*)

Pessoa 1 da plateia - (*curiosa*) E a senhora deu beijo nele lá?

Vó Chica - Que beijo? (*interrogativa indignada*) Nêgo nunca me beijou na boca!

Pessoa 1 da plateia - É sério isso, Vó Chica?

Vó Chica - Menino véi, pra falar a verdade, se eu falar que Nêgo me beijou algum dia na vida a boca, eu tô mentindo. Não, não tinha esse negócio não, hum hum. (*Entra a música "A coisa muda": transição para a cena de manicure*)

Cena 4
Nunca cobrou de mim nada

Madalena está fazendo as unhas do pé de Vó Chica no lado esquerdo do palco. Clarice está sentada à mesa do lado direito comendo e tomando café.

Clarice - Ô Vó, a senhora já me falou que não dormiu com meu avô na primeira semana depois do casamento, que a senhora ficou na casa da minha bisavó porque ela adoeceu e que ele ia lá todo dia. E ele falava alguma coisa ou não falava nada? Só ia?

Vó Chica - Só ia, não falava nada não.

Clarice - Não cobrava nada também?

Vó Chica - Nunca cobrou de mim nada, ele só chegou na casa de uma tal de Josefa, falou "Josefa, casei e tem mulher não." Ela falou "Ai eu sabia, você vai casar com uma criança, como é que você vai casar com uma criança e quer ter muié? Cê vai ter que ter paciência."

Madalena - Ela falou isso pra ele, mãe?

Vó Chica - Ela falou. "Cê tem que ter paciência pra cê ter sua muié".

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35449

Madalena - (*com ironia*) Bem feito!

Clarice - E essa Josefa era vizinha? Ela era vizinha?

Vó Chica - Nada, minha fia, ela morava longe, ela morava mais ou menos umas três légua de distância, mas ele ia lá direto na casa dela. Gostava muito dela, chamava ela de Veva, ela chamava Josefa.

Clarice - Vixi, Vó! Ela falou tudo, heim!

Vó Chica - Ih! Falou memo! Ela falou pra ele "Eu não mandei você casar com criança, agora cê guenta! Agora cê tem que esperar pra quando ela resorvê dormir cocê".

Clarice - E como é que foi essa primeira vez, Vó?

Vó Chica - Minha primeira vez...

Clarice -A senhora ficou com medo dele?

Vó Chica - Quase morri, eu tremia, quase morri, não. Tremia, minha fia, não dava conta de deixar ele...

Clarice - Encostar na senhora? Mas ele não forçou? Ele esperou?

Vó Chica - Ele esperou, deixou, aí eu "Não dou conta disso, não. Não dou conta disso, Nêgo! Que que é isso?" Aí ele foi me expricá, né? E me expricou: "Uai, Francisca, a gente quando casa, a gente tem que ser marido e muié." E eu "Uai..." "Vamo experimentá devagarzinho pra ver." Ave Maria, Deus me livre, só sei que no outro dia a cama me deu uma lambança.

Madalena - Ai, credo, mãe, deve ter sido muito difícil!

Vó Chica - É, minha fia, num fácil não. (Madalena cutuca o pé de Vó Chica, que grita) Aaaai, Madalena! Para de cutucá meu pé! (Black out)

Cena 5

A única coisa que eu não fiz foi cortar de machado pau em pé

Projeção da foto de família. No centro do palco, Vó Chica está socando arroz no pilão. Som de rádio antigo ao fundo sob a locução de Morais César. Clarice está ainda sentada à mesa e de onde está se volta para a plateia.

Clarice - Se alguém quiser vir até aqui e experimentar como é socar arroz no pilão e bater um papo com a Vó, fique à vontade. (*aguarda alguém se dirigir até o palco, cumprimentar Vó Chica espontaneamente e pedir para assumir o trabalho no pilão*)

Pessoa 2 da plateia - Como que faço aqui, Vó? (*espera que ela ensine e repete o movimento por um tempo*) Nossa! Isso cansa, heim!

Vó Chica - Cansa demais! Cê nem imagina o tanto! (*Clarice direciona ambas para a mesa para se sentarem*)

Pessoa 2 da plateia - A senhora ficava só em casa trabalhando no pilão ou fazia outras coisas?

Vó Chica - Ihhh, lá na fazenda, eu com aquele barrigão da Gina, trabaiva na roça, plantava aquele mundo véi de roça lá. Eu ajudava Nêgo a esticar cerca de arame. Eu

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35449

ajudava ele a ciscá terra. Ciscá terra é juntá o cisco, né. Ajudava a capiná. Eu capinava direto a roça. Ajudava ele a quebrá milho, o tempo que o milho tava seco. Tudo serviço de roça que ceis pensam na vida eu fiz na minha vida. A única coisa que eu não fiz foi cortar de machado pau em pé. Mas o resto...

Pessoa 2 da plateia - E a senhora teve quantos filhos? Quem nasceu primeiro?

Vó Chica - Tive treze! Na verdade foi quatorze, era uma minina, que num vingou. E minha primeira filha foi a Gina.

Pessoa 2 da plateia - E depois que a senhora teve a Gina, quanto tempo a senhora levou pra voltar a fazer os trabalhos da roça?

Vó Chica - Não, que tempo o quê? Lá tinha uma árvore no meio da roça, assim, ó. Eu botava ela, forrava lá. Chegava lá, a bichinha tava cheinha de formiga. Forrava lá, deixava ela dormindo lá e ia pra roça mais eles. Plantar, outra ora colher. Era assim. E era direto, não parava não.

Pessoa 2 da plateia - A rotina era muito difícil, Vó?

Vó Chica - Uai, todo sábado tinha que por duas latas de arroz pra socar, limpar, catar e deixar no ponto de cozinhar. No meio da semana era fazer comidas e carregar a capanga com xícara, garfo, faça e talher e panela na cabeça pra levar pra roça pra pião, com a Gina na cintura e a Madalena na barriga.

Pessoa 2 da plateia - Cansei só de imaginar...

Clarice - (*rindo e fazendo chacota*) E você achou que socar no pilão é que cansava.

Vó Chica - E nós ainda inventou de fazer farinha.

Clarice - (*ironizando*) Aí a senhora ficava por conta só da farinha?

Vó Chica - Ficava por conta da farinha (*indignada*), eu ficava por conta de tudo. Da farinha, da comida...

Pessoa 2 da plateia - Continuava a ir pra roça?

Vó Chica - Não ia mais não, porque quando nós mexeu com farinha, Nêgo não pegava empreitada mais. Porque não era roça nossa, era roça dos outros. Ele pegava aquela empreitada pra fazer. Quando era tempo de plantar, de colher. Então, era assim. Depois que nós começou a fazer farinha, aí não teve mais jeito de mexer com o negócio de serviço, de pegar serviço dos outro pra fazê.

Pessoa 2 da plateia - Muita história, né, Vó?!

Vó Chica - (*reflexiva*) Êee, cê não sabe o que eu passei na minha vida!

Pessoa 2 da plateia - (*emocionada abraça Vó Chica*) A senhora é uma guerreira! (*Black out*)

Cena 6

Se sentir mulher e ser feliz

Luz geral, Vó Chica e Madalena estão dançando forró (música "Abre a porta ou a janela"); dançam por um breve momento, a música vai abaixando, ambas vão sentar no centro do palco. Clarice entra e convida a plateia para se aproximar.

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35449

Clarice -Venham! Se aproximem porque essa história merece todo o aconchego de vocês e vocês merecem toda a intensidade que ela traz! (*a plateia se senta ao redor das três, que começam a separar as tiras para fazer tapete*)

Madalena - Mãe, como é que a senhora conheceu o Oripi?

Vó Chica - Foi engraçado. Teve uma festa ali, ó. Vira aqui, ó, na Rua 11. Teve uma festinha lá na casa de um, eu chamava Sueli, o homem. Acho que ele até já morreu. Aí me chamaram...

Clarice - (*imitando a voz da pessoa que fez o convite*) Francisca, tem uma festinha ali pra nós hoje. Vamo lá?!

Vó Chica -(*respondendo essa pessoa*) Tô dentro! (*retomando a fala natural*) Eu gostava dum forró, minha fia. Aí nós tá lá que dança...

Madalena - E que horas era essa festa?

Vó Chica - Começou sete horas da tarde foi até oito horas da manhã. Aí quando foi lá pras nove horas da noite, ele chegou com a turma de rapaz lá. E eu tô que danço mais os menino da dona Olinda. Eu mais os menino da dona Olinda, nós dançava a noite inteirinha. Era a coisa mais boa do mundo. Aí ele me chamou pra dançar, né. Dava uma vira e volta, ele tava olhando pra mim. Aí vai daqui, vai dali, ele nós sentou lá, numa mesa lá fora com as cadeira. Nós sentou lá e já era de madrugadinha. (*pausa, silêncio, suspense*)

Madalena - E depois, mãe? Fala! Tá todo mundo curioso aqui.

Vó Chica - Aí nós namoramo uns dois mês. Aí depois foi me infezando e eu já não tava aguentando mais, já tinha três anos que Nêgo tinha morrido. Agora pensa, a primeira vez que eu fiquei com ele a Rosana ficou!

Clarice - Engravidou na primeira vez?! (*impressionada*) É muita fertilidade, a décima quarta gestação!!!

Vó Chica - E pra piorá, ele num falou que tinha muié, nem nada não. Eu fui sabê que ele tinha muié já tinha uns quatro mês, que a vizinha me contou. Ele não era casado com ela, só vivia com ela, né. Aí eu falei "Uai, cê nem falou pra mim que era soltero nem nada. Cê tem muié...". E ele "Ah, não aquela muié lá, não tem nada com ela mais não. Não tem nada com aquela mié mais." E eu falei "Uai, não tem nada e mora junto?" Largou quando morreu.

Madalena -Ele ficou com ela a vida inteira, né, mãe?

Vó Chica - Ficou com ela a vida inteira.

Clarice - E com a senhora ele ficou quanto tempo, Vó?

Vó Chica - 26 anos!

Clarice - Vocês ficaram 26 anos nesse triângulo amoroso!

Vó Chica - Sim! Nesse lenga-lenga! Ele pra lá, eu pra cá. Ele só vinha no final de semana.

Madalena - E a senhora era apaixonada nele?

Vó Chica - Demais da conta! Seu pai não tinha carinho. Oripi era muito carinhoso. Eu gostava só do carinho dele memo. A gente ia pro mato, a gente ia pra roça. Quando o povo fazia colheita, a gente colhia milho. Nós dibulhava milho a noite inteira.

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35449

Nós ia pro mato, pegava piriquito, assava carne. Era quase todo final de semana nós caía forapro mato. Nosso motel era mato. (*risada boa, gostosa*)

Clarice - E aquela história que a Tia Lurdinha falou de onde hoje é o Alphaville, que teve um dia de domingo, já era quase nove horas da noite, e a senhora não aparecia. E todo mundo preocupado com a senhora... A senhora estava onde?

Vó Chica -Tava no meio do mato! Nós posava por lá e ficava o dia inteiro. Bom demais! (todas riem gostoso) A minha alegria mais foi essa, depois que eu arrumei ele. Ele era muito carinhoso. Não foi um bom pai não, que nem registrá a Rosana ele quis, mas enquanto nós teve junto, foi bom demais!

Clarice - (*fazendo um a parte*) Fizemos um recorte nessa história para destacarmos a parte da felicidade, mas é importante que vocês saibam que Euripedes é o pai da Rosana, filha caçula da Vó Chica, e que ele sequer a registrou, dizendo que talvez ela nem fosse filha dele, em mais um ato machista e de grande desrespeito, assim como quando omitiu que já tinha uma companheira. Mas a versão triste da história fica para outro momento... Retomemos! (*volta-se para Vó Chica*) E a senhora sentiu falta depois que ele foi embora, Vó?

Vó Chica - Senti, né, por que quem que não sente? Nunca mais eu queria encostar mais ni home. Nem, quero mais não. Sabê dessas praga mais não.

Madalena -(*maliciosa*) Mas a vontade é muita, né, mãe?

Vó Chica - É! (*Madalena gargalha*)

Clarice - Ficou muito desejo ainda, Vó?

Vó Chica - Ficou! Porque do jeito que o pai desses menino era, nossa! Era uma coisa mais estranha. Pegava fi porque...

Clarice - O meu avô era para procriar, né, Vó?

Vó Chica - É, só! O negócio dele era fazer fi.

Clarice - Era para cumprir protocolo. (*riem*)

Vó Chica - Pior! Ai, ai... Quando eu deito na cama, que eu fico recordando aquele tempo que nós tava junto, de noite eu sonho com ele. Dá saudade! A minha vida como mulher foi essa.

Madalena - Sentia prazer, né, mãe? Sentia tesão.

Clarice - Porque o Eurípedes te fez se sentir mulher.

Vó Chica - É, sentir mulher e ser feliz, né! Foi um gesto de pouco tempo, mas foi feliz! (*volta a música de forró, Clarice convida todos para dançarem; ao mesmo tempo a mesa no canto direito está repleta de quitandas para todos poderem se servir e confraternizar!*)

Cardápio

Pão de queijo, biscoito de queijo, bolo de São Benedito, café e suco

Ficha técnica

Intérpretes: Maria Dionísia do Nascimento Martinho, Madalena Martins Duarte, Jonas Moterane, com intervenções de Clarice Duarte

Filmagem e Fotografia: Eurim Pablo

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35449

Produção e Iluminação: Fernando Moterane
Sonoplastia e Projeção de imagens: Clarice Duarte
Assistente de palco: Débora Marcela Machado
Motorista: Elayne Chiapini
Direção: Clarice Duarte
Ensaio aberto: La Cena - Universidade Federal de Goiás, Goiânia - Goiás, 08 de dezembro de 2024

O ensaio aberto[7]

Com as cenas do biodrama finalizadas, o levamos para Dona Chica ouvir a leitura. O texto foi lido gradualmente, com explicações das rubricas e exibindo as imagens projetadas, como se estivesse acontecendo no palco, para a plateia. Naquela mesma ocasião Dona Chica foi convidada para mais um grande desafio: encenar a sua própria vida diante de um público seleto. Ela aceitou e, consequentemente, a nós coube a elaboração da encenação teatral em conexão com o Acontecimento Comunicacional, pois que este "[t]rata-se de algo único, que não se repete, que não pode estar sujeito a iterações laboratoriais. Vivenciá-lo é senti-lo uma única vez" (Marcondes Filho, 2019, p. 8). Partimos, então, para a produção do ensaio aberto.

Vivi Tellas, em seu *Biodrama*, expõe que suas tentativas de encenação poderiam não ter sido exitosas "porque es esencialmente inocente, la actuación del no actor produce incertidumbre: no hay garantías, de modo que el espectador nunca sabe qué va a pasar, si la obra saldrá bien o si simplemente llegará a su fin, si no la interrumpirá antes algún accidente"[8] (Tellas *in* Pauls, 2017, p. 275 *apud* Tellas *et al*., 2017, p. 24). Por isso, conscientes dessa possibilidade de imprevistos provocados pela inexperiência teatral, fizemos um ensaio informal na casa de Dona Chica para observá-la em cena: se compreendia as explicações e os retornos de cena; como reagia às intervenções para que suas falas e sua movimentação fossem teatrais, mas não artificiais.

Dona Chica nos presenteou com suas histórias, já contadas tantas outras vezes, que sempre surpreendem, emocionam, trazem algo novo. E, no decorrer de aproximadamente uma hora de ensaio, experimentamos a efemeridade e a performatividade de um acontecimento comunicacional. Ao vivenciar esse fenômeno, entendemos que a realização do ensaio aberto ao público seria uma experiência relevante não só para a Comunicação como também para as pesquisas que envolvem a Nova Teoria da Comunicação, que tem um princípio segundo o qual "o acontecimento comunicacional tem sua existência, seu efeito e sua força na fração de tempo de sua realização. Este pode durar alguns minutos, horas ou semanas. Cada evento é um evento, não havendo necessariamente uma regra única para a ação comunicacional" (Marcondes Filho, 2019, p. 34).

Desse modo, o ensaio aberto foi produzido para um público seleto dentro de um teatro pequeno para que a proximidade física dispensasse o uso de microfones naque-

7 Gravação editada disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=RSTbZa59Qjw.
8 "por ser essencialmente inocente, a atuação do não ator produz incerteza: não há garantias, de modo que o espectador nunca sabe o que vai acontecer, se o trabalho vai dar certo ou se vai simplesmente chegar ao fim, se vai interrompê-lo antes de algum acidente". (Tradução nossa).

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35449

les não atores que estariam no palco, evitando o possível desconforto e a desnaturalização das falas durante as cenas. A composição do espaço dentro do La Cena[9] esteve em harmonia com a proposta da narrativa do biodrama, na qual os objetos pessoais são fundamentais para criar uma atmosfera de profunda intimidade, confessional e cotidiana, entre quem está em cena, e de proximidade emocional, afetiva com o público (Tellas *et al*, 2017). A organização do cenário e dos elementos de cada cena foi pensada para enriquecer o contexto da narrativa de Dona Chica, tão necessária à sociedade, como expressa poeticamente Ecléa Bosi:

> Um mundo social que possui uma riqueza e uma diversidade que não conhecemos pode chegar-nos pela memória dos velhos. Momentos desse mundo perdido podem ser compreendidos por quem não os viveu e até humanizar o presente. A conversa evocativa de um velho é sempre uma experiência profunda: repassada de nostalgia, revolta, resignação pelo desfiguramento das paisagens caras, pela desaparição de entes amados, é semelhante a uma obra de arte (Bosi, 1994, p. 82).

Assim, como pano de fundo do cenário (foto 2), há três colchas de retalho e a do lado esquerdo transforma-se numa moldura para a projeção de imagens durante a apresentação. No foco direito, uma mesa simples com forro e tamboretes. No foco esquerdo, uma cadeira, um tamborete, o tear e a sacola de tiras de tapetes (foto 3). Ao centro (foto 4), estão os tapetes feitos por Dona Chica, alguns chapéus, cestas de palha, pedaços de madeira e o pilão. Essa foi a visão que a plateia teve quando adentrou a sala de teatro.

Figura 2 - Visão panorâmica do cenário

Créditos: Eurim Pablo.

9 Laboratório de Estudos do Espetáculo e Artes da Cena - da Escola de Música e Artes Cênicas-EMAC da Universidade Federal de Goiás-UFG. Mais informações disponíveis em https://emac.ufg.br/p/30519-lacena-laboratorio-de-estudos-do-espetaculo-e--artes-da-cena. Acesso em 08 mar 2025.

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35449

Figura 3 - Foco esquerdo

Créditos: Eurim Pablo.

Figura 4 - Centro do palco (Dona Chica ao fundo aguardando para entrar em cena)

Créditos: Eurim Pablo.

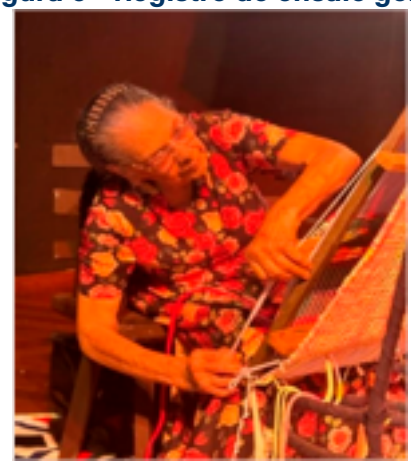
Dona Chica esteve disponível e tranquila o tempo todo e, quando foi anunciado o início da apresentação para a plateia, ela estava pronta para fazer reaparecer suas memórias.

Figura 5 - Maquiagem por Débora Marcela

Créditos: Eurim Pablo.

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35449

Figura 6 - Registro do ensaio geral



Créditos: Eurim Pablo.

A plateia foi escolhida conforme nosso propósito de registrar as memórias de uma mulher da roça sob a perspectiva do Acontecimento Comunicacional em formato de um texto teatral documental, o biodrama. Estiveram presentes vinte adultos e quatro crianças (figura 7), dentre familiares, amigos(as) e colegas de trabalho, sem contabilizar os(as) intérpretes e a equipe técnica. Pessoas com e sem vínculos afetivos com Dona Chica, que, ao vê-la em cena, puderam sentir-se mexidas, tocadas, transformadas, pois a "comunicação não pode existir sem a presença da alteridade. É sempre uma relação com algo/alguém que não sou eu. [...] Não basta existir o Outro e esse Outro me desafiar, eu preciso *realizá-lo*" (Marcondes Filho, 2019, p. 22).

Figura 7 - Dentre as pessoas da plateia, estão presentes na foto: dois filhos e seis filhas de Dona Chica, um neto, uma neta, uma bisneta e um bisneto; do elenco, Jonas e Clarice

Créditos: Eurim Pablo.

Alteridade porque faz o(a) leitor(a)/espectador(a) "sentir junto[...], sentir a coisa por dentro" (Marcondes Filho, 2019, p. 77). Junto também no decorrer das explanações que vêm se seguindo até aqui, e que direcionamos para alguns detalhes das cenas a seguir, tecendo a narrativa de Dona Chica como um relato metapórico, cuja inten-

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35449

ção "não é, ele próprio, tornar-se um Acontecimento comunicacional mas descrevê-lo" (Marcondes Filho, 2019, p. 78).

O tema da saudade é destaque para a composição da Cena 1 - *O dia que mais me marcou na minha vida*. Músicas e imagens[10] compõem a ambientação nostálgica e afetiva da cena, cuja marcação leva Dona Chica a ficar de frente à imagem de sua irmã e contar como foi quando a viu na sala da casa dela, uma narração que permite que a plateia enxergue que ambas estão ali juntas novamente, como estiveram no momento em que se reencontraram, pois "[a] arte da narração não está confinada nos livros, seu veio épico é oral. O narrador tira o que narra da própria experiência e a transforma em experiência dos que o escutam" (Bosi, 1994, p. 85), fazendo com que o público ali presente se sinta imerso no enredo desde a primeira cena.

A Cena 2 - *Infância eu não tive* - evidencia diferentes infâncias no diálogo entre Jonas, com quatro anos, e Dona Chica, 87 (foto 8). O menino está brincando com peças de encaixar e pergunta a avó como foi sua infância, ao que ela responde com simplicidade que foi só trabalhar, e segue descrevendo os serviços que fazia ainda sendo criança pequena. Como estão sentados à mesa, Clarice entra na cena e serve café e biscoito, em uma referência à tradição de oferecer um lanche para as visitas, bem como para conduzir a narrativa da infância sofrida na roça para a da transformação precoce em mulher. Mas a imprevisibilidade no teatro cria situações cômicas não intencionais em uma cena dramática: ao experimentar o café, Dona Chica diz que não vai beber porque está amargo e acontece um improviso que faz a plateia dar boas risadas, tirando, assim a tensão da cena como um todo e trazendo leveza para a forma como o assunto é abordado.

Figura 8 - Dona Chica e Jonas

Créditos: Eurim Pablo.

A Cena 3 - *O casamento* - traz a primeira participação de plateia, cujo roteiro é naturalizado em uma conversa descontraída sobre a transição de menina para mulher, aos doze anos e seis meses, segundo a fala enfática de Dona Chica para Débora Mar-

10 As mocinhas da cidade (Nhô Belarmino e Nhá Gabriela), disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=K8-HqcVhbol; Cabecinha no ombro (Duo Guarujá), disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=5DeVVMYsNKY. Imagens da rodoviária de Goiânia nos 1990, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=glu1DK33zX0&t=11s. Acesso em 11 março 2025.

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35449

cela (foto 9). A narrativa vai revelando a interlocutora a sua plateia: sua inocência era tamanha a ponto de não saber nem o que era casamento. Dona Chica é envolvente, nos faz rir e chorar no mesmo instante, provoca certo desconforto, um Acontecimento, porque, de acordo com Ciro Marcondes Filho (2019), este é uma crise que trama a história. E nessa trama, o fato de não ter existido beijo nem no dia do casamento nem como demonstração de afeto no decorrer da vida conjugal – *Nêgo nunca me beijou na boca!* (Martinho, 2024) – causa um estarrecimento geral e torna-se o ápice do Acontecimento. "Depois dele, eu já não sou o mesmo [...] Ele nos abate, nos atropela. A ideia é a de que a pessoa, por si mesma, não realiza nada mas participa de um mundo onde as coisas acontecem e a atravessam" (Marcondes Filho, 2019, p. 39).

Figura 9 - Dona Chica e Débora Marcela

Créditos: Eurim Pablo.

A música de transição[11] suaviza o clima para a Cena 4 - *Nunca cobrou nada de mim* -, que é tão intensa quanto a anterior porque expõe a inocência versus a função de mulher. Enquanto Madalena pinta as unhas de Dona Chica, elas conversam sobre a primeira relação sexual da anciã (foto 10). A plateia fica imersa nas entrelinhas do que é narrado por Dona Chica, no seu jeito ingênuo de expor que foi arrancada da infância sem saber quase nada da vida, mencionando, inclusive que teve medo: *Quase morri, eu tremia [...] Eu tremia, minha fia...* (Martinho, 2024). E talvez ela nem tenha a dimensão dessa ruptura, mas a sua narrativa nos leva a inferir que, embora houvesse o laço afetivo com a mãe, pouco esta lhe ensinou sobre a relação conjugal, o que não a impediu de enfrentar as dificuldades e de mostrar sua vida, sua voz de mulher velha, de modo tão natural e irreverente como o faz nos diálogos dessa cena.

11 A coisa muda - O casamento do Belarmino e da Gabriela (Nhô Belarmino e Nhá Gabriela), disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=k_Y2Nd_m11g. Acesso em 11 março 2025.

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35449

Figura 10 - Dona Chica e Madalena (sua filha)

Créditos: Eurim Pablo.

Cena 5 - *A única coisa que eu não fiz foi cortar de machado pau em pé* - começa ao som de rádio antigo[12] e com a projeção da foto de família, outro momento nostálgico em volta do pilão que remete aos saberes da roça e à ancestralidade. Mas o público vê claramente o trabalho na roça: braçal, interminável, invisível e não remunerado. O roteiro elaborado para a segunda participação da plateia não se faz necessário, uma vez que Dona Chica e Joana desenrolam uma conversa de comadres em que ambas rememoram os tempos da roça enquanto socam arroz no pilão (foto 11). Falam do trabalho,da quantidade de filhos. Relativizam passado e presente em uma reflexão muito lúcida acerca da atualidade. Na visão delas, hoje os homens ajudam as mulheres, diferentemente de antigamente, porque Dona Chica diz: *Meu marido nunca deu carinho pros fí. Eu dei carinho pros fí por mim e por ele* (Martinho, 2024).

Quando falam sobre "ajudar", é na perspectiva de que há funções específicas para cada gênero, e que, nos dias atuais, os homens auxiliam as mulheres em seus papéis. No entanto, não falam da divisão de responsabilidades, provavelmente em decorrência do patriarcado machista sob o qual foram educadas, porque, segundo Marcela Rocha Mendonça Ribeiro, "[é] sim o fato de vivenciar experiências como homens e mulheres, isto é, seguindo ou desafiando papéis sociais estabelecidos de acordo com o sexo, que certamente implica formas específicas de memória" (Ribeiro, 2024, p. 23). Ou seja, elas não trazem para a discussão o fato de que Dona Chica sempre "ajudou" o marido nas funções específicas do gênero masculino, embora essa finalize a cena admitindo exatamente isto: *Serviço de roça, não tem um serviço que eu num... só, a única coisa de roça que eu num fiz foi cortar pau, madeira em pé. [...] O resto, minha fia, tudo eu fiz!* (Martinho, 2024). E a plateia é compreensiva e se compadece. Assim se dá o acontecimento comunicacional já que, em consonância com Ribeiro (2024),

> O que se acredita é que, ao ser percebida, a comunicação gera afetos, de modo que algo fale com os agentes envolvidos no processo.
> A transmissão oral de conhecimento se configurou como uma poderosa ferramenta na história das mulheres, de perenização de saberes

12 Locutor Moraes César narrando o poema "Meu Ranchinho", Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=oBvNanR97gc. Acesso em 11 março 2025.

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35449

e pontos de vista sobre a historiografia mundial. A jornada entrelaçada desses dois objetos nos permite afirmar que relatar memórias, conhecimentos e vivências entre mulheres não se trata somente de uma simples exposição de fatos, mas sim uma experiência que gera identificação e transformação em quem escuta (Ribeiro, 2024, p. 24).

Figura 11 - Dona Chica e Joana (amiga de infância de Madalena, filha de Dona Chica)

Créditos: Eurim Pablo.

A Cena 6 - *Se sentir mulher e feliz* - encerra o biodrama com a parte da vida de Dona Chica em que ela descobre a paixão, o amor, e decide viver esses sentimentos apesar do machismo exposto na rejeição da filha pelo pai, Eurípedes, quando revela a ele que está grávida. Mas esse detalhe é mencionado na cena apenas a título de informação, o recorte foi necessário para que a experiência do afeto recíproco fosse a prioridade da cena, que começa com Dona Chica e Madalena dançando forró, transformando a comoção da cena anterior em alegria festiva. O público é convidado a fazer uma roda junto às duas intérpretes de modo que a atmosfera se torne ainda mais acolhedora da narrativa que se seguirá.

Dona Chica está completamente à vontade para compartilhar suas histórias com as pessoas presentes no teatro nesse momento da apresentação. Seu semblante, seus gestos e suas falas cômicas foram tornando-se mais teatrais no decorrer das cenas, mantendo, entretanto, a alternância entre "un tono confesional y un tono gracioso, informal y cotidiano[13]" (Tellas *et al*., 2017, p. 79). Ela transparece leveza tanto em sua narração quanto em suas reflexões, certamente propiciada pela receptividade da plateia, bem como pelas intervenções da direção com as "posibilidades de acercarse y distanciarse del espectáculo; se adentra en este para compartir el ámbito íntimo y se aleja para examinar el mundo que há creado[14]" (Tellas *et al*., 2017, p. 80).

13 "um tom confessional e um tom humorístico, informal e cotidiano". (Tradução nossa).
14 "estabelece possibilidades de aproximação e distanciamento do espetáculo; entra para compartilhar a esfera íntima e se afasta para examinar o mundo que criou". (Tradução nossa).

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35449

Assim, quando o público se acomoda no chão, ouve Dona Chica contar que seu primeiro beijo na boca aconteceu depois de ter ficado viúva do marido que lhe engravidou treze vezes! Para a médica e psicanalista Rita Francis, essa falta de demonstração de afeto pode ser justificada porque "aos homens foi mostrado apenas o coito em si mesmo [...]. Carícias e atos preliminares à penetração parecem não ter tido espaço na vida sexual masculina desses idosos" (Branco, 2021, p. 70), ou seja, hoje seu marido estaria incluído na parcela "desses idosos". E Dona Chica narra, animada, detalhes de sua relação em triângulo amoroso, na qual, embora Eurípedes ficasse com ela somente aos finais de semana, *foi um gesto de pouco tempo, mas foi feliz* (Martinho, 2024), pois ainda de acordo com a doutora Rita Francis, "[q]uando o casal se mantém em desenvolvimento de sua sexualidade por meio de carinho, olhares, partilhas, sorrisos, beijos, abraços, cumplicidade, amorosidade no trato diário de um com o outro, as coisas caminham muito bem" (Branco, 2021, p. 65).

Essa descrição fica clara na narrativa de Dona Chica, que demonstra sentir saudade, mas "não sonha quando rememora: desempenha [...] a religiosa função de unir o começo ao fim, de tranquilizar as águas revoltas do presente alargando suas margens" (Bosi, 1994, p. 82). É visível a latência do amor em suas frases, e ela realmente alarga as margens da resiliência trazendo à tona, ao mesmo tempo, o desafeto e o afeto dos dois homens com quem se relacionou na vida. O rancor de ter tido um abraço rejeitado por seu marido Manoel se torna motivo de risos sinceros, assim como nos faz rir ao falar da falta que sentiu quando da partida definitiva de Eurípedes para ficar com sua primeira companheira: *Senti, quem que não sente, uma pessoa que a gente ama... ele foi embora com outra e eu fiquei mamando o dedão* (Martinho, 2024).

A cena se encerra como nos biodramas de Vivi Tellas: "Y, en el final, siempre se abre la escena al público con un baile para dar paso a una comida compartida entre todos: intérpretes, producción y espectadores[15]" (Tellas *et al*., 2017, p. 23). Desse modo, as pessoas convidadas tiveram uma experiência, visual, auditiva e sensorial olfativa para além do assistir à cena, pois, ao saborearem o biscoito e o pão de queijo assados, o bolo de São Benedito e o café, terem contato com o pilão, o tear, os tapetes e ao ouvirem músicas que fizeram e fazem parte da vida de Dona Chica, testemunharam "[a] "nova" forma de fazer história com o auxílio da memória e da oralidade, [que] foi fundamental para a descoberta de novas histórias excluídas e apagadas pela historiografia oficial, como a de mulheres" (Ribeiro, 2024, p. 22) (fotos 12 e 13).

15 "E, no final, sempre abre a cena ao público com uma dança para dar lugar a uma comida compartilhada entre todos: intérpretes, produção e espectadores". (Tradução nossa).

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35449

Figura 12 - Plateia reunida na Cena 6

Créditos: Eurim Pablo.

Figura 13 - Plateia reunida para o momento do lanche coletivo na Cena 6

Fonte: Print da tela do vídeo do biodrama.

Considerações

Dona Chica possui lucidez e sensatez admiráveis porque, com todo o sofrimento precoce sobre o qual ela consegue falar, seus gestos e sua memória guardam um lugar de afeto, de respeito, de herança ancestral. Em um "ato de construir a passagem, de ir se abrindo um caminho" (Dantas, 2012, p. 8), apresentamos seis cenas de sua vida, valorizando seu protagonismo com sua narrativa oral, a essência sincera das falas e a compreensão histórica da memória performada no seu depoimento. Mantivemos a linguagem simples de Dona Chica, embora complexa em sua sabedoria, retratando as memórias de tantas mulheres idosas da roça.

Mais ainda, no ensaio aberto, colocamos uma plateia diversificada para se comunicar com Dona Chica, com sua narrativa e com sua vida. De tal modo que depoimentos voluntários foram coletados logo após a apresentação, ou enviados dias depois, expressando o acontecimento comunicacional daquele momento, por se tratar de "algo único, excepcional, imprevisível, irrepetível e anônimo. [...] Ele me atinge de surpresa, altera minhas vivências, me intima a renascer" (Marcondes Filho, 2019, p.

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35449

39). Relatos que contemplam as duas formas previstas pela temporalidade metapórica: "uma emoção instantânea que impacta, cria sentido e reorganiza a vivência que a segue, e uma emoção diferida, retardada, que vem após a insistência de provocações e bombardeamentos (Marcondes Filho, 2019, p. 70).

Dona Chica representa o conhecimento contra-hegemônico, ancestral, plural e diversificado, tão importante não só campo da Comunicação como também para a História Geral, porque a linguagem metafórica advinda da narrativa oral é rico material para que nós pesquisadoras possamos imergir e trazer à tona, para além da verdade, a "interpretação criativa das experiências mais do que na exatidão da descrição dos fatos" (Heller *et al*., p. 267). Por isso é tão importante considerar e validar o olhar dessa mulher que viveu uma realidade degradante, mas que é o colo desejado para um consolo ou conselho seja acerca do assunto que for. Sua performance em cena mostra que ela é uma mulher velha contemporânea, à frente de seu tempo, cuja memória alimenta o pensamento para o presente e o futuro.

Referências

BONI, V.; QUARESMA, S. J. Aprendendo a entrevistar: como fazer entrevistas em ciências sociais. **Revista Eletrônica dos Pós-Graduandos em Sociologia Política da UFSC**, v. 2, n. 1 (3), p. 68-80, jan.-jul. 2005. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/emtese/article/view/18027. Acesso em: 11 nov. 2024.

BOSI, E. **Memória e sociedade:** lembranças de velhos. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BRANCO, R. F. G. y R. **Velhos sim, assexuados jamais!:** a sexualidade no envelhecimento. 1. ed. Curitiba: Appris, 2021.

BROWNELL, P. **Proyecto Archivos: elteatro documental según Vivi Tellas.** Hemispheric Institute, 2012. Disponível em: https://hemisphericinstitute.org/en/emisferica-91/9-1-review-essays/proyecto-archivos-el-teatro-documental-segun-vivi-tellas.html. Acesso em: 17 fev. 2025.

DANTAS, E. Metáporo e o conceito de comunicação como acontecimento. Trabalho apresentado no DT 8: **Intercom – Sociedade Brasileira de EstudosInterdisciplinares da Comunicação**. XVII Congresso de Ciências da Comunicação na RegiãoSudeste, Ouro Preto-MG, 28 a 30 jun. 2012. Disponível em: http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sudeste2012/resumos/R33-1177-1.pdf. Acesso em: 10 jun. 2024.

EVARISTO, C. A escrevivência e seus subtextos. In: DUARTE, C. L.; NUNES, I. R. (Orgs.). **Escrevivência:** a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. 1. ed. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020. p. 26-46. Disponível em: https://www.itausocial.org.br/wp-content/uploads/2021/04/Escrevivencia-A-Escrita-de-Nos-Conceicao-Evaristo.pdf. Acesso em: 19 ago. 2024.

HELLER, B.; NEVES, T. C. da C.; PERAZZO, P. F.; GOULART, A. P. Memórias, metáforas e imaginação em narrativas orais de história de vida. **MATRIZes**, v. 17, n. 1, p. 251-268, 2023. Disponível em: https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v17i1p251-268. Acesso em: 19 ago. 2024.

MARCONDES FILHO, C. **Das coisas que nos fazem pensar, que nos forçam a pensar:** o debate sobre a nova teoria da comunicação. 2. ed. São Paulo: ECA/USP, 2019. Disponível em: https://www.livrosabertos.abcd.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/view/369/325/1335-1. Acesso em: 26 maio 2024.

MARTINHO, M. D. N. **Depoimentos** [21 abr. 2024; 5 jun. 2024; 9 out. 2024; 21 dez. 2024]. Entrevistadora: CLARICE MARTINS DUARTE. Goiânia, 2024. 2 arquivos.mp4 (1'52''; 5'49''); 5 arquivos.aac (19'01''; 3'02''; 8'10''; 2'29''; 57'').

RAVAGNOLI, N. C. da S. R. A entrevista narrativa como instrumento na investigação de fenômenos sociais na Linguística Aplicada. **The ESPecialist**, v. 39, n. 3, 2018. Disponível em: https://doi.org/10.23925/2318-7115.2018v39i3a2. Acessoem: 11 nov. 2024.

RIBEIRO, M. R. M. **Podcast oralidades femininas:** afetos gerados a partir da transmissão oral dos saberes de mulheres criativas do Distrito Federal. 2024. Dissertação (Mestrado) – Universidade Católica de Brasília, Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu emInovaçãoemComunicação e Economia Criativa, Brasília, 2024.

TELLAS, V.; BROWNELL, P.; HERNÁNDEZ, P. (comp. y coord.). **Biodrama.** Proyecto Archivos: seis documentalesescénicos. 1. ed. PapelesTeatrales. Serie Dramaturgias. Córdoba: Ed. Filosofía y Humanidades UNC, 2017. Disponível em: https://emad-caba.infd.edu.ar/sitio/wp-content/uploads/2022/10/Biodrama.-Vivi-Tellas.pdf. Acesso em: 30 ago. 2024.

Recebido em: 25 mar. 2025
Aprovado em: 06 jun. 2025

dispositiva
Revista Interinstitucional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC Minas e da UFMG
PUC Minas
UFMG

ENTRE LINHAS DE COSTURA E NARRATIVAS SERIADAS: O FIGURINO COMO FIO CONDUTOR DOS ARCOS NARRATIVOS DAS PROTAGONISTAS DA SÉRIE ORIGINAL COISA MAIS LINDA DA NETFLIX

BETWEEN SEWING LINES AND SERIAL NARRATIVES: COSTUMES DESIGN AS GUIDING THREAD OF THE NARRATIVE ARCS OF THE PROTAGONISTS OF THE NETFLIX ORIGINAL SERIES GIRLS FROM IPANEMA

Claudinei Lopes Junior [1]
Laís Mader Cremonese [2]
Sarah Suyama Aniceto [3]

Resumo
O figurino, para uma produção audiovisual, tem suma importância para a construção das personagens e de seus arcos narrativos transmitindo emoções e sensibilidades, o que conecta os espectadores ao espaço-tempo da narrativa. Nesse sentido, o presente trabalho analisa o figurino das protagonistas da série original Netflix Coisa Mais Linda (2019-2020), Adélia e Maria Luíza, em busca de destacar a influência da indumentária na construção dos arcos narrativos dessas personagens. Metodologicamente, adotamos uma perspectiva qualitativa, baseada em revisão bibliográfica e pesquisa exploratória. O corpus de análise é constituído dos arcos narrativos das protagonistas ao longo da primeira temporada da série. Destacam-se as propriedades dos figurinos em Coisa Mais Linda, mesmo que de forma implícita e metafórica, como potências visuais que melhoraram a compreensão das personagens analisadas e da narrativa apresentada.

Palavras-chave
Personagem; figurino; arco narrativo; Netflix; Coisa Mais Linda.

Abstract
Costume design plays a crucial role in audiovisual productions, contributing significantly to the construction of characters and their narrative arcs by conveying emotions and sensitivities that connect viewers to the spatiotemporal dimensions of the story. In this regard, the present study examines the costume design of the protagonists in Netflix's original series Girls from Ipanema (2021), Adélia and Maria Luíza, aiming to highlight the influence of clothing on the development of their narrative arcs. Methodologically, we adopt a qualitative perspective, grounded in a bibliographic review and exploratory research. The analytical corpus consists of the protagonists' narrative arcs throughout the first season of the series. The article underscores the properties of costume design in Girls from Ipanema as visual elements that, even implicitly and metaphorically, enhance the understanding of the analyzed characters and the overarching narrative.

Keywords
Character; costume; narrative arc; Netflix; Girls from Ipanema.

1 Doutorando em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), claudine.i.lopes@hotmail.com/juniorlopes@usp.br, https://orcid.org/0000-0002-5091-9037, http://lattes.cnpq.br/7345784328951440.
2 Mestranda em Têxtil e Moda pela Escola de Artes, Ciências e Humanidade da Universidade de São Paulo da (EACH-USP), lais.mader@hotmail.com/lais.cremonese@usp.br, https://orcid.org/0000-0003-2092-6583, http://lattes.cnpq.br/2409038744967403.
3 Mestranda em Têxtil e Moda pela Escola de Artes, Ciências e Humanidade da Universidade de São Paulo (EACH-USP), sarahsuyama@gmail.com, https://orcid.org/0009-0009-3042-326X, http://lattes.cnpq.br/3480071705828490.

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14n25e35450

Introdução

Coisa Mais Linda é a quarta série original brasileira produzida e disponibilizada pela Netflix, plataforma de vídeo sob demanda por assinatura. A primeira temporada foi lançada em 22 de março de 2019, seguida pela segunda, em 19 de junho de 2020. Criada por Giuliano Cedroni, em colaboração com Heather Roth, a série foi produzida por Beto Gauss e Francesco Civita, da *Prodigo Films*. O roteiro foi escrito por Patrícia Corso, Leonardo Moreira, Luna Grimberg, Mariana Tesch, Giuliano Cedroni e Heather Roth, com direção geral de Caito Ortiz, que dividiu a direção com Hugo Prata e Julia Rezende.

A história se passa no Brasil, mais precisamente durante a transição entre as décadas de 1950 e 1960, no Rio de Janeiro. Assim, entender o contexto histórico brasileiro no qual se baseia a narrativa de *Coisa Mais Linda* é essencial para tornar mais claras as circunstâncias sociais e políticas desses anos, que são comumente chamados de Anos Dourados. Isso permite uma análise mais aprofundada e comparações com o cenário contemporâneo ao lançamento da série, que ocorreu em 2019 e 2020 na plataforma Netflix.

Toda a concepção de *Coisa Mais Linda* foi feita em inglês, incluindo criação, roteiro e aprovação pela Netflix, e depois a série foi traduzida para o português, o que reflete o caráter internacional adotado para essa produção audiovisual seriada. Outro detalhe é o trabalho colaborativo entre o brasileiro Giuliano Cedroni e a estadunidense Heather Roth, contratados para elaborarem a série como uma *"elevated soap opera".* Com vistas para a transnacionalização de *Coisa Mais Linda*, a Netflix alterou o título em inglês da segunda temporada da série, de *Most Beautiful Thing* para *Girls from Ipanema*, associando-o à famosa canção de Antonio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes. A troca de nome visava a atrair um público estrangeiro ao evocar a popularidade da Bossa Nova como traço marcante de brasilidade (Cedroni, 2019). Ademais, o fato de a série ser ambientada no Rio de Janeiro dos anos 1950, durante o surgimento da Bossa Nova, e a utilização da canção *The Girl from Ipanema*, na voz de Amy Winehouse, como abertura, reforçam essa conexão local-global.

Coisa Mais Linda, em sua primeira temporada com sete episódios, narra a vida de quatro mulheres no Rio de Janeiro de 1959. O foco principal está em Maria Luíza Carone (Maria Casadevall), conhecida como Malu, uma paulistana de família rica que se muda para o Rio para se encontrar com seu marido, Pedro Furtado (Kiko Bertholini), que havia partido antes para preparar a abertura de um restaurante. Ao chegar, Malu descobre que foi abandonada e que Pedro fugiu com todas as economias do casal. No meio do caos, ela conhece Adélia Araújo (Pathy Dejesus), uma mulher negra, pobre, mãe solo, que trabalha como empregada doméstica e vive em um morro da cidade do Rio de Janeiro com a irmã mais nova Ivone (Larissa Nunes) e a filha, Conceição (Sarah Vitória), já que Capitão (Ícaro Silva) não é um pai presente, uma vez que viaja muito por ser músico. Maria Luíza e Adélia formam uma amizade e, juntas, decidem abrir um clube de música focado em Bossa Nova, no local onde funcionaria o restaurante planejado por Malu e seu marido.

A série também explora a vida de Lígia (Fernanda Vasconcellos), amiga de infância de Maria Luíza, que sonha em ser cantora, mas enfrenta um dilema. Ela ama a música, mas também está apaixonada por Augusto Soares (Gustavo Vaz), seu marido abusivo que a proíbe de cantar devido às repercussões negativas que isso poderia ter em sua carreira política no Rio de Janeiro. Outra personagem central é Thereza Soares (Mel Lisboa), cunhada de Lígia e esposa de Nelson Soares (Alexandre Cioletti). Após anos em Paris, Thereza retorna ao Brasil e trabalha em uma revista feminina, a revista Ângela. Entre as quatro mulheres, Thereza é a que mais defende ideais feministas e igualdade social, embora enfrente preconceitos e situações desagradáveis no trabalho.

É importante destacar que *Coisa Mais Linda* já tem sido objeto de pesquisas acadêmicas em diversas abordagens analíticas. Alguns estudos analisam a série a partir da história do feminismo no Brasil (Mendes, 2019), outros examinam o papel da mulher na sociedade, usando as protagonistas da série para discutir questões culturais, educativas e de luta contra a dominação masculina (Carvalho; Monti, 2019; Franco; Calsa, 2022). Outros trabalhos utilizam a série para ilustrar contribuições ao Direito, à cidadania feminina e ao combate à violência doméstica (Gimenez; Dutra, 2023; Scher, Dylbas, Fiuza, 2023). Além disso, há estudos focados na representação das mulheres, com ênfase nas protagonistas e análises que abordam a série como um produto de ficção brasileira que envolve Bossa Nova, localismo melodramático e globalismo pela produção e distribuição via Netflix (Greco; Souza; Pereira, 2020; Lopes Junior, 2023; Penner; Lopes Junior, 2023; Rocha; Arantes, 2023; Rocha; Arantes; Silva, 2021). É válido ainda pontuar ainda um trabalho (Collovini, 2023) que explora, especificamente, uma das protagonistas de *Coisa Mais Linda* a partir da relação do figurino que caracteriza a personagem em um espaço-tempo determinado na trama ficcional da série, considerando características históricas das ondas feministas no contexto brasileiro.

É nessa perspectiva que apresentamos nosso objeto de estudo de maneira a destrinchar aspectos relevantes que estão circunscritos em pesquisas anteriores que já se dedicaram a compreendê-la melhor, além de explicitar que este artigo pretende investigar a construção do figurino ao longo do arco narrativo das personagens Adélia e Maria Luíza durante a primeira temporada da série original Netflix *Coisa Mais Linda.* Metodologicamente, estamos ancorados numa perspectiva exploratória e qualitativa sob o corpus que compreende sete eventos dramáticos de cada protagonista. Primeiramente, iniciamos com uma discussão teórica sobre a construção de personagens na ficção seriada e a relação que o figurino pode implicar nesse processo; em seguida, partimos para a análise na qual abordamos aspectos gerais da moda dos anos de 1950 e 1960, dando destaque para a emergência das singularidades da moda brasileira considerando o recorte de análise.

Personagens e figurino em séries de tv

O contexto da complexidade narrativa das séries de TV (Mittell, 2006, 2015) implicou uma série de transformações estruturais, narrativas e estilísticas em relação às

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14n25e35450

narrativas seriadas de televisão. Nesse processo de complexificação, as personagens adquirem centralidade, pois, como Mittell (2015) pontua, a maioria dos roteiristas de séries de televisão as coloca no centro do processo criativo, tratando-as como um elemento capaz de medir o sucesso de uma série de TV, como um termômetro. Em termos de definição, "[...] as personagens são acionadas pelo texto, mas ganham vida à medida que consumimos ficção e são mais bem compreendidas como construções de pessoas reais, não simplesmente imagens e sons em uma tela" (Mittell, 2015, p. 118, tradução nossa[4]).

Ao longo do tempo em que se acompanha a poética da narrativa televisiva de uma série, os espectadores estabelecem um relacionamento com as personagens, acumulam-se conhecimentos e experiências sobre elas que permitem que cada espectador postule sua própria visão a respeito da identidade e da interioridade das personagens. Nesse sentido, é válido retomar a proposta de Smith (2004, 2010) sobre a capacidade das personagens de cinema e de séries de TV em envolver a espectatorialidade numa estrutura de simpatia calcada em três práticas: reconhecimento; alinhamento que engloba dois elementos-chave, o apego e o acesso subjetivo; e fidelidade.

Ainda nessa linha de esclarecer como personagens são desenvolvidas no contexto televisivo e percebidas pelas audiências, Pearson (2007) argumenta que as personagens televisivas possuem uma autonomia em relação aos códigos que as constroem, o que as estabiliza como entidades completas nas mentes tanto dos produtores como do público. Anatomizar as personagens, segundo Pearson (2007), é, portanto, um processo de identificação dos elementos presentes nos imaginários dos produtores e da audiência dos produtos ficcionais seriados televisivos. Como uma espécie de metodologia, há uma estrutura de personagem baseada numa taxonomia de seis elementos-chave: traços psicológicos/comportamentos habituais; características físicas/aparência; padrões de fala; interações com outras personagens; ambiente; e biografia. Apesar de nomeados separadamente, é importante ressaltar que existe sempre uma interação anatômica entre esses componentes na construção da personagem televisa.

Neste artigo, considerando o nosso objetivo, busca-se tensionar a construção das personagens ficcionais televisivas, sobretudo, as de séries de TV, a partir de um elemento composicional de personagens que pode estar simultaneamente presente como categoria analítica nas proposições metodológicas de Murray Smith e Roberta Pearson: o figurino. A literatura acadêmica sobre o figurino no cinema, na televisão e no teatro já detém observações interessantes como: mapeamentos da estrutura geral dos processos de figurino na produção de produtos culturais (Anderson, Anderson, 1999; La Motte, 2001); investigações sobre o papel autoral do figurinista nas produções artísticas (Britton, 1999; Hutcheon, 2013; Nadoolman Landis, 2018; Toylan, 2013); análises do desempenho do figurino na definição das de marcadores sociais da diferença como idade, gênero e sexualidade nas narrativas (Bruzzi, 1997; Mascio, 2023; Toylan, 2018); e perspectivas que alinham a questão do figurino com moda, ficção televisiva seriada e audiência em redes sociais (Andó, 2015; Mascio, 2021, 2025).

4 "[...] characters are triggered by the text but come to life as we consume fiction and are best understood as constructs of real people, not simply images and sounds on a screen" (Mittell, 2015, p. 118).

Especificamente sobre as séries de TV contemporâneas, Mascio (2021, p. 439) destaca que

> [...] a complexidade narrativa das séries televisivas também inclui a vestimenta, que não só desempenha o papel de construir e definir as características individuais de cada personagem, mas também se torna um elemento modular do produto serial. O elo entre as roupas e o público se desenvolve, portanto, muito além dos limites da história que está sendo contada; ele percorre os mundos paratextuais vinculados à série televisiva (tradução nossa[5]).

Ao analisar a construção visual das personagens em séries de TV, a moda, por meio do figurino, assume uma função de sujeito enunciativo graças à capacidade que o figurinista tem de falar simbólica e metaforicamente com a adoção de escolhas estilísticas. Assim sendo, o figurino está intricado à narrativa visual das séries de TV, afinal, desde produções que abordam dramas históricos, que refletem e refratam o presente, até obras que exploram mundos fantásticos e utópicos, os figurinos enriquecem a narrativa seriada, propiciando pistas visuais elucidativas para a melhor compreensão da audiência da jornada das personagens.

Seguindo essa linha, Stutesman (2005) pondera que o figurino está incutido no cinema e na televisão por meio de uma estreita inter-relação entre narrativa, elenco, personagens, expressões de moda e ainda outros elementos do meio visual. Inclusive, postula-se que o figurino é "um palco por si só" (Stutesman, 2005, p. 37, tradução nossa[6]). Ou seja, uma metáfora que delineia a ideia de que o ato de vestir e de fantasiar o corpo pode ter significados para além de sua mera credibilidade funcional, pois precisa servir a uma obra artística. Em outras palavras, o figurino é um ofício que atende concomitantemente demandas intra e extra diegéticas de filmes e de séries de TV.

Dialogando com a metáfora de Drake Stutesman, Batty (2014) discute também o figurino e sua relação próxima com a narrativa de um roteiro quando explicita que a espectatorialidade em tela, como é o caso do cinema e da televisão, demanda afirmações visuais tanto das personagens que compõem as narrativas das obras como da audiência que assiste aos produtos culturais audiovisuais. A jornada da história, então, não é explorada só pelo som e pela imaginação, mas também por elementos visuais. Nesse sentido, segundo Batty e Waldeback (2008), o figurino se torna um objeto valioso capaz de significar muito além de sua funcionalidade, ao passo que acontece a jornada da narrativa para as personagens e para o público.

Diante disso, é fato que o figurino se justapõe como um processo criativo dotado de uma linguagem visual, a qual, por meio da seleção cuidadosa de tecidos, cores e estilos, apoia o arco narrativo de personagens em narrativas teatrais, cinematográficas e televisivas. O figurino é capaz de evocar emoção no público, incitando simpatia pelas personagens de mundos diegéticos e promovendo o próprio autorreconhecimento da audiência nesses universos ficcionais. Além disso, o figurino tem competências de

5 Texto original: "[...] the narrative complexity of the television series also includes clothing, which not only plays the role of building and defining the individual features of each character, it also becomes a modular element of the serial product. The link between the outfits and the audience develops therefore far beyond the boundaries of the story being told; it runs through the para-textual worlds linked to the television series" (Mascio, 2021, p. 439).
6 Texto original: "a stage in itself" (Stutesman, 2005, p. 37).

localizar características de um espaço-tempo da história da humanidade, inclusive, rastros e marcas interseccionais que podem marginalizar sujeitos sociais. São tais constatações que desejamos comprovar neste trabalho com nossa análise.

Metodologia e análise

Este estudo tem como foco analisar a construção do figurino das personagens Adélia e Maria Luíza, protagonistas da série *Coisa Mais Linda*. As personagens, que são sócias no clube de música que dá nome à série, compartilham diversas cenas ao longo da narrativa. Nossa perspectiva analítica busca investigar como o figurino contribui para a construção de suas identidades, bem como a forma pela qual suas vestimentas refletem a dinâmica entre elas, suas trajetórias individuais e os contextos sociais e culturais em que estão inseridas na diegese da série. É importante ressaltar que os arcos narrativos mais longos das séries de TV, como é o caso do nosso objeto, permitem que a construção de personagens mais complexas aconteça por meio de intrigas mais intensas. Nesse sentido, Newman (2006) estabelece que o arco da personagem seja sua jornada desencadeada por pontos de ancoragens. Apesar de a série ter seu ritmo de contar sua história, dentro desse ritmo, há o compasso da história de cada personagem que "[...] pode ser individualizada, espacializada como um arco sobrepondo todos os outros arcos de personagem" (Newman, 2006, p. 23, tradução nossa[7]).

No que diz respeito aos arcos das personagens, Pearson (2007) sugere que as personagens protagonistas das séries televisivas devem, ao passo que apresentam certa estabilidade, apresentar novidades e divergências que promovam mudanças e, simultaneamente, a familiaridade e o rompimento da monotonia. Ademais, com os arcos narrativos de cada personagem, é possível que haja uma apreensão das mudanças sofridas pelas personagens e uma consequente avaliação do público para que se defina qual personagem merece o investimento de sua atenção. As personagens, então, podem assumir formas diversas, que compreendem desde uma imutabilidade de caráter, mantendo-o intacto desde o início da narrativa, ou passar a ter uma complexidade de múltiplas camadas ou ainda sofrer um processo de formação ou de transformação de caráter. Com efeito, podemos ainda salientar que esses fatos que se desenrolam nos arcos das personagens podem ser pautados nas relações sociais da vida real, o que nos possibilita uma análise mais crítica sobre tais eventos e sobre as múltiplas camadas que as personagens podem desenvolver.

Para alcançar nosso objetivo e sistematizar nossas análises, serão apresentadas cenas que evidenciam a progressão do arco narrativo das personagens ao longo dos episódios da primeira temporada de *Coisa Mais Linda*. As cenas escolhidas serão detalhadamente descritas, e os figurinos utilizados por Adélia e Maria Luíza serão analisados com base em sua relação com a construção das cenas, considerando como as escolhas estéticas dialogam com o desenvolvimento das personagens e dos contextos sociais, culturais e políticos que as cercam ao longo da trama. As cenas selecionadas para análise de Adélia e Maria Luíza incluem momentos-chave de sua trajetória ao

7 Texto original: "[...] can be individuated, spatialized as an arc overlapping all of these and all of the other characters' arcs" (Newman, 2006, p. 23).

longo da série, afinal, como salienta Capaccio (2019), em filmes ou em séries de TV, os figurinos evoluem à medida que a história progride, o que contribui para sinalizar a passagem do tempo e o crescimento emocional das personagens.

A primeira cena a ser analisada é a chegada de Maria Luíza, natural de São Paulo, ao Rio de Janeiro e é marcada por seu intuito de reencontrar seu marido, Pedro, que havia se deslocado previamente à cidade com o propósito de gerenciar a abertura do restaurante que ambos planejavam estabelecer. Na Figura 1, observa-se que o figurino azul escuro da personagem se destaca em meio ao cenário composto por tons terrosos, que imitam uma estética sépia, conferindo à cena um caráter nostálgico e remetendo a uma atmosfera de época. O traje da personagem é composto por peças volumosas e tecidos encorpados, que contam com saia midi drapeada, um casaco de manga ⅞ com barra peplum, ambos em um tom de azul escuro, juntamente com o chapéu de mesma tonalidade; abaixo do casaco, vemos uma blusa branca combinada com sapatos de salto, bolsa e luvas da mesma cor complementados através da silhueta característica do *New Look* de Dior lançado em 1947.

Figura 1 - Maria Luíza chega no aeroporto do Rio de Janeiro

Fonte: *Coisa Mais Linda* (2021).

Contextualizando o Brasil dos anos de 1950 e 1960, pode-se afirmar que a moda era subordinada à alta costura francesa, tendo os modelos franceses copiados e adaptados pelos costureiros brasileiros que etiquetavam as peças com seus nomes ou as marcas próprias para as mulheres da alta sociedade brasileira (Braga, 2024). De acordo com Braga (2022, p. 108), "o New Look de Dior desencadeou todo o padrão estético dos anos de 1950, no qual a cintura marcada com saias rodadas passaram a ser o verdadeiro gosto daquele momento". O autor complementa que os sapatos de salto, conhecidos como scarpins, deveriam ser forrados com o mesmo tecido do vestido ou combinados com a mesma cor de outro elemento da vestimenta; além disso, as luvas eram indispensáveis para o que se entendia por elegância na época. Tais características estão impressas visualmente nesse primeiro figurino analisado de Maria Luíza. Por uma ótica social, essa escolha de figurino imprime o tradicionalismo burguês rememorando o luxo

parisiense da Belle Époque, tornando Maria Luíza como uma representante do zeitgeist desse momento histórico no Brasil. Partindo de um prisma intersecional, pode-se dizer que Maria Luíza, como uma mulher branca de classe mais abastada, era encorajada a aspirar o culto a virtudes fundamentais, como: piedade, pureza, submissão e domesticidade; enquanto a maleficência, a promiscuidade, a desobediência e a servidão são destinadas a uma mulher negra (Collins, 2019). Sobre esse processo, Del Priore (2009, p. 41) destaca que, já no Brasil colônia, a classe feminina passou por um adestramento gradual no qual "as imagens da mulher de elite opõem-se à promiscuidade e à lascívia da mulher de classe subalterna, em geral negra, mulata ou a índia, pivô da miscigenação que justificou por tanto tempo a falsa cordialidade entre colonizadores e colonizados".

Figura 2 - Maria Luíza chega ao apartamento do marido no primeiro episódio

Fonte: *Coisa Mais Linda* (2021).

A Figura 2 nos mostra detalhes do mesmo figurino vistos a partir das costas da personagem, destacando de forma mais clara o uso do peplum e do casaco com recortes. Esses elementos estruturais permitem um ajuste preciso e rente ao corpo, realçando a silhueta da personagem. Além disso, são evidenciadas as aplicações do adorno de cabeça, que reforçam a sofisticação do figurino. A construção da cena é predominantemente composta por tons de azul e verde, porém o que ressalta a suntuosidade do figurino de Maria Luíza é o contraste que ele tem com o cenário caótico ao seu redor. Segundo Silveira (2015, p. 124), a cor verde remete à relação "da fortuna, do dinheiro, do acaso, da esperança". O efeito visual dessa cor "[...] causa a sensação de controle do próprio destino, [...] sensação de prosperidade; sensação de sorte; [...] onde tudo é permitido" (Silveira, 2015, p. 124). Esse uso de verde destaca a personagem em um cenário de oposição com o ambiente, intensificada visualmente pela integração de Maria Luíza ao novo contexto em que se encontra. Em outras palavras, o figurino, em harmonia com a paleta cromática da cena, contribui para a construção simbólica da relação da personagem com o espaço.

Após descobrir que o marido não havia cumprido o combinado sobre o restaurante, Maria Luíza conversa com o advogado da família, para entender se ele sabia do paradeiro de Pedro; contudo, o advogado insinua que provavelmente ela havia sido traída e por isso abandonada pelo marido. A protagonista não acredita na tese da traição e volta ao apartamento que o marido havia alugado. Na Figura 3, Maria Luíza começa a cena com o mesmo figurino que começa o episódio, mas, por estar no ambiente privado do apartamento, já não está nem com as luvas e nem com o adorno de cabeça, que na época eram utilizados nos ambientes públicos. Com o desenvolvimento da cena, a protagonista retira o casaco de manga ⅞, revelando uma camisa branca de botões, de manga japonesa e listras com detalhe pontilhado em preto. Ao preparar sua bagagem para o retorno a São Paulo, Maria Luíza vasculha o armário de roupas e encontra um lenço de seda tipicamente feminino para a época. Do acessório, cai um bilhete com um beijo de batom vermelho. Em choque, a protagonista ateia fogo nas roupas de Pedro e nas cartas que ele trocava consigo.

Figura 3 - Maria Luíza descobre que seu marido tem uma amante no primeiro episódio

Fonte: *Coisa Mais Linda* (2021).

Segundo Crane (2011), a moda feminina sempre é um estatuto sobre os papéis das mulheres e como os sujeitos femininos deveriam desempenhá-los. Gilda de Mello e Souza (2005) também se detém ao estudo da vestimenta como uma linguagem simbólica ou como "[...] um estratagema de que o homem sempre se serviu para tornar inteligíveis uma série de ideias como o estado emocional, as ocasiões sociais, a ocupação ou o nível do portador" (Mello e Souza, 2005, p. 125). O papel social esperado de Maria Luíza antes de descobrir a traição de Pedro era calcado em sua origem de família abastada cujas vestimentas são, por sua vez, inspiradas na elegância da alta costura francesa, entretanto, no arco narrativo da personagem, essa expectativa é quebrada com o princípio de incêndio e sua aparência desestruturada apreendida pela cena e pelo figurino.

A Figura 4 é o momento em que Maria Luíza queima o lenço da suposta amante de Pedro. A cena é gravada com pouca iluminação, em tons de sépia, deixando que a fogueira criada por ela ilumine a sala. O lenço que ela manuseia é de seda, tem estampa com um rapport centralizado de motivo náutico com âncoras e correntes douradas, possui fundo na cor creme e tem um barrado na cor preta. A importância desse objeto para a cena é que o lenço corporifica a existência da traição de Pedro, é pelo objeto que Maria Luíza encontra o bilhete e então começa a observar o quarto, encontrando os demais vestígios de uma presença feminina. Por isso, ao queimá-lo, ela está destruindo toda a história da traição e a própria amante. Diante dessas duas cenas analisadas, é possível observar que o figurino acompanha o arco narrativo de Maria Luíza e, tal como nos lembra Nadoolman Landis (2012), se integra perfeitamente à narrativa, servindo como pista visual que compõe os acontecimentos contextuais da história e até mesmo o estado emocional da protagonista.

Figura 4 - Maria Luíza queima o lenço da amante de seu marido no primeiro episódio

Fonte: *Coisa Mais Linda* (2021).

Após Maria Luíza incendiar os pertences do marido, acontece a primeira aparição de Adélia na série, que chega arrombando a porta do apartamento por conta da fogueira criada por Maria Luíza. Adélia fica assustada, mas, percebendo o estado de choque de Maria Luíza, se esgueira pela lateral da fogueira para pegar o cobertor que está sobre a cama e jogar em cima do fogo, abafando-o e, dessa forma, apagando o princípio de incêndio. A cena é escura e a iluminação é feita com a fogueira, quando Adélia a apaga, o quarto fica nas sombras.

A partir da Figura 5, a princípio, no início da temporada, é possível ver que Adélia se veste de uma forma mais simples do que Maria Luíza. Adélia está com um vestido sem mangas, com gola xale, cós justo ao corpo, fazendo com que marque a cintura, e a saia do vestido tem duas pregas na linha princesa em cada lateral do corpo. No cós, como enfeite, existe um botão logo acima do início da prega. Na parte das costas do vestido, o fechamento do vestido é com botões distribuídos por toda a parte central das costas de cima até após o cós já na parte da traseira da saia. A saia do vestido, na par-

te traseira, tem várias pequenas pregas distribuídas por todo o traseiro, que, somadas às duas grandes pregas frontais, cria uma silhueta mais ampla, fazendo a saia ter um rodado maior e, com isso, maior liberdade de movimento. O vestido é floral, com flores laranjas claras e as folhas em verde claro, com o fundo bege. Adélia ainda utiliza um lenço também floral amarrado na nuca protegendo os cabelos e um pequeno relógio compondo o look.

Figura 5 - Primeira aparição de Adélia na série, no primeiro episódio

Fonte: *Coisa Mais Linda* (2021).

Na cena retratada na Figura 6, que corresponde à inauguração do clube de música *Coisa Mais Linda*, a personagem Maria Luíza utiliza um vestido sem alças com decote reto e comprimento até os joelhos, confeccionado em tecido estruturado e acetinado. O figurino apresenta recortes princesa, que acentuam a silhueta e uma cintura bem marcada com um cinto do mesmo tecido, novamente dando o tom da estética da época. Os acessórios que complementam o traje, como as luvas e os sapatos de cor preta, criam um contraste visual com o vestido, realçando ainda mais a composição estética da cena. O figurino de Adélia segue uma silhueta semelhante à de Maria Luíza, criando conexão com a sócia, com a adição de drapeados no busto e um formato mais anatômico acompanhando as curvas do corpo. A personagem usa um vestido com sapatos de salto alto vermelhos e luvas pretas. Esse último detalhe cria mais um ponto de conexão visual com o figurino de Maria Luíza, reforçando a harmonia cromática entre o azul e o vermelho.

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14n25e35450

Figura 6 - A abertura do clube de música no quinto episódio

Fonte: Coisa Mais Linda (2021).

Essa cena é particularmente importante, pois marca a consolidação da paleta de cores associada a cada uma das protagonistas. Ao longo de todo o arco narrativo, Maria Luíza transita entre uma paleta de cores predominantemente azul e verde, reforçando aspectos de sua personalidade e trajetória burguesa, como explorado anteriormente. A respeito de Adélia, a paleta de cores inicia com tons mais terrosos, o que demarca uma sobriedade e uma simplicidade da personagem. Ao longo dos episódios, os tons terrosos de Adélia começam a ser mais pigmentados, resultando na cor vermelha à medida que ascende socialmente (Figura 7).

Esse esquema de combinações de cores que combina azul/verde e vermelho se destaca por proporcionar tanto conforto visual, do ponto de vista fisiológico, quanto conforto simbólico, em um sentido psicológico. No entanto, quando se utilizam dois tons diretamente opostos no círculo cromático, como vimos na Figura 7, as cores competem entre si por atenção, criando uma dualidade perceptiva que transmite dinamismo. "O contraste entre as duas cores complementares é o contraste exato, onde os cones óticos se complementam em estresse e repouso, o que não promove o movimento necessário à leitura" (Silveira, 2015, p. 134). Ou seja, no contexto de Coisa Mais Linda, essa escolha de cores pode influenciar a ambientação e a representação das protagonistas nas cenas, intensificando contrastes dramáticos e reforçando a estética visual da produção.

Figura 7 - Círculo cromático - Cores Didáticas Complementares

Fonte: Silveira (2015, p. 124).

Para exemplificar de forma mais prática, foram selecionadas três cenas. A primeira delas retrata Maria Luíza apresentando o local e sua ideia do clube de música para Adélia (Figura 8). Nessa cena, observa-se que a cor da parede do clube, ainda em fase de pré-reforma, quase se confunde com a cor da blusa de Maria Luíza, criando uma harmonia visual entre a personagem e o ambiente. Curiosamente, Adélia veste uma saia cuja cor de fundo é também bastante similar à tonalidade da parede, sugerindo um sentido de pertencimento compartilhado entre elas e o futuro empreendimento. O verde torna-se, assim, a principal nuance cromática dessa cena, conectando visualmente as duas protagonistas ao espaço e enfatizando a importância da cor na construção simbólica de esperança que o momento sugere.

Figura 8 - Maria Luíza mostra para Adélia o espaço do futuro clube de música no segundo episódio

Fonte: Coisa Mais Linda (2021).

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14n25e35450

De acordo com Heller (2014, p. 195),

> o verde, em sua mais completa neutralidade entre todos os extremos, atua de uma maneira que acalma e transmite segurança. Em virtude de ser a mais neutra das cores em nossa simbologia, sua ação é especialmente determinada pelas cores que a ele se combinam. A combinação verde-azul domina o acorde de todas as características positivas; quanto a isso não há grandes disputas, é ponto pacífico: são as cores principais de tudo quanto é agradável - e da tolerância.

Apesar de Adélia compartilhar um tom de verde semelhante ao de Maria Luíza em determinadas partes de seu figurino, a presença da cor característica de Adélia, o vermelho, é evidenciada em seu acessório de cabelo, uma faixa vermelha, e pela estampa floral de sua saia. Esse detalhe reforça a individualidade da personagem, contrastando com o ambiente e o figurino de Maria Luíza, ao mesmo tempo em que mantém sua identidade visual e emocional, simbolizada pela cor vermelha ao longo da narrativa.

De acordo com Heller (2014, p. 103), "o vermelho é a cor de todas as paixões, sejam elas boas ou más". Silveira (2015, p. 123) descreve o vermelho como "cor do perigo e da proibição; cor do amor e do erotismo; cor do dinamismo e da criatividade". Podemos ver que a cor vermelha possui significados ambíguos, representando tanto a paixão quanto o perigo, essa dualidade faz do vermelho uma cor poderosa para o audiovisual mediante a possibilidade de criar narrativas com base em um contexto emocional, intensificando sentimentos das personagens e criando contrastes simbólicos dentro da cena.

Figura 9 - Paleta de cor representando os tons de vermelho utilizados por Adélia

Fonte: Elaboração própria.

O vermelho usado por Adélia (Figura 6; Figura 8) simboliza suas paixões e sua sede por movimento para criar uma nova realidade para sua vida. Mesmo usado de forma contida, apenas em detalhes do figurino da personagem, a cor pode caracterizar energia e dinamismo em formação, ainda tímidos, pela ideia de ser empresária de um clube de música. Percebe-se que a escolha das cores no figurino da personagem acompanha suas emoções ao longo da narrativa. Quando está feliz e realizada, ela aparece vestindo tons de vermelho vibrante, transmitindo paixão, energia e confiança (Figura 9).

Embora haja essa aproximação positiva em relação à utilização do vermelho em detalhes do figurino de Adélia, vale a pena explorar a maneira como essa escolha cromática do figurino explora marcas interseccionais de objetificação da mulher negra.

Dessa forma, rememoramos quando a protagonista usa um vestido todo em um tom de vermelho aberto que remete à sensualidade, supostamente adequada a uma mulher negra (Figura 6). Sob esse ângulo e, a partir de uma perspectiva do feminismo interseccional, pode-se ecoar o conceito de imagens de controle, surgidas desde a escravidão e ainda aplicadas às mulheres negras, cujo objetivo, segundo Collins (2019), é sedimentar o racismo, o sexismo, a pobreza e outras injustiças no tecido social de tal forma que pareçam naturais, normais e inevitáveis à vida humana afetando, sobretudo, as mulheres negras. Apesar de a teorização das imagens de controle ser ancorada no contexto estadunidense, é possível traçar um paralelo entre a realidade brasileira presente na diegese de *Coisa Mais Linda*, os Anos Dourados, e até mesmo a contemporaneidade.

De fato, Lélia González (1983), ao analisar o panorama histórico brasileiro, já notara essa característica de dominação hegemônica sobre os corpos de mulheres quando revela que a população negra do Brasil, para além das heranças sociais malditas do período da escravidão, tinha que lidar com uma violência aplicada na ordem simbólica, especificamente às mulheres negras. Nesse sentido, destaca-se a fusão de duas imagens atribuídas às mulheres negras no Brasil, uma que incita o imaginário masculino, primordialmente, dos brancos; e outra, que demarca a posição servil, que marcadamente pontua uma visão estereotipada e depreciativa das origens africanas dessas mulheres. A partir da junção dessas imagens, surge a figura da mucama que, assim como a mulata, é a mulher racializada que, ao mesmo tempo, permeia o imaginário masculino e se encontra em uma situação servil. Diante disso, a composição do figurino, calcada no azul/verde e vermelho, explora marcas interseccionais de objetificação da mulher negra. Afinal, o vermelho do figurino de Adélia na Figura 6 permite uma ligação com o conceito de imagem de controle de mulata, por ser um reforço à sensualidade da mulher negra que integra a matriz opressora que as objetifica e as associa à promiscuidade, à luxúria e à desumanização.

Apesar de existir uma harmonia cromática entre a composição visual do figurino de Maria Luíza e de Adélia, não há uma perspectiva proporcional de igualdade em relação aos papeis sociais desempenhados por cada protagonista. Isso porque, mesmo com a ascensão social de Adélia, tornando-se empresária e sócia de Maria Luíza, e com a sua adesão a um figurino mais elegante e luxuoso, as exposições a vulnerabilidades sociais ligadas à racialidade da personagem não são mitigadas. Nota-se que há um trânsito no extrato relacionado à classe, que pode ser justificado pelo fato de Adélia deixar de ser empregada doméstica e tornar-se empresária, porém continua sendo uma mulher negra, o que continua a demarcar o hiato profundo que distancia Adélia de Maria Luíza.

Figura 10 - Discussão de Maria Luiza e Adélia no terceiro episódio

Fonte: *Coisa Mais Linda* (2021).

Outro momento significativo em que as tonalidades de verde, representativas de Maria Luíza, se destacam ocorre durante uma discussão entre as protagonistas (Figura 10). Nesse episódio, ambas estão desorientadas devido ao alagamento do clube de música, ocorrido pouco antes de sua inauguração. As nuances de verde aparecem novamente na calça de alfaiataria usada por Maria Luíza, para reforçar a identidade da personagem, contrastando com o momento de crise e instabilidade, o que cria uma tensão visual interessante, refletindo a frustração e a incerteza que permeiam a cena. Quanto à Adélia, na mesma cena, seu figurino apresenta gradações mais terrosas, com destaque para sua blusa em um tom de marsala conforme (Figura 11).

Figura 11 - Paleta de cores representando os tons terrosos usados por Adélia

Fonte: Elaboração própria.

Em paralelo ao tom terroso, podemos lembrar do figurino de Adélia na Figura 6, um vestido vermelho vibrante com tecido mais encorpado, que remete a uma classe social mais alta, e se difere da maioria das cenas anteriores em que ela usa tecidos mais leves e malhas. Vale dizer ainda que, mesmo com um figurino mais elegante, não há grandes superações nas diferenças interseccionais que privilegiam mulheres brancas, como Maria Luíza, em detrimento de mulheres negras, como Adélia.

Maria Luíza começa a adotar o azul em seu figurino após o encontro simbólico com a imagem de Iemanjá, ocorrido no segundo episódio da série. No entanto, é somente após a conquista do espaço para o clube que o uso dessa cor se torna mais

frequente em sua vestimenta, conforme a paleta da Figura 12. A cena retrata Maria Luíza procurando Adélia, no morro onde a sócia vive, para que, juntas, possam reabrir o clube. Isso porque, após um breve momento de hesitação em continuar com o projeto, após a inundação do local do clube, Maria Luíza volta a São Paulo decidida a deixar o sonho do clube de música, mas é inspirada por sua mãe a não desistir.

Figura 12 - Paleta de cor representando os tons de verde e azul utilizados por Maria Luíza

Fonte: Elaboração própria.

Maria Luíza retorna ao Rio de Janeiro decidida a abrir o clube de música e seguir aquilo que ela deseja e não o que a família espera da personagem; então, ela procura Adélia em sua casa para propor novamente a sociedade (Figura 13). O rosa estabelece uma harmonia visual com as tonalidades de azul presentes no figurino de Maria Luíza, além de proporcionar harmonia visual, remete a uma simbologia infantil, associada à pureza e à ingenuidade. Nesse contexto, essa escolha cromática não apenas reforça a delicadeza da situação da cena, mas também sugere a ideia de recomeço, transmitindo um senso de renovação e transformação ao longo de sua trajetória.

Figura 13 - Maria Luiza volta ao Rio de Janeiro no quarto episódio

Fonte: Coisa Mais Linda (2021).

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14n25e35450

Em relação a essa cena, o lenço tem propostas diferentes para cada uma das protagonistas. Para Adélia, é válido retomar que, durante os anos de 1950 e 1960, as mulheres negras alisavam seus cabelos para que fossem aceitas, inclusive dentro da própria comunidade negra, e, segundo Craig (2005, p. 25, tradução nossa[8]), "[...] se uma mulher não conseguisse alisar o cabelo, ela o cobria com um lenço". Enquanto que, para Maria Luíza, o adorno é vestido com o intuito de proteger o penteado do vento. Além disso, toda a cena em volta é terrosa, o figurino de Adélia é composto por um tom de rosa que se complementa com o azul presente no figurino de Maria Luíza, que, segundo Heller (2010), é a cor da simpatia, da harmonia e da fidelidade, apesar de ser fria e distante. Gage (1999) discute o significado da cor rosa, associando-a a conceitos como delicadeza, romance, feminilidade e inocência, porém essa cor traz toda a complexidade e a dualidade que o vermelho representa, já que é formada pela junção de branco e vermelho.

Diante do exposto anteriormente, foi possível analisar os figurinos de Adélia e Maria Luíza e como eles refletem os papéis sociais das personagens na evolução do arco narrativo de *Coisa Mais Linda*, de modo a destacar o figurino não só como mero coadjuvante em cena, mas sim como um ofício visual e expressivo que vai além da estética, podendo servir como um enquadramento das desigualdades vigentes nos anos de 1950 e 1960 e que, ainda hoje, persistem. Sob o ponto de vista da pesquisa no campo da ficção seriada, reafirmamos que o figurino é essencial para fornecer informações temáticas, narrativas, imagéticas e de desenvolvimento diegético dos arcos das personagens, sendo, portanto, um elemento constitutivo que deve ser investigado com mais acurado.

Considerações Finais

Os figurinos raramente são a estrela de um filme ou de uma série de TV e esporadicamente influenciam uma tendência de moda, entretanto devemos reconhecer sua potência latente em constituir narrativas visuais. Nesse espectro, é fato então que o figurino, numa sociedade em que a roupa pode ser considerada um material absorvente de significado simbólico e no qual as memórias e as relações sociais são literalmente corporificadas, assume um caráter fundamental para o entendimento de representações, o que inclui aquelas que compõem as personagens de séries de TV que foi o foco das nossas discussões.

Discutiu-se nesse artigo que as personagens munidas de seus figurinos podem ser catalisadoras de ações dramáticas para seus arcos narrativos carregando consigo ou não a responsabilidade de guiar o desenvolvimento da trama, chamando a atenção da audiência e das salas de roteiristas na construção de uma série de televisão. Salientamos que o figurino é vivo numa produção ficcional como é o caso das peças de teatro, dos filmes do cinema, e sobretudo, das séries de TV, pois é capaz de impelir e retratar inúmeras alterações de itinerários as quais interferem na produção de sentido das personagens e da narrativa.

8 Texto original: "[...] if a woman could not straighten her hair, she covered it with a scarf" (Craig, 2005, p. 25).

Como resultados obtidos, pode-se ponderar que o figurino acompanha o arco narrativo de Maria Luíza durante a primeira temporada de *Coisa Mais Linda*, de maneira a retratar inicialmente sua trajetória como uma mulher proveniente da classe abastada oriunda da cidade de São Paulo, se utilizando de silhuetas de tendência francesa, como o *New Look Dior*, tecidos encorpados e o uso de adornos típicos da alta classe paulistana da época, como casquetes e joias. Após o evento dramático que a personagem sofre, a descoberta da traição, Maria Luíza não cumpre a expectativa de papel social e inicia sua vivência por meio de seus próprios desejos. Essa mudança de perspectiva refletiu, em sua aparência, a adoção de tecidos mais leves e menos estruturados, propícios para a nova cidade que em vive, o Rio de Janeiro. Há, também, uma alteração na paleta de cor da personagem, que transitou do verde ao azul de acordo com suas mudanças durante a narrativa. Adélia, por sua vez, em relação à sua paleta de cores, se manteve fiel durante toda a construção da série, utilizando de tons terrosos e gradações de vermelho. A mudança no arco narrativo da personagem é apresentada pela alteração de estrutura das peças de seu figurino: inicialmente, Adélia se veste com tecidos leves e peças menos elaboradas e, ao se tornar empresária, sua vestimenta passa a ser glamourizada, igualando-se ao figurino de Maria Luíza. As duas protagonistas se contrastam frequentemente por meio das cores do figurino que, ora são complementares, ora são análogas.

Outro aspecto analítico desenvolvido foi destacar que os figurinos de Adélia e Maria Luíza oferecem pistas dos papéis sociais destinados às mulheres em Coisa Mais Linda, suplantando a estética e oferecendo um enquadramento político das desigualdades vigentes nos anos 1950 e 1960 e que teimam em persistir ainda hoje. Logo, no Brasil de hoje, marcado pelo racismo que resvala em tantas formas de linguagem, observar como figurino, sob uma luz interseccional, cria e reforça diferenças entre personagens permite a proposição de olhares mais críticos para o campo da ficção seriada. Em outras palavras, o figurino funciona como uma ferramenta poderosa de narrativa no domínio do audiovisual, podendo, inclusive, ser um ponto de ancoragem de simpatia, de reconhecimento, de alinhamento e de fidelidade da audiência e uma arena de debates críticos. Por meio de tecidos, cores, estilos, silhuetas e trajes, conclui-se que o figurino é um elemento fundamental na concepção de linguagem visual para a construção das protagonistas e do desenvolvimento de seus arcos narrativos como o que acontece com Adélia e Maria Luíza em *Coisa Mais Linda*.

Referências

ANDERSON, Barbara; ANDERSON, Cletus. **Costume Design.** Fort Worth: Harcourt Brace College Publishers, 1999.

ANDÒ, Romana. Fashion and fandom on TV and social media: Claire Underwood's power dressing. **Critical Studies in Fashion & Beauty,** v. 6, n. 2, p. 207-231, 2015. DOI: https://doi.org/10.1386/csfb.6.2.207_1. Disponível em: https://intellectdiscover.com/content/journals/10.1386/csfb.6.2.207_1. Acesso em: 10 mar. 2025.

BATY, Craig. Costume as character arc: how emotional transformation is written into the dressed body. In: _____ (ed.). **Screenwriters and Screenwriting:** putting practice into context. London: Palgrave Macmillan UK, 2014. p. 80–94.

BATY, Craig; WALDEBACK, Zara. **Writing for the Screen:** creative and critical approaches. London: Bloomsbury Publishing, 2019.

BRAGA, João. **História da moda:** uma narrativa. São Paulo: Senac São Paulo, 2022.

BRITTON, Piers D. G. Dress and the fabric of the television series: the costume designer as author in Dr. Who. **Journal of Design History**, v. 12, n. 4, p. 345-356, 1999. DOI: https://doi.org/10.1093/jdh/12.4.345. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/1316242. Acesso em: 11 mar. 2025.

BRUZZI, Stella. **Undressing cinema:** clothing and identity in the movies. London: Routledge, 1997.

CAPACCIO, Nancy. **Costume Design in TV and Film.** New York: Cavendish Square Publishing, 2019.

CARVALHO, Gislene Danielle de; MONTI, Ednardo Monteiro Gonzaga do. Olha que Coisa Mais Linda? Quatro mulheres num mar de desafios. **Revista Caminhos da Educação:** diálogos, culturas e diversidades, v. 1, n. 2, p. 60-86, 2019. DOI: https://doi.org/10.26694/caedu.v1i2.9910. Disponível em: https://periodicos.ufpi.br/index.php/cedsd/article/view/2457. Acesso em: 01 mar. 2025.

CEDRONI, Giuliano. Saiba como é trabalhar para a Netflix com o criador de "Coisa Mais Linda". [Entrevista concedida à] Krishna Mahon. Canal Imprensa Mahon - **YouTube**, 18 de jun. 2018. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=3tVvhKh5Tcs. Acesso em: 10 mar. 2025.

COISA MAIS LINDA. 1ª temporada. Direção: Caíto Ortiz, Hugo Prata e Julia Rezende. Produção: Beto Gauss e Francesco Civita. **Netflix**. Brasil, 2019, son., color., Netflix.

COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento feminista negro:** conhecimento, consciência e a política do empoderamento. São Paulo: Boitempo, 2019.

COLLOVINI, Mariane Leite. **As protagonistas nas séries brasileiras:** mulheres e figurinos que contam histórias. 2023. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Escola de Comunicação, Artes e Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (FAMECOS-PUC-RS), Porto Alegre, 2023. Disponível em: https://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/10756. Acesso em: 20 mar. 2025.

CRAIG, Maxine Leeds. Afro Hairstyle. In: STEELE, V. (ed.). **Encyclopedia of Clothing and Fashion.** Farmington Hills: Thomson Gale, 2010. p. 25-28.

CRANE, Diana. **Fashion and its social agendas:** class, gender, and identity in clothing. Chicago: University of Chicago Press, 2011.

DEL PRIORE, Mary. **Ao Sul do corpo:** condição feminina, maternidades e mentalidades no Brasil colônia. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

FRANCO, Rizia Ferrelli Loures Loyola; CALSA, Geiva Carolina. Pedagogias Culturais: feminilidades de Thereza na série Coisa Mais Linda. **Communitas**, v. 6, n. 13, p. 195-208, 2022. DOI: https://doi.org/10.29327/268346.6.13-15. Disponível em: https://periodicos.ufac.br/index.php/COMMUNITAS/article/view/6011. Acesso em: 01 mar. 2025.

GAGE, John. **Color and Meaning:** art, science and symbolism. University of California Press, 1999.

GIMENEZ, Charlise Paula Colet; DUTRA, Gabrielle Scola. De "Coisa Mais Linda" à "Garota de Ipanema": contribuições da metateoria do direito fraterno para a sororidade feminina das mulheres no Brasil. **Revista Jurídica Cesumar**, v. 23, n. 1, p. 159-170, 2023. DOI: https://doi.org/10.17765/2176-9184.2023v23n1.e11669. Disponível em: https://periodicos.unicesumar.edu.br/index.php/revjuridica/article/view/11669. Acesso em: 11 mar. 2025.

GONZÁLEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: SANTOS, L. A. M. et al. **Ciências Sociais Hoje - Movimentos sociais urbanos, minorias e outros estudos.** Brasília: ANPOCS, n. 2, p. 223-244, 1983.

GRECO, Clarice; SOUZA, Gustavo; PEREIRA, Simone Luci. Consumo midiático, localismos e cosmopolitismos: a série brasileira Coisa Mais Linda. **Lumina**, v. 14, n. 1, p. 156-173, 2020. DOI: https://doi.org/10.34019/1981-4070.2020.v14.26243. Disponível em: https://periodicos.ufjf.br/index.php/lumina/article/view/26243. Acesso em: 01 mar. 2025.

HELLER, Eva. **A psicologia das cores:** como as cores afetam a emoção e a razão. São Paulo: Gustavo Gili, 2014.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação.** Florianópolis : Ed. da UFSC, 2013.

LA MOTTE, Richard. **Costume Design 101:** the art and business of costume design for film and television. Studio City: Michael Wiese Productions, 2001.

LOPES JUNIOR, Claudinei. **Sob as luzes da interseccionalidade:** um estudo sobre a produção de sentido na construção das representações das protagonistas da série Coisa Mais Linda. 2023. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo (ECA-USP), São Paulo, 2023. Disponível em: https://doi.org/10.11606/D.27.2023.tde-01112023-160404. Acesso em: 30 abr. 2025.

MASCIO, Antonella. Media convergence, fashion, and TV series. In: PAULICELLI, E.; MANLOW, V.; WISSINGER, E. (eds.). **The Routledge Companion to Fashion Studies.** London: Routledge, 2021. p. 437-445.

MASCIO, Antonella. Feud: Bette and Joan. The representation of ageing in TV series between crisis and wardrobes. **Film, Fashion & Consumption**, v. 12, n. 2, p. 139-150,

2023. DOI: https://doi.org/10.1386/ffc_00058_1. Disponível em: https://intellectdiscover.com/content/journals/10.1386/ffc_00058_1. Acesso em: 01 mar. 2025.

MASCIO, Antonella. Streaming Audiences: deconstruction of fashion gender stereotypes through the imitation of TV series outfits. In: HILL, A.; LUNT, P. (eds.). **The Routledge Companion to Media Audiences.** London: Routledge, 2025. p. 245-257.

MELO E SOUZA, Gilda. **O espírito das roupas:** a moda do século dezenove. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

MENDES, Gigliola. Uma análise da série Coisa Mais Linda: limites e potencialidades da representação contemporânea da vida das mulheres negras e faveladas. In: OLIVEIRA, F. A. G.; TAKAZAKI, S. S. (coords.). **El género en la comunicación:** relaciones y representatividad. Zaragoza: Ediciones Egregius, 2020. p. 143-165.

MITTELL, Jason. Narrative complexity in contemporary American television. **The Velvet Light Trap**, v. 58, n. 1, p. 29-40, 2006. DOI: https://doi.org/10.1353/vlt.2006.0032. Disponível em: https://muse.jhu.edu/article/204769. Acesso em: 01 mar. 2025.

MITTELL, Jason. **Complex TV:** the poetics of contemporary television storytelling. New York: New York University Press, 2015.

NADOOLMAN LANDIS, Deborah. **Filmcraft**: costume design. Lewes: Ilex Press, 2012.

NADOOLMAN LANDIS, Deborah. Character and costume in cinema: The Hollywood Costume exhibition. **Studies in Costume & Performance**, v. 3, n. 1, p. 91-96, 2018. DOI: https://doi.org/10.1386/scp.3.1.91_1. Disponível em: https://intellectdiscover.com/content/journals/10.1386/scp.3.1.91_1. Acesso em: 02 mar. 2025.

NEWMAN, Michael Z. From beats to arcs: toward a poetics of television narrative. **The Velvet Light Trap**, v. 58, n. 1, p. 16-28, 2006. DOI: https://doi.org/10.1353/vlt.2006.0033. Disponível em: https://muse-jhu-edu.translate.goog/pub/15/article/204770. Acesso em: 02 mar. 2025.

PEARSON, Roberta. Anatomising Gilbert Grisson: the structure and function of the televisual character. In: ALLEN, M. (ed.). **Reading CSI:** Crime TV under the Microscope. New York: I.B. Tauris & Co, 2007. p. 39-56.

PENNER, Tomaz Affonso; LOPES JUNIOR, Claudinei. Identidades LGBTQIAP+ em Coisa Mais Linda sob a perspectiva dos Estudos Culturais. **Esferas**, v. 1, n. 27, 2023. DOI: https://doi.org/10.31501/esf.v1i27.14384. Disponível em: https://portalrevistas.ucb.br/index.php/esf/article/view/14384. Acesso em: 30 abr. 2025.

ROCHA, Simone Maria; ARANTES, Livia; SILVA, Marcos. Storytelling deviations and attention disputes in Brazilian Netflix originals. **Series**: International Journal of TV Serial Narratives, v. 7, n. 2, p. 39-48, 2021. DOI: https://doi.org/10.6092/issn.2421-454X/13247. Disponível em: https://series.unibo.it/article/view/13247. Acesso em: 01 mar. 2025.

ROCHA, Simone Maria; ARANTES, Livia Maia Caldeira. Girls from Ipanema and Netflix's Deviations from Brazilian Serial Storytelling Norms. In: LOTZ, A. D.; LOBATO, R. (eds.). **Streaming Video:** Storytelling Across Borders. New York: New York University Press, 2023. p. 127-140.

SCHER, Crislaine A. de L.; DYLBAS, Paula Maria L.; FIUZA, Adriana A. de F. Representações da violência contra mulheres na narrativa seriada Coisa Mais Linda (2019). **PragMATIZES**: Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura, v. 13, n. 24, p. 123-148, 2023. DOI: https://doi.org/10.22409/pragmatizes.v13i24.55421. Disponível em: https://periodicos.uff.br/pragmatizes/article/view/55421. Acesso em: 02 mar. 2025.

SILVEIRA, Luciana Martha. **Introdução à teoria da cor.** Curitiba: UTFPR Editora, 2015.

SMITH, Murray. **Engaging characters:** fiction, emotion, and the cinema. New York: Oxford University Press, 2004.

SMITH, Murray. Engaging Characters: Further Reflections. In: EDER, J.; JANNIDIS, F.; SCHNEIDER, R. (eds.). **Characters in Fictional Worlds:** Understanding Imaginary Beings in Literature, Film and Other Media. Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co, 2010. p. 232-258.

STUTESMAN, Drake. Costume design, or, what is fashion in film? In: MUNICH, A. (ed.). **Fashion in Film.** Bloomington: Indiana University Press, 2011. p. 17-39.

TOYLAN, Gamze. Behind the Scenes: costume design for television - There are many things you don't know about The League of Gentlemen. **VIEW:** Journal of European Television History and Culture, v. 2, n. 4, p. 15-26, 2013. DOI: https://doi.org/10.18146/2213-0969.2013.jethc041. Disponível em: https://viewjournal.eu/articles/10.18146/2213-0969.2013.jethc041. Acesso em: 10 mar. 2025.

TOYLAN, Gamze. Subversion and reiteration of gender norms in television comedy through costume and performance: A study on The League of Gentlemen. **Studies in Costume & Performance**, v. 3, n. 1, p. 23–42, 2018. DOI: https://doi.org/10.1386/scp.3.1.23_1. Disponível em: https://intellectdiscover.com/content/journals/10.1386/scp.3.1.23_1. Acesso em: 02 mar. 2025.

Recebido em: 25 mar. 2025
Aprovado em: 23 abr. 2025

dispositiva
Revista Interinstitucional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC Minas e da UFMG
PUC Minas
UFMG

A ARTE DE SI:
A POTÊNCIA DO DANDISMO ATLÂNTICO CONTEMPORÂNEO DE ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO

THE ART OF SELF: THE POWER OF CONTEMPORARY ATLANTIC DANDYISM BY ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO

Etevaldo Santos Cruz [1]
Renata Pitombo Cidreira [2]

Resumo
A partir da perspectiva compreensiva, o estudo analisa o ethos atlântico dândi de Arthur Bispo do Rosário, entrecruzando revolta, escultura de si e composição da aparência como estratégias de reinvenção do corpo e da apresentação de si diante da sujeição. Estruturado em cinco movimentos, explora a relação entre dandismo e arte moderna, interrelaciona a ética da estética a partir do presenteísmo e da criatividade do senso comum, o contexto da experiência descontínua e interseccional de Bispo do Rosário, a indissociabilidade da revolta na perspectiva atlântica, articulando com a escultura de si, e a composição da aparência como instância potente de um sensus communis. Autores como Angélica Adverse, Albert Camus, Michael Foucault, Michel Onfray, Nicolas Bourriaud, Michel Maffesoli e Jacques Rancière auxiliam nas articulações epistemológicas e interdisciplinares.

Palavras-chave
Estética da existência; escultura de si; Arthur Bispo do Rosário; atlântico dândi; composição da aparência

Abstract
Within a comprehensive perspective, the study analyzes the dandy Atlantic ethos of Arthur Bispo do Rosário, intertwining revolt, self-sculpture, and appearance composition as strategies for reinvention of the body and the presentation facing subjection. Structured in five movements, it explores the relationship between dandyism and modern art, interrelates the ethics of aesthetics from presenteeism and the creativity of common sense, the context of Bispo do Rosário's discontinuous and intersectional experience, the inseparability of the revolt from the Atlantic perspective, articulating it with the sculpture of the self, and the composition of appearance as a powerful instance of a sensus communis. Authors such as Angélica Adverse, Albert Camus, Michael Foucault, Michel Onfray, Nicolas Bourriaud, Michel Maffesoli, and Jacques Rancière support epistemological and interdisciplinary articulations.

Keywords
Aesthetics of existence; self-sculpture; Arthur Bispo do Rosário; atlantic dandy; appearance composition

1 Doutor. Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. Professor em estágio Pós-doutoral no PPGCOM-UFRB. Membro do Grupo de Pesquisa Corpo e Cultura (UFBA,UFRB), cadastrado no CNPq. E-mail: theozurc2014@gmail.com ORCID: https://orcid.org/0000-0001-6347-0411 LATTES http://lattes.cnpq.br/2129825904944575 O estudo é da parte da pesquisa financiada pelo Edital 16/2022- CAPES - apoio aos Programas de Pós-Graduação emergentes e em consolidação PDPG – Pós-Doutorado Estratégico.
2 Doutora. Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. Professora Titular do CAHL-UFRB. Coordenadora do Grupo de Pesquisa Corpo e Cultura (UFBA, UFRB), cadastrado no CNPq. E-mail: pitomboc@yahoo.com.br ORCID: https://orcid.org/0000-0002-1281-623X LATTES: http://lattes.cnpq.br/2005557247744604

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14n25e35438

Introdução

"Esculpir sua própria estátua" ou "fazer da própria vida uma obra de arte". Essas frases nos guiam para uma reflexão sobre uma ética pautada em valores como a singularidade, a polidez e o refinamento. Mas nos reenviam também a pensar num corpo que se transfigura, em que nele se realizam metamorfoses a partir de sonhos e sobressaltos. Uma forma que se modela a partir de fissuras e, muitas vezes, de rupturas; um corpo que exalta a manifestação do gesto que se contrapõe ao que já está posto; aos contratos sociais hegemônicos.

Na *Escultura de si* de Michel Onfray (1995) ou na *Invenção de si* de Nicolas Bourriaud (2011) encontramos esse mesmo *pathos* que celebra a existência; não necessariamente a existência ordinária, mas uma existência singular, que se faz notar pela sua força e elegância há um só tempo. Corpos que primam pelo êxito da vida, que conduzem os fluxos de maneira firme e potente, almejando a gênese das formas, produzindo um gesto particular capaz de manifestar um estilo próprio. Corpos, em última instância, que querem fazer e fazem da sua vida uma obra de arte, que aspiram pela beleza do gesto.

E aqui vale dizer que o esteta e o artista se encontram. Em ambos há uma certa recusa dos valores do seu século; carregam consigo um certo niilismo, revolta ou melancolia, que provoca um afastamento da vida cotidiana. Corpos interiorizados, solitários, independentes, figuras singulares. Em ambos o corpo queima, embora o esteta se consuma como um "papel de seda", e o artista queime "como papel perfumado de Armênia", como pondera Onfray (1995, p. 72). São incendiários latentes; criam novas ordens, subvertem regras estabelecidas, inventam "posturas e gestos que lhe[s] permitirão produzir" (Bourriaud, 2011, p. 11). É certo que o primeiro procura uma dose maior de aprovação, precisa incessantemente do olhar do outro; mas também o artista solicita um encontro por meio da sua obra.

Tanto o dândi quanto o artista evocam a magnitude do gesto, buscam um modo de formar (Pareyson, 1993) próprio, irrepetível e personalíssimo, enfim, um estilo. O estilo é justamente esse movimento de configuração capaz de tornar visível algo invisível; não um dispositivo que estaria para além do próprio sujeito passível de lhe emprestar uma tradução de sua interioridade, mas sim o princípio vital de objetivação de uma subjetividade enquanto manifestação sensível. É um gesto que empresta forma a uma força.

Em *Devemos ser uma obra de arte ou vestir uma: O Dandismo como Medium-de-Reflexão na Arte*, Angélica Adverse (2016) assinala ao menos dois aspectos a serem considerados quando abordamos uma análise sobre o dandismo: O primeiro é o caráter "incerto de sua origem e genealogia"; um outro ponto diz respeito à dinâmica de sua condição, ou seja, as insurgências cíclicas que tornam a abordagem sobre o tema fraturada e não linear.

Refletir sobre o dandismo, diz a autora, é pensá-lo nas fragmentações, no "fluxo do devir e das irrupções. A complexidade dessa análise se deve ao fato de pensar a transmissão e os modos de recepção das suas ideias sob o signo da intempestivida-

de" (2016, p. 12). Cientes dessas intermitências, não faremos um percurso linear, nem tão pouco uma abordagem histórica sobre o dandismo. De origem incerta, a palavra "dândi" remonta ao início do século XIX, na Inglaterra, e seu uso inaugural é atribuído ao poeta Lord Byron, que, em uma carta datada de 1813, denominou como "Dândis" George Bryan Brummell e seus companheiros (Catharina, 2006, p. 63).

Nos interessa uma reapropriação do dandismo, lançando mão do que Adverse chama de "condições tecno-existenciais para provocar novos deslocamentos" (2016, p. 40), verificando como seus sentidos foram sendo reconfigurados ao longo dos tempos, de modo que nos permita friccionar, a partir de uma abordagem contemporânea, com o estilo de vida do artista sergipano Arthur Bispo do Rosário (1909-1989), cuja vida se entrelaça com a arte contemporânea brasileira.

Arthur Bispo do Rosário, um homem negro, sergipano de Japaratuba, viveu uma experiência singular de alumbramento na noite de 22 de dezembro de 1938, quando, segundo ele, recebeu a missão divina para reconstruir o mundo em miniaturas. Após esse episódio, foi internado no Manicômio da Praia Vermelha, antigo Hospital Nacional dos Alienados, no Rio de Janeiro, e, no dia 6 de janeiro de 1939, foi transferido para a Colônia Juliano Moreira, em Jacarepaguá, com o diagnóstico de esquizofrenia paranoide.

Na Colônia, Bispo do Rosário fez jus ao lema do portão do manicômio: *Praxis Omnia Vincit* – O trabalho tudo vence. Entre entradas e saídas, faleceu em 5 de junho de 1989, vítima de infarto no miocárdio. Conforme Cruz (2016, p.13), "Durante os 51 anos descontínuos de internação, Bispo do Rosário empenhou seu corpo para compor o grande inventário das coisas do mundo".

Os dias que antecedem o Natal de 1938 são um divisor de águas na vida do sergipano. Era meia-noite quando a linha que costurava a tênue cortina da normalidade se rompeu, abrindo passagem para que, como narrou Bispo em um de seus estandartes, sete anjos de aura azulada e brilhosa viessem do céu ao seu encontro e o convocassem à missão: apresentar-se como filho do homem e refazer o mundo para prestar contas a Deus no Juízo Final. Posto entre o fato e o delírio, Arthur Bispo do Rosário foi tragado por seu novo universo mágico e lançado à realidade dos muros do manicômio (Ibid., p. 26).

Portanto, tratar do dandismo acionando Bispo como catalizador dessa forma expressiva coloca em evidência a articulação entre o gesto político, a vida individual e a insurgência diante de um contexto marcado pelo apagamento, em que a elaboração de si, por meio da *composição da aparência* (Cidreira, 2005), atravessa uma circunscrição mais ampliada, impondo-se como atitude mnemônica, intersubjetividade e distinção. Assim, em Bispo parece se materializar a corporificação de uma reapropriação da expressão, em que roupas e acessórios compõem o atitudinal e o projeto de vida.

A dimensão dândi é um aspecto ainda pouco destacado nos estudos sobre o artista sergipano. Propomos uma perspectiva que leve em conta as tessituras coloniais, atlânticas e a negritude que permeiam a existência bispiana. Assim, o estudo, ao sublinhar algumas características *atlânticas-dândi* na vida do artista sergipano, assinala mais um vetor de análise e abordagem sobre Bispo do Rosário; colocando em evidência a complexidade de seu trabalho e existência, cujas características estão circuns-

critas em dois vetores indissociáveis: o atitudinal e a reinvenção de si mesmo como formas de ser e estar no mundo.

Estruturado em cinco movimentos, o estudo privilegia, inicialmente, a relação entre o dandismo e a arte moderna, assinalando as interseções e os entrelaçamentos que marcam essas duas instâncias expressivas. A transitoriedade, a relação entre vida e arte, as rupturas institucionais e as insubmissões são exemplos desses fluxos.

Em um segundo momento, com base em Maffesoli (1984), interrelacionamos uma perspectiva ética da estética aos conceitos de presenteísmo e criatividade, que encontramos no cotidiano, demonstrando a potência de artisticidade no tecido do senso comum e como este se torna matéria de uma estética da existência.

Em seguida, abordaremos o contexto da experiência bispiana, suas descontinuidades e as tessituras interseccionais de classe, raça, gênero, racismo estrutural, psiquiatria e negritude. Esse preâmbulo busca compreender as tecnologias de poder e saber que se entrecruzam na cultura da sociedade brasileira e em suas instituições, as quais prefiguram o devir colonial.

Em um quarto momento, evocamos a dimensão da Revolta, a partir de Albert Camus (1996), destacando a indissociabilidade da revolta como empenho de uma insurgência de ordem metafísica que identificamos em Bispo do Rosário. Sua chave compreensiva interessa-nos por três razões indissociáveis: a revolta situa o homem em interstício "antes e depois do sagrado" e, nesse interstício, ele reivindica a forma e a ordem humana; a revolta, em seus devires de negação e afirmação, cria universos substituíveis e, assim, evidencia sua exigência estética. Por fim, ela está no cerne da sociedade ocidental, em que as "desigualdades teóricas encobrem as desigualdades de fato" (Camus, 1996, p. 33). Articulamos, ainda, a dimensão da Revolta com a escultura de si, de Michael Onfray, para tratar das relações entre escultura de si, arte e restituição de uma vida pela restauração de um eu como matéria.

Por fim, evocamos a *composição da aparência*, como instância potente de um *sensus communis*, cuja permeabilidade compreendemos no dandismo e na sua força em promover uma estética da existência. Esse aspecto é identificado no jogo insurgente que Arthur Bispo do Rosário efetiva contra os processos de sujeição, usando a aparência como enfrentamento.

Resultado da tese de doutorado intitulada *Tão óbvio que cega: das dinâmicas gestuais entre o material, o atitudinal e a presença em Arthur Bispo do Rosário (2020)* e um desdobramento na pesquisa de pós-doutorado desenvolvida no Programa Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, sob o título: *Aspectos insurgentes sobre a dimensão trágica do estilo: o corpo e as superfícies da aparência nas articulações entre sensibilidade, comunicação, expressão e afirmação de si*, vinculado a uma proposta mais ampliada do projeto: Formatos narrativos midiáticos contemporâneos: mapeamento das relações entre sensibilidade e memória em produções midiático-expressivas, esta pesquisa apresenta algumas noções que entrelaçam o *ethos* bispiano dândi entre a revolta, a escultura de si e a composição da aparência, como estratégias de enfrentamento e reinvenção diante da vida. Pensar esse

ethos implica concebê-lo como o de um corpo em que a evocação do sensível deve estar sempre em primeiro plano e priorizar o vigor de ser.

Destacamos ainda que as discussões desenvolvidas e aprofundadas na referida pesquisa também fazem parte de um estudo no Grupo de Pesquisa Corpo e Cultura (UFRB/UFBA/CNPq), no qual duas versões propositivas foram publicadas em caráter preliminar: Cruz (2019) e Cruz (2022). Portanto, o ineditismo encontra-se nos aprofundamentos conceituais que foram desenvolvidos nas proposições a seguir e nas rearticulações epistemológicas interdisciplinares com Angélica Adverse, Albert Camus, Michael Foucault, Michel Onfray, Renata Pitombo Cidreira, Nicolas Bourriaud, Michel Maffesoli, Jacques Rancière e outros.

Dandismo e a arte moderna: entrelaçamentos estéticos

Como pontua Bourriaud (2011, p. 24), a arte moderna pratica um "mergulho no desconhecido para encontrar o novo", procurando "esculpir o tempo vivido, construir a vida cotidiana como se modela a argila" (2011, p. 25). Ele defende que o dandismo seria a primeira manifestação da subjetividade moderna, na medida em que ele se coloca enquanto sujeito autônomo, independentemente de qualquer regra moral comunitária, associando-se a uma ética provisória. O apreço pelo vestuário e por uma composição da aparência impecável para o Dândi não manifesta um fim em si mesmo, mas exibe a vocação para a plasmação, a procura e a exaltação da forma, a forma de si. "O Dândi antecipa a configuração ética em que seria mergulhado o artista moderno na qual pensamento e atos terão por um único sustento a dúvida, o arbitrário e o individualismo" (2011, p. 49).

Além disso, como explicita Bourriaud (2011), o dandismo antecipa uma estética do ínfimo, que também se exibe na arte do século XX. No aprimoramento da sua composição da aparência, o dândi valoriza os detalhes. Entre eles, destacam-se o apreço e o requinte do nó da gravata (o *plastron*, um tipo de lenço usado ao pescoço), a textura do tecido, a modelagem de cada uma das peças, a combinação perfeita entre as cores escolhidas, a barba bem aparada (quando for o caso) e botas escovadas. "Criador de um cerimonial do ínfimo, ele atribui uma significação estética ao menor de seus gestos" (2011, p. 52).

Outro aspecto que comparece na arte do século XX é sua associação com o transitório, com o impacto imediato, um certo presenteísmo, como evocado por Michel Maffesoli (1984), que comparece na sociedade como um todo e que a arte manifesta. Esse germe do esvaziamento da perenidade também já estava presente no movimento dândi, quando este vivencia o aqui e o agora, extraindo eternidade no efêmero, adotando uma arte de viver que "designa a beleza do transitório" (Bourriaud, 2011, p. 53).

O ceticismo é outra característica da conduta dândi que a arte moderna incorpora, ao promover suspeita sobre a evidência. O urinol de Marcel Duchamp comparece como uma provocação que exibe a dúvida: Isto é arte? Isto é um urinol? Ao destacar o artefato de seu uso cotidiano e deslocá-lo para uma outra ambiência e rebatizá-lo, o

gesto de Duchamp evidencia um questionamento profundo sobre a própria arte e sua institucionalização, ao mesmo tempo em que zomba da sua suposta seriedade.

De certo, como observa Bourriaud, alguns ainda podem se contorcer com a associação entre o dandismo e a arte moderna, mas, certamente, não há como negar certas semelhanças.

> Essa aproximação entre o dândi e o artista contemporâneo chocará aqueles que subestimam a dimensão intelectual do dandismo, aqueles que nele só enxergam afetação, desprezo de classe, gravura de moda e vacuidade. Mas se o examinarmos à luz de certos movimentos de vanguarda, coma a arte conceitual, a arte de atitude, a body art, não há como não ver no dandismo um fenômeno artístico em sua essência e em suas ambições. Encontramos nas práticas artísticas contemporâneas a mesma dimensão acética, um equivalente trabalho de si, um simular desejo de manipular os signos para além de qualquer intuito produtivo imediato que caracterizam o pensamento dândi (Bourriaud, 2011, p. 48).

Identificamos uma estetização da existência, a busca pela autenticidade e por uma vida regida pelo gesto belo. Arte e vida se entrelaçam.

Estética da existência: por uma ética da estética

Um autor contemporâneo que também nos auxilia a refletir sobre os valores encarnados pelo movimento do dandismo, que se espraiem na própria arte moderna, é o sociólogo Michel Maffesoli (1996). Ele desenvolve a hipótese de que, em certos momentos da história, a vida social passa a ser regida por um certo hedonismo cotidiano e, portanto, as relações sociais tornam-se relações animadas por e a partir do que é vivido no dia a dia, de um modo orgânico; assim temos o elogio do presente e o laço social torna-se emocional.

Além disso, a forma e a aparência ganham destaque, uma vez que se compreende que na pele, enquanto anamnese do trágico, se manifestam explosões de descobertas inimagináveis (Maffesoli, 1996). Há sabedoria e prazer na aparência, pois ela exibe o aspecto "renascente da vida [...], sua efervescência contínua" (Ibid., p. 134). Ao que o autor acrescenta: "É preciso que se seja suficientemente artista para captar a estética em ação em todo o dado mundano" (Ibidem). São as epifanias do aparecer que garantem, em última instância, o perdurar da vida. É nessa perspectiva que ele compreende o modo de ser do dândi relacionado ao trágico e ao melancólico, e que, ainda assim, conserva um fator de agregação. Desse modo, elabora-se um modo de ser (*ethos*) no qual o que é experimentado com outros será primordial. A esse outro modo de partilha o autor chamará de 'ética da estética'.

Na sociedade contemporânea podemos constatar um certo esgotamento das perspectivas futurísticas, bem como do peso da tradição. A vida quotidiana se desenvolve e se exibe na dimensão do presente, no instante, no aqui e agora, ainda que anárquico e diverso, que pode ser sintetizado num conceito chave da socialidade: o

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14n25e35438

"presenteísmo", a ênfase no presente em detrimento da visada do futuro, do devir. Nesse cenário, a própria socialidade seria efêmera, imediata, emocional.

Trata-se do fim de uma moral universal, o relativismo moral visível no cotidiano, a eclosão de modos de vida alternativos. Nesse sentido, o autor amplifica o fenômeno e defende que "toda a vida cotidiana pode ser considerada uma obra de arte" (Maffesoli, 2009, p. 12), ou ainda que "a vida como obra de arte é a expressão visível de um fluxo vital" (Maffesoli, 1996, p. 135). O autor observa que "há uma autonomia nas formas banais da existência [...], aquelas que não possuem qualquer finalidade, embora sejam carregadas de sentido, mesmo se este se esgota in actu" (Maffesoli, 1996, p. 13). Maffesoli entende que o sedimento para essa ética da estética é o vitalismo, que postula a existência de uma criatividade do senso comum, mesmo que seja uma criatividade instintiva, que serve de substrato para a diversidade da criação social.

> É nesse sentido que o cotidiano deve ser compreendido como laboratório alquímico das minúsculas criações que pontuam a vida cotidiana, como lugar da 'recriação de si' e da manutenção da identidade que permite a resistência (Maffesoli, 1984, p. 18).

Tais reflexões encontram algum tipo de reverberação nas considerações foucaultianas sobre a 'estética da existência', desenvolvidas na *História da Sexualidade* e condensadas em entrevista publicada no *Le Monde*, em 1984.

O filósofo se reporta à antiguidade e levanta a hipótese de que gregos e romanos teriam pensado numa "estética da existência", concebida enquanto uma arte de viver, cujo sedimento estaria calcado no "cuidado de si", prospectando a vida como obra de arte. Defende, nesse sentido, toda uma "cultura de si", na qual se verifica a valorização da relação consigo. Na argumentação de Foucault, o sujeito em questão teria a capacidade de criar a si próprio, a partir de práticas, atitudes e condutas que almejam uma estetização da vida.

O autor enfatiza que a constituição da moral na contemporaneidade se desvincula da obediência a regras e "deve buscar uma estética da existência" (Foucault, 2004, p. 290). Defende a possibilidade de constituição do sujeito a partir de práticas de liberdade, sem desconsiderar certos regramentos, convenções e estilos que se encontram dispersos no meio cultural.

Nesse sentido, identificamos que, também em Foucault, a ideia é colocar em destaque a necessidade da criação de maneiras de resistência às formas de sujeição, fissurar as normas, subverter códigos rígidos de conduta. Tal postura vai propiciar a emergência de novas formas subjetividades, de identidades outras, restituindo o elogio à invenção de outros modos de viver. Estilizar a si mesmo, constituir uma forma de vida plena e bela.

> O que é reivindicado e serve de objetivo é a vida, entendida como as necessidades fundamentais, a essência concreta do homem, a realização de suas virtualidades, a plenitude do possível. [...] a vida como objeto político foi de algum modo tomada ao pé da letra e voltada contra

> o sistema que tentava controlá-la. Foi a vida, muito mais que o direito, que se tornou o objeto das lutas políticas, ainda que estas últimas se formulem através de afirmações de direito (Foucault, 2001, p.136).

Maffesoli e Foucault nos ajudam a compreender a atitude disruptiva do dândi, baseada no cuidado de si, na vivência do presente, no elogio do sensível e da bela forma. Percebemos, assim, que a figura do dândi assume diferentes referências, de acordo com os contextos sociais, econômicos e culturais nos quais se inscreve, o que assinala seu caráter movente e fragmentado. Mas, de algum modo, atribui-se uma aposta na imagem de si; procura transgredir valores estabelecidos; proclama o corpo como obra de arte na busca de sentido para sua existência; elege a aparência como potência de resistência.

Arthur Bispo do Rosário: devir de dândi atlântico

A introdução da terceira parte do livro *A Danação da Norma: Medicina social e constituição da psiquiatria no Brasil*, Roberto Machado (1978), na esteira do pensamento foucaultiano, afirma que o saber psiquiátrico, ou saber médico sobre a loucura no Brasil, é uma invenção de um determinado período da história, ou seja, ele é inventado, produzido nas articulações de uma emergência fabricada.

O surgimento do saber médico sobre a loucura resulta do enlaçamento de diversos dispositivos que lançaram a loucura no circuito da patologia e, por conseguinte, passível de cura a partir de tratamentos circunscritos no plano físico-moral. A partir dos entrelaçamentos de interesses eugenistas, a faceta policial da medicina dirigiu seu olhar para aqueles que faziam parte da paisagem das ruas – embriagados, vagabundos, desempregados ou qualquer um que aparecesse como estranho fenômeno à moral e à ordem pública, que, dadas as circunstâncias racistas que estruturaram o processo eugênico brasileiro, era formada, em sua grande maioria, de pessoas pretas e pobres.

Em *Diário do Hospício*, Lima Barreto (2010) coloca em cena, não apenas as dimensões sociais da experiência da loucura, mas uma contundente crítica ao sistema manicomial, visto pelo autor como elemento sintetizador das práticas de rejeição e segregação da sociedade brasileira.

Diz Lima Barreto:

> **Aqui, no hospício, com as suas divisões de classes, de vestuário etc., eu só vejo um cemitério: uns estão de carneiro e outros de cova rasa.** Mas, assim e assado, a Loucura zomba de todas as vaidades e mergulha todos no insondável mar de seus caprichos incompreensíveis (Barreto, 2010, p. 90-91. Grifo nosso).

A partir de uma perspectiva contemporânea, Rachel Gouveia Passos (2018) questiona a relação entre manicômio, holocausto e navio negreiro, por meio de uma extensa lista de práticas de violência e assassinatos de pessoas negras em *"Holocausto ou Navio Negreiro?": inquietações para a Reforma Psiquiátrica brasileira*.

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14n25e35438

Ao interseccionar a violência nos marcadores da raça, da classe e do gênero, para revelar a intrincada problemática da violência no Brasil, a autora destaca como o racismo está implicado nas políticas estatais, por meio de violências raciais institucionalizadas, a exemplo dos manicômios que naturalizaram a violência sobre os corpos negros, mesmo com o fim das instituições. Nessa conjuntura, o manicômio não é apenas uma estrutura edificada, um equipamento tecnodisciplinar, mas "formas de *apartheid* social, expressas pela via da medicalização e patologização da vida, pela internação compulsória, pela esterilização coercitiva, pela higienização urbana e demais fenômenos" (Passos, 2018, p.13).

A partir da violenta invisibilização da população negra no Brasil, fruto do racismo em nossa sociedade, cujas questões contemporâneas apontam para necessidades de rupturas e reposicionamentos, incluindo o reconhecimento da contribuição de Frantz Fanon para uma reforma psiquiátrica brasileira, Passos problematiza "por que comparamos o genocídio coletivo do maior hospício do Brasil, que foi a Colônia de Barbacena, em Minas Gerais (MG), com mais de 60 mil mortos, com o Holocausto Nazista?" (Passos, 2018, p. 16).

Esse questionamento enseja que as práticas manicomiais no Brasil estão mais próximas das violências coloniais do que do holocausto, o que não significa uma hierarquia das práticas de violação de direitos humanos, mas a busca de formas mais complexas e dos fundamentos de nossa realidade perpassada pelas práticas de racismo, violência e morte do povo negro.

A proposição de Passos nos permite compreender e abordar o tema de forma indissociável entre o racismo e a questão psiquiátrica, ampliando uma reflexão já posta por Lima Barreto que, no seu tempo, compreendeu o entrelaçamento entre manicômio, racismo e capitalismo.

As particularidades da formação social brasileira nos permitem tecer reflexões para "identificarmos que os hospitais psiquiátricos no Brasil são um grande reflexo dos navios negreiros, lugares onde muitos morreram no anonimato, sem dignidade e impedidos de manifestarem sua existência" (Passos, 2018, p. 19). Ora, qual seria o destino dos corpos historicamente explorados, sem direito à cidadania, lançados à própria sorte, movidos por uma promessa de cidadania que nunca se efetivou por completo?

O questionamento dialoga com a tripla lógica que Achille Mbembe (2017) aponta: a ossificação, que corresponde à estruturação; o envenenamento, que destrói o corpo; e a calcificação, terceiro movimento de restituição, no qual o corpo negro se manifesta como uma "alteridade inalcançável" (Mbembe, 2017, p. 78). Por isso, destaca-se a força atitudinal de Arthur Bispo do Rosário, que, perfurando essa lógica, com um corpo elaborado em pontilhados, busca se restituir como centro da própria vida, apropriando-se da condição de apagamento para refundar uma verdade sua.

Nos interessa, portanto, compreender Bispo sob o signo do dandismo, a partir da dimensão insurgente que assinala a complexidade em que sua negritude se mistura com os atributos de uma perfomatividade que negocia sua condição existencial, em que material e imaterial se confluem. Em outros termos, o gesto de Bispo evoca um

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14n25e35438

sistema de negociações, por meio da exibição de si, em que a intersubjetividade pode ser estilizada, um contorno singular e importante quando tratamos de identidades e sujeitos racializados. Nesse sentido, o dandismo negro, como assinala Monica L. Miller (2009), em *Slaves to Fashion: Black Dandyism and the Styling of Black Diasporic Identity*: "Ao trocar de roupas e assumir poses, o dândi negro performa semelhança e diferença, segurança e perigo, contando, o tempo todo, uma história sobre si mesmo e a sociedade" (Miller, 2009, p. 8, tradução nossa)[3].

Na última sequência do documentário de Marcelo Masagão (1999), *Nós que aqui estamos por vós esperamos*, entre as minutagens 61:20 e 64:40, temos a imagem de Bispo e a legenda: **"Brasil, 1980, Bispo do Rosário fez uma roupa especial para se encontrar com Deus!"** (Grifo nosso) (fig. 01). A acentuação nesse aspecto efetiva uma atitude intrigante, que, em nossa perspectiva, aponta para a invenção de si, relação com a finitude e a insurgência diante da decadência do mundo. A decisão de fazer uma roupa para voltar e se encontrar com o Deus reafirma um acordo que, mesmo submetido à tirania da contingência, permitiu que Bispo se colocasse em um processo em que a indumentária feita por suas mãos tivesse a face de si, um protesto contra a temporalidade e um modo de ser posicionado a partir de um *ethos* que une forma-aparência e espírito estilizado.

A roupa à qual Masagão faz referência é o Manto da Apresentação. O Manto é uma das indumentárias que integram o conjunto do inventário e resulta do ajuntamento de dois cobertores velhos, costurados e forrados na parte interna por tecido branco, bordados tanto interno quanto externamente, além da adição de franjas, cordas, dragonas e gola.

Uma das dimensões do devir da cultura é a vestimenta; o ser humano, após receber um nome, é, logo em seguida, coberto por uma indumentária – uma espécie de código artificial que compõe a vida em sociedade. O Manto seria usado por Bispo quando chegasse o dia de apresentar o mundo a Deus no Juízo Final.

Não nos debruçaremos sobre o Manto para análise – análise já realizada em trabalho específico com esse objetivo (Cruz, 2016). Entretanto, destacamos a importância da indumentária em seus entrelaçamentos materiais com o corpo do artista, que se apresenta como um acontecimento total, em que finitude e eternidade se fundem na composição da aparência e na atitude.

3 "As he changes clothes and strikes a pose, the black dandy performs sameness and difference, safety and danger, all the while telling a story about self and Society."

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14n25e35438

Figura 01 – Frame do filme: Nós que aqui estamos por vós esperamos de Marcelo Masagão (1999)

Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=ahQzx79jUso&rco=1

Esse recorte de Masagão anima as inflexões sobre a escultura de si e a temporalidade, características que identificamos na forma atlântica do Bispo dândi que atravessarão nosso estudo. Nos interessa as dimensões que dão conta da investida na relação do corpo e a expressão enquanto escultura de si, da composição da aparência e do atitudinal que se revelam como modos de vida e afirmação de si. Em outros termos, a injunção de processos criativos que tomam o corpo, primeira matéria da experiência mundana, modulação expressiva da sensibilidade de um ser que observa a si mesmo em processo de elaboração.

Dito de outro modo, afirma Adverse: "O corpo do artista tornou-se a matéria de seu pensamento, ou seja, a forma estética originária da ideia de arte" (2016, p. 26). Compreendemos o exercício da automodelagem que permeia a atitude dândi no seu entrecruzamento que se efetiva no tecido da cultura, como a memória, as experiências e a própria intersubjetividade do devir corpo.

Assim, no fluxo dessa reflexão, acentuamos a dimensão atlântica que se consubstancia à experiência bispiana, pontuando que o gesto insubmisso se configura como um enfrentamento às intercorrências da colonização, do racismo, do apagamento e do esvaziamento da outridade.

As dimensões atlânticas da experiência da negritude na obra de Bispo manifestam-se quando ele toma a si mesmo como matéria de arte e desafiam a inteligibilidade estruturante, por meio do gesto de fragmentação da identidade. Essa inteligibilidade estruturante dos processos fraturais da colonização não desaparece nas diferentes temporalidades ou espacialidades, mas ressurge em formas de descontinuidades e sobreposições, interpenetrações e sedimentações – modelos que ditam as classificações de existências aceitáveis, portadoras da potência ontológica da mesmidade.

Pensar os processos de descontinuidade e as temporalidades que mobilizam o turvamento da realidade implica não apenas destruir, mas também arranhar e contrabalançar os modos de ser e existir fundados no sistema moderno-colonial. Trata-se de acentuar uma corporeidade insurgente que efetiva sua presença nesse movimento, atuando como gesto de produção de si e remobilização da intersubjetividade.

Nessa perspectiva, os fluxos materializados no rico conjunto de indumentárias e no atitudinal demarcam a reorganização desse corpo na espacialidade. O resultado é uma refundação artificial de um mundo e de uma realidade em diálogo com a finitude da morte e a eternidade, o que nos leva a compreender a Revolta Atlântica do dândi Arthur Bispo do Rosário.

Insurgências de bispo do rosário: revolta e escultura de si

Ao tratar da Revolta dos Dândis, Albert Camus, em *O Homem Revoltado* (1996), destaca um dos aspectos trágicos que norteiam a atitude dândi: a busca pela unidade estética própria diante de um mundo que se apresenta em permanente erosão e caminha para a morte. Essa atitude estética é expressão da revolta dos sujeitos destruídos pela violência divina, afirma Camus, recordando-nos de que a atitude estética é a invenção de um esplendor demasiadamente humano, no qual estão enlaçadas a aparência e a atitude e, portanto, manifesta-se o orgulho da não submissão. Essa efetivação ocorre "no aparecer diante dos outros através da excessiva provocação que impressiona" (Camus, 1996, p. 70).

O revoltado é aquele que diz não. Trata-se de uma sublevação que se impõe em nome de um direito considerado intransponível e inegociável. A revolta é a recusa diante da intromissão inaceitável, colocando em evidência a obstinação racionalmente justificável por um ser que "vale a pena". Esse "vale a pena" é um direito resguardado para além das fronteiras do permitido. A insurgência da revolta prefigura uma ação de adesão a uma dimensão essencial de si, uma parte que sustenta "um juízo de valor" fundamental, cuja força permite a desesperadora aceitação diante da injustiça que lhe é imposta.

O revoltado é alguém que se rebela e evoca um valor ao tomar consciência de uma percepção reveladora sobre si. Por isso, a revolta não é apenas resistência, mas uma insurgência da sensibilidade, tornando-se devedora desse atributo. É por meio da sensibilidade que se revelam as linhas que delimitam o inaceitável, ampliando, assim, a experiência da revolta para além da recusa. Ela se torna uma emergência da consciência sensível posta diante do tudo ou nada. O revoltado, diz Camus, "quer ser tudo, identificar-se totalmente com esse bem do qual subitamente tomou consciência [...] ou nada, quer dizer, ver-se definitivamente derrotado pela força que o domina" (Camus, 1996, p. 27).

Estar diante do tudo ou nada é a condição trágica do revoltado, pois, se, por um lado, ela efetiva a transição para um direito até então individual, por outro, essa mesma transição coloca em evidência a superação do indivíduo em vista do bem comum. Em

outros termos, a revolta, embora oriunda de uma dimensão essencialmente individual – pois emerge do "não" proferido pela recusa do ser –, questiona a própria noção de indivíduo. O ato da revolta "estende-se a algo que transcende o indivíduo, na medida em que o retira de sua suposta solidão, fornecendo-lhe uma razão para agir" (Camus, 1996, p. 28).

Ela abrange pelo menos duas instâncias éticas: primeiro, liga-se a uma solidariedade metafísica entre aqueles que se encontram em uma situação de injustiça comum, que Camus destaca como a solidariedade daqueles privados de liberdade. A segunda instância reside no fato de que ela fragmenta o ser ao promover a transcendência, mas não de modo abstrato. O que ela evoca é a materialidade diante da desigualdade dos fatos, por meio de uma atitude mundana que não mais espera a unidade divina, mas, diante dessa impossibilidade, insurge-se contra o destino, forjando um modo de preservação estética.

É nesse movimento insurgente que o dândi, aqui compreendido na tessitura atlântica, recria sua unidade estética, que, tragicamente, nasce e morre como recusa contra a tirania do tempo, na qual poeticamente deve impressionar, singularizar-se e aperfeiçoar-se pelo excesso. Trata-se de uma desafiadora atitude de aceitação e recusa por meio da sensibilidade, que estrutura seu personagem espelhado na relação de alteridade, pois "ele só pode assegurar-se de sua própria existência reencontrando-a no rosto dos outros" (Camus, 1996, p. 71).

A dimensão intersubjetiva da atitude de revolta que identificamos no dândi corresponde ao modo comunal do cuidado de si da estética da existência, que Michel Foucault (2010, p. 185) descreveu como uma prática que se mistura, "com toda uma rede de relações sociais diversas, onde existe ainda a mestria no sentido estrito, mas onde igualmente se encontram muitas outras formas relacionais possíveis".

Daí surge sua obstinada rivalidade contra a condenação e a contingência, cuja força está na criação de um modo de ser e, até mesmo, de um mundo, que reúne a atitude e o aparecer como matérias de arte, pois "a arte é sua moral", uma moral ostensivamente livre que faz do parecer a conquista de um ser mais profundo, tecido por tramas ricas e complexas, que evocam as temporalidades descontinuadas do próprio conjunto de experiências que configuram a intersubjetividade colocada em cena.

A *poiesis* de si determina dois movimentos interrelacionais e críticos de sua época. O primeiro movimento é que a atitude dândi efetiva uma ontologia do presente voltada para si ao questionar o seu próprio fazer, na busca por uma unidade, a partir da contingência de ser neste presente. Uma reflexão sobre um *ethos* que problematiza e redefine as regras interrelacionais de uma experiência histórica, configurando-se como uma atitude-limite nas fronteiras temporais. Essa atitude é compreendida "como um *ethos*, uma via filosófica em que a crítica do que somos é simultaneamente análise histórica dos limites que nos são colocados e prova de sua ultrapassagem possível" (Foucault, 2013, p. 368).

O segundo movimento reside na operação de deslocamento, descontinuidade e distanciamento de si, configurando-se como uma atitude de autoespelhamento. Trata-

-se de um autoespelhamento necessário para a elaboração de si, no qual o atributo da imaginação se expressa como processo de articulação entre a realidade e o imaginário, em um movimento interrelacional sombreado (Adverse, 2019). A articulação desses processos interrelacionais entre realidade e imaginação mantém uma relação dialógica com a temporalidade, marcando as investidas de construção e reconstrução de si, bem como a afirmação das dessemelhanças.

A noção de escultura de si, retomada a partir de Michel Onfray, em *A Escultura de Si* (1995) e *A Potência de Existir* (2010), revela-se uma chave analítica fundamental para compreendermos o gesto de insubmissão diante das estruturas de apagamento e silenciamento que se impõem sobre o corpo de Bispo – por meio da instituição asilar e dos mecanismos de tratamento da loucura. Imerso nesse contexto, Bispo, um homem negro, nordestino e atlântico, efetivou um trabalho de artista de si na busca por uma forma correspondente ao seu ser e seu devir. Seu gesto, ao confrontar as estruturas de poder, não apenas recusa a sujeição, mas afirma a própria existência como insurgência.

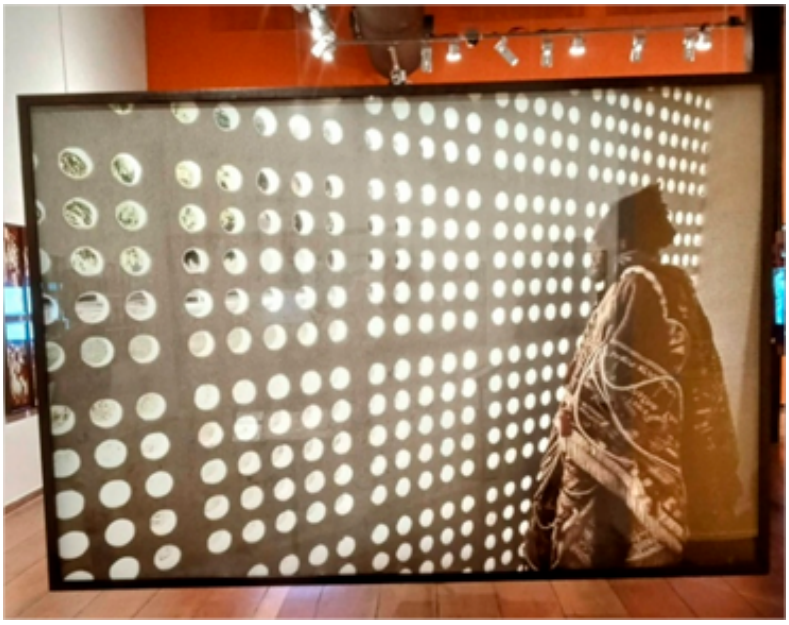
Por meio da intrigante analogia entre a vida e a arte para tratar da escultura de si, Onfray afirma que:

> Cada um é, portanto, parcialmente responsável pelo seu ser e pelo seu devir. O mesmo ocorre com o bloco de mármore, bruto e sem identidade enquanto o cinzel do escultor não se decide a lhe dar uma forma. Esta nunca se encontra oculta, em potência na matéria, mas **é produzida ao longo de um trabalho** [...] Cada instante contribui para o devir. **O que devemos tentar produzir? Um Eu, um Ego, uma Subjetividade radical. Uma identidade sem duplo. Uma realidade individual. Uma pessoa direita. Um estilo notável [...] Uma bela individualidade, um temperamento, um caráter. Sem querer a obra-prima, sem visar à perfeição - o gênio, o herói ou o santo -, há que tender à epifania de uma soberania inédita** (2010, p. 44. Grifo nosso).

A escultura de si é uma atitude ética e estética de autoformação, cuja compreensão nos permite tomar nossa vida nas mãos como matéria a ser configurada, não para alcançar a perfeição, mas em busca de um gesto que permita suportar a existência por meio de uma forma-vida estilizada. Uma forma que se realiza no processo de reinvenção, como diz Onfray: "dia após dia, hora após hora, segundo após segundo, a obra se constrói. Cada instante contribui para o devir" (2010, p. 44).

A atitude bispiana exemplifica a percepção do mundo como uma forma de expressão forjada em meio à precariedade da instituição asilar e à sua condição de interno. Trata-se de uma atitude que não apenas observa, mas também intervém no mundo por meio da ação estilizante. Tal como um escultor diante de um bloco de mármore, Bispo redescobre seu modo de estar no mundo por meio da criação de formas de expressão vestimentares, transformando farrapos em roupas, estabelecendo um regime moral próprio, vinculado ao cuidado de si e expandindo seu corpo/presença dentro daquele espaço. É o que denominamos como um tipo de "apresentação plasmada pela condição artística de uma aristocracia do espírito, tal como um dândi" (Cruz, 2019, p. 57).

Figura 02 – Registro da fotografia de Arthur Bispo do Rosário feita por Walter Firmo, em 1985, na Colônia Juliano Moreira. "Walter Firmo: no verbo do silêncio a síntese do grito"



Fonte: Etevaldo Cruz (2023).

O gesto que nos remete à escultura de si demonstra como a potência de restituição de uma vida passa pela restauração de um eu como matéria a ser modelada, diante daquilo que Onfray chama de determinismos exteriores que agem sobre o eu tomando seu lugar. Contra o determinismo, evoca-se o eu que talha a si mesmo por meio da energia do estilo notável, que se efetiva no nosso vir a ser de maneira encarnada, como "sujeito singular [...] instrumento de uma vontade, o destino encarnado no querer. Sua tarefa consiste em instalar o artifício e a cultura num mundo caótico" (Onfray, 1995, p. 123). Mas nos perguntamos, qual o caminho prático para realização da escultura de si?

Em corpo, prazer e estilo: a ética hedonista de Michel Onfray, Marcelo Henrique Pereira Costa (2020), ao tratar do pensamento de Onfray, nos lembra que o caminho prático da escultura de si está na educação. Não a educação doutrinária, vazia ou produtora de hábitos comuns padronizados, "mas uma educação singular voltada para a sensibilidade individual [...] livre exercício e cultivo de si que possibilite a construção de um percurso pessoal [...] que refletirá uma atitude ética única" (Costa, 2020, p. 155. Grifo nosso), uma educação que nos permita forjar nosso caráter único de uma existência através da automodelagem.

Correspondendo ao que Adverse destaca como "um jogo especular no qual faz parte do processo de observação da imagem – ele devolve seu olhar ao espectador. Por outro lado, o artista se distancia na própria imagem adotando conscientemente a ambivalência da proximidade e da distância" (2016, p. 44).

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14n25e35438

Figura 03 – Registro da fotografia de Arthur Bispo do Rosário feita por Walter Firmo, em 1985, na Colônia Juliano Moreira. "Walter Firmo: no verbo do silêncio a síntese do grito"

Fonte: Murillo Nonato (2023).

Com isso, considerando a insubmissão da escultura de si como transvaloração do modo de vida e autorrepresentação, a partir de uma atitude estética, a autoformação passa pelo processo de reinvenção ou ressignificação das configurações morais exteriores. Apontando, dessa forma, para uma comunicação por meio da aparência, do gesto corporal, que retoma o contexto por meio de diferentes perspectivas de significação.

O devir dândi encontra na forma – compreendida aqui como a estrutura das convenções culturais, passível de compreensão e comunicabilidade, que conduz à automodelagem, herdeira dos quadros das experiências sedimentadas no repertório contextual de nossa história – o lugar da expressão, em que a instrumentalização perpassa o uso dos estilos em processos de *tornar-se para o mundo*, ao mesmo tempo que reflete esse mundo. Esse aspecto, reatualiza a dimensão dândi de Bispo, reafirmando "a ideia das 'identidades provisórias' do por vir, isto é, de uma 'transfiguração existencial' através da qual se questionam os campos de intervenção da prática artística" (Adverse, 2016, p. 46).

A insubmissão da escultura de si, essa sublevação diante de um encadeamento lógico de determinações que modulam o comportamento, reside na capacidade de retomar o repertório das modulações que nos enformaram, ressignificando-as sem a elas se submeter para instituir outras potências em ultrapassar a vida ordinária, cujo êxito encontra-se na experiência estética confirmada na relação com o outro.

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14n25e35438

A sagacidade em perceber essa dimensão da insubmissão está, portanto, na capacidade de transformar as formas sedimentadas, reapresentando-as em novas perspectivas, marcadas pela força dos anseios individuais, mas pertencentes aos quadros circunstanciais do contexto em que elas reaparecem reinseridas na história sob outros moldes. O sentido do processo de composição da aparência de Bispo deve ser visto a partir de uma perspectiva que evidencia a insurgência de uma vida que lança mão das vestes, do corpo vestido, por exemplo, para não sucumbir à lógica da sujeição.

A potência da aparência como resistência

A roupa, a moda e a *composição da aparência*, enquanto vetores de sentido, devem ser percebidas num "sentido totalmente imanente ao sensível que, portanto, deve ser experimentado no nível da sensibilidade e que, contudo, cumpre bem a função do sentido, a saber: unificar e esclarecer" (Dufrenne, 1981, p. 92). Desse modo, compreendemos o dândi como uma sensibilidade adornada, capaz de instaurar uma "estética da existência".

O enfoque aqui é justamente nessa dimensão sensível e avassaladora que se encontra de forma pujante na instância da aparência. Assim, percebemos a força da estética, não só vinculada às manifestações artísticas, mas a toda uma disposição societal sedimentada na imagem e na estetização da vida, bem como no que diz respeito à exibição de si, a essa instância do aparecer enquanto condição ontológica, enquanto possibilidade de existir.

Embora não discorra sobre a dimensão da moda e da *composição da aparência*, Jacques Rancière (2005) comparece como uma referência potente para refletir sobre a relação entre estética e política, ratificando o aparecer, a constituição de si, como dispositivo de poder. Logo na introdução do seu livro *A partilha do sensível* (2005, p. 12), o autor observa que o estético se manifesta na contemporaneidade como o "terreno que prossegue uma batalha ontem centrada nas promessas da emancipação e nas ilusões e desilusões da história". Situa a estética numa perspectiva que compreende, "as maneiras de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e formas de pensabilidade de suas relações" (Ibid., p.13).

Ao que parece, ao referir-se a uma partilha do sensível, o autor defende o argumento de que existe algo comum e é preciso compreender como os indivíduos se apropriam desse comum. Espaços, tempos e atividades são partilhados, mas cabe perceber como essas partilhas se efetivam. Ao retomar o sentido kantiano da noção de estética (*sensus communis*), Rancière reforça a existência de formas *a priori* determinando o que se dá a sentir. É preciso reconhecer que essas formas *a priori* (como tempo e espaço) são estruturas mentais inatas que moldam nossa experiência e organizam a percepção sensorial.

Concernido ao mundo das artes, o autor compreende o regime estético como instância reveladora de espaços de disputa, em que sentir e agir se correlacionam. Para o autor "as artes nunca emprestam às manobras de dominação ou de emanci-

pação mais do que lhes podem emprestar" (Ibid., p. 26). Nesse sentido, as expressões artísticas, sejam elas em quais forem, manifestam "posições e movimentos dos corpos, funções da palavra, repartições do visível e do invisível" (Ibid., p. 26).

Suas proposições (embora circunscritas apenas ao âmbito das artes) nos auxiliam na elaboração do argumento de que o gesto criativo, seja na arte, ou na vida, impõe uma partilha não apenas *do* sensível, mas *uma* partilha sensível. Assim, o gesto disruptivo do movimento dândi, seja em que instância temporal e social, se configura como uma possibilidade de estar em "alguma" comunidade, de compartilhamento de um sentimento comum em busca da conduta transformadora, que possibilita ser o que se é.

Cidreira, por seu turno, compreende a noção de *composição da aparência* sob duas articulações: dos aspectos das dimensões de socialização, do imaginário e do mitológico, bem como a relação com o estilo – esse modo de expressão capaz de revelar nossa percepção do mundo e nossa capacidade em estabelecer comunicabilidade.

Ao tratar da *Moda e expressão* (2013), a autora afirma:

> A aparência corporal aparece, assim, não apenas como subproduto da vida social, o efeito combinado de diversos determinismos estruturais e culturais, mas sim como fonte e aposta fundamental da dinâmica da socialização e da constituição identitária. A moda, sobretudo na sua dimensão vestimentar, pode ser considerada como uma instância imaginária e mítica, já que revela uma relação entre o indivíduo e o mundo, entre o indivíduo e os outros e entre o indivíduo e a sociedade (Cidreira, 2013, p. 27).

Em *Presença e aparição* (2013), aborda a relação entre o corpo, a indumentária e o aparecer, definindo como:

> Jogo que se desenrola entre a indumentária e o corpo, bem como entre esse corpo vestido e a cultura vigente [...] o universo do vestuário compreendido enquanto rica e intrigante rede de sentidos que participa da constituição da aparência, da 'composição do look', revelando um estilo singular, capaz de dialogar com o corpo social e de exercitar alguns dos modos de aparecer, que caracterizam o ser humano (Cidreira, 2013, p.115).

A *composição da aparência* que identificamos em Bispo pode ser tomada como um apelo opositor, jogo entre o corpo e a roupa que desafia a ordem da sujeição e, enquanto resultado dessa ruptura, por meio da dinâmica vestimentar, põe-se "entregue aos instantes, aos dias que passam, à sensibilidade dispersa" a partir de uma atitude reafirmativa de outro modo de vida (Camus, 1996, p. 70).

Prefigurando um aspecto que se coaduna com a dimensão plástica da *composição da aparência*, unindo um conjunto de valores e posicionamentos que se fortalecem no caráter atitudinal de transfiguração da trivialidade do cotidiano, cuja força se presentifica no Bispo dândi e a sua escultura de si.

Considerações finais

A revolta de um ente despedaçado é uma aspiração à unidade de pertencimento do ser, transcendendo-se na alteridade. É a condição metafísica da solidariedade humana, que Camus (1996) reconhece nas prisões, em que uma unidade mnemônica é forjada, compartilhada e tensionada enquanto elã de copertencimento. Como lembra Camus, a memória é para o revoltado "uma tensão perpétua" (1996, p. 35).

O vazio bispiano é da ordem da exclusão e da sua condição afro-atlântica, que o levou à queda na noite de 22 de dezembro de 1938. Sua experiência é a de um decaído, despencado, condenado a curvar-se sobre si mesmo, estilizando-se e entrelaçando delírio e modos de aparecer para se tornar criador e artista de um mundo moldado à sua própria face e estilo. Para Camus, o dândi é a figura original que desafia tanto a lei moral quanto a lei divina, ao forjar para si um *personagem* que, desvinculado da unidade de Deus, se lança obstinadamente ao encontro de seu destino.

Nesse movimento, o dândi – ao modelar sua aparência, as técnicas corporais e transformar seus modos de vida em uma atitude diante do mundo, que, em síntese, constitui sua unidade estética – está sempre imerso na experiência desafiadora da possibilidade, buscando, inclusive, preservar o que ainda pode ser preservado em um mundo condenado à morte.

Esse é um dos gestos que parece potencializar a revolta de Bispo em seus movimentos de preservação do mundo, incluindo aí a aparência como uma unidade de sentidos. "Ansioso em preservar tudo o que pode ser ainda preservado nesse mundo consagrado à morte, o revoltado romântico busca uma solução na atitude" (Camus, 1996, p. 70). Isso é, na unidade da ação é que se encontra a força do reinventar da própria vida como uma aposta singular e aberta para o outro.

Esse princípio evoca a dimensão sensível da modelagem de si como projeção para o outro, um movimento de recusa da própria condição que se manifesta em processos de diferenciação. A exemplo da desconstrução das fardas para a criação de outras indumentárias, elementos fundamentais na apresentação e representação do personagem Bispo, figura obstinada em marcar presença por meio da singularidade e do aperfeiçoamento pelo excesso. Esse gesto confirma as dimensões imaginárias e míticas da composição da aparência, como destaca Cidreira (2005).

Se a experiência da escultura de si é a vivência da revolta como oposição à criação, cujo sentido reside no ato de tomar o mundo nas mãos contra a decadência, o estilo dândi constitui uma atualização da experiência adâmica, como ressalta Adverse (2016, p. 38). Trata-se do fazer e da atitude expressos nos artifícios tecnológicos de si, na medida em que Adão, privado da graça, não aguarda um destino, mas o forja, interfere e o produz ativamente.

Ressignificar-se é a condição de possibilidade para a experiência, revelando que a revolta não alimenta o ressentimento, mas amplia a envergadura interior, tal como observamos no gesto atlântico de Bispo em seus processos de automodelação na escultura de si. Seu dandismo atlântico se manifesta na recriação de si e na ressignificação

do mundo como uma espacialidade insurgente contra a decadência. A potência que ele identificava na composição da aparência está prefigurada no que Masagão (1999), em *Nós que aqui estamos, por vós esperamos*, compreendeu sobre o gesto de Bispo: **"Brasil, 1980, Bispo do Rosário fez uma roupa especial para se encontrar com Deus!"**

Referências

ADVERSE, Angélica Oliveira. **Devemos ser uma obra de arte ou vestir uma:** o Dandismo como medium-de-reflexão na arte. 2016. 410 f. Tese (Doutorado em Artes). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

ADVERSE, Angelica Oliveira. Absolutamente outro [Dandismo & Melancolia]. **Palíndromo**, Florianópolis, v. 11, n. 24, p. 99–117, 2019. DOI: 10.5965/2175234611242019099. Disponível em: https://revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/12541. Acesso em: 26 mar. 2025.

BARRETO, Lima. **Diário do hospício / o cemitério dos vivos.** São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

BOURRIAUD, Nicolas. **Formas de vida:** a arte moderna e a invenção de si. São Paulo: Martins Fontes, 2011

CAMUS, Albert. **O Homem revoltado.** Rio de Janeiro: Record, 1996.

CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira. As muitas faces do dândi. In: COUTINHO, L. E. B. e MUCCI, L. I. org. **Dândis, estetas e sibaritas.** Rio de Janeiro: Confraria do Vento e Faculdade de Letras da UFRJ, 2006, p. 62-69.

CIDREIRA, P. Renata. **Os sentidos da moda.** São Paulo: Annablume, 2005

CIDREIRA, P. Renata. Moda e Expressão. In: **As formas da moda:** comportamento, estilo e artisticidade. São Paulo: Annablume, 2013. p.15-27

CIDREIRA, P. Renata. Presença e Aparição In: **As formas da moda:** comportamento, estilo e artisticidade. São Paulo: Annablume, 2013. p. 109-119

CRUZ, S. Etevaldo. **Por entre linhas, agulhas e tecidos: processos intersubjetivos do Manto da Apresentação de Arthur Bispo do Rosario.** 185 f. il. 2016. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

CRUZ, S. Etevaldo. Dandismo de Arthur Bispo do Rosário: a vida como obra de arte. In: CIDREIRA P. Renata (Org.). **O belo contemporâneo:** corpo, moda e arte. Aracaju: J. Andrade, 2019. p.51-65

CRUZ, S. Etevaldo. **Tão óbvio que cega: das dinâmicas gestuais entre o material, o atitudinal e a presença em Arthur Bispo do Rosário.** 371f. Tese (Doutorado em Cul-

tura e Sociedade). Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020.

CRUZ, S. Etevaldo. Das insurgências da escultura de si: Arthur Bispo do Rosário e a vida como matéria estilizada. In: **ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura**, Nº XVIII. Salvador, 2022. p. 23. Disponível em: Anais - XVIII Enecult (ufba.br). Acesso em 09 de maio de 2024.

COSTA, Marcelo Henrique Pereira. **Corpo, prazer e estilo: a ética hedonista de Michel Onfray**. 2020. 254f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2020.

DUFRENNE, Mikel. **Estética e filosofia.** 3a ed. São Paulo: Perspectiva, 1981.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I:** a vontade de saber. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2001.

FOULCAULT, Michel. **Ética, sexualidade e política.** Tradução de Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitário, 2004.

FOUCAULT, M. O que são as luzes? In: **Ditos e escritos II – arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento.** Tradução de Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013, p. 351-368.

FOUCAULT, M. Aula de 10 de fevereiro de 1982 In: **A hermenêutica do sujeito:** curso dado no College de France 1981-1982. Tradução de Marcio Alves da Fonseca e Salma Tannus Muchail. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013, p. 351-368.

MACHADO, Roberto. **Danação da norma:** a medicina social e contribuição da psiquiatria no Brasil. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1978.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra.** Lisboa: Antígona. 2017.

MAFFESOLI, Michel. **A conquista do presente.** Rio de Janeiro: Rocco, 1984.

MAFFESOLI, Michel. **No fundo das aparências.** Tradução de Bertha Halpern Gurovitz. Petrópolis. RJ: Vozes, 1996.

MAFFESOLI, Michel. **O mistério da conjunção:** ensaios sobre comunicação, corpo e socialidade. Tradução de Juremir Machado da Silva. Porto Alegre: Sulina, 2009.

MILLER, Monica L. **Slaves to Fashion:** Black Dandyism and the Styling of Black Diasporic Identity. Durham; London: Duke University Press, 2009.

ONFRAY, Michel. **A escultura de si:** a moral estética. Tradução de Mauro Pinheiro. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

ONFRAY, Michel. **A potência de existir.** Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo, Martins Fontes, 2010.

PAREYSON, Luigi. **Estética:** teoria da formatividade. Tradução de Ephraim Ferreira Alves, Petrópolis: Vozes, 1993.

PASSOS, Rachel Gouveia. "Holocausto ou Navio Negreiro?": inquietações para a Reforma Psiquiátrica brasileira / Holocaust or "The Ship Negreiro?": concerns for the Brazilian Psychiatric Reform. **Argumentum**, [S. l.], v. 10, n. 3, p. 10–23, 2018. DOI: 10.18315/argumentum.v10i3.21483. Disponível em: https://periodicos.ufes.br/argumentum/article/view/21483. Acesso em: 26 mar. 2025.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível.** Estética e política. São Paulo: Editora 34, 2005.

Nós que aqui estamos por vós esperamos. Produção, direção e roteiro: Marcelo Masagão. [S.l.]: Riofilme; Filmark, 1999. 1 DVD (73 min), son., p&b/color., 35 mm.

Recebido em: 23 mar. 2025
Aprovado em: 12 mai. 2025

dispositiva
Revista Interinstitucional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC Minas e da UFMG
PUC Minas
UFMG

DRAMATURGIAS E PERFORMANCES DA CENA ACADÊMICA: UMA LEITURA GOFFMANIANA DA APRESENTAÇÃO EM GRUPOS DE TRABALHO

DRAMATURGIES AND PERFORMANCES OF THE ACADEMY: A GOFFMANIAN READING OF THE PRESENTATION OF WORKS AT EVENTS

Luís Mauro Sá Martino [1]

Resumo
Este texto delineia alguns aspectos da apresentação de trabalhos em eventos acadêmicos. Momento privilegiado de participação em uma comunidade científica, trata-se também de um processo interacional altamente ritualizado, no qual o sucesso ou fracasso pode alterar o prestígio e reconhecimento de quem apresenta. A partir de pesquisa bibliográfica e da observação participante ostensiva, é possível delimitar três momentos dessa dramaturgia: (1) a organização da cena, com tensionamentos entre as normas institucionais e autonomia na definição das dinâmicas do grupo; (2) a performance da apresentação e as quebras de script e (3) as dimensões rituais nas interações do momento das perguntas. Esses aspectos são analisados a partir da perspectiva dramatúrgica das interações desenvolvida por Erving Goffman.

Palavras-chave
Eventos acadêmicos; comunicação; microinterações; apresentação; Goffman.

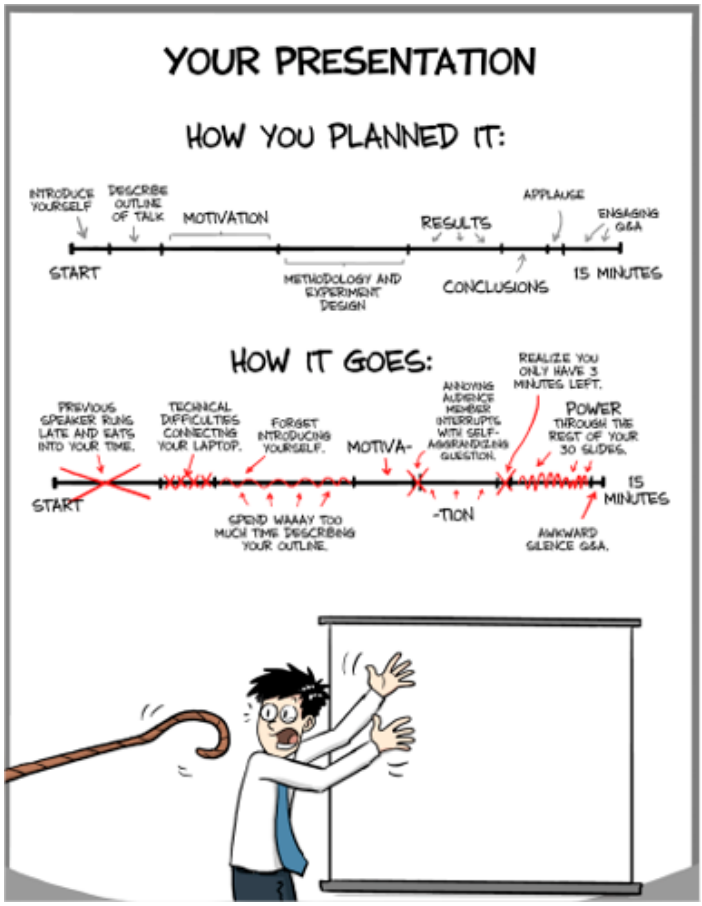
Abstract
This text outlines some aspects of the presentation of papers at academic events. A privileged moment of participation in a scientific community, it is also a highly ritualized interactional process, in which success or failure can alter the prestige and recognition of the presenter. Based on bibliographic research and overt participant observation, it is possible to delimit three moments of this dramaturgy: (1) the organization of the scene, with tensions between institutional norms and autonomy in defining group dynamics; (2) the performance of the presentation and script breaks; and (3) the ritual dimensions in the interactions at question time. These aspects are analyzed from the dramaturgical perspective of interactions developed by Erving Goffman.

Keywords
Academic events; communication; microinteractions; presentation; Goffman.

1 Doutor em Ciências Sociais pela PUC-SP. Professor da Faculdade Cásper Líbero, Faculdade Paulus de Comunicação (FAPCOM) e Fundação Escola de Comércio Álvares Penteado (FECAP). Email: lmsamartino@gmail.com ORCID: https://orcid.org/0000-0002-5099-1741. Lattes: http://lattes.cnpq.br/0251927939615742

Introdução

Figura 01: Expectativa e realidade na apresentação de um trabalho[2]



Fonte: https://phdcomics.com/

A ilustração que abre este texto foi retirada da série de *webcomics* "PhD Comics", publicada online há mais de 20 anos pelo artista estadunidense Jorge Cham, e retrata uma das situações mais comuns da vida acadêmica: a apresentação de pesquisas em eventos, particularmente em grupos de trabalho. Se o tom dos quadrinhos de Cham é cômico, trata-se de um riso criado a partir de acontecimentos comuns nesse tipo de situação: falhas, erros, quebras de *script*, imprevistos e toda uma série de elementos correlatos. A familiaridade com esse tipo de problema, assim como uma possível identificação com o pesquisador anônimo que aparece no quadrinho, sugere que, apesar das infinitas variações possíveis de uma apresentação em evento acadêmico, elas parecem seguir um mesmo roteiro – ou, dito de outra maneira, uma organização dramatúrgica próxima.

2 SUA APRESENTAÇÃO
Como você planejou:
Começo - Apresentação - Descrever a sequência da fala - Motivação - Metodologia e desenho do experimento - Resultados - Conclusões - Aplausos - Perguntas e respostas interessantes.
Como acontece:
Começo - Apresentador anterior atrasou e comeu seu tempo - Dificuldades técnicas para conectar seu laptop - Esquece de se apresentar - Perde muuuito tempo descrevendo sobre o que vai ser a apresentação - Motiva - Membro irritante da platéia interrompe para se exibir fazendo uma questão - Percebe que só tem 3 minutos - Corre pelos próximos 30 slides - Silêncio desconfortável na hora das perguntas.

É sintomático que um dos últimos textos do sociólogo canadense Erving Goffman (1981), incluído em seu livro póstumo *Forms of Talk*, seja um estudo intitulado "The Lecture" ("A palestra"), a respeito do modo como pequenas inflexões de voz, escolha de palavras, hesitações, posicionamentos e gestos interferem na qualidade do resultado final desse tipo de interação. Goffman foi um dos pioneiros na formulação de uma perspectiva dramatúrgica de análise da vida cotidiana, e as vivências acadêmicas, como sugere esse estudo, não estavam fora do jogo.

A palestra, assim como outras formas de apresentação de trabalhos no meio acadêmico, são momentos de exposição pública de um saber e, por isso mesmo, abertos a certo grau de imprevisibilidade – por isso, como mostra o autor, a necessidade de uma preparação quase ritualística desse tipo de performance com vistas ao sucesso naquele momento.

Apresentar um trabalho em um evento acadêmico é um momento representativo da vida universitária. Desde os congressos principais de cada área do saber, reunindo milhares de participantes presenciais ou virtuais, até os seminários de grupos de pesquisa, com participação restrita, existe toda uma variedade de espaços nos quais pesquisadoras e pesquisadores, nos mais diversos momentos de suas atividades, encontram a oportunidade de colocar seu trabalho em debate junto aos pares. Trata-se, como destacado por estudos como os de Guimarães e Hayashi (2014) ou Bomfim (2016), de uma das principais trilhas da comunicação científica, podendo repercutir não apenas na discussão imediata entre pares, mas também na disseminação de conhecimento pela área, recordam Martens e Saretzki (2006) e Lisée, Larivieri e Archembaut (2008).

Farias e Gancho (2014), em uma perspectiva mais ampla, definem eventos como atividades fundamentais para a boa comunicação de uma área, contribuindo em várias dimensões para a construção de sua imagem. Devem, na concepção da autora e do autor, ser tratados de maneira profissional, levando em conta a necessidade de organização e planejamento para seu sucesso. Em particular, eventos acadêmicos estão ligados também à consolidação das pesquisas de uma área ou subárea do conhecimento e, por isso mesmo, parecem comportar também um aspecto institucional a ser levado em consideração.

> Desde o início, os participantes se deparam com o cenário singular, as atividades solenes, a expectativa e apresentação dos trabalhos e debates, o encontro com os pares, o encontro com pesquisadores, os quais, muitas vezes, são conhecidos como referências às pesquisas dos estudantes. É a oportunidade das conversas informais, que podem resultar em trocas de contatos e posteriormente, integrar suas redes de relacionamento (Moraes, 2019, p. 13).

Esses aspectos, em que pese toda a diversidade de formatos, temáticas e objetivos de cada evento universitário, parecem se objetivar de maneira prática em um momento específico: a apresentação de trabalhos. Embora, dependendo do tamanho do evento, existam diversas outras atividades, como conferências, mesas-redondas,

oficinas e minicursos, como recorda Targino (2006), a hora de apresentar uma pesquisa para um grupo relativamente fechado – denominado, em geral, "grupo de trabalho" (GTs) embora o nome possa apresentar algumas variações – pode ser considerado como o centro desse tipo de eventos. Trata-se, a rigor, do momento de exposição e diálogo mais concentrado com um recorte da comunidade científica diretamente interessado naquela temática e, portanto, apto a oferecer contribuições voltadas diretamente para a pesquisa.

Apresentar um trabalho para os pares da comunidade acadêmica pode ser consideravelmente desafiador, e não só para pesquisadoras e pesquisadores nos estágios ainda iniciais de uma vida universitária. Trata-se de uma atividade revestida de uma série de procedimentos ligados à carreira acadêmica.

> Participar de um congresso científico é uma oportunidade para o exercício da argumentação e do debate e, nesse contexto, é possível encontrarmos diferentes perfis de apresentadores, desde aqueles já habituados às apresentações orais como aqueles que irão vivenciar a primeira participação (Moraes, 2019, p. 12).

Às vezes, somam-se a isso as expectativas criadas por um imaginário em circulação no ambiente acadêmico, objetivada, nas conversas de corredor, em expressões como "aquele GT é muito difícil" ou "acabaram com o trabalho do fulano no ano passado".

As apresentações parecem constituir um espaço particularmente importante de interesse, não apenas por serem, em geral, a atividade mais representativa em termos numéricos em eventos acadêmicos como também por se caracterizarem como o local privilegiado de trocas, debates e diálogos (Targino; Neyra, 2006; Zani, 2018).Trata-se de uma situação que, por sua brevidade e intensidade, permite observar não apenas as qualidades imediatas deste ou daquele trabalho, mas, de certa maneira, questões mais amplas relativas ao ambiente acadêmico.

Atividade envolvida por uma série de rituais, protocolos e expectativas de performance, a apresentação de um trabalho em eventos acadêmicos pode ser objeto de um olhar mais próximo e questionador, no sentido de observar como são objetivados, nesses momentos, questões mais amplas da vida universitária.

Este texto delineia alguns aspectos da apresentação de pesquisas em grupos trabalhos de eventos acadêmicos. Esse aspecto da apresentação em grupos de trabalho, em particular, parece ainda não ter sido objeto de investigações mais aprofundadas, com a bibliografia consultada referindo-se, de maneira mais ampla, a todo e qualquer tipo de apresentação. O grupo de trabalho, por sua unidade temática e a perspectiva de continuidade, ao menos parcial, entre seus participantes, apresenta-se como um espaço particularmente interessante para observar as ritualidades presentes na exposição de uma pesquisa, daí a escolha desse espaço como objeto.

Momento privilegiado de participação em uma comunidade científica, trata-se também de um processo interacional altamente ritualizado, no qual o sucesso ou o fracasso podem alterar o prestígio e o reconhecimento de quem apresenta. Embora a

realização de eventos virtuais ou híbridos seja cada vez mais frequente, optou-se, neste texto, pelo enfoque das interações face a face na modalidade presencial.

> No que se refere aos eventos científicos, o ambiente presencial tem sido um dos elementos fundamentais para seus resultados. Esses eventos reúnem pesquisadores, de diversas áreas do conhecimento, a fim de divulgar trabalhos, realizar debates e apresentar novos consensos (Moraes, 2019, p. 2).

Se, de um lado, alguns aspectos das apresentações são compartilhados pelas modalidades online e presencial, há diferenças específicas que tornam necessário optar por um ou outro espaço. No caso das apresentações presenciais, a ausência da mediação da tela tende a criar um espaço de interações potencialmente ininterruptas, na medida em que a presença do outro é uma constante – não é possível, a título de exemplo, "fechar a câmera" ou realizar outras atividades no computador enquanto se participa do evento. Em vista disso, neste texto optou-se por trabalhar com a apresentação em situações presenciais, remetendo-se, para o estudo de situações próximas no âmbito online, para textos de Martino (2021) ou Gastaldo (2023).

Este trabalho dialoga com incursões sobre o tema realizadas por Targino e Neyra (2006) e Moraes (2019) voltados para a dinâmica de apresentação de artigos em eventos acadêmicos, além do estudo de Rodrigues (2017) sobre a área de Comunicação. Em termos mais amplos, sobre a natureza e a relevância desses eventos, as considerações estão pautadas em explorações de várias dimensões do assunto realizadas. Nota-se que a preocupação com o tema está presente em diversas áreas do saber, a julgar pelos trabalhos sobre eventos em Enfermagem (Santos, 2017), Fisioterapia (Vieira; Andrade, 2019), Tecnologia (Silva; Conceição, 2023) e Educação (Costa, 2023). Este estudo dá prosseguimento a pesquisas anteriores (Martino, 2021; 2025; Santos; Martino 2023) voltados para explorações em escala micro com a utilização de metodologia semelhante, trabalhando com pesquisa bibliográfica e observação participante ostensiva em eventos da Área de Comunicação, entre 2010 e 2024.

A partir desses elementos foi possível delimitar ao menos três momentos dessa interação, apresentadas na sequência. Por razões de exposição, optou-se aqui pelo acionamento dos conceitos à medida que sua interpelação é demandada pela análise do objeto. No que se segue, este texto se organiza em três tempos: (1) um tensionamento entre normas institucionais e autonomia coletiva na definição das dinâmicas do grupo; (2) as tomadas de posição, mais firmes ou hesitantes, durante as apresentações e (3) as colaborações, contribuições e demarcações de campo no momento das perguntas. Esses aspectos são analisados a partir, sobretudo, dos estudos da chamada "microssociologia" de Erving Goffman.

A preparação da cena: entre norma e autonomia

Um dos aspectos destacados na apresentação de trabalhos em eventos acadêmicos é a regulação e o controle do tempo e a definição do espaço no qual a exposi-

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35553

ção deve acontecer. Dimensões responsáveis pela definição das dinâmicas a partir das quais o grupo deve se organizar, o tempo e o espaço dedicados a cada uma das apresentações colocam uma série de questões que parecem se desenvolver, paralelamente, em duas linhas de conduta – dois "footings", ou "linhas", termo utilizado no vocabulário goffmaniano para designar a conduta adotada no início de uma interação, a partir da qual, espera-se, as demais sejam tacitamente estabelecidas. Desse momento anterior de "colocação em cena" (*mise-en-scene*) do ambiente, decorre a linha – ou, nesse caso, também o clima – no qual devem se desenvolver as atividades imediatas:

> O clima não se constrói durante o evento, com procedimentos visíveis ao participante, os quais, muitas vezes, podem estar omitindo situações de adversidade no evento. O processo se inicia no planejamento e compete aos gestores a construção de uma experiência vivida favorável a todos os envolvidos no planejamento e realização do evento, que irá refletir na percepção dos participantes (Moraes, 2019, p. 7).

Trata-se de uma diferença entre a definição oficial da duração de cada apresentação e as dinâmicas das práticas seguidas pelas pessoas que apresentam. Cada "linha" tende a estabelecer um curso de ação, e eventuais problemas ou incongruências demandam interferências fora dessa definição inicial.

A primeira linha tende a ser definida de modo aberto, com buscas à participação e à validação a partir de mais de uma dimensão de autoridade.

É possível, em alguns casos, que, nessa preparação da cena momento, sejam definidos também os tempos de início, intervalo e fim de cada sessão, de acordo com a margem prevista pela instituição promotora.

Dessa maneira, cria-se uma solução de compromisso entre as normas da instituição promotora do evento a respeito das dinâmicas gerais dos GTs (por exemplo, "meia hora para cada trabalho") e o consenso estabelecido pelo grupo sobre a divisão desse tempo colocado à disposição.

É raro, no conjunto dos eventos acadêmicos, que essa definição apresente contornos mais fixos. Talvez uma das exceções mais representativas seja o Encontro Anual da Compós, no qual, por estatuto, cada trabalho deve obrigatoriamente ter uma hora para apresentação e debate. Observe-se que se trata de um evento no qual o número de artigos selecionados é limitado a dez por grupo, dispostos em dois dias de apresentação nos períodos da manhã e da tarde – no segundo dia, isso contempla também um período final de avaliação do GT e, eventualmente, eleição de novas coordenações. Por conta disso, a divisão da apresentação de trabalhos pela manhã e pela tarde é definida pela Associação. Há, no entanto, autonomia de cada GT para definir o tempo de apresentação de cada trabalho em relação aos relatos e as perguntas de participantes (por exemplo, quinze minutos de apresentação, dez de relato, cinco de réplica e trinta para questões, perfazendo um total de uma hora).

Essas definições iniciais são revestidas de um caráter de autoridade legítima, porquanto garantidas, de um lado, pelos estatutos da instituição promotora e, de outro, pelo consenso estabelecido pelo grupo. Dessa maneira, as linhas verticais e horizon-

tais podem encontrar um ponto ótimo de equilíbrio a partir do qual a distribuição do tempo é vista como equitativa por todas as pessoas participando do GT. Estabelecida essa primeira linha, ainda em um sentido basicamente discursivo, começam, de fato, as apresentações.

Esse é também o início da segunda linha ("footing") de conduta do grupo, momento no qual a anterior é tensionada e testada em termos do respeito à sua validade.

Se a primeira linha implica a definição discursiva de uma situação imediata, mas ainda hipotética, a segunda se caracteriza pelo fato de lidar com as ações práticas de cada uma das apresentações. Em geral, situações mais problemáticas tendem a se colocar no início e no final das exposições.

Essas questões tendem a ficar particularmente visíveis na dinâmica específica de cada apresentação, espaço no qual esses procedimentos tendem a ser objetivados na prática.

Enquanto conferências e mesas-redondas acontecem majoritariamente em auditórios, as reuniões de grupos de trabalho para apresentação de trabalhos tendem a ser realizadas nas salas de aula da instituição que sedia o evento. Isso significa trabalhar dentro de um dispositivo de espacialidade que, se de um lado é preparado para esse tipo de atividade, por outro implica também pensar quais são as condições esperadas de interação. Como lembra Lucrécia Ferrara (2008), pensar o espaço é compreender também seu aspecto nas dinâmicas da comunicação. A sala de aula, enquanto lugar definido para uma determinada atividade, comporta também um aspecto de direcionamento do fluxo comunicacional – há um foco de atenção voltado para a parte da frente, onde fica em geral uma mesa com computador e a lousa, apropriada para receber projeções ou coberta com uma tela para isso.

Quando se chega nas salas de aula designadas para os grupos, geralmente a disposição das carteiras está mantida na mesma configuração das aulas – todas voltadas para a parte da frente. Cabe ao grupo, no início das atividades, definir como atuar dentro dos limites desse espaço.

É relativamente comum ouvir, nesse primeiro momento, sugestões relacionadas a mudanças ("vamos fazer uma roda?"; "podemos fazer um semicírculo?"), vindas tanto da coordenação quanto de participantes individuais. Em geral, isso significa fazer uma rápida avaliação das condições imediatas: uma sala repleta de participantes tende a dificultar a formação de um círculo, algo mais fácil quando há menos gente na sala. Em alguns casos isso significa justificar a proposta com uma explicação – por exemplo, "vamos fazer um círculo, é mais democrático" ou "vamos manter como está, tem muita gente".

Estabelecida essa cena, tem início, de fato, a ação.

A apresentação do trabalho: a cena em ação

O momento inicial implica uma apresentação de si. Seria possível indicar, aqui também, uma certa ritualidade: espera-se que todas as pesquisadoras e pesquisado-

res informem o grupo, ao menos em termos sumários, as credenciais responsáveis por habilitá-los a ocupar o espaço naquele momento. Essa legitimação já foi garantida por ter seu trabalho selecionado, mas essa nova apresentação de si tende a reforçar isso e estabelecer um lugar de identidade.

É possível identificar, aí também, um sentido de sinalizar o pertencimento à comunidade acadêmica, mas também de posicionamento de campo, no sentido de Bourdieu (2021): ali, na horizontalidade do grupo, ninguém "dispensa apresentações", ou seja, a nenhuma pessoa é outorgada a prerrogativa, derivada de um alto capital simbólico acumulado ao longo de uma trajetória, de não precisar informar nada a respeito de si mesma. Não sem uma nota de ironia, falar que a pessoa "dispensa apresentações" é uma das apresentações mais valorizadas na medida em que presumiria-se o fato de suas realizações serem de pleno conhecimento dos participantes.

Em geral, essa apresentação inicial tende a se limitar ao nome, universidade com a qual se mantém um vínculo no momento e o grau acadêmico em curso ou finalizado. Em algumas situações, esse momento inicial, a "jogada de abertura" da interação, como denomina Goffman (2015), é revestida de uma forma estratégica de gerenciamento das impressões a serem provocadas no grupo: pessoas em estágios ainda iniciais na jornada acadêmica podem acompanhar sua apresentação de uma fala voltada para a diminuição de expectativas ("estou meio nervoso, nunca apresentei em um evento"; "estou começando o mestrado, é meio tenso falar aqui") e, eventualmente, do grau de cobrança esperado dos pares.

Em casos raros, a verbalização estratégica de uma insegurança inicial é direcionada à presença de um agente de prestígio particularmente alto no campo ou, pelo menos, na área temática do grupo ("dá um nervoso apresentar aqui na sua frente, professora"; "é difícil falar na frente de pessoas tão importantes"). Espera-se, nesses casos, que esse discurso seja imediatamente dispensado pelas pessoas a quem foi interessado, seja por gestos ou expressões verbais voltadas para ressaltar a horizontalidade do momento ("imagine"; "aprendemos juntos"; "que é isso..."). Procede-se, rapidamente, a uma indicação da origem da pesquisa ("trouxe aqui minha iniciação científica" ou "este é o segundo capítulo do meu doutorado") como maneira também de indicar a abrangência e a profundidade a serem esperadas.

Quando existe o uso de apresentações de *slides* ou vídeos, espera-se que tudo funcione imediatamente. No entanto, a prática mostra certa tensão nesse momento em virtude dos potenciais problemas de ordem técnica – a apresentação não funciona, os *slides* estão desconfigurados, vídeos não abrem, a conexão com a Internet cai, entre outros, a tela não é compartilhada – nas apresentações online – e assim por diante. Embora existam tentativas de prevenir essas situações com testes prévios, sua ocorrência parece ser, de certa maneira, esperada.

Isso pode gerar questionamentos e comentários paralelos sobre a reorganização dos procedimentos: um vez que se "saiu da linha", como fica o tempo em um caso desses? A partir de quando é estabelecido o início da fala? Considera-se o tempo de resolução de eventuais problemas técnicos como parte da apresentação e, portanto,

tempo a ser subtraído do total? Ou é no início efetivo da fala? Essas questões tendem a interferir na distribuição de tempo total, sobretudo quando há uma sequência longa de apresentações.

A conclusão desse momento inicial de gerenciamento de impressões e tomadas de posição significa entrar, de fato, na apresentação da pesquisa. Geralmente tem início, a partir daí, a sequência de *slides* com textos e imagens. A performance da apresentação, nesse momento, pode variar bastante, desde um uso ilustrativo do *powerpoint* com imagens relacionadas ao objeto de pesquisa, palavras-chave e frases de destaque até a projeção de blocos de texto em letras pequenas, lidos integralmente pela pessoa apresentando, com breves intervalos para comentários.

De maneira mais direta, Targino e Neyra (2006, p. 16) levantam uma questão referente à dinâmica das apresentações:

> A princípio, nem todos os profissionais que participam das modalidades de atividades mais freqüentes em eventos científicos de naturezas distintas, sejam elas conferências, mesas redondas, painéis, apresentação de comunicações / papers, simpósios, fóruns, seminários ou palestras, estão devidamente treinados e / ou possuem habilidade para lidar com o universo da comunicação oral. Por conta disto, muitas vezes, perdem o objetivo central das suas exposições, e não conseguem transmitir aos pares, no tempo previsto, a relevância das informações que desejam repassar.

Raramente a fala de quem está expondo é interrompida, sendo ainda menos comuns as intervenções fora do momento da palestra. Quando aparece algum motivo eventual de distração, como uma falha na apresentação ou outra eventualidade, o público tende a, literalmente, fingir que nada está acontecendo: é o que Goffman (2010) entende por "desatenção polida", maneira de simular naturalidade diante de uma quebra de *script* com vistas a demonstrar consideração por quem está em uma situação negativa inesperada, diminuindo o constrangimento. A principal interrupção, ao que tudo indica, são as pessoas entrando e saindo da sala, fato também localizado por Targino e Neyra (2006) ou Moraes (2019).

O encerramento é definido por falas de finalização, em geral um agradecimento, seguido muitas vezes por aplausos rápidos do público. No entanto, essa situação comporta ao menos duas variações que podem, de alguma maneira, quebrar as expectativas desse tipo de interação e gerar algum embaraço, seja em quem apresenta ou nos demais participantes.

Terminar a apresentação muito tempo antes do tempo pode não só gerar comentários ("já acabou?"; "ainda tem dez minutos") mas, no limite, levar a dúvidas sobre a efetividade da apresentação. No polo oposto, ultrapassar o tempo limite significa receber lembretes da coordenação – sua efetividade e estilo decorrem, nesse caso, das características de quem está coordenando, variando desde a recomendação ("você já passou do tempo, vamos encaminhando para o fim, tudo bem?") até, no limite, a indicação da finalização imediata no limite da polidez ("seu tempo acabou, encerre por favor").

Esse é o momento em que a autoridade do controle do tempo precisa ser ressaltada pela pessoa responsável – ainda que agindo em nome da instituição e legitimada pelo consenso do grupo, a ação pode enfrentar tensionamentos no micro-nível das interações. Quanto tempo há de margem para o encerramento? Se o tempo de exposição definido for, por exemplo, de 15 minutos, qual é o limite superior de tolerância? Dois minutos? Cinco minutos? E, em termos da equidade do conjunto, se uma pessoa pode falar por cinco minutos além do tempo especificado, isso não garantiria imediatamente o mesmo direito a todas as outras, com eventuais recriminações se a regra for ressaltada ("ela passou do tempo e ninguém falou nada"; "ele teve cinco minutos a mais, vou ter também")?

Na maior parte dos casos, ao largo de situações embaraçosas, a finalização da apresentação acontece e a pessoa na coordenação retoma a palavra para indicar o início da sessão de perguntas ou comentários do público.

Uma apresentação provocadora, que suscite questionamentos, dúvidas e comentários sugere sua potência de movimentar o pensamento daquele espaço; mesmo críticas, nesse sentido, são bem-vindas na medida em que podem ser índices da qualidade de uma pesquisa, visto que levou um interlocutor a se movimentar no sentido de formular um discurso sobre ela. Se a apresentação em si é um momento de apresentar para o grupo o capital intelectual do qual se dispõe, as perguntas permitem uma objetivação imediata desses bens simbólicos no sentido de se estar diante de questionamentos imediatos feitos pelos pares.

Para quem terminou a apresentação, a expectativa se desdobra em mais de uma dimensão. Pelas suas especificidades, esse momento demanda um olhar específico, para o qual este texto se dirige no tópico seguinte.

O momento das perguntas: a cena de diálogo

"Vamos abrir para perguntas". Essa frase, geralmente dita pela coordenação do GT ao final de cada apresentação, coloca em movimento toda uma série de rituais, subentendidos e expectativas ligadas à participação em grupos de trabalho nos eventos acadêmicos. Trata-se, em linhas gerais, do momento esperado de articulação dialógica entre pares no tensionamento crítico do material apresentado, situação privilegiada de troca a partir da qual circulam os engajamentos na dinâmica das práticas científicas. Por isso mesmo, o momento é revestido, se não de certa solenidade, ao menos de um sentido de espera em relação ao que vai acontecer em seguida. Eventos, recordam Farias e Gancho (2014, p. 26), "promovem maior relacionamento ou, para usar um termo mais adequado, engajamento com os públicos a que se destinam".

Vale notar que, em grupos nos quais há relatoria dos trabalhos, o engajamento tende a ser maior – o exemplo seriam os GTs da Compós, ocorrendo algo semelhante em outros espaços nos quais essa prática é adotada.

Em termos ideais, após uma hesitação de três a cinco segundos, pessoas começariam a levantar a mão. Seriam feitas perguntas demonstrando engajamento com

o tema, críticas construtivas, comentários e recomendações ligadas diretamente ao tema, em um prolongamento bem-vindo da apresentação para aprimoramento da pesquisa apresentada. No entanto, é possível notar que essa perspectiva de um roteiro nem sempre é seguida desse modo. Ao contrário, nesse momento alguns tensionamentos de campo podem, de certa maneira, vir à tona, revelados de maneira mais ou menos direta na escala micro dessas interações.

O engajamento do público pode ser tomado como um índice do capital simbólico que a apresentação teve capacidade de mobilizar os pares. "Eventos científicos", escrevem Hayashi e Guimarães (2016, p. 179), "ainda são um dos meios de divulgação mais utilizados pelos cientistas e pesquisadores". De acordo com as autoras, "mesmo quando se trata de divulgar projetos de pesquisa, e/ou resultados iniciais e parciais, os eventos ainda se constituem em um bom termômetro para verificar a aceitação pelos pares" (Hayashi; Guimarães, 2016, p. 179).

Uma das primeiras, dentro de uma perspectiva voltada para o exame das micro-interações, é o tempo de prolongamento do intervalo após a indicação, feita pela coordenação, do início das perguntas.

Quando não há perguntas, a falta de mãos levantadas e o silêncio na sala, quando estendidos por mais de vinte ou trinta segundos, tendem a gerar uma sensação inicial de embaraço: a visibilidade recai diretamente sobre a pessoa que apresentou, lembrando que o indivíduo está justamente esperando perguntas que não são formuladas. Essa ambiguidade pode se traduzir em um certo desconforto coletivo pela quebra de expectativas – no lugar de perguntas ou comentários provocadores, o silêncio. A busca pela diminuição do embaraço pode tomar a forma de comentários sobre a própria situação ("Ninguém vai perguntar nada?"; "Nenhuma pergunta?"), às vezes revestido de uma ironia suave – por exemplo, dizer "um de cada vez", como se houvesse um acúmulo de perguntas.

O silêncio prolongado pode ser lido, no limite, como sinal de fracasso: a apresentação, por razões diversas, falhou em provocar o engajamento da comunidade acadêmica, perdendo, dessa maneira, a possibilidade de receber contribuições, elogiosas ou críticas, para seu aprimoramento. Para quem apresenta, essa falta de engajamento pode levar a questionamentos sobre a qualidade da pesquisa, quando não a respeito do sentido de participar de um evento ("ninguém perguntou nada depois"; "apresentei e foi só isso, não teve perguntas").

A correção de rota nesse momento, no sentido de evitar esse cenário e prover a pessoa que apresentou de algum engajamento, é uma estratégia importante para diminuir esse embaraço – e, no sentido de Goffman (2009), "acalmar" a pessoa com uma espécie de "prêmio de consolação".

Às vezes essa iniciativa parte da coordenação, em alguns casos acompanhado de uma pequena indicação de procedimento para o grupo ("olha, para ver se o pessoal se anima, vou fazer a primeira pergunta"). Em alguns casos, alguém do público toma a frente, mas também destacando a situação ("já que ninguém perguntou, eu pergunto"). Essas perguntas, formuladas após um período que seria "aceitável" – indefinido, mas

certamente menos de um minuto – e, portanto, voltadas para diminuir o embaraço, podem atuar no sentido de gerar outras, mas nem sempre corrigem o fato da ausência inicial de engajamento.

Quando não há esse tipo de pergunta, ou são as únicas feitas, a apresentação é encerrada pela coordenação. Índice alto de falha: a apresentação não conseguiu fazer exatamente o que se propõe com a participação em um evento acadêmico, conseguir o engajamento dos pares, fazer parte de uma comunidade, ampliar o capital simbólico a partir dos elogios e das críticas – mas sobretudo, das defesas e reproposições. Na falta de perguntas, não existe possibilidade de formação de um debate que permitiria colocar em jogo um determinado capital intelectual – retomada de autoras e autores, citações, detalhamentos metodológicos, considerações epistemológicas – a partir das quais se poderia demonstrar a capacidade de alocação estratégica de recursos. O silêncio diminui essas chances, restando apenas o constrangimento mútuo da falta de engajamento.

Um segundo cenário, igualmente desafiador, é, de certa maneira, o oposto desse: trata-se de uma grande quantidade de perguntas fomentada por uma apresentação. À primeira vista, isso pode se aproximar do cenário ideal descrito acima, com o engajamento podendo ser lido como medida do capital simbólico envolvido na apresentação. No entanto, uma leitura mais positiva ou negativa depende sobretudo do teor das perguntas: um número alto de questionamentos críticos pode significar que a pesquisa, de fato, engajou o público, mas por seus aspectos negativos.

Em termos práticos, quando o número de perguntas é alto, impõe-se a discussão sobre a questão da duração: a isonomia entre participantes não prevê que a pesquisa que suscitou uma maior participação tenha um tempo maior do que as outras. Em geral, nessas situações, há uma aceleração do ritmo das interações – perguntas podem ser reunidas em blocos, para diminuir o tempo que respostas individuais tomaria, e mesmo a velocidade de articulação da fala pode aumentar, conforme o caso. Some-se a isso que, diante de uma quantidade alta de perguntas, torna-se praticamente inviável – novamente o aspecto do tempo aparece – a formulação de uma resposta mais detalhada para qualquer uma delas. A finalização do período de apresentação, às vezes, requer uma intervenção da coordenação no sentido de indicar um outro momento para seguir com as perguntas ("deixa seu contato, o pessoal segue perguntando" ou "vocês continuam conversando no intervalo, pode ser?").

Um último fator relacionado ao sucesso ou fracasso das interações no momento das perguntas diz respeito ao tamanho das questões. Não existe necessariamente regra ou norma fixando o tempo de cada questão – embora, em alguns eventos, como nos GTs da Compós, esse período possa ser estipulado. No geral, há uma expectativa nem sempre cumprida, e uma questão pode levar vários minutos sendo formulada. Raramente há interferências da coordenação, ocorrendo em situações nas quais a pergunta se transforma, aos poucos, em uma outra apresentação por si só.

Tanto quanto no momento da apresentação do trabalho, a performance das microinterações no momento das perguntas parecem se afirmar como uma situação de

comunicação relevante no conjunto do evento, ligadas tanto às possibilidades de engajamento e formulação de comunidade – nos comentários, elogios e críticas – quanto da tomada de posições dentro de um campo.

Considerações finais

De alguma maneira, a apresentação de trabalhos em eventos acadêmicos é um momento de aprendizado das práticas científicas dentro de uma certa ritualidade. É também um espaço de construção de vínculos de comunidade. Estudar um assunto ao longo de vários anos pode significar manter um contato com pesquisadoras e pesquisadores com quem se tem afinidade temática, acompanhando os desdobramentos das investigações realizadas pelos pares – e fazendo, no momento dos eventos, suas trocas e contribuições. Nos corredores dos eventos, as perguntas "Em que GT você está?" ou "Onde você vai apresentar?" significam saber quais são os vínculos de pesquisa – e, por que não, pessoais – construídos naquele momento. Às vezes, ao longo dos anos, alguns nomes passam a ser imediatamente associados a alguns GTs por conta de sua participação ou, em certos casos, por sua liderança na proposição e criação daquele espaço.

As interações existentes na apresentação de pesquisas em grupos de trabalho se revestem de particular interesse por conta da magnitude de sua presença no âmbito acadêmico, tanto em termos da abertura de possibilidades dialógicas para a construção compartilhada de um saber acadêmico como em termos de posicionamento de campo.

Os três momentos explorados neste texto, a pré-cena, a apresentação e as perguntas/comentários, parecem se destacar como situações de comunicação nas quais o clima do evento, bem como o sucesso das interações, começa a ser construído. Foi possível observar algumas das ritualidades presentes nas dinâmicas de apresentação relacionadas à especificidade das situações presenciais, sobretudo em termos das hesitações, tomadas rápidas de decisão e definições de grupo voltadas para evitar, o quanto possível, momentos de constrangimento e embaraço – por sua vez, de certo modo inevitáveis nessas ocasiões.

Longe de se esgotar, o tema parece, ao contrário, demandar pesquisas futuras no sentido de observar outras dimensões dos eventos acadêmicos não só como forma de comunicação da ciência, mas também como espaço de sociabilidade de interações. Não sem algo de metalinguístico, talvez a apresentar em eventos.

Referências

BOMFIM, Marlene S. Evento como comunicação na perspectiva da Escola de Montreal. I**NTERPROGRAMAS SECOMUNICA**, 15. Brasilia: Anais... Universidade Católica de Brasília, 19 a 23 de setembro de 2016. Disponível em <https://portalrevistas.ucb.br/index.php/AIS/article/viewFile/7849/4861>. Acesso em: 07 abr. 2025.

BOURDIEU, Pierre. **Por uma sociologia da ciência.** Lisboa: Ed. 70, 2021.

BOURDIEU, Pierre. **Os usos sociais da ciência.** São Paulo: Unesp, 2016.

BOURDIEU, Pierre. **Reflexividade.** São Paulo: Unesp, 2024.

CORRÊA, Edison; VASCONCELOS, Mara; SOUZA, Maria S. L. **Iniciação à metodologia científica:** participação em eventos e elaboração de textos científicos. Belo Horizonte: Nescon/UFMG, 2009. Disponível em < https://www.nescon.medicina.ufmg.br/biblioteca/imagem/1760.pdf>. Acesso em: 07 abr. 2025.

COSTA, Maria J. L. **Events corporate no ensino superior.** Leiria (PT): Escola Superior de Turismo e Tecnologia do Mar, 2023 (Mestrado em Turismo e Tecnologia do Mar). Disponível em < https://iconline.ipleiria.pt/entities/publication/e550fdf6-1506-4aa4-8f-00-4bc96460cd78>. Acesso em: 07 abr. 2025.

FARIAS, Luiz A.; GANCHO, Carolina. Eventos e sua importância na gestão da comunicação organizacional na pós-modernidade. **Organicom**, Vol. 11, n. 20, 1. Sem. 2014, pp. 24-39. Disponível em <https://revistas.usp.br/organicom/article/view/139214>. Acesso em: 07 abr. 2025.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana.** Petrópolis: Vozes, 2015.

GOFFMAN, Erving. **Os quadros da experiência social.** Petrópolis: Vozes, 2011.

GOFFMAN, Erving. **Forms of talk.** Filadélfia: Universidade da Pennssylvania, 1981.

GOFFMAN, Erving. Symbols of class status. **The British Journal of Sociology**, v. 2, n. 4, dez. 1951, pp. 294-304. Disponível em < https://www.unisalento.it/documents/20152/238208/goffman.pdf/d53294e4-f6cb-fd42-73e5-39ee910ee6df?version=1.0&download=true>. Acesso em: 07 abr. 2025.

GOFFMAN, Erving. **Comportamento em lugares públicos.** Petrópolis: Vozes, 2010).

GOFFMAN, Erving. **Relations in public:** Microstudies of the public order. Londres: Routledge, 2010.

GOFFMAN, Erving. **Strategic interaction.** Filadélfia: Universidade da Pennssylvania, 1969.

GOFFMAN, Erving. **Ritual de Interação.** Petrópolis: Vozes, 2012.

GOFFMAN, Erving. Acalmando o otário: aspectos de adaptação à falha. **Plural**, v. 16, n. 1, 2009, pp. 195-212. Disponível em < https://revistas.usp.br/plural/article/viewFile/75217/78849>. Acesso em: 07 abr. 2025.

GUIMARÃES, Vera A. L.; HAYASHI, Maria C. P. I. Eventos científicos, espaços privilegiados de comunicação da ciência. **Comunicologia**, Brasília, v. 7, n. 2, jul/dez. 2014,

pp. 204-230. Disponível em <https://portalrevistas.ucb.br/index.php/rceucb/article/view/5656>. Acesso em: 07 abr. 2025.

FERRARA, Lucrécia D'A. **Comunicação. Espaço. Cultura.** São Paulo: Annablume, 2008.

HAYAKAWA, Juliana F.; PEREIRA, Cassia M. L.; MENDONÇA, Daniela S. **A importância da organização de eventos científicos por docentes.** Paideia, . Disponível em <http://www.doi.net/10.5281/zenodo.13774766>. Acesso em: 07 abr. 2025.

HAYASHI, Maria C. P. I.; GUIMARÃES, Vera A. L. A. A comunicação da ciência em eventos científicos na visão de pesquisadores. **Em Questão**, Porto Alegre, v. 22, n. 3, set/dez. 2016, pp. 161-184. Disponível em <http://dx.doi.org/10.19132/1808-5245223.161-183>. Acesso em: 07 abr. 2025.

LISÉE, C.; LARIVIÈRE, V.; ARCHAMBAULT, É. Conference proceedings as a source of scientific information: a bibliometric analysis. **Journal of the American Society for Information Science and Technology**, New York, v. 59, n. 11, p. 1776-1784, 2008. Disponível em < https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1002/asi.20888>. Acesso em: 07 abr.2025.

MARTENS, B.; SARETZKI, T. Conferences and courses of biotechnology: describing scientific communication by exploratory methods. **Scientometrics**, Amsterdam, v. 27, n. 3, pp. 237-260, 1993. Disponível em < https://link.springer.com/article/10.1007/BF02016941>. Acesso em: 07 abr. 2025.

MARTINO, Luís M. S. Chegando atrasado na aula - estratégias de preservação de face no ambiente universitário em uma perspectiva goffmaniana. **REVISTA SOCIAIS E HUMANAS**, v. 38, p. 1-16, 2025. Disponível em <https://periodicos.ufsm.br/sociaisehumanas/article/view/85453>Acesso em: 07 abr. 2025.

MARTINO, Luís M. S. Uma aula teórica online: um olhar microssociológico sobre uma vivência de ensino em Jornalismo. **PAUTA GERAL - ESTUDOS EM JORNALISMO**, v. 8, p. 1-17, 2021. Disponível em <https://revistas.uepg.br/index.php/pauta/article/view/19657>Acesso em: 07 abr. 2025.

MORAES, Elaine C. G. Eventos científicos presenciais: um estudo sobre o Congresso da Intercom. **Multiplicidades**, Bauru, v. 9, n. 9, 2019, pp. 1-16. Disponível em <www.revistas.fibbauru.br/multiplicidadefib>. Acesso em: 07 abr. 2025.

RODRIGUES, Marcelo H. S. **Eventos acadêmicos como espaços estruturantes na Área de Comunicação.** São Paulo: Faculdade Cásper Líbero, 2017 (Mestrado em Comunicação).

SANTOS, Ana P.; MARTINO, Luís M. S. Uma palestra motivacional - um olhar goffmaniano sobre uma forma de comunicação organizacional do capitalismo contemporâneo. **ORGANICOM (USP)**, v. 20, p. 137-148, 2023. Disponível em <https://revistas.usp.br/organicom/article/view/212094/202023>. Acesso em: 07 abr. 2025.

SANTOS, Matheus T. **Impacto de eventos acadêmicos.** João Pessoa: UFPB, 2017 (Trabalho de Conclusão de Curso em Letras - Língua Inglesa). Disponível em < https://repositorio.ufpb.br/jspui/bitstream/123456789/2823/1/MTS20072017.pdf>. Acesso em: 07 abr. 2025.

SILVA, Livia B.; CONCEIÇÃO, Suzanne C. L. **A importância de eventos científicos no ambiente acadêmico.** São Paulo: Faculdade de Tecnologia da Zona Sul, 2023 (Trabalho de Conclusão de Curso em Gestão Empresarial). Disponível em < https://ric.cps.sp.gov.br/bitstream/123456789/14984/1/TG-A%20Import%C3%A2ncia%20de%20Eventos%20Cient%C3%ADficos%20no%20Ambiente%20Acad%C3%AAmico.pdf>. Acesso em: 07 abr. 2025.

SPIESS, Maiko R.; MATTEDI, Marcos A. **Eventos científicos: da pirâmide reputacional aos círculos persuasivos.** Sociedade e Estado, v. 35, n. 2, maio/ago. 2020, pp. 441-470. Disponível em http://doi.com/10.1590/s0102-6992-202035020004. Acesso em: 07 abr. 2025.

TARGINO, Maria das Graças; NEYRA, Osvaldo Nilo Balmaseda. Dinâmica de apresentação de trabalhos em eventos científicos. **Informação & Sociedade:** Estudos, João Pessoa, v. 16, n. 2, jul./dez. 2006. p.13-23. Disponível em: <http://www.brapci.ufpr.br/brapci/_repositorio/2015/12/pdf_81f67bb9b7_0000016708.pdf>. Acesso em: 07 abr. 2025.

VIEIRA, Guilherme S.; ANDRADE, Sérgio L. C. **A importância da participação em eventos acadêmico-científicos de fisioterapia no Distrito Federal.** Brasília: Centro Universitário do Planalto Central, 2019 (Trabalho de Conclusão de Curso em Fisioterapia). Disponível em < https://dspace.uniceplac.edu.br/bitstream/123456789/374/1/Guilherme_Vieira_0003684_S%C3%A9rgio%20Andrade_0003656.pdf>. Acesso em: 07 abr. 2025.

ZANI, Juliana B. **A comunicação oral em eventos científicos.** Itatiba-SP: Universidade São Francisco, 2018 (Doutorado em Educação). Disponível em < https://www.usf.edu.br/galeria/getImage/427/1059325007317955.pdf>. Acesso em: 07 abr. 2025.

Recebido em: 5 abr. 2025
Aprovado em: 18 ago. 2025

dispositiva
Revista Interinstitucional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC Minas e da UFMG
PUC Minas
UFMG

AUTODEFINIÇÃO EM A POETA X:
ENFRENTAMENTO DAS IMAGENS DE CONTROLE E RESISTÊNCIA AO DISPOSITIVO DE RACIALIDADE NA ESCRITA DE ELIZABETH ACEVEDO

SELF-DEFINITION IN THE POET X:
CONFRONTING CONTROLLING IMAGES AND RESISTING THE RACIALITY DISPOSITIF IN ELIZABETH ACEVEDO'S NARRATIVE

Talita Vasconcelos Brandão [1]

Resumo
Para refletir sobre a resistência de mulheres negras na literatura infantojuvenil, tomamos como corpus o livro A Poeta X, de Elizabeth Acevedo. A análise propõe um diálogo entre a obra e o conceito de autodefinição como resistência propostas por Collins (2019). O percurso metodológico se baseia na analise das poesias do livro que evidenciam as imagens de controle impostas à personagem; sua resposta subjetiva em forma de resistência poética; e o papel da coletividade nesse processo de subjetivação. A partir dessa delimitação, a análise investiga, na construção escrevivente de Elizabeth Acevedo, a autodefinição na trajetória da protagonista Xiomara.

Palavras-chave
Imagens de controle; autodefinição; escrevivência; Poeta X; Elizabeth Acevedo.

Abstract
To reflect on the resistance of Black women in young adult literature, this study takes Elizabeth Acevedo's The Poet X as its corpus. The analysis establishes a dialogue between the novel and Patricia Hill Collins' (2019) concept of self-definition as resistance. The methodological approach is based on the analysis of the book's poems, which highlight the controlling images imposed on the protagonist, her subjective response in the form of poetic resistance, and the role of collectivity in this process of subjectivation. Within this framework, the study investigates how Acevedo's escrevivente construction articulates self-definition in the trajectory of the protagonist, Xiomara.

Keywords
Controlling images; self-definition; escrevivência; The Poet X; Elizabeth Acevedo.

[1] Mestre em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), talitabrandaoufmg@gmail.com. ORCID: https://orcid.org/0009-0003-4037-2458, Currículo Lattes: http://lattes.cnpq.br/0237125593906712.

Introdução

Este artigo parte do encontro entre teoria e experiência, leitura e memória. Ao conhecer, na adolescência, a obra *A Poeta X*, de Elizabeth Acevedo, encontrei não apenas uma personagem com quem me identifiquei, mas também uma linguagem capaz de nomear vivências que até então me atravessavam sem forma. Anos depois, no mestrado, ao estudar o conceito de autodefinição proposto por Collins (2019), revi a potência daquela primeira leitura sob uma nova perspectiva. Foi a partir desse entrelaçamento entre formação intelectual e afetiva que este trabalho foi construído.

Na luta contra o silenciamento, a escrita, como processo de subjetivação, é um espaço de resistência de mulheres negras (hooks, 2019a; Collins 2019). Na literatura dessas mulheres o corpo feminino rememora e quebra silêncios. Como aponta Leda Martins (1996, p.112):

> E é do locus da ficção e da poesia que a escritora negra, em particular, busca rasurar esses vícios de figuração, vestindo a personagem negra feminina com novos significantes que indiciam outras possibilidades de significância e de interferência nos processos de alçamento do corpo feminino como corpo de linguagem.

No processo de transformação do corpo em linguagem, a análise em questão parte do romance de Elizabeth Acevedo, *A Poeta X*. Narrado em versos pela protagonista, o livro constitui o encontro da personagem com a escrita. Xiomara, uma menina negra de origem dominicana, trata em seus poemas sobre a relação com os pais, religião, raça, gênero e sexualidade. Na poesia, a adolescente acessa um espaço de resistência que a personagem define como experiência libertadora. Ao mesmo tempo, no plano amplo do romance, a escolha político-estética de Acevedo em compor a história em versos a partir da voz de uma protagonista negra faz da própria obra literária um gesto de contestação, que conecta o locus da ficção com sua resistência enquanto escritora negra.

Nessa linguagem enquanto resistência, a escrita de ficção de mulheres negras, com suas personagens que rasuram estereótipos e criam outros significantes, reconstrói os laços entre escritora, narrativa e leitor. Conceição Evaristo (2020), ao elaborar o conceito de escrevivência, assume o objetivo de rasurar a imagem da "mãe preta" que conta histórias para casa-grande dormir. Ao contrário, a escrevivência conta histórias para acordar o sono dos injustos. Nesse compromisso politico-estético, Evaristo realiza a resistência na escrita, na qual "a literatura pode ser um lugar de expurgação pessoal e coletiva" (Evaristo, 2019, *apud* Silva, 2020, p.115).

Se a escrevivência de mulheres negras acorda a casa-grande, o que ela realiza em outras mulheres negras defino como a catarse plena. Nas aulas de literatura do meu ensino fundamental, aprendi o significado de catarse, a libertação emocional que um leitor pode experimentar a partir da experiência de um personagem. Tocada por esse conceito, escrevi minha primeira poesia que no verso inicial dizia: 'prefiro viver em uma

catarse constante de tudo que me remete a mim.' Nessa época, em um contexto em meio a conflitos relacionados à raça, à sexualidade e ao bullying, a literatura tornou-se refúgio e dissociação. No entanto, essa catarse era sempre fragmentada pelo encontro com personagens que não se pareciam comigo. Para minha identidade, esse afastamento representou a assimilação de uma branquitude inatingível e a constante busca pelo branqueamento. O ponto de virada ocorreu quando conheci Xiomara. Segundo Conceição Evaristo (2020), a criação de personagens a partir de espaços de exclusão molda a identificação de leitores que partem do mesmo espaço:

> Assim como a escritora ou o escritor ao inventar a sua escrita, pode deixar um pouco ou muito de si, consciente ou inconscientemente, creio que a pessoa que lê, acolhe o texto, a partir de suas experiências pessoais, se assemelhando, simpatizando ou não com as personagens (Evaristo, 2020, p.32).

Essa vivência molda o artigo em questão. Da escritora que escreve colada à sua vivência. Da personagem que se encontra a partir da escrita. Da leitora que se identifica no viver e se ver. O percurso metodológico parte da releitura da obra para compreender como a palavra poética se torna espaço de resistência e de construção de novas formas de subjetividade para mulheres negras. As poesias de Xiomara foram escolhidas com base em três eixos analíticos extraídos da proposta de Collins (2019): (1) a identificação das imagens de controle que incidem sobre Xiomara — relacionadas à raça, gênero, classe, idade e sexualidade; (2) a observação dos momentos em que a personagem performa sua autodefinição por meio da palavra poética; e (3) a análise do papel da coletividade e das redes de apoio no processo de fortalecimento do eu, compreendidas como dimensões centrais da autodefinição para mulheres negras. Collins (2019), portanto, é aqui mobilizada não apenas como referencial teórico, mas também como ferramenta analítica, permitindo compreender como a construção narrativa de Xiomara tensiona as opressões interseccionais e afirma outras formas de existir.

Preciso falar sobre a linguagem: dispositivo de racialidade e interseccionalidade

Partimos de Sueli Carneiro (2005), que propõe o conceito de dispositivo de racialidade, derivado da noção de dispositivo de poder de Michel Foucault. A partir dessa chave, Carneiro compreende a racialidade como uma rede heterogênea de elementos que permite a manutenção da dominação racial. Com base nas formulações foucaultianas de biopoder e biopolítica, formas de gestão máxima da vida que definem perfis específicos para viver ou morrer, Sueli Carneiro descreve a dinâmica de "promoção do vitalismo dos brancos e multicídios de negros na esfera do biopoder" (Carneiro, 2005, p.93). Em suas palavras, o dispositivo de racialidade "oferece recursos teóricos capazes de apreender a heterogeneidade de práticas que o racismo e a discriminação racial engendram na sociedade brasileira" (Carneiro, 2005, p. 39). Como sistematização, a autora afirma:

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e36420

> Da perspectiva foucaultiana entendemos as relações raciais no Brasil como um domínio que produz e articula saberes, poderes e modos de subjetivação, conformando um dispositivo de racialidade. Consideramos que tal como ele afirma para o caso da sexualidade, se a racialidade se coloca como um domínio a conhecer, é porque, relações de poder a "instituíram como objeto possível; em troca, se o poder pode tomá-la como alvo, foi porque se tornou possível investir sobre ela através de técnicas de saber e de procedimentos discursivos." (Foucault, 1988, p. 93). Preliminarmente a racialidade é aqui compreendida como uma noção relacional que corresponde a uma dimensão social, que emerge da interação de grupos racialmente demarcados sob os quais pesam concepções histórica e culturalmente construídas acerca da diversidade humana (Carneiro, 2005, p.34).

O dispositivo de racialidade exerce um controle epistemológico nas relações por meio de uma rede de discursos, instituições, regulamentos e espaços, enquanto ditos e não ditos. Trata-se de uma tecnologia que se apoia nas representações construídas sobre o negro durante o período colonial e que, no pós-abolição, assegura a continuidade da urgência da dominação racial. Como tecnologia que define o humano e não-humano, e distribui a morte a partir dessa diferenciação, Carneiro (2005) evidencia como essa morte é distribuída na articulação entre raça e gênero. Segundo a autora:

> Na biopolítica, gênero e raça se articulam produzindo efeitos específicos. No que diz respeito ao gênero feminino, evidencia-se, por exemplo, a ênfase em tecnologias de controle sobre a reprodução, as quais se apresentam de maneira diferenciada segundo a racialidade; quanto ao gênero masculino, evidencia-se a simples violência (Carneiro, 2005, p. 72).

Na mesma toada, segundo Lélia Gonzalez (2020, p. 68), a articulação entre raça e gênero é violenta para mulheres negras: "Para nós o racismo se constitui como a sintomática que caracteriza a neurose cultural brasileira. Nesse sentido, veremos que sua articulação com o sexismo produz efeitos violentos sobre a mulher negra em particular."

Essa articulação torna-se central na elaboração de um feminismo negro que denuncia as especificidades das opressões sofridas por mulheres negras. Sueli Carneiro (2011) destaca que mulheres afrodescendentes têm buscado registrar a intersecção entre gênero e raça como elemento fundamental para compreender as formas de exclusão e pensar políticas públicas. A autora demonstra como essa perspectiva rompe com leituras universalistas do feminismo e com abordagens antirracistas que desconsideram o gênero.

Para além da articulação entre opressões, o conceito teórico chamado de interseccionalidade foi sistematizado por Kimberlé Crenshaw (1989) em suas pesquisas sobre as opressões interligadas de gênero, classe e raça em casos jurídicos. No TED-Woman (2016), Crenshaw explica:

> (...) como você chama isso quando você é afetado por múltiplas opressões e então fica completamente sozinho? "Interseccionalidade" parecia combinar. Eu descobriria mais tarde que as mulheres afro-americanas, bem como mulheres de outras cores de pele, como tantos outros grupos marginalizados no mundo, enfrentaram desafios, devido à interseccionalidade, devido à intersecção de raça, gênero, do lgbtfobia, xenofobia, capacitismo (Crenshaw, 2016, tradução nossa).

Dentro do feminismo negro, a interseccionalidade mobiliza uma prática metodológica, teórica e de resistência. Nesse sentido, Collins e Bilge (2021) a propõem como uma práxis crítica que está atenta "à interseção das relações de poder e é vital para resistir à desigualdade social." (p. 56).

Em seu trabalho intelectual, assim como Sueli Carneiro afirma que o dispositivo de racialidade se beneficia das representações construídas sobre o negro, Collins aplica a interseccionalidade no campo das representações. Para a autora, "tanto ideologias racistas como sexistas compartilham a característica comum de tratar grupos dominados – os 'outros' – como objetos aos quais falta plena subjetividade humana" (Collins, 2016, p. 106). Amparada em Stuart Hall (2016), Collins entende que as representações são estruturadas em polos opostos, nos quais o Outro ocupa uma posição contrastante essencial para a criação de sentido. A autora aprofunda essa discussão ao examinar como a matriz de dominação organiza historicamente tais imagens e representações sociais "para fazer com que o racismo, o sexismo, a pobreza e outras formas de injustiça social pareçam naturais, normais e inevitáveis na vida cotidiana" (Collins, 2019, p. 151).

No contexto da manutenção das opressões interseccionais, Collins (2019) propõe o conceito de Imagens de Controle. Segundo a autora, "Analisar as imagens de controle aplicadas às afro-americanas revela os contornos específicos da objetificação das mulheres negras, bem como as maneiras pelas quais as opressões de raça, gênero, sexualidade e classe se interseccionam"(Collins, 2019, p.154).

Preciso falar sobre a linguagem: a autodefinição e escrevivência

Ao tratar de saberes e poderes que moldam formas normativas de assujeitamento, o dispositivo de racialidade, ainda que estruturado para a manutenção da dominação racial, também desencadeia possibilidades de subversão. Inspirada em Foucault, Sueli Carneiro (2005) afirma que todo dispositivo de poder produz as suas próprias resistências, que se expressam desde atitudes individuais e aparentemente despolitizadas até a constituição de sujeitos coletivos que demandam direitos. Segundo Carneiro (2005), resistir torna-se possível porque a própria lógica do poder abre brechas para a emergência de estratégias de sobrevivência, de crítica e de emancipação. De acordo com a autora, por exemplo, a rede de saberes que constrói a diferenciação para subalternizar pessoas negras é tensionada pela ação dos próprios sujeitos, que elaboram: "os saberes insurgentes que emergem do campo da resistência, para disputar a produção da verdade sobre a racialidade dominada." (Carneiro, 2005, p. 53).

É nesse horizonte que aproximo Sueli Carneiro de Patricia Hill Collins. Como resistência às imagens de controle, Collins (2019) afirma que, ao se autodefinir, mulheres negras desafiam as representações criadas para subalternização de seus corpos. Nesse sentido, a autodefinição analisada por Collins pode ser compreendida como uma das resistências possíveis, inscrita no próprio campo estratégico aberto pelas tecnologias de poder do dispositivo de racialidade.

Ao tratar, por exemplo, da imagem de controle de objetificação do corpo classificada por Collins como Jezebel, "a Jezebel ou hoochie é construída como uma mulher cujo apetite sexual é, na melhor das hipóteses, inadequado e, na pior, insaciável, basta um pequeno passo para que ela seja imaginada como uma 'aberração'" (Collins, 2019, p.173). Collins explica que, em vez de aconselhar as mulheres negras a adotarem comportamentos dóceis para evitar a imagem de Jezebel, é mais eficaz encorajar a assertividade e ousadia para sobreviver e superar ambientes hostis.

Nesse sentido, a autodefinição permite resistir à desumanização promovida pelos sistemas de dominação e ajuda as mulheres negras a rejeitarem a opressão psicológica internalizada, protegendo sua autoestima contra os ataques frequentes de imagens controladoras. Para Collins (2019) a insistência na autodefinição das mulheres negras transforma o diálogo, passamos de um debate que tenta verificar a precisão técnica de uma imagem para um debate que destaca a dinâmica de poder subjacente ao próprio processo de definição.

Segundo Collins (2019), feministas negras têm questionado não apenas o que é dito sobre as mulheres negras, mas também a credibilidade e as intenções daqueles que possuem o poder de definir. Quando as mulheres negras se autodefinem, rejeitam a suposição de que aqueles que estão em posições de autoridade para descrever têm o direito de estar nessas posições. Independentemente do conteúdo específico das autodefinições das mulheres negras, o ato de insistir na autodefinição valida o poder das mulheres negras como sujeitos. Nesse sentido: "Autodefinição envolve desafiar o processo de validação do conhecimento político que resultou em imagens estereotipadas extremamente definidas da condição feminina afro-americana" (Collins, 2016, p.102).

Aí está a linguagem como lugar de luta. bell hooks também tematiza esse espaço de subjetivação em sua escrita e no processo de educação de jovens. Para a autora (2019a), a escrita subjetiva de mulheres negras é um processo de localização e de intervenção íntima que encontra uma resistência em que o corpo é a testemunha e articulador sensível em oposição à opressão:

> Tenho tentado mudar a maneira como falo e escrevo, imprimir um sentido de localização na minha maneira de falar, não apenas de quem eu sou no presente, mas de onde eu venho, das múltiplas vozes que existem dentro de mim. "Enfrentei o silêncio, a dificuldade de articulação. Quando digo, então, que essas palavras vêm do sofrimento, refiro-me à luta pessoal para dar nome àquele local a partir do qual minha voz se desenvolve — o espaço da minha teorização (bell hooks, 2019a, p. 294-295).

Ao definir esta localização subjetiva como a escrita pela margem, bell hooks (2019a) mostra como a experiência de marginalidade permite às mulheres negras desenvolver um ponto de vista singular, capaz de refletir sobre a realidade e produzir saber simultaneamente de dentro para fora e de fora para dentro. Collins (2016) retoma essa perspectiva ao conceber o estatuto de *outsider within*, identificando na criação a partir da margem os eixos centrais do pensamento feminista negro: a autodefinição e autoavaliação; a natureza interligada da opressão; e a importância da cul¬tura das mulheres afro-americanas. Trata-se assim de uma elaboração do feminismo negro que rasura o dispositivo de racialidade na linguagem por meio da autoafirmação e da vivência subjetiva de mulheres negras.

Esses processos de subjetivação e uso criativo da margem na escrita de mulheres negras encontram expressão na escrevivência. Segundo Conceição Evaristo (2020), ao colocar a própria vida e vivência como ponto de partida da escrita, mulheres negras desfazem imagens, apropriam-se da escrita e se significam na coletividade e na memória. Nessa rasura, a literatura torna-se espaço de reconhecimento e afirmação da existência que transforma a experiência subjetiva em prática discursiva resistente. Segundo Conceição:

> Escrevivência, em sua concepção inicial, se realiza como um ato de escrita das mulheres negras, como uma ação que pretende borrar, desfazer uma imagem do passado, em que o corpo-voz de mulheres negras escravizadas tinha sua potência de emissão também sob o controle dos escravocratas, homens, mulheres e até crianças. E se ontem nem a voz pertencia às mulheres escravizadas, hoje a letra, a escrita, nos pertencem também. Pertencem, pois nos apropriamos desses signos gráficos, do valor da escrita, sem esquecer a pujança da oralidade de nossas e de nossos ancestrais (Conceição, 2020, p. 30).

Elizabeth Acevedo parte desse lugar na literatura e poesia. Mulher negra, filha de imigrantes dominicanos, Acevedo começou *A Poeta X* em 2012, enquanto era professora de inglês e percebeu que não via seus alunos e nem a si mesma nos personagens literários que estudava. Durante o desenvolvimento de A Poeta X, parte da ficção foi inspirada por seu diário do segundo ano do ensino médio, criando uma colaboração e diálogo entre suas perspectivas como estudante adolescente e jovem-adulta na docência (Epic Reads, 2018).

A criação da narrativa ficcional atravessa as experiências de Elizabeth Acevedo como professora, como aluna, como filha e como parte da comunidade negra, latina-dominicana. É possível perceber, na articulação entre sua obra e a escrevivência, uma fusão entre autora e personagem como uma decisão político-estética. Como afirma Evaristo (2020, p. 31): "São personagens ficcionalizados que se con(fundem) com a vida, essa vida que eu experimento, que nós experimentamos em nosso lugar ou vivendo con(fundido) com outra pessoa ou com o coletivo, originalmente de nossa pertença."

Nesse uso criativo da subjetivação como escrevivência, o livro *A Poeta X* articula dois planos de escrita. No primeiro, está o projeto literário da própria autora: uma narrativa construída em forma poética que acompanha o crescimento e autodefinição

de sua protagonista, explorando a potência estética do verso como recurso narrativo. No segundo, situado no interior da ficção, está a escrita da personagem Xiomara, narradora em primeira pessoa, que utiliza a poesia como espaço de expressão subjetiva e contestação das opressões que a atravessam.

Então falo

Para além da escrevivência de Acevedo, é importante também situar o lugar de onde parte a escrita deste artigo. Segundo Silva (2020), na escrevivência, o ato de escrever reverbera na leitura. O uso criativo da margem na escrita de mulheres negras cria laços identitários no pacto de leitura e constrói uma linhagem de pertencimento entre autora e leitoras que resulta na irradiação de vozes negras.

> Essa escrita que mobiliza o/a leitor/a para refletir sobre si e sobre a história de seus antepassados atende não apenas pelo conteúdo, mas também pelo vigor e rigor da linguagem na edificação de um mundo ficcionalizado, não como mera "representação da realidade", mas como procedimento consciencioso do seu alcance e de sua intencionalidade discursiva que vem pautada pela sua condição de escritora (Silva, 2020, p. 123).

Conheci *A Poeta X* aos 17 anos. A escrita deste artigo nasce da articulação entre essa leitura formadora da minha adolescência e os estudos sobre feminismo negro que desenvolvi durante o mestrado. Mesmo com o rigor da pesquisa acadêmica, muitas das poesias citadas aqui são as mesmas que marquei há sete anos, na minha primeira leitura, enquanto menina negra com dilemas como os de Xiomara.

O dispositivo de racialidade molda as relações e interações desde a primeira infância. Em minha vida, isso significou, desde cedo, perceber como minha validade e pertencimento estavam condicionados. Na infância, eu era a pretinha da sala que não recebia figurinha – maior pacto de amor e afeto experienciado nos primeiros anos da vida escolar – que não fazia parte dos pares juninos e, na brincadeira de mamãe, papai e filhinho, era a empregada. Nesse momento, uma entidade surgiu em meu caminho, a mulata do carnaval. Me vi bela, desejada, televisionada e percebi: hoje sou feia, mas quando minha bunda crescer serei mulata. Lembro de sonhar com meu amadurecimento e me consolar com o corpo que viria, quase como um rito de transformação. Aos 7 anos, vi na sexualização a única imagem positiva na qual ganharia afeição. Meu corpo, nessa fase formativa, era atravessado por imagens de dominação que me ensinavam, desde nova, que ser negra e mulher significava negociar a própria existência em termos de aceitação e afeto.

Com a chegada da adolescência – com o crescer da bunda ou das experiências – meu corpo parecia não acompanhar minha legitimação, a bunda pareceu grande demais para os espaços que queria ocupar e pequena demais para ser considerada parte de uma humana. Conheci a mulata (ou Jezebel), percebi meu corpo atravessado por ela, mas ele não me ofereceu reconhecimento.

Nesse contexto, a literatura foi refúgio e dissociação da realidade. Em casa, imersa nos livros, eu lia histórias descorporificadas, em que meu corpo negro e minha identidade não existiam. Foi somente ao conhecer Xiomara, em *A Poeta X,* que essa relação mudou. Ela inaugurou uma possibilidade de leitura conscienciosa, em que o afeto e o reconhecimento do corpo negro se tornavam visíveis e significativos. Conhecer Xiomara e acompanhar sua trajetória em *A Poeta X* me permitiu nomear experiências de violência, reconhecer padrões de opressão e vislumbrar possibilidades de empoderamento que não dependiam do olhar do outro.

Ao revisitar essas memórias à luz de autoras como Sueli Carneiro, Patricia Hill Collins, Conceição Evaristo e bell hooks, compreendo como o dispositivo de racialidade que me cercava produzia imagens de controle que tentavam moldar minha subjetividade, mas também que estratégias de resistência são possíveis. Nesse sentido, o feminismo negro, articulado à escrita de mulheres negras, oferece caminhos para a autodefinição, permitindo que experiências de vida atravessadas pelo racismo e pelo sexismo se convertam em potência criativa e crítica. É a partir desse entrecruzamento entre vivência, leitura e teoria que situo a escrita deste artigo.

O percurso metodológico adotado neste trabalho consiste em uma análise de trechos selecionados da obra *A Poeta X*, de Elisabeth Acevedo, com foco nas poesias que evidenciam, em diferentes momentos, tanto as estruturas de opressão que atravessam a experiência da personagem Xiomara quanto seus gestos de resistência e afirmação da própria subjetividade. Os trechos foram escolhidos com base em três eixos analíticos extraídos da proposta de Collins (2019): (1) a identificação das imagens de controle que incidem sobre Xiomara — relacionadas à raça, gênero, classe, idade e sexualidade; (2) a análise do papel da coletividade e das redes de apoio no fortalecimento do eu; e (3) a observação dos momentos em que a personagem performa sua autodefinição por meio da palavra poética.

Imagens de controle e interseccionalidades

O livro *A Poeta X* começa com Xiomara narrando seu espaço, sua comunidade. A primeira descrição do livro não é sobre seu corpo, mas sobre aqueles que a cercam. Essa descrição acaba quando é a vez desse espaço descrevê-la. Saímos do espaço de liberdade que Xiomara encontra no Harlem, para a opressão que esse espaço também exerce sobre ela no cruzamento das opressões entre localidade, raça e gênero.

> Eu observo o quarteirão que sempre chamei de lar.
> Vejo as velhinhas da igreja, chinelas estapeando a calçada,
> suas bocas desatando carretas de espanhol caribenho
> espalhando seus disse me disse.[...]
> — Ayo, Xiomara, você tem que usar uns vestidos assim!
> — Porra, te casariam antes do fim das férias.
> — Até porque todo mundo sabe que as carolas são as mais putas.
> Mas eu ignoro as provocações, aproveito o finzinho da liberdade,
> e espero as longas sombras me dizerem

quando Mami está para chegar do trabalho,
quando está na hora de subir às escondidas.
(Acevedo, 2018, p. 15)

A próxima poesia do livro continua em uma resposta ao fim do verso, nesse momento Xiomara se descreve pela primeira vez.

Eu sou inescondível.
Mais alta até que meu pai, com o que Mami sempre chamou de
"corpo demais para uma menina tão nova".
Eu sou o bebê com muitas dobrinhas agora assentadas em peitos grandes
demais e quadris ondulantes,
então os meninos que me chamavam de baleia no quarto ano
agora me pedem fotos de biquíni.
Outras meninas me chamam de metida. Puta. Dada.
Quando seu corpo ocupa mais espaço do que sua voz
você é sempre alvo de boatos certeiros. (Acevedo, 2018, p.17).

Em *Inescondível*, Xiomara apresenta em sua poesia a imagem de controle que a cerca desde o começo de sua adolescência. Assim como a imagem de controle da Jezebel conceituada por Collins (2019), a vivência de Xiomara é atravessada pela sexualização do seu corpo. Essa sexualização vai de encontro à imagem que Xiomara foi criada para seguir. Xiomara vem de um contexto em que a religião molda a sua formação e sua família: a mãe que queria ser freira, seu nascimento entendido como um milagre, sua melhor amiga e seu irmão gêmeo que são devotos. Nesse contexto religioso, enquanto a sexualidade é reprimida, o seu corpo é objeto de sexualização:

Quando a única garota que devo imitar foi
uma virgem fecundada que provavelmente
tava morrendo de medo. Quando escuto
que medo e fogo são tudo o que esta vida
me reserva.
Quando olho pela igreja e nenhuma das
imagens de anjos, de Jesus ou Maria, ou
de algum dos apóstolos é como eu: preta,
grande, nervosa.
Quando escuto que devo ter fé
no pai no filho
nos homens e os homens são os primeiros
a fazer eu me sentir tão pequena. (Acevedo, 2018, p.71)

Nesse primeiro momento em que as opressões interligadas são apresentadas pelo cotidiano de Xiomara, a escrita é lugar secreto de desabafo. A escrita é descrita como espaço, Xiomara a descreve como se vestir de seus pensamentos e mudar seu próprio mundo. Nisso, Xiomara sai do espaço de seu corpo imaginado e violado por outros para habitar um espaço fora de si:

Isso me acontece no mercado.
Isso me acontece na escola.
Isso me acontece no metrô.
Isso me acontece na estação.
Isso me acontece no meio-fio.
Isso me acontece na esquina.
Isso me acontece quando esqueço de estar alerta.
Isso me acontece o tempo todo.
Eu deveria me acostumar.
Eu não deveria ficar tão puta
quando os garotos — às vezes,
homens feitos —
falam comigo como querem,
acham que podem se tocar
ou me agarrar
ou fazer todo tipo de oferta.
Mas eu nunca me acostumo.
E sempre me deixa de mãos trêmulas.
Sempre deixa minha garganta apertada.
A única coisa que me acalma,
depois que chego em casa com Gêmeo,
é colocar os fones de ouvido.
Ouvir Drake.
Pegar meu caderno,
e escrever, escrever, escrever
todas as coisas que eu queria ter dito.
Fazer poemas com o que sinto afiado dentro de mim,
como se os sentimentos pudessem me cortar
de dentro para fora. (Acevedo, 2018, p.64)

As opressões interligadas que atravessam a vida de Xiomara ao longo de A Poeta X evidenciam como os sistemas de dominação atuam de forma sobreposta e cumulativa. Entre as imagens de controle que a cercam enquanto jovem negra, destacam-se as múltiplas formas de violência que ela vivencia. Como mulher negra, periférica e adolescente, Xiomara enfrenta simultaneamente o racismo e o sexismo em um contexto adultocêntrico, expressos tanto nas violências cotidianas quanto na relação com sua família. A violência que sofre da mãe, por exemplo, não pode ser dissociada do contexto de gênero, raça e idade que marca sua subjetividade. Além disso, no contexto latino e católico em que estão inseridas, essas violências são reforçadas por uma repressão religiosa que atua impondo padrões morais rígidos sobre seu corpo e seu desejo, padrões que inclusive vão de encontro com seu corpo negro sexualizado por outros.

Ao destacar as interseccionalidades da personagem Xiomara, Elizabeth Acevedo indica como a raça, gênero, idade, localidade e religião posicionam mulheres negras em um lugar de opressão violenta entre a ausência de espaços plenamente seguros, a imagem de controle que nos atravessa e a normalização imposta. Nesse movimento, a narrativa literária não apenas tematiza a opressão, mas produz resistência na e pela forma poética que dá voz à personagem. No locus da ficção, a linguagem em versos

cria um espaço de invenção que denuncia a violência, por exemplo, na descrição dos lugares em que Xiomara já foi assediada. Mas, ao mesmo tempo, a narrativa projeta a busca de autodefinição, seja na tentativa de se definir para além das representações que lhe são dadas ou de significar a dor das opressões que a personagem vive.

Espaços seguros e a relação entre mulheres negras

no livro, o desenvolvimento da autodefinição de Xiomara passa pelas tarefas propostas pela professora Galiano, que aparece como figura importante no desenvolvimento de Xiomara. Ao descrever a professora, Xiomara diz:

> Sra. Galiano
> Não é o que eu esperava.
> Todo mundo fala dela
> como se fosse superexigente
> e sempre passasse
> os piores deveres.
> Então, eu esperava alguém mais velho,
> uma professora de camisa social, cabelo largado,
> terninho e tudo o mais,
> óculos escorregando pelo nariz.
> Sra. Galiano é jovem, veste cores vivas,
> seu cabelo é cacheado e natural.
> Ela também é pequena — tipo, mignon de verdade —
> mas ocupa muito o espaço, sabe como é?
> Como se estivesse acostumada a forçar passagem
> por tudo o que inventam sobre ela. (Acevedo, 2018, p.49).

Durante as aulas da professora, um momento marcante no livro começa pela representação de outras mulheres negras que tomaram a palavra.

> Quando a aula começa, a Sra. Galiano passa um vídeo:
> uma mulher no palco, a voz baixa,
> depois, mais alta, mais rápida, como um trem expresso disparando pelos
> trilhos.
> A poeta fala sobre ser negra, sobre ser mulher, sobre como os padrões de beleza a fazem pensar que não é bonita.
> Eu não respiro por três minutos inteiros
> enquanto observo suas mãos, e rosto,
> sentindo que ela está falando diretamente comigo.
> Está dizendo o que eu penso
> e o que eu achava que ninguém mais pensava (Acevedo, 2018, p.88).

Logo após o contato com Slam, Xiomara pega seu caderno de poesia e as recita na frente do espelho. A personagem descreve a poesia falada como suas palavras ocupando o espaço que elas querem. Esse momento é crucial na narrativa pois perpassa a construção da reivindicação em seu processo de escrita. A poesia falada para alguém pela primeira vez é espaço de exposição: “me sinto tão nua quanto se tivesse me des-

pido na frente dele." (Acevedo, 2018, p.121), mas o corpo muda com a experiência de partilha quando Xiomara começa a frequentar o grupo de poesia da escola e eventos voltados ao Slam.

Esse processo é diretamente influenciado pelo contato com a professora em sala de aula. No início do livro, a escola é retratada como um espaço de opressão, onde Xiomara enfrenta o racismo e o sexismo por meio da objetificação de seu corpo. No entanto, ao longo da narrativa, esse cenário se transforma a partir do contato com uma educação libertadora promovida pela professora Galiano. Por meio dos exemplos que ela compartilha e das atividades que estimulam os alunos a expressarem suas vivências, a escola passa a encarnar a proposta pedagógica defendida por bell hooks (2019b):

> o trabalho de todos os nossos professores progressistas, não era só nos ensinar o conhecimento dos livros, mas nos ensinar uma visão de mundo contestadora - diferente daquela de nossos exploradores e opressores -, uma visão de mundo que nos permitisse ver a nós mesmos não através das lentes do racismo ou de estereótipos racistas, mas que nos permitisse focar de forma clara e nítida, olhar para nós mesmos e para o mundo ao redor crítica e analiticamente, ver a nós mesmos primeiro e acima de tudo nos esforçando pela completude, pela união de coração, mente, corpo e espírito (bell hooks, 2019b p.113-114).

Após interagir com as propostas de atividade críticas e contestadoras da professora Galiano, a autodefinição de Xiomara torna-se mais intencional. Em uma das tarefas passadas pela professora Galiano à Xiomara, ao refletir a partir das instruções da professora sobre o que gostaria em sua biografia, Xiomara se autodefine e autoavalia para além das imagens de controle que a cercam:

> E foi assim que Xiomara,
> de mãos nuas, lutou com o mundo
> para que a chamassem pelo nome certo,
> para que não esperassem que fosse santa,
> para que a respeitassem como mulher.
> *Ela soube desde pequena*
> *que o mundo não cantaria seus triunfos,*
> *mas pegou todos os estereótipos*
> *e os prendeu entre os braços*
> *até que a verdade fosse sua última respiração.*
> Xiomara pode ser lembrada
> como muitas coisas: estudante,
> milagre, irmã protetora,
> filha incompreendida,
> mas o mais importante é que
> deve ser lembrada pela
> luta constante para se tornar
> a lutadora que queria ser. (Acevedo, 2018, p. 135, grifo nosso).

A professora não ensinou Xiomara sobre o que é raça, o que é gênero e sobre as opressões interligadas, Xiomara as conhece e identifica no seu cotidiano, isso é evi-

dente nas denúncias dos primeiros versos do livro, o papel da professora Galiano é de incentivar a visão crítica. Como afirma bell hooks (2019b, p.122) sobre o processo de educação engajada: "Eu encorajo os alunos a relacionarem a informação que estão aprendendo com as identidades pessoais que estão querendo construir, mudar, afirmar socialmente".

Ao olhar para a autodefinição no livro *A Poeta X*, vemos que a escrita de Xiomara se torna emancipadora quando atravessa a sala de aula, no vínculo com a professora Galiano, a oralidade do Slam e o contato com o clube de poesia da escola. É nas vivências coletivas e no compartilhamento do texto poético que a autodefinição da personagem, enquanto resistência, se constrói. Segundo Collins (2019, p.224):

> O trabalho e as experiências familiares das mulheres negras criam as condições sob as quais as contradições entre as experiências cotidianas e as imagens de controle da condição de mulher negra se tornam visíveis. Ver as contradições nas ideologias possibilita abri-las à desmistificação. (Collins, 2019, p.203).

Aí está a força transformadora dos vínculos coletivos e da educação para a construção de subjetividades resistentes. Em seu livro, Collins relata como as relações entre outras mulheres negras, em especial com uma mulher negra mais velha, tal qual Xiomara e sua professora, a estimulou a ir atrás do doutorado:

> Em 1978, ofereci um seminário como parte de um curso de verão para docentes e funcionários de escola em diferentes cidades. Depois do seminário em Chicago, uma participante negra mais velha sussurrou para mim: "Querida, estou muito orgulhosa de você. Mesmo que algumas pessoas não queiram ver você lá na frente [da sala de aula], lá é seu lugar. Volte para a escola e faça seu doutorado. Então eles não vão poder dizer nada contra você!". Até hoje, agradeço a ela e tento fazer pelos outros o que ela fez por mim. Ao conversar com outras afroamericanas, descobri que muitas de nós passaram por experiências semelhantes. (Collins, 2019, p.209).

Nesse sentido, a potência de Acevedo em narrar as relações entre mulheres negras está justamente no reconhecimento dessas experiências como vivência coletiva. Como escrevivência, esse movimento conecta e registra nossas formas de resistência e sobrevivência diante do dispositivo de racialidade. Meu próprio contexto de leitura da obra também é marcado pela presença e pelo incentivo de outras mulheres negras. Se Xiomara encontrou em Galiano uma mediadora que a estimulou a afirmar sua escrita, na adolescência eu encontrei em minha professora Mica gesto semelhante, quando ela me presenteou com um livro de poesia e me incentivou a escrever por notar meu interesse pela literatura. Na constância desses gestos, a própria escrita deste artigo parte também do incentivo que recebi em um congresso de uma professora negra que me ouviu articular *A Poeta X* com a escrita pela margem de bell hooks, essa mesma professora ainda reforçou, naquele dia, a importância de continuar a trajetória acadêmica

com doutorado. Na convivência com mulheres negras, percebo como esses vínculos não apenas garantem resistência, mas moldam subjetividades e trajetórias, entrelaçando nossas experiências de vida.

É o que vemos no elogio da senhora Galiano a Xiomara e das relações estabelecidas no grupo de poesia, grupo também marcado nos outros personagens por identidades marginalizadas de raça, localidade e gênero:

> No último dia antes das férias,
> a Sra. Galiano me diz que estou florescendo.
> E penso no que isso significa:
> ser um botão fechado, e se tornar aberto.
> E embora seja clichê, também é perfeito.
> Quando vejo Stephan no corredor,
> ele me lê seu último haiku.
> Quando vejo Chris no caminho para a estação,
> ele sempre tem um sorriso para mim
> e um "E aí, X! Escreveu alguma coisa nova?"
> *E eu sei que estou pronta para competir.*
> *Que minha poesia se tornou algo de que me orgulho.*
> *Da forma como as palavras dizem o que quero dizer,*
> *como elas modificam e adaptam a linguagem,*
> *como elas se conectam com as pessoas.*
> *Eu finalmente sei que todos os*
> *nunca, nunca, nunca*
> *eram fruto do medo, mas nem mesmo eles*
> *podem me impedir. Não mais.* (Acevedo, 2018, p.290-291, grifo nosso).

Na construção narrativa de Elizabeth Acevedo, é nesse aspecto que encontramos a linguagem como luta em *A Poeta X*. Ao passo que os vínculos coletivos e a educação assumem centralidade, as subjetividades resistentes são moldadas. Nesse sentido, no momento em que Xiomara toma consciência da sua escrita e a usa para significar sua vivência, a obra narra possibilidades de resistência e coletividade de e para meninas negras.

Autodefinição: a escrita de Xiomara como resistência

No desenvolvimento da trama, a reivindicação pela escrita e pela autodefinição vai para sua vivência em casa, espaço no livro em que o patriarcado é materializado. É nesse lugar, onde o conflito central do livro se passa, que Xiomara rejeita as imagens de controle e se posiciona para além do que as dinâmicas de opressão dizem a definir:

> "Cuero", ela me chama na minha cara.
> A palavra dominicana para puta.
> É assim que cuero é:
> Uma garota normal. Calça jeans sem bolso
> que faz caras adultos olharem. Cabelo comprido.
> Piercing no nariz. Piercing no lábio. Piercing na

língua. Mais de um par de brincos. Qualquer anel
que não aliança na mão esquerda.
Saias. Shorts. Camisetas. Alcinhas.
Cuero avisa ao mundo que
é gata. Ela sente o sol.
Uma garota espetacular. Com bunda
demais. Boca demais. Boa demais.
Quadris que balançam como água esperando
se derramar nas mãos
dos garotos secos. Uma garota normal.
Sem nada llamativo... nada que
chame atenção. Uma garota esquecível.
Que divide o cabelo no meio.
Que não tem decote. Com uma boca
que não parece estar sempre à espera.
Un maldito cuero. *Eu sou assim, e eles estão certos.*
Espero que estejam certos. Eu sou. Eu sou. EU SOU.
Vou ser qualquer coisa que faça sentido
nesse pânico. Vou me soltar dessa carne que dói.
Sabe, um cuero é uma pele qualquer. Um cuero
é só um disfarce. Um cuero é coisa frouxa.
Amarrada a ninguém. Balançando
e voando ao vento. Voando. Voando. Sumiu. (Acevedo, 2018, p.209, grifo nosso).

Nesses versos, destaca-se a intencionalidade de Xiomara em rejeitar, acima de tudo, o poder de outra pessoa de defini-la. Como afirma Collins (2019), ao tratar da imagem de controle da Jezebel, em vez de aconselhar que mulheres negras adotem comportamentos dóceis para evitar essa representação, é mais eficaz encorajar a assertividade e a ousadia na autodefinição como forma de resistência à desumanização. Xiomara, nesse sentido, também não rejeita a imagem por meio da docilização do comportamento, mas sim pela assertividade presente em sua escrita.

A potência da escrita se materializa no principal conflito do livro, quando a mãe queima o caderno de poesias. Nesse momento, a reivindicação de Xiomara enquanto sujeito se manifesta na autodefinição por meio da poesia: enquanto sua mãe recita versos da bíblia – versos que dizem sobre a imagem de feminilidade que Xiomara deveria seguir – Xiomara coloca sua representação como só sua ao recitar seus próprios versos por cima da fala da mãe.

"Eu estou onde marca o X,
Cheguei na batalha pronta, e..."
"Dios te salve, María,
llena eres de gracia;"
"Eu sou a indicação,
assino a mim mesma na linha pontilhada."
"el Señor es contigo;
bendita tú eres
entre todas las mujeres,"
"O X que sou

é um vestido de armadura
que visto a cada manhã."
"y bendito es el fruto
de tu vientre, Jesús."
"Meu nome é difícil de dizer,
e minhas mãos não são fáceis também.
Eu as ergo para construir
a igreja de mim mesma.
Este X sempre foi um sinal." (Acevedo, 2018, p. 309).

Segundo Collins (2019):

> Ao enfatizar a autodefinição, as mulheres negras questionam não apenas o que já foi dito sobre as afroamericanas, mas a credibilidade e as intenções daqueles que têm o poder de definir. Quando nós, mulheres negras, nos autodefinimos, rejeitamos claramente o pressuposto de que aqueles em posição de autoridade para interpretar nossa realidade têm o direito de fazê-lo. (Colins, 2019, p.226).

No conflito principal de *A Poeta X*, a poesia torna-se o lugar de autodefinição de Xiomara, permitindo que ela rejeite os pressupostos de autoridade impostos por sua família em consonância com o patriarcado e com os princípios judaico-cristãos de normalização. A igreja, nesse contexto, funciona como parte do dispositivo de poder que, como aponta Foucault (1988), opera tanto na repressão quanto na constituição dos sujeitos, promovendo a moral, a culpa e a vigilância, sobretudo sobre os corpos femininos e racializados. Xiomara, ao se apropriar da palavra poética, rompe com essa vigilância e inicia um processo de afirmação enquanto jovem negra, recusando os significados que lhe são impostos. Esse gesto de autodefinição, conforme propõe Collins (2019), é também construção de um saber situado, que reorganiza sua subjetividade e seus vínculos. É o processo que Xiomara primeiramente afirma no íntimo "Pegar meu caderno, e escrever, escrever, escrever todas as coisas que eu queria ter dito." (Acevedo, 2018, p.64); que questiona: "Um cuero é coisa frouxa. Amarrada a ninguém." (Acevedo, 2018, p. 209); e que no conflito central consegue afirmar:

Eu não tenho mais poemas. Minha mente é um branco.
Um rugido rasga meus lábios.
"Queima! Pode queimar.
É aqui que os poemas estão", eu digo,
socando meu próprio peito.
"Você vai me queimar? Vai me queimar também?
Se pudesse, você faria isso, não é?" (Acevedo, 2018, p. 311).

Ainda que o empoderamento pessoal de Xiomara a afaste da família, é justamente por meio dele que a relação com os pais se reconstrói. O reconhecimento da sua voz como poeta e a escuta, por parte da família, possibilitam a reconexão. Assim, o empoderamento pela autodefinição é instrumento de resistência, de cura e reaproxi-

mação afetiva. Trata-se do empoderamento pessoal de mulheres negras por meio da transformação da consciência destacada por Collins (2019, p.233).

> Para muitas escritoras afro-americanas, não importa quanto uma mulher seja oprimida, o poder de resgatar o "eu" existe dentro do "eu". Outras mulheres negras podem ajudar uma mulher negra nesse caminho rumo ao empoderamento pessoal, mas a responsabilidade final pela autodefinição e pela autovalorização está dentro de cada mulher.

Esse empoderamento do "eu" influência a compreensão de Xiomara sobre o "nós", coletividade que também a constitui como sujeito. Isso fica evidente no desfecho do livro durante a competição de poesia em que ela se apresenta. Ao subir no palco, após a resolução dos conflitos familiares, sua performance é atravessada pela presença de sua comunidade. A partir disso, torna-se claro que sua autodefinição a inscreve em uma coletividade para além das instituições de dominação.

> Com a assistência da Sra. Galiano: eu deixo o poema se erguer do meu peito,
> Com a ajuda do Gêmeo no treino: eu o entrego como um presente embrulhado,
> Com um caderno novo em folha: eu declamo como se merecesse estar ali;
> Com a inspiração de Aman (de J. Cole): eu não vejo me aplaudirem de pé,
> Com o YouTube e a aula de inglês: eu não vejo Caridad e Isabelle comemorando, ou
> Com Caridad segurando minha mão: Aman e o Gêmeo chocando os punhos,
> Com Mami e Papi na fileira da frente: eu não vejo o padre Sean, de batina, sorrindo,
> Com o padre Sean na plateia: eu não vejo Papi dizendo às pessoas "Esa es mi hija."
> Com Isabelle e o clube comemorando: eu olho para Mami e assinto:
> Fico de pé no palco e declamo um poema. Há poder na palavra. (Acevedo, 2018, p.355).

É visível, ao longo da narrativa, que as imagens de controle impostas no início do livro são confrontadas por Xiomara a partir de suas experiências e vínculos significados pela prática da poesia escrita e falada. Nesse contexto, o final do livro é especialmente significativo por apontar para a valorização da comunidade como parte fundamental do processo de empoderamento da jovem. O poder da palavra levantado por Xiomara aparece como consequência de uma subjetivação forjada na vivência coletiva. Seja na formulação dos espaços seguros ou no confronto dos espaços marcados pelas opressões, esse processo de resistência e reconstrução subjetiva expõe a autodefinição abordada por Collins que não se limita ao "eu" e tem em sua base o "nós".

Na última página, Elizabeth Acevedo apresenta uma última tarefa proposta pela Sra. Galiano, na qual o aluno deveria indicar sua citação favorita. Como resposta, Xiomara escolhe um Salmo e estabelece um paralelo entre a fé cristã que a oprimiu pela

repressão de seu corpo e a libertação que encontrou por meio da escrita. Nesse desfecho, a personagem não reafirma a religião que lhe foi imposta, mas subverte seus símbolos: ao se apropriar da ideia da "palavra de Deus" Xiomara destaca o poder de suas próprias palavras, colocando-se como autora de si. Ela transforma o vocabulário do controle em linguagem de afirmação e resistência, deslocando o sentido da fé institucionalizada para uma fé em sua própria voz: "Só sei que aprender a acreditar no poder das minhas próprias palavras foi a experiência mais libertadora da minha vida. Me trouxe mais luz do que tudo." (Acevedo, 2018, p.358). Assim, a escrita torna-se sua forma de salvação existencial e política, reafirmando a potência da autodefinição como ruptura com os discursos normativos que tentaram silenciá-la na intersecção entre opressões.

O movimento de autodefinição de Xiomara reverbera profundamente na minha leitura da obra. Se hoje vejo essa construção narrativa de Acevedo como autodefinição, quando li *A Poeta X* aos 17 anos, tal construção fez o romance se tornar meu livro preferido. A repressão que Xiomara enfrentava dialogava diretamente com minha experiência de adolescente. Ler suas poesias, muitas vezes por meio do choro, foi um modo de reconhecer e nomear sentimentos sobre a repressão da sexualidade, sexualização e auto-ódio que me cercavam. Naquele momento, o desfecho conciliatório da narrativa me parecia fantasioso demais, um verdadeiro final feliz de conto de fadas. Hoje, ao reler a obra com mais maturidade, percebo a potência do gesto de Acevedo. A narrativa propõe às leitoras negras que a autodefinição é um caminho real de ruptura e que a afirmação da própria identidade abre brechas, mesmo que precárias, para uma resistência. Nesse sentido, torno as palavras de Xiomara sobre a poeta do Slam as minhas:

> Somos diferentes, a poeta e eu. Na aparência, no corpo,
> na história. Mas não me sinto tão diferente
> quando a escuto falar. Sinto que me escuta. (Acevedo, 2018, p.88).

Conclusão

A partir da leitura de *A Poeta X* à luz do conceito de autodefinição proposto por Collins (2019), foi possível evidenciar como a trajetória de Xiomara se constrói em confronto direto com as imagens de controle que tentam silenciá-la. Por meio da análise das poesias, observo como a personagem enfrenta opressões interligadas — de raça, gênero, classe, idade, território e opressão moral religiosa — e, em resposta, elabora uma autodefinição que afirma sua existência e reposiciona o papel dessas interseccionalidades em seu processo de empoderamento.

Utilizando Collins (2019) como ferramenta analítica, essa leitura buscou compreender como a palavra poética se torna espaço de resistência e de construção de novas formas de subjetividade para mulheres negras. Nesse contexto, percebe-se um duplo movimento escrevivente: pelo espaço de resistência que a protagonista acessa a partir de uma escrita autodefinida; e pela escolha político-estética de Acevedo em compor a história em versos a partir de uma protagonista negra.

Nesses movimentos vemos as rasuras que a escrita de mulheres negras opera no dispositivo de racialidade. Conforme argumenta Sueli Carneiro (2005), a sobrevivência e a emancipação pessoal já constituem um gesto de resistência frente ao dispositivo. Nesse sentido, o encontro de Xiomara com a escrita configura-se como uma forma de libertação atravessada pela experiência pessoal que recusa as imagens de controle que buscam aprisioná-la. Paralelamente, no nível da produção literária, a escrevivência de Elizabeth Acevedo amplia esse gesto à medida que sua obra se insere no campo da visibilidade, produz saber e dialoga com a tradição do feminismo negro. Assim, o romance articula duas dimensões complementares da resistência: de um lado, a autodefinição enquanto prática subjetiva que reconfigura as relações e rompe com as imagens de controle; de outro, a literatura como espaço de rasura do dispositivo de racialidade e de inscrição de vozes negras no campo do saber autodefinido.

Nesse sentido, termino este artigo destacando o papel da literatura infantojuvenil como espaço inaugural de consciência, em que a autodefinição começa a ser possível. Para além da escrita, leituras como *A Poeta X* são muitas vezes as primeiras frestas contra as imagens de controle e os dispositivos de dominação para meninas negras. Retomando a introdução, na catarse constante de tudo que me remete a mim: a expurgação pessoal e coletiva abordada por Evaristo (2019, apud Silva, 2022) torna-se viável e resistente pela escrita localizada e escrevivente de mulheres negras.

Referências

ACEVEDO, Elizabeth. **A Poeta X.** Tradução De Giu Alonso. 1. Ed. São Paulo: Galera, 2018

CARNEIRO, Aparecida Sueli. **A Construção Do Outro Como Não-Ser Como Fundamento Do Ser.** 2005. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

CARNEIRO, Sueli. **Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil.** São Paulo: Selo Negro, 2011.

CRENSHAW, Kimberlé. **The urgency of intersectionality.** TED, 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=akOe5-UsQ2o&t=719s>.

COLLINS, Patricia Hill. Aprendendo Com A Outsider Within: A Significação Sociológica do Pensamento Feminista Negro. **Sociedade E Estado** [Online], v. 31, n. 1, p. 99-127, 2016.

COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento feminista negro:** conhecimento, consciência e a política do empoderamento. 1ª ed. São Paulo: Boitempo Editorial, 2019.

COLLINS, Patricia Hill; BILGE, Sirma. **Interseccionalidade.** Tradução de Rane Souza. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2021.

EPIC READS. **Epic Author Facts: Elizabeth Acevedo** | The Poet X. YouTube, 22 mar. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vdd9b3pfA-o>. Acesso em: 24 jun. 2025.

EVARISTO, Conceição. A escrevivência e seus subtextos. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (Org.). **Escrevivência: a escrita de nós:** reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. Ilustrações de Goya Lopes. 1. ed. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I:** a vontade de saber. 8. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

GONZALEZ, L. **Por um feminismo Afro-latino-americano:** ensaios, intervenções e diálogos. Flávia Rios, Márcia Lima (orgs). 1º ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

HALL, Stuart. **Cultura e Representação.** Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.

HOOKS, bell. **Anseios:** Raça, Gênero E Políticas Culturais. Editora Elefante, 2019ª.

HOOKS, bell. Erguer **A Voz:** Pensar Como Feminista, Pensar Como Negra. Tradução De Cátia Bocaiuva Maringolo. São Paulo: Elefante, 2019b.

MARTINS, Leda Maria. O Feminino corpo da negrura. Aletria: **Revista de Estudos de Literatura**, [S. l.], v. 4, p. 111–121, 1996. DOI: 10.17851/2317-2096.4.111-121. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/17706>. Acesso em: 18 jun. 2025.

SILVA, Assunção de Maria Sousa e. EscreVivência: itinerário de vidas e de palavras . In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (Org.). **Escrevivência: a escrita de nós:** reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. Ilustrações de Goya Lopes. 1. ed. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

Recebido em: 8 jul. 2025
Aprovado em: 8 set. 2025

dispositiva
Revista Interinstitucional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC Minas e da UFMG
PUC Minas
UFMG

TENDÊNCIAS EM FORMATOS EXPRESSIVOS JORNALÍSTICOS NO TIKTOK

TRENDS IN EXPRESSIVE JOURNALISTIC FORMATS ON TIKTOK

Raquel Ritter Longhi [1]

Resumo
Este artigo tem como objetivo mostrar como a atividade jornalística vem ocupando o TikTok. O estudo observa perfis na rede social chinesa em três momentos, de 2021 a 2024, e analisa carac-terísticas próprias desses conteúdos, elencando algumas tendências a partir da identificação de estilos. Os perfis foram escolhidos por apresentarem formatos expressivos que se destacam pelo uso inovador das características originais da plataforma. A metodologia emprega análise de con-teúdo de posts selecionados segundo o critério de utilização dos recursos expressivos nativos da plataforma. Os resultados apontam diferentes estilos de conteúdos expressivos jornalísticos, que se desenvolvem de modo gradual na rede chinesa: começam de forma tímida e vão se adaptan-do às especificidades da plataforma na exploração de suas possibilidades expressivas ao longo dos anos observados. Esses conteúdos apresentam, ainda, inovações narrativas, como a acessibi-lidade.

Palavras-chave
TikTok; jornalismo; formatos expressivos jornalísticos; jornalismo plataformizado.

Abstract
This article aims to show how journalistic activity has occupied TikTok. The study observes profiles on the Chinese social network at three moments, from 2021 to 2024, and analyzes spe-cific characteristics to this content, listing some trends based on the identification of styles. The profiles were chosen because they present expressive formats that stand out for their innovative use of the platform's original characteristics. The methodology uses content analysis of posts selected according to the criteria for using the platform's native expressive resources. The results point to different styles of expressive journalistic content, which develop gradually on the Chi-nese network: they begin timidly and adapt to the specificities of the platform in exploring its expressive possibilities over the years observed. These contents also present narrative innova-tions, such as accessibility.

Keywords
TikTok; journalism; expressive journalistic formats; platformed journalism.

1 Doutora em Comunicação e Semiótica (PUC/SP). Professora do Programa de Pós-Graduação em Jornalismo da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). E-mail: raqlonghi@gmail.com. Orcid: https://orcid.org/0000-0001-7302-1994 Lattes: https://lattes.cnpq.br/4649814099154237

Introdução

Pela primeira vez, o TikTok ultrapassou o Twitter (agora denominado X) no interesse por notícias. A informação consta no mais recente relatório de pesquisa do *Reuters Institute for the Study of Journalism/Oxford University*[2]. No Brasil, os dados mostram que o alcance semanal das fontes de notícias de mais destaque, incluindo as redes sociais, diminuiu nos últimos anos, estando as principais redes em trajetória descendente, exceto o TikTok. Essa tendência em relação ao TikTok já vinha sendo identificada em relatórios anteriores, como o de 2023, o qual atestou que a plataforma chinesa estava em segundo lugar na mira dos editores de notícias para 2024 no que tange ao interesse na distribuição de notícias e no engajamento de usuários[3].

De fato, a ascensão da rede chinesa tem sido notável desde que chegou ao Ocidente, e o interesse do jornalismo vem crescendo na mesma proporção, fato constatado por relatórios de pesquisa mais recentes, como os do já citado *Reuters* e também do *Pew Research Center*, da Universidade de Columbia. Este último, em 2023, já mostrava que, em um ano, o número de americanos que consomem notícias via TikTok havia duplicado. Esses dados chamam a atenção e indicam que algo está ocorrendo no mundo do jornalismo nas plataformas de mídia social, especialmente no TikTok. O relatório do Reuters de 2024 ouviu profissionais de mídia em seis continentes e 47 mercados, entre janeiro e fevereiro do ano de 2025, e atesta um interesse crescente dos consumidores por redes de vídeo, como TikTok e YouTube. Ainda, segundo o relatório de 2023, essas plataformas estão crescendo de forma extremamente rápida em todo o mundo, impulsionadas por ferramentas de criação e de distribuição cada vez mais poderosas. Elas se tornam, progressivamente, o principal meio pelo qual o público mais jovem acede às suas notícias.

Mesmo que a mídia noticiosa ainda esteja longe de se comparar aos influenciadores digitais no que diz respeito ao interesse dos usuários, o jornalismo está presente no TikTok, como pretendemos mostrar neste trabalho, e busca maneiras criativas de captar audiência. Contas de veículos nacionais têm crescido a cada ano em número de seguidores, comentários e curtidas, evidenciando que o TikTok é, também, um espaço a ser explorado.

Assim, para fornecer um breve cenário de como o jornalismo está se inserindo no TikTok, optamos por uma análise empírica de conteúdos na plataforma com o objetivo de apontar algumas tendências em formatos emergentes. Nesse contexto, definimos uma quinta fase da trajetória de evolução dos formatos noticiosos hipermidiáticos, que denominamos "narrativas plataformizadas" (Longhi, 2023), dando sequência à sistematização apontada por Longhi (2014) e trazendo a contribuição de Lago (2022).

2 Digital News Report 2024. Disponível em: <https://reutersinstitute.politics.ox.ac.uk/digital-news-report/2024/dnr-executive-summary>. Acesso em: 10 jun. 2024.
3 Digital News Report 2023. Disponível em: <https://reutersinstitute.politics.ox.ac.uk/digital-news-report/2023>. Acesso em: 10 jun. 2024.

Jornalismo plataformizado, narrativas plataformizadas

É inegável que os avanços nos processos tecnológicos e nos contextos sócio-tecno-culturais afetam a forma como se produz conteúdos no ciberjornalismo[4]. A partir dessa constatação, torna-se evidente que aspectos da dinâmica jornalística sejam intensificados: as vertentes da distribuição e do compartilhamento ganham força com a inovação tecnológica e com a crescente presença do jornalismo nos meios digitais, especialmente com a plataformização da vida cotidiana.

Uma mudança significativa nos formatos expressivos do que se convencionou chamar de grande reportagem multimídia foi observada a partir da primeira metade dos anos 2010, impulsionada pela evolução técnica da linguagem de programação HTML (Longhi, 2014). Em meados da segunda metade dessa década, começavam a se consolidar as narrativas imersivas, que viriam a se fortalecer no que foi considerada uma quarta fase, a do jornalismo imersivo, evidenciada pela utilização de novas tecnologias de captação e produção de conteúdos especialmente imagéticos, como a realidade virtual e a realidade aumentada. Essa fase seria fortemente marcada pelos "[...] usos e apropriações de tecnologias para produções em 360 graus, realidade virtual (RV) e realidade aumentada (RA), as quais ganharam fôlego no jornalismo a partir de 2016" (Lago, 2022, p. 39). De acordo com a proposta dessa autora, identificamos que esse período, que se estendeu aproximadamente de 2015 a 2019, teve como ponto alto a grande quantidade de produções imersivas em realidade virtual, em 360 graus, e o florescimento de conteúdos em realidade aumentada. Nos anos de 2015 a 2017, veículos de legado caracterizam um investimento massivo nessas tecnologias com o lançamento de aplicativos de RV. O fortalecimento do jornalismo imersivo é resultado, em grande parte, da utilização de imagens captadas por drones e do surgimento dos *podcasts*. Diante desse cenário mutante, a quarta fase da evolução de gêneros e formatos no ciberjornalismo se consolida, o que já se anunciava nos idos de 2014, mas que se evidencia a partir de 2015 (ou 2016, segundo alguns autores como Lago), com a ampla adoção de novas tecnologias voltadas à produção jornalística, como drones e processos criativos utilizando a realidade virtual, a realidade aumentada e o jornalismo imersivo. Tal quadro foi marcado, ainda, por um reforço na ideia de experiência, que influenciou a trajetória evolutiva dos formatos jornalísticos, acompanhada do contexto emergente da plataformização.

As tecnologias podem ser importantes, mas não são o fator principal na narrativa do ciberjornalismo. Para cada tecnologia que se instala num cenário criativo e produtivo, é necessário um período de adaptação, durante o qual se exploram diferentes formas de uso dessas ferramentas, além da aceitação por parte da audiência. Nesse contexto, além das tecnologias, observamos a evolução dos modos de produção e de consumo de conteúdo e apontamos o surgimento de uma quinta fase, esta fortemente

4 O uso de termos específicos para definir a prática jornalística nos meios digitais data da primeira década da presença de veículos nesses meios. Alguns autores, como Canavilhas (1999; 2003) e Pavlik (2001), já debatiam sobre qual seria o melhor termo, envolvendo então "Jornalismo Online", "Jornalismo Digital", "Webjornalismo", etc. Neste artigo, optamos por usar o termo "Ciberjornalismo" em referência a um corpo de estudos sobre o jornalismo nos meios digitais que remonta ao período em questão, considerando ser o prefixo "ciber" o que mais se adequava às características do jornalismo nos meios digitais e conectados, como apontava Helder Bastos (2006). Mais recentemente, alguns autores, como Pavlik (2020) e Träsel (2020), continuam usando o termo "Ciberjornalismo", o que reforça nossa escolha.

caracterizada pela plataformização do jornalismo. O crescimento do jornalismo plataformizado, tendência que desponta a partir de 2013, quando pesquisadores analisam o crescente envolvimento do jornalismo na ecologia das plataformas (Anderson; Bell; Shirky, 2013; D'Andrea, 2019; Vázquez-Herrero; Negreira-Rey; López-García, 2022; Zago; Belochio, 2014), introduz um novo cenário para as narrativas ciberjornalísticas.

Entre as características mais marcantes dessa tendência, destaca-se a conexão entre usuários, espaços e plataformas, principalmente por meio de influências e de retroalimentações. Basta analisar a trajetória do jornalismo nas plataformas de mídia social para encontrarmos iniciativas de formatos expressivos que surgem e se retroalimentam na forma de influências e/ou referências. O caso mais evidente dessa dinâmica é a evolução dos *stories*, que surgiram no Snapchat e que serviram de modelo para os *stories* do Instagram anos mais tarde. Esse formato, caracterizado por conteúdos curtos e visuais, representa um dos principais exemplos de microformato ou formato breve de conteúdo. De fato, a tendência de criar notícias em formatos mais concisos já havia sido iniciada pelo Twitter em 2010, passando pelo Snapchat e, mais recentemente, explodindo com os *stories*. No entanto, foi com a popularização dos *stories* que essa tendência se consolidou, demonstrando a busca do jornalismo por novas formas de conquistar mais audiência nas redes sociais.

A relação com as plataformas e suas práticas é clara: formatos breves foram definidos por Georgakopoulou (2017) como "pequenas histórias" (*small stories*), nos quais a linguagem é vista como performando ações específicas em ambientes específicos e como parte de práticas sociais, moldando e sendo moldadas por essas práticas. Em específico, há trocas interacionais – configuradas pelos aspectos computacionais, econômicos e políticos da conectividade online (D'Andrea, 2019) – e, ao mesmo tempo, instaura-se um desafio para as organizações de mídia, que precisam adaptar seus modelos de produção às novas funcionalidades das redes sociais e aos comportamentos de consumo, como analisam Vásquez-Herrero, Negreira-Rey e López-García (2020).

É dessa forma que apresentamos a quinta fase da evolução dos conteúdos noticiosos hipermidiáticos, marcada fortemente pela crescente utilização da ecologia das plataformas na produção de narrativas ciberjornalísticas. Esta fase, que definimos como Jornalismo Plataformizado, apresenta as seguintes características: 1) *Produção* – uso de recursos nativos providos pelas plataformas; 2) *Distribuição e compartilhamento* – potencializados pelas possibilidades das plataformas, especialmente considerando conexão, engajamento e atenção dos usuários; 3) *Explorações de novos modelos de negócio* – programa de membros, pautas e investigações colaborativas; 4) *Reforço no jornalismo imersivo e experiencial*; e 5) *Novos formatos* de histórias em áudio e vídeo – especiais, hiperinfográficos (Longhi e Cordeiro, 2018); *podcasts*; exploração das tecnologias de imagem – *National Geographic*, *NYTimes*, *Folha de S.Paulo*, *Ag. Pública*, etc. – e novos formatos em plataformas de rede social. Nesse cenário, verificam-se, ainda, relações, retroalimentações, influências e contaminações entre plataformas, além de conteúdos que exploram as possibilidades e as características nativas e que resultam em uma riqueza de modos expressivos para a narrativa ciberjornalística.

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14n25e33981

Há muitos estudos sobre conteúdos jornalísticos nas redes sociais e sobre o jornalismo nas plataformas, porém, recentemente, um outro ator entra nessa lista e parece destacar-se pela sua carga inovativa: o TikTok. Objeto deste artigo, a plataforma chinesa será observada para verificar como o jornalismo tem evoluído na produção de conteúdos nesse ambiente. A metodologia compreendeu a observação sistemática em três períodos: abril e maio de 2021, outubro e novembro de 2022 e novembro de 2023 a junho de 2024, e a consequente classificação de alguns estilos expressivos que envolvem estratégias, referências e contaminações de linguagens. Para dar início à nossa análise, será necessário considerar um aspecto fundamental nos conteúdos expressivos no TikTok, que, aliás, nasce com a plataforma: a performance.

Jornalismo de performance

Talvez o conceito de performance seja o mais adequado para descrever a base principal dos conteúdos no TikTok. Uma característica original, presente desde a criação da plataforma, mas que não é sua exclusividade, se considerarmos os estudos em jornalismo. Alguns autores refletem sobre a performance na televisão, por exemplo, como Kieling (2012), que traz o conceito do performático para programas televisivos. O autor analisa o *Fantástico* do ponto de vista semiótico e o considera um gênero informativo em forma de revista. Ao observar que o programa não segue as "amarras canônicas do telejornal", considera-o performático (Kieling, 2012). No caso do rádio, que tem na performance uma característica bastante presente, é famoso o episódio "Guerra dos Mundos", da série de rádio-teatro estadunidense *The Mercury Theatre on the Air.* Apresentado como um episódio de Halloween, em 30 de outubro de 1938, foi narrado pela voz de Orson Welles, que deu uma entonação realista ao fato, evidenciando, dessa forma, uma verdadeira performance teatral.

Para refletir sobre a performance no TikTok, é fundamental, ainda, pensar no termo sob a perspectiva de autores como Paul Zumthor (2014). Quando falou sobre o "saber-ser" para se reportar à performance da leitura, o autor se referia à maneira como a performance se relaciona com os hábitos receptivos como a leitura, considerando a interação entre fruição e conteúdo, ou forma. Para Zumthor, a performance é sempre constitutiva da forma e fortemente marcada pela prática. Essa é, aliás, a noção central do estudo da comunicação oral. O TikTok parece ser o ambiente perfeito para um retorno à oralidade em sua relação com a performance. Desde os vídeos de dancinhas e dublagem, formatos que caracterizam a plataforma, até os vídeos de notícias, no TikTok, verifica-se fortemente a "atuação" do produtor/emissor/etc. Para o jornalismo, isso significa acompanhar estratégias específicas possibilitadas pelo meio, e por isso a característica da performance é tão forte nos conteúdos jornalísticos na plataforma.

Como observam Amaral, Soares e Polivanov (2018), o termo *performance* vem sendo utilizado por campos como a Antropologia, a Linguística, a Sociologia, os estudos de gênero e os estudos de Comunicação, entre outros, com o objetivo de compreender as dinâmicas na construção de identidades e de sociabilidades. Isso inclui tanto sujei-

tos "comuns" quanto célebres, e pode envolver ou não as Tecnologias da Informação e Comunicação (TICs). Os mesmos autores salientam, ainda, que

> Contudo, precisamente pelo fato de sua ampla apropriação, não apenas fica clara sua importância para compreendermos a relação entre comportamentos e ações com as mediações em suas mais variadas instâncias e ambientes midiáticos, como também a necessidade de se delimitar teoricamente o conceito e apontar as especificidades dos fenômenos observados (Amaral; Soares; Polivanov (2018, 2018, p. 65).

Ressaltando a importância desse conceito para os estudos relacionados à tecnologia e ao entretenimento, os autores indicam a necessidade de rediscutir o termo para analisar diferentes objetos e ambientes mediados pelas tecnologias de comunicação. Para Amaral, Soares e Polivanov (2018, p. 64), falar sobre a ideia de performance "significa enfrentar os problemas da visibilidade em uma época na qual, diante dos constantes acionamentos do corpo, via fotografias, selfies, aparições em sites de redes sociais, a metáfora da teatralidade se faz presente". Ainda segundo os autores, originalmente o conceito de performance, tal como incorporado pelo inglês anglo-saxônico, dizia respeito a uma espécie de disposição avaliativa sobre as práticas cênicas e corporais:

> [...] remonta à ideia de avaliação teatral, indicação de prática em torno do potencial, do talento e de comprometimento com a encenação. Esta ideia de avaliação em torno das competências corporais e cênicas dos indivíduos se espraia nos inúmeros usos da noção de performance: do campo dos negócios, passando pela política, esportes e tudo aquilo que envolve avaliação da relação expressiva do corpo com alguma competência (Amaral; Soares; Polivanov, 2018, p. 67).

Entre as variadas áreas em que se verifica o conceito de performance, a do entretenimento parece ser a marca mais forte de uma plataforma como o TikTok. Pode-se afirmar que a afiliação à performance, na gênese do TikTok, é algo que define a plataforma. Dada a sua origem como aplicativo voltado para danças e dublagens de músicas, a ênfase no entretenimento torna a noção de performance adequada para embasar uma organicidade própria de formatos de conteúdo na plataforma. A marca da performance é tão evidente no TikTok, que até mesmo o jornalismo tem incorporado essa característica, levando ao que estamos considerando um jornalismo *performático*.

Estilos de conteúdo ciberjornalístico no TikTok

fruto de um projeto de pesquisa em andamento, a observação dos conteúdos ciberjornalísticos no TikTok tem sido realizada em etapas desde 2021, quando o jornalismo começava a explorar a plataforma de maneira mais sistemática. Nesse período de quase três anos, foi possível verificar uma trajetória evolutiva desses formatos expressivos, que se iniciou de forma mais tímida e avançou na exploração de novas pos-

sibilidades. Trata-se de pesquisa com abordagem qualitativa, de natureza exploratória. A metodologia utilizada para este trabalho emprega a análise de conteúdo a partir das premissas de Krippendorff (1990, p. 10), ao considerar algumas características fundamentais, como a orientação empírica e exploratória vinculada a fenômenos reais e de finalidade preditiva. O processo começou com leituras flutuantes, como propõe Bardin (1977), adaptadas ao contexto da plataforma TikTok, e que designamos como "observações iniciais flutuantes" de posts jornalísticos. Essas observações proporcionaram um primeiro contato com o universo que mais tarde seria definido para a análise específica. A partir dessa etapa, estabelecemos o modo de verificação e de constituição da amostragem, que seguiu um critério norteador: uma seleção que pudesse abranger tanto perfis de jornais brasileiros como de outros países. Para criar uma amostra representativa, optou-se pelo critério de utilização dos recursos nativos da plataforma nos posts, considerando ainda inovações expressivas presentes nos conteúdos. Como técnica de análise, o trabalho propõe a da expressão, conforme definição de Wilson Corrêa da Fonseca Júnior (2011, p. 302), que "prima pelo formal (plano dos significantes), e não pelo semântico (plano dos significados)". Dessa forma, para compor categorias de análise, buscamos identificar características de linguagem e narrativa, compostas por recursos expressivos próprios da plataforma; recursos oriundos de retroalimentações com outros modos semióticos e estratégias narrativas. Estas últimas se referem a referências e contaminações de outros tipos de formatos expressivos em plataformas e cenários distintos, como o videoclipe, técnicas artísticas como a colagem, os memes, dentre outros, que serão classificados nos quadros a seguir. Antes de descrever as etapas de observação e os resultados verificados, apresentamos uma tabela com o corpus observado, contendo o nome, número de seguidores e número de likes, para assim dar uma ideia de sua dimensão na plataforma (Tabela 1):

Tabela 1 – Corpus observado

Perfis jornalísticos	Número de seguidores	Número de curtidas (likes)
Jornal Meia Hora (@ jornalmeiahora)	221,9 mil	6,8 milhões
Folha de S. Paulo (@folha)	633,9 mil	13,1 milhões
Estadão (@estadao)	1 milhão	19,9 milhões
TV Cultura (@tvcultura)	412,5 mil	5 milhões
Jornal da Record (@ jornaldarecord)	1,9 milhões	30,9 milhões
The Washington Post (@ washingtonpost)	1,8 milhões	96,1 milhões
Le Monde (@lemondefr)	1,3 milhões	25,1 milhões
Guardian (@guardian)	422,5 mil	10,5 milhões
Vogue France (@ voguefrance)	1,8 milhões	54,7 milhões

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14n25e33981

La Nacion (@lanacioncom)	1,3 milhões	43,7 milhões
Berlin Fresh (@dw_ berlinfresh)	509 mil	23,6 milhões
O Dia (@jornalodia)	173 mil	3 milhões
Jornal Metrópoles (@ metropolesoficial)	8,4 milhões	986,7 milhões
Newsweek (@newsweek)	925,8 mil	28.6 milhões

Fonte: Elaboração própria

Primeira etapa de observação - 2021

Na primeira etapa de observação sistemática de conteúdos jornalísticos no TikTok, realizada no ano de 2021, identificamos algumas tendências em formatos expressivos em perfis de veículos jornalísticos como o *Jornal Meia Hora*, a *Folha de S. Paulo*, o *Estadão* e a *TV Cultura*, no caso brasileiro. Entre os perfis jornalísticos de outros países foram escolhidos os do jornal estadunidense *The Washington Post* e do francês *Le Monde*. Tais perfis foram elegidos por apresentarem não apenas um grande número de seguidores e curtidas, mas também formatos expressivos que se destacam pelo uso inovador das características originais da plataforma. Assim, levando em conta as possibilidades nativas da plataforma, as referências a outros formatos midiáticos e expressivos e linguagens, além da contaminação entre plataformas anteriores e contemporâneas ao TikTok, enumeramos a seguir algumas tendências que classificamos como "estilos":

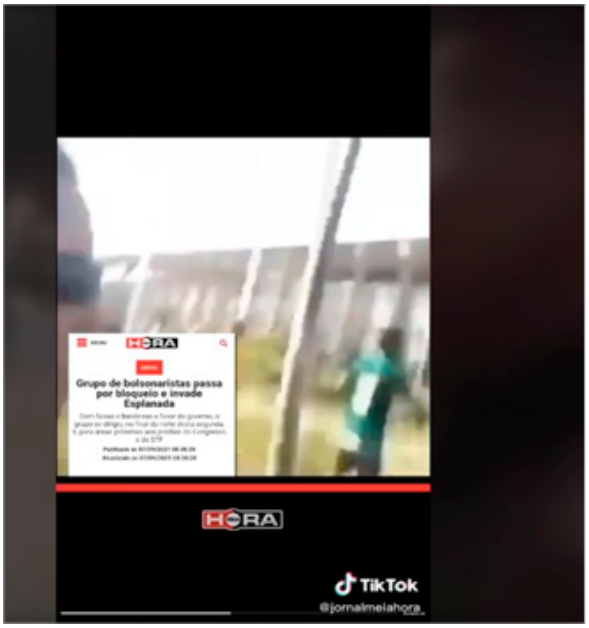
1. o estilo Meme;
2. o estilo Videoclipe;
3. o estilo Apresentador Padrão;
4. o estilo Apresentador Performático; e
5. o estilo Pequenas Histórias.

Assim, os estilos Meme e Videoclipe (Figura 1) derivam de referências e de contaminações entre diferentes meios e linguagens. Em 2021, quando realizamos a observação, já era comum encontrar padrões visuais na maioria dos perfis jornalísticos analisados, como o da *TV Cultura*, da *Folha de S. Paulo*, do *Estadão*, do *Jornal Meia Hora*, entre outros.

Na primeira etapa da observação exploratória, verificou-se um aumento gradual entre os primeiros conteúdos publicados, como os dos perfis do *Jornal da Record* e do *The Washington Post*, escolhidos aqui para representar um veículo brasileiro e um internacional, respectivamente. Esses perfis publicavam, a princípio, conteúdos mais institucionais ou autorreferenciais, como anúncios para conteúdos do próprio meio em outras plataformas. Um exemplo é a menção do apresentador do telejornal da rede Re-

cord na bancada, falando da estreia do programa "A Fazenda"2. Alves (2020) observou, ao analisar um dos primeiros conteúdos da TV Record, a ênfase na ação performática do apresentador e a referência a outro programa da emissora.

Figura 1 - Print de tela estilo Videoclipe no TikTok



Fonte: https://tinyurl.com/mphmmx49

Além dessas características, destaca-se também a presença de profissionais do respectivo veículo, o que estamos considerando como "narradores" e definindo tais estilos numa gama que engloba: a) Apresentador Padrão; e b) Apresentador Performático. O primeiro diz respeito àquele comunicador escolhido pelo veículo como a sua "cara" no TikTok, encontrado, por exemplo, nos perfis da *Folha de S. Paulo* e do francês *Le Monde*. Já o Apresentador performático é o profissional narrador que se reveste de papéis relativos a notícias e fatos constantes no referido conteúdo, caso do americano *The Washigton Post*. Consideramos o narrador como performático, na maior parte das vezes, porque "atua" de formas variadas com o conteúdo do post e que de fato reflete uma das características mais originais da plataforma: a performance.

O quinto estilo verificado nessa primeira fase de análise foi o que categorizamos como Pequenas Histórias. Ainda que a noção de formatos curtos esteja na raiz da própria definição de posts como os do TikTok, especialmente no ano de 2021, entendemos tal estilo formado por aqueles conteúdos que, no escopo de um post, dão conta de contar histórias completas. Esse é o caso, por exemplo, de conteúdos expressivos como os do francês *Le Monde*. Um post que chamou nossa atenção foi sobre o aniversário do atentado às Torres Gêmeas, que, em 59 segundos, resume toda a história das Torres Gêmeas de Nova Iorque por meio de uma combinação de linguagens e de recursos nativos da plataforma (Figura 2).

Figura 2 - Imagem de post do Le Monde no estilo Pequenas histórias sobre as Torres Gêmeas

Fonte: https://www.tiktok.com/@lemondefr/video/7007480184970530053

No Quadro 1, sistematizamos as características básicas de cada um dos estilos do ponto de vista das características de linguagem e narrativa textual e visual encontradas, considerando ainda estratégias relativas específicas, como referências e contaminações. Pode-se notar que há dois âmbitos que regem os formatos verificados: o da inspiração em outras linguagens, caso dos estilos Meme e Videoclipe, e um padrão próprio, resultante da exploração e da combinação das possibilidades nativas da plataforma, caso dos estilos Pequenas Histórias e Apresentador Performático. Já o estilo Apresentador Padrão obedece a referências da linguagem televisiva. Novamente, mesmo que o formato curto seja inerente à plataforma, usamos a expressão "pequenas histórias" a partir de Georgakopoulou (2017), que definiu como *small stories* os formatos nos quais a linguagem é vista como performando ações específicas em ambientes específicos e como parte de práticas sociais, moldando e sendo moldadas por essas práticas.

Quadro 1 - Características próprias dos estilos de conteúdos no TikTok e estratégias específicas – Primeiras observações sistemáticas (2021)

Estilo	Características de linguagem e narrativa	Estratégias
Meme	Inspirado nos memes	Contaminação e referência
Videoclipe	Inspirado na linguagem do videoclipe (edição de imagens de curta duração e música de fundo)	Contaminação e referência
Apresentador Padrão	Inspirado na linguagem televisiva	Referência
Apresentador Performático	Linguagem própria e específica da plataforma	Recursos nativos da plataforma
Pequenas Histórias	Linguagem própria e específica da plataforma	Recursos nativos da plataforma

Fonte: elaboração própria

Segundo período – outubro e novembro de 2022

No segundo período de observação sistemática de conteúdos jornalísticos no TikTok, pode-se perceber um aperfeiçoamento dos formatos, especialmente do ponto de vista da profissionalização do uso da plataforma, considerando ainda um crescimento das habilidades narrativas a partir das características de linguagem específicas e de recursos nativos.

Naquela observação, verificamos que houve uma ampliação no estilo Meme, como no exemplo do post do *Jornal Meia Hora* sobre a vitória de Lula, em que há uma contaminação das linguagens do videoclipe com o meme, como se observa na Figura 3. Para efeitos da nossa observação sistemática, manteremos o estilo Meme, observando essa característica específica, sem olvidar do já verificado estilo Videoclipe.

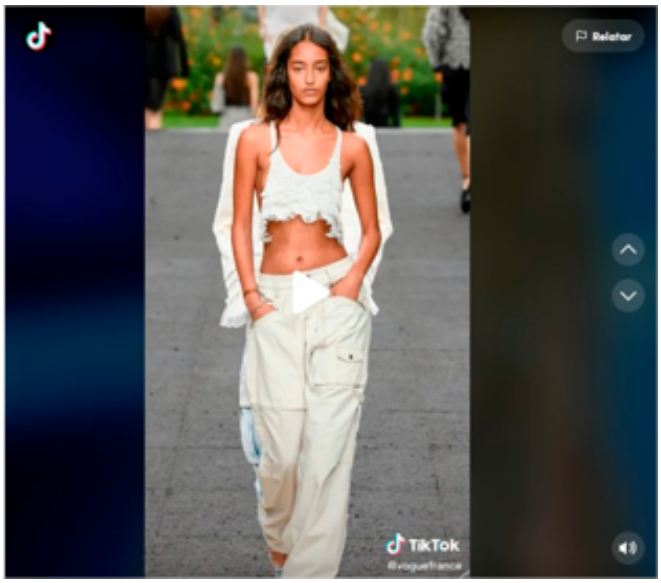
Figura 3 - Captura de tela do TikTok do *Jornal Meia Hora* – contaminação estilo Meme com Videoclipe

Fonte: https://tinyurl.com/3j69ddn9

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14n25e33981

Uma tendência que despontou na segunda fase de observação sistemática foi o que denominamos "conteúdos explanativos", verificados em várias contas jornalísticas, como a do jornal carioca *O Dia* (@jornalodia). O termo "explanativo" foi escolhido para trazer para nossa categorização um vocábulo mais adequado ao ambiente da plataforma em tela. Explanar, no dicionário, diz respeito a "que tende a ser compreensível e esclarecedor; explicar com riqueza de detalhes: explanar uma teoria"[5]. Presentes em formatos noticiosos de *hard* e *soft news*, esses conteúdos abordam temas específicos, como racismo estrutural, orçamento secreto, funcionamento de uma CPI, entre outros. O estilo Explanativo viria a se fortalecer nos anos seguintes de nossa observação, também em outros veículos, como veremos adiante. Padrões visuais específicos continuavam a marcar os conteúdos ciberjornalísticos na plataforma, agora também verificados em perfis como os do *Jornal Metrópoles* (@metropolesoficial), do *Correio Braziliense* (@correio.braziliense), do *Start Uol* (@start_uol), do *Washington Post* (@washingtonpost), da *Newsweek* (@newsweek), do *Jornal O Globo* (@jornaloglobo), da *MSNBC* (@msnbc), entre outros. Em geral, essas visualidades são marcadas por tipologia, cores e fundos distintos em cada perfil. As configurações visuais e de linguagem, porém, são bem mais diversificadas. A maior parte dos perfis varia nos formatos de linguagem e no uso dos recursos nativos da plataforma. Um exemplo é a *Vogue francesa* (@voguefrance), que alterna entre vídeos curtos, curtíssimos e colagens de imagens, especialmente para mostrar desfiles (Figura 4).

Figura 4 - Captura de tela de post da Vogue francesa - desfile de moda e colagem de imagens



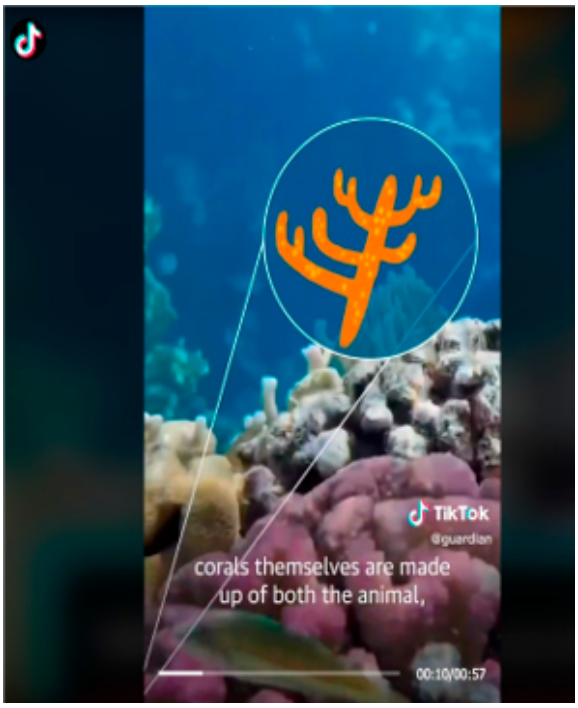
Fonte: https://tinyurl.com/3f6mre9c

No período observado em 2022, destaca-se ainda a utilização expressiva de técnicas que podemos considerar "clássicas" na história da cultura e da arte, como as colagens. Embora já tenham sido detectadas nos anos anteriores, ganharam maior proeminência a partir daquela etapa. Além da *Vogue*, outros perfis jornalísticos, como

5 Conforme constante no Dicio – Dicionário Online de Português. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/explanar/>. Acesso em> 22 nov. 2024.

o *Le Monde*, utilizam a colagem, no que definimos como estilo Colagens. Outra forma de visualidade está relacionada à infografia. Perfis como o britânico *The Guardian* (@guardian), ao lado do *Le Monde* (@lemondefr), por exemplo, destacam-se ao explorar a linguagem infográfica nos seus conteúdos, combinando imagens em movimento com ilustrações sobrepostas para mostrar algum detalhe específico. Um exemplo disso é um post sobre corais marítimos ameaçados pelo aquecimento global (Figura 5). Para nosso estudo, definimos este estilo como Infográfico.

Figura 5 - Captura de tela de post do The Guardian com linguagem infográfica



Fonte: https://tinyurl.com/495jf9ft

Resumindo, após pouco mais de um ano do período observado, algumas novidades nas configurações expressivas dos conteúdos ciberjornalísticos no TikTok se tornaram evidentes. Para ilustrar essas mudanças, o Quadro 2 apresenta as características e as estratégias específicas identificadas nas observações sistemáticas realizadas em 2022, com novos estilos emergentes. Embora os estilos da primeira fase de observação ainda estejam presentes, neste momento da análise focamos apenas nos estilos verificados nessa etapa. Além disso, esses estilos se beneficiam das novas possibilidades oferecidas pelos limites temporais expandidos para vídeos, que passaram de 30 segundos para até cinco minutos.

Quadro 2 - Características próprias de conteúdos no TikTok e estratégias específicas – Observações sistemáticas em 2022, com novos estilos

Estilo	Características de linguagem e narrativa	Estratégias
Meme/Videoclipe	Padrão visual: meme e videoclipe	Contaminação e referência
Infográfico	Imagens em movimento com sobreposição de infografia	Contaminação e referência; Uso de recursos visuais e expressivos nativos
Colagens	Técnica de colagens sobre imagens	Contaminação e referência; Uso de recursos visuais e expressivos nativos
Explanativo	Texto explanativo sobre algum tema específico	Contaminação e referência; Uso de recursos visuais e expressivos nativos

Fonte: elaboração própria

Conteúdos imersivos, acessibilidade: o terceiro período de análise

O período final de análise deste estudo foi realizado entre novembro de 2023 e junho de 2024. Nessa fase, verificou-se o surgimento de novas tendências em modos expressivos que abrangem acessibilidade, propostas mais imersivas, jornalismo investigativo, modos de fazer e vídeos de longo formato.

No que diz respeito à acessibilidade, chamam a atenção algumas narrativas do perfil da *Deutsche Welle Berlin Fresh* (@dv_berlinfresh), que utilizam um tradutor de língua de sinais para deficientes auditivos. Um post específico, publicado em abril de 2023, acumulou 2.201 comentários até o momento da redação deste artigo, evidenciando o forte impacto dessa inovação na plataforma[6]. Propostas mais imersivas são observadas em conteúdos como os do argentino *La Nación* (@lanacioncom). Um exemplo é um post sobre a vitória de Javier Milei à presidência da Argentina, em que uma câmera subjetiva "sobe" as escadarias da Casa Rosada, exibindo imagens dos vários presidentes argentinos até o eleito em 2023[7]. Esse estilo combina a linguagem cinematográfica com recursos imagéticos para criar uma experiência imersiva no relato. Definimos, assim, como Imersivo.

Já os vídeos de longo formato, possibilidade aberta pela rede social mais recentemente, ganharam protagonismo com narrativas como a série *Le Monde Explication*, do perfil do jornal francês *Le Monde*. Trata-se de uma reportagem investigativa de 10 minutos, resultado da colaboração entre diversos veículos internacionais, como *Le Monde*, *Deutsche Welle*, *The Guardian*, *Le Soir* e também organizações não governamentais. A série traz ao TikTok o jornalismo de dados na sua mais completa tradução, oferecendo uma análise detalhada das ameaças climáticas causadas pela emissão de

6 Disponível em: <https://www.tiktok.com/@dw_berlinfresh/video/7223471123793497386>. Acesso em: 18 jul. 2024.
7 Disponível em: <https://www.tiktok.com/@lanacioncom/video/7303550511859469573>. Acesso em: 18 jul. 2024.

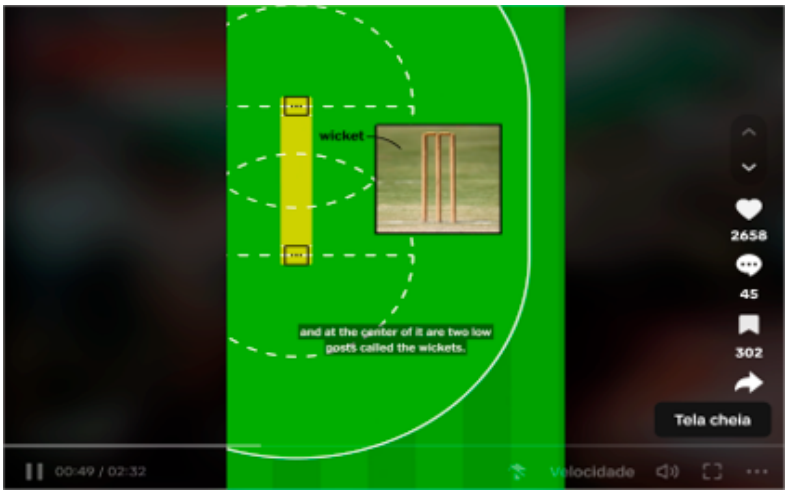
carbono, num panorama mundial das "bombas climáticas", ou "bombas de carbono", como definidas pela matéria. A narrativa combina texto, narração em voz "over", imagens estáticas e em movimento, infográficos e muitos dados. Publicado em abril de 2023 (Figura 6), esse conteúdo é, de certa forma, disruptivo, especialmente por ser uma grande reportagem em longo formato, veiculada em uma plataforma criada para vídeos curtos e de entretenimento. Trata-se de um post de 10 minutos que, até junho de 2024, acumulou 585 comentários. Definimos este estilo como Investigativo.

Figura 6 - Conteúdo investigativo de coletivo jornalístico liderado pelo Le Monde

Fonte: https://www.tiktok.com/@lemondefr/video/7297521919555947809

Já os estilos Explanativo e Infográfico estão se consolidando cada vez mais nos posts ciberjornalísticos. Como observado no conteúdo de longo formato do *Le Monde*, os infográficos continuam sendo mais fortes do que nunca nos posts jornalísticos no TikTok, agora como modo expressivo imprescindível a alguns estilos, como o Explanativo, o Investigativo e o Modos de Fazer. Esses últimos dizem respeito a posts nos quais geralmente um apresentador mostra em detalhes algum processo, jogo, movimento, etc., como em alguns vídeos do *The New York Times* (Figura 7).

Figura 7 - Print de tela de conteúdo explanativo no perfil do The New York Times



Fonte: https://www.tiktok.com/@nytimes/video/7302563961256283435

Dessa forma, os novos estilos identificados na nossa análise são Imersivo, Investigativo, Modos de Fazer e Acessibilidade. A observação mostrou, ainda, um reforço a todos aqueles verificados anteriormente. O Quadro 3 mostra esses estilos e suas características:

Quadro 3 - Características de conteúdos no TikTok e estratégias específicas – Observações sistemáticas em 2023 e 2024, com adição de novos estilos

Estilo	Características de linguagem	Estratégias
Imersivo	Imagens em movimento com câmera subjetiva; sobreposição de imagens	Referência (cinema)
Investigativo	Padrão visual: imagens com sobreposição de dados e gráficos, colagens, voz "over"	Referência (jornalismo de dados e investigativo)
Modos de Fazer	Imagens, colagens, gráficos	Contaminação e referência
Acessibilidade	Imagens, colagens, adição de tradução de linguagem de sinais	Contaminação e referência (colagem e novo elemento, o tradutor)
Longo Formato	Posts de longa duração – 10 minutos ou mais	Referência (narrativas longform e grande reportagem multimídia)

Fonte: elaboração própria

Considerações

A exploração dos espaços digitais de informação e comunicação pelo jornalismo tem se dado desde que a conexão em rede se tornou uma realidade, há pelo menos 30 anos. Ao longo dessa trajetória, a evolução dos formatos noticiosos foi impactada tanto pela tecnologia como também pela forma como nos relacionamos com ela, seja na posição de produtores de conteúdo, seja como consumidores de notícias. Isso não é novidade na história da evolução dos meios e formatos: sempre que se introduz uma nova tecnologia ou modo de fazer, os impactos sobre a atividade são perceptíveis. No caso do jornalismo, examinar esses aspectos ajuda a entender como a arte de contar, seja em grandes reportagens ou em histórias curtas, também pode evoluir. Destacamos que o termo "evolução" é utilizado aqui para marcar uma trajetória na qual explorações das possibilidades técnicas, acompanhadas de mudanças em hábitos sociais e culturais, introduzem novas formas de contar, mas que em nenhum momento substituem formatos já consolidados.

Por meio de um mergulho nas tendências em formatos expressivos ciberjornalísticos no TikTok, este artigo procurou mostrar que o universo das formas expressivas em plataformas de mídia social é vasto, e a cada minuto se abrem novas possibilidades de comunicação e interação por intermédio delas. Embora o estudo tenha focado na identificação de algumas tendências em formatos e conteúdos, é evidente que tais movimentos não resumem o potencial expressivo de plataformas como o TikTok, cenário que se estende também a outras mídias sociais, como Instagram, Twitter, entre outras.

A plataforma TikTok foi utilizada como exemplo ilustrativo de tendências que estão moldando uma quinta fase na evolução dos conteúdos expressivos ciberjornalísticos, em um cenário no qual as plataformas digitais marcam uma nova etapa no desenvolvimento desse tipo de manifestação. Assim, identificamos esta como a fase das narrativas plataformizadas. Trata-se de reforçar um movimento cada vez mais forte do jornalismo no contexto da plataformização, exemplificado pela análise empírica de estilos específicos no TikTok.

Vale ressaltar, ainda, que podemos estar diante de uma tendência para longos formatos, proporcionados pelas novas possibilidades de duração de vídeos na plataforma, algo que o jornalismo já vinha buscando e desenvolvendo em outros tipos de ambientes digitais (e impressos, em momentos anteriores). Após a introdução da funcionalidade de *upload* de vídeos de até 10 minutos em 2022, a plataforma anunciou, em 2023, testes com vídeos de até 30 minutos e, no ano de 2024, com até 60 minutos de duração (Malik, 2024).

Nessa etapa recente de observação, surgem conteúdos mais imersivos, que utilizam câmera subjetiva e *zoom*, incorporando elementos da linguagem cinematográfica, como o encontrado no perfil do argentino *La Nación*, de 2023. Uma surpresa muito positiva nessa nova etapa dos formatos narrativos no TikTok são os posts que apresentam recursos de acessibilidade, como os encontrados no perfil *Berlin Fresh*, captado em abril de 2023, contendo dois narradores, um dos quais traduz o texto para a linguagem

de sinais. O reforço na linguagem infográfica também é uma realidade nos posts jornalísticos de 2023 e, entrando em 2024, em perfis como *The Guardian* e *Le Monde*, como mostrado neste artigo.

Vários outros aspectos poderiam ser considerados em nossa análise, mas optamos por um recorte ligado aos modos expressivos. Trabalhos futuros poderão incluir, por exemplo, o número de seguidores do perfil, o número de curtidas, o número de compartilhamentos, o que ajudaria a medir o alcance desses posts e o impacto do jornalismo na plataforma. Além disso, seria muito importante considerar o funcionamento do algoritmo do TikTok, que, segundo a própria plataforma, leva em conta quatro funções para determinar o que o usuário assiste: o que ele "curte", o que compartilha e quem segue. Questões como a viralização de conteúdos jornalísticos, o perfil dos consumidores de notícias na plataforma e a "concorrência entre diferentes plataformas" também poderiam e deverão ser objeto de trabalhos futuros.

O artigo procurou demonstrar, a partir da observação e da análise realizadas, que a trajetória dos formatos noticiosos no ciberjornalismo ganha uma quinta fase no contexto das plataformas: a fase das narrativas plataformizadas. Mais do que criar nomes para momentos que se verificam nessa trajetória dos formatos expressivos ciberjornalísticos, o que buscamos é ilustrar um processo criativo do jornalismo na exploração de novos espaços de produção, compartilhamento e distribuição, como são as plataformas de mídia social.

Referências

ALVES, Ian. **Jornalismo no TikTok**. 2020. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020. Disponível em: <https://www.jornalismoetiktok.com>. Acesso em: 18 maio 2021.

AMARAL, Adriana; SOARES, Thiago; POLIVANOV, Beatriz. Disputas sobre performance nos estudos de Comunicação: desafios teóricos, derivas metodológicas. **Intercom - Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, v. 41, n. 1, p. 63-79, 2018. Disponível em: < https://doi.org/10.1590/1809-5844201813>. Acesso em: 25 mar.2025.

ANDERSON, C. W.; BELL, Emily; SHIRKY, Clay. Jornalismo pós-industrial: adaptação aos novos tempos. **Revista de Jornalismo ESPM**, n. 5, ano 2, São Paulo, p. 30-89, abril/maio/junho 2013.

BARDIN, L. **Análise de conteúdo.** Lisboa: Edições 70, 1977.

BASTOS, Helder. Ciberjornalismo: dos primórdios ao impasse. **Comunicação E Sociedade**, v. 9, n. 10, p. 103–112, 2006. Disponível em: < https://revistacomsoc.pt/index.php/revistacomsoc/article/view/1218 >. Acesso em: 25 mar. 2025.

CANAVILHAS, João. Webjornalismo: considerações gerais sobre jornalismo na web. **Informação e Comunicação Online:** Jornalismo Online, p. 63-73. Covilhã: Livros Labcom, 2003. Disponível em: <https://ubibliorum.ubi.pt/entities/publication/23ebc0eb-ea70-4103-aac5-bc4879035342>. Acesso em: 25 mar. 2025.

CANAVILHAS, João. **WebJornalismo:** Considerações Gerais Sobre Jornalismo na Web. Portugal, Universidade da Beira Interior, 1999. Apresentação no I Congresso Ibérico de Comunicação.

D'ANDREA, Carlos. **Pesquisando plataformas online.** Conceitos e métodos. Salvador: EDUFBA, 2019.

GEORGAKOPOULOU, Alexandra. Small stories research: a narrative paradigm for the analysis of social media. In: SLOAN, Luke; QUAN-HAASE, Annabel. **The Sage Handbook of Social Media Research Methods.** London: Sage Publications, 2017. p. 266-281.

JÚNIOR, Wilson Corrêa da Fonseca. Análise de conteúdo. In: DUARTE, Jorge; BARROS, Antônio (org.). **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação social.** 2. ed. São Paulo: Atlas, 2011.

KIELING. Alexandre. Apontamentos e indícios do uso da performance como referente nos gêneros televisuais. **Animus. Revista Interamericana De Comunicação Midiática,** v.11, n. 22, 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.5902/217549775375>. Acesso em: 25 mar. 2025.

KRIPPENDORFF, Klaus. **Metodología de análisis de contenido.** Teoría y práctica. Barcelona: Paidós, 1990.

LAGO, Andréia Munhoz. **Narrativas Jornalísticas Imersivas (NJIs):** estratégias de aproximação com o público. 2022. 98 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022. Disponível em: <https://tinyurl.com/3tv4ca5x>. Acesso em: 20 ago. 2023.

LONGHI, Raquel R. **Narrativas no jornalismo plataformizado.** Aula na disciplina em rede Estudos e Tendências em Cibercultura, da rede JorTec. Vídeo. 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Crx2kAAYz60>. Acesso em: 20 jul. 2024.

LONGHI, Raquel R.; CORDEIRO, William. No jornalismo imersivo, o infográfico é hiper. **Revista Líbero.** Ano 21, n. 42, jul./dez. 2018. Disponível em: <https://tinyurl.com/2fspa-7jc>. Acesso em: 12 jul. 2023.

LONGHI, Raquel R. O turning point da grande reportagem multimídia. **Revista FAMECOS**, v. 21, n. 3, p. 897–917, 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2014.3.18660>. Acesso em: 20 jul. 2024.

MALIK, Aisha. TikTok tests 60-minute video uploads as it continues to take on YouTube. **Tech Cruch**, 16 maio 2024. Disponível em: <https://techcrunch.com/2024/05/16/tiktok-upload-60-minute-videos/?guccounter=1>. Acesso em: 12 jul. 2024.

MATSA, Katerina Eva. More Americans are getting news on TikTok, bucking the trend on other social media sites. **Pew Research Center**, 2022. Disponível em: <https://tinyurl.com/853dve4d>. Acesso em: 5 nov. 2022.

NEWMAN, Nic et al. Overview and key findings of the 2023: Digital News Report. **Reuters Institute/Oxford University**, 14 jun. 2023. Disponível em: <https://tinyurl.com/ckj22rm4>. Acesso em: 20 mar. 2024.

PAVLIK, J. V. Ciberjornalismo: muito mais do que notícias no formato digital. **Esferas**, n. 17, p. 18-26, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.31501/esf.v0i17.11708>Acesso em: 21 nov. 2024.

TRÄSEL, Marcelo. Continuidades e rupturas: relendo um texto fundamental sobre ciberjornalismo. **Esferas**, n. 17, p. 27-36, 2020. Disponível em: < https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1464884920969092>. Acesso em: 21 nov. 2024.

VÁZQUEZ-HERRERO, Jorge; NEGREIRA-REY, María-Cruz; LÓPEZ-GARCÍA, Xosé. Let's dance the news! How the news media are adapting to TikTok. **Journalism**, v. 23, n. 8, p. 1717-1735, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/1464884920969092>. Acesso em: 16 jul. 2023.

ZAGO, Gabriela da Silva; BELOCHIO, Vivian. Remediação da experiência de consumo de notícias em sites de redes sociais. **Contemporânea**, v. 12, n .1, p. 90-106, 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.9771/contemporanea.v12i1.9741>. Acesso em: 25 mar. 2025.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura.** Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac e Naify, 2014.

Recebido em: 24 ago. 2024
Aprovado em: 15 nov. 2024

dispositiva
Revista Interinstitucional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC Minas e da UFMG
PUC Minas
UFMG

O TRATAMENTO DADO A PcDs EM PUBLICAÇÕES DE COMUNICAÇÃO ORGANIZACIONAL NO BRASIL

THE TREATMENT GIVEN TO PwDs IN ORGANIZATIONAL COMMUNICATION PUBLICATIONS IN BRAZIL

Maria Aparecida Ferrari [1]
Evelyn Carvalho Teixeira [2]

Resumo
O artigo apresenta revisão sistematizada de artigos da revista Organicom e dos anais dos congressos da Abrapcorp, entre 2014 e 2023, acerca do tratamento dado ao tema de pessoas com deficiência. O objetivo é verificar se a referida produção acadêmica relaciona conceitualmente comunicação, cultura e inclusão de pessoas com deficiência. A recopilação dos artigos encontrados revelou que a produção científica sobre pessoas com deficiência é escassa, que esse grupo enfrenta barreiras culturais e atitudinais para ter acesso ao mercado de trabalho e às oportunidades de desenvolvimento profissional. Também aponta que a comunicação organizacional – como processo e reprodutora da cultura –, em muitos casos, opera segundo o paradigma funcionalista, sem incorporar plenamente perspectivas críticas e pós-modernas que deem centralidade à inclusão e à diversidade nas organizações.

Palavras-chave
Pessoas com deficiência; comunicação organizacional; diversidade; inclusão; revisão sistematizada.

Abstract
This article presents a systematic review of articles from the journal Organicom and the proceedings of Abrapcorp conferences between 2014 and 2023 regarding the treatment of people with disabilities. The objective is to determine whether this academic literature conceptually connects communication, culture, and the inclusion of people with disabilities. The compilation of articles revealed that scientific literature on people with disabilities is scarce and that this group faces cultural and attitudinal barriers to accessing the job market and professional development opportunities. It also highlights that organizational communication—as a process and reproducer of culture—in many cases operates according to the functionalist paradigm, without fully incorporating critical and postmodern perspectives that centralize inclusion and diversity in organizations.

Keywords
People with disabilities; organizational communication; diversity; Inclusion; systematized review.

1 Professora Livre Docente da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), maferrar@usp.br, https://orcid.org/0000-0001-6873-6071, http://lattes.cnpq.br/5682470025203121
2 Mestranda do Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação da Escola de Comunicações e Artes da (ECA-USP), evelyn.carvalho@gmail.com, https://orcid.org/0009-0001-2929-4968, http://lattes.cnpq.br/4513698219181824

Introdução

Analisar o tratamento e a reflexão de autores e autoras em artigos publicados na Revista Organicom[3] e em pesquisas apresentadas nos congressos da Abrapcorp[4] quanto à questão da inclusão de pessoas com deficiência é o objeto do artigo. A escolha da revista e do congresso se justifica pela relevância e centralidade que ocupam na disseminação de estudos e reflexões sobre comunicação organizacional no Brasil, além de pautarem temas emergentes e socialmente relevantes para a área. Com esse recorte, o intuito foi observar como o tema da deficiência se vincula com o campo da comunicação organizacional e como se dá o diálogo e a contribuição entre as duas áreas.

Nas últimas três décadas, as pessoas com deficiência vêm continuamente conquistando espaço e direitos na sociedade brasileira (Lanna Júnior, 2010). Um dos pilares para a inserção desse grupo no mercado de trabalho é o Artigo 93 da Lei nº 8.213/91 (Brasil, 1991), que obriga as empresas com mais de 100 funcionários a preencherem parte de seus cargos por beneficiários reabilitados ou pessoas com deficiência.

Contudo, para além da contratação das pessoas com deficiência pelas organizações e instituições, é preciso olhar para as práticas organizacionais e verificar como estas estão promovendo (ou não) uma cultura de convivência inclusiva e de crescimento profissional para esse grupo. Nesse cenário, a comunicação, como um processo de criação de significado no qual as contínuas interações entre indivíduos e organizações geram novos sentidos (Bueno, 2023), pode facilitar esse processo e auxiliar na condução de políticas de inclusão de pessoas com deficiência.

A revisão sistematizada dos artigos veiculados na revista Organicom e nos anais dos congressos da Abrapcorp entre os anos de 2014 e 2023 permitiu verificar o nível de preocupação de pesquisadores da área da comunicação organizacional para com a temática em questão. A revisão da literatura especializada é um processo de busca, análise e descrição de um corpo do conhecimento para procurar resposta a um objetivo específico (Codina, 2018, 2020). Essa metodologia é aplicada com a finalidade de mapear e analisar artigos que sirvam de referência para uma análise da produção na área da comunicação organizacional a respeito das pessoas com deficiência nas organizações.

O artigo está dividido em seis seções. A introdução traz o panorama geral dos assuntos tratados no texto. A segunda seção aborda o contexto da pessoa com deficiência no Brasil e sua presença nas organizações. A seção três trata da gestão da diversidade e do papel da comunicação na inclusão de pessoas com deficiência. A quarta seção apresenta a metodologia da revisão sistematizada e a quinta seção analisa os resultados obtidos. Encerrando, a sexta seção traz as considerações finais das autoras.

3 A Revista Abrapcorp é o principal periódico da área da Comunicação Organizacional e Relações Públicas no Brasil. Está indexada em diretórios nacionais e internacionais e classificada com o nível A4 em Comunicação e Informação no Qualis-Capes 2017-2020.

4 Abrapcorp – Fundada em 2006, a Associação Brasileira de Pesquisadores em Comunicação Organizacional e Relações Públicas tem como finalidade congregar pesquisadores e profissionais que se dedicam à prática e ao estudo de Comunicação Organizacional e Relações Públicas mediante a realização anual do congresso nacional e de livros que são produtos dos eventos.

Contexto da pessoa com deficiência no brasil e sua presença nas organizações

No Brasil, segundo o Censo Demográfico de 2022, a população com deficiência foi estimada em 14,4 milhões de pessoas, considerando as pessoas com a idade de dois anos ou mais. O número corresponde a 7,3% da população brasileira dessa faixa etária (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 2025). Em que pese um processo histórico de exclusão e invisibilidade desse grupo, a partir das últimas três décadas do século XX, as pessoas com deficiência vêm continuamente conquistando espaço e direitos na sociedade brasileira (Lanna Júnior, 2010). Impulsionado pela abertura política e com a promulgação da Constituição Federal de 1988, o movimento político das pessoas com deficiência no Brasil ganhou forma e passou a se articular em torno da promoção da igualdade de oportunidades e garantias de direitos (Lanna Júnior, 2010). Com a participação efetiva de movimentos de pessoas com deficiência em sua elaboração, a chamada "Constituição Cidadã" tratou, de forma abrangente, de temas relacionados aos direitos desse grupo, com o objetivo de promover o seu bem-estar pessoal, social e econômico (Granato, Sá, 2017).

A partir da constituição de 1988, as pessoas com deficiência passaram a contar com um marco regulatório mais robusto em relação aos direitos, inclusive ao trabalho (Lanna Júnior, 2010). Desde então, há um movimento consistente para que esse grupo obtenha, por meio do acesso ao trabalho remunerado, perspectivas de realização pessoal, inclusão social, desenvolvimento da autonomia e resgate da autoestima (Bueno, 2012).

Globalmente, a ONU empreendeu esforços para a elaboração da Convenção Internacional sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência e de seu Protocolo Facultativo, instrumentos construídos a partir de intenso debate e participação de membros do movimento social organizado, inclusive do Brasil. Os textos foram aprovados por consenso na Assembleia Geral das Nações Unidas em 2007 e ratificados pelo Congresso Nacional brasileiro em 2008, tendo sido posteriormente agregado às normas do País por meio de decreto (Brasil, 2009), com equivalência de emenda constitucional (Lanna Junior, 2010).

A Convenção Internacional sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência incorporou avanços conceituais e terminológicos consolidados pela transição do chamado modelo médico para o modelo social da deficiência. O modelo médico da deficiência expressa, principalmente, uma restrição da funcionalidade e da habilidade do indivíduo; por sua vez, o modelo social incorpora a evolução dos estudos culturais e sociológicos para compreender a deficiência em interação com a estrutura social e, em última análise, denunciar as opressões experienciadas por esse grupo em uma sociedade pouco sensível à diversidade de corpos e funcionalidades (Diniz, 2012). O modelo social da deficiência compreende o corpo com impedimentos e não como uma tragédia individual ou como um fator de desvantagem natural, mas como uma manifestação da diversidade humana (Diniz, 2009).

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e36304

Com a contribuição de pesquisadoras do movimento feminista dos anos 1970, o modelo social passou a considerar a questão dos impedimentos intelectuais e do cuidado como uma necessidade humana no centro das discussões (Kittay, 1998 *apud* Diniz, 2009). Essa perspectiva dialoga com o modelo biopsicossocial de cuidado definido por Engel (1997), que considera, para além das questões biológicas e sociais, os aspectos psíquicos relacionados à condição humana. O modelo biopsicossocial amplia a concepção do que é deficiência ao incorporar os aspectos subjetivos e reconhecer a desigualdade pela deficiência. De acordo com Fogaça e Klazura (2021, p. 11):

> As disputas dos modelos biomédico e social não se dão apenas como perspectiva metodológica de análise da deficiência, elas representam concepções de quem é a pessoa com deficiência, do seu lugar social, quais direitos devem acessar, além da distância entre um modelo e outro da compreensão da gênese da desigualdade social.

O conceito de pessoa com deficiência convencionado pela ONU é referenciado na Lei nº 13.146 de 2015 (Brasil, 2015), a chamada Lei Brasileira de Inclusão. De acordo com o texto,

> Considera-se pessoa com deficiência aquela que tem impedimento de longo prazo de natureza física, mental, intelectual ou sensorial, o qual, em interação com uma ou mais barreiras, pode obstruir sua participação plena e efetiva na sociedade em igualdade de condições com as demais pessoas (Brasil, 2015, Art. 2º).

Essa conceituação considera não apenas o impedimento ou lesão, mas sobretudo a sua interação com as barreiras que possam impedir o acesso a direitos e à cidadania de forma equitativa. Tanto a Convenção Internacional sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência quanto a Lei Brasileira de Inclusão obedecem ao modelo biopsicossocial de deficiência. De acordo com a legislação brasileira, quando necessária, a avaliação da deficiência deverá ser uma avaliação biopsicossocial, realizada por equipe multiprofissional e interdisciplinar. A avaliação deve considerar os impedimentos nas funções e nas estruturas do corpo, os fatores socioambientais, psicológicos e pessoais, a limitação no desempenho de atividades e a restrição de participação da pessoa com deficiência (Brasil, 2015).

Apesar de o modelo biopsicossocial estar respaldado na legislação, ainda estão presentes na sociedade entraves que são heranças do modelo médico – tais como a falta de acessibilidade e o isolamento de pessoas com deficiência. Como destacam Vaz *et al*. (2025), há uma coexistência de diferentes concepções acerca da deficiência entre profissionais de saúde em formação e em exercício. O levantamento dos autores identificou uma forte adesão dos entrevistados tanto a elementos biomédicos quanto a elementos sociais da deficiência, indicando que ainda há uma limitação desses profissionais em compreender a deficiência como fenômeno complexo e de natureza multidimensional.

Expandida para campos para além da área de saúde, essa realidade tem repercussões na inserção das pessoas com deficiência nas organizações. Um dos pilares para a inclusão de pessoas com deficiência nas organizações é o Artigo 93 da Lei nº 8.213/91 (Brasil, 1991), que obriga as empresas com mais de 100 funcionários a preencherem parte de seus cargos por beneficiários reabilitados ou pessoas com deficiência, na seguinte proporção: até 200 empregados, 2%; entre 201 e 500 funcionários, 3%; entre 501 a 1.000 funcionários, 4%; e mais de 1.001 funcionários, 5%.

Após mais de 30 anos da implementação das cotas para as pessoas com deficiência, ainda se observam barreiras em relação à sua regulamentação e à fiscalização de seu cumprimento pelas empresas. Na prática, existe uma percepção por parte das organizações e da sociedade, de que as pessoas com deficiência estão "respaldadas no mercado de trabalho, não pelo reconhecimento social, mas exclusivamente pelo aparato jurídico que assegura o direito ao trabalho" (Matos, 2018 *apud* Yoshihara, Correa, Silva, 2022, p. 2).

Os números da PNAD Contínua 2022 indicam que a ocupação das pessoas com deficiência com mais de 14 anos no Brasil é de 26,6% – menos da metade da taxa de ocupação das pessoas sem deficiência, que é de 60,7% (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 2023). Ainda, de acordo com o mesmo levantamento, a taxa de informalidade das pessoas sem deficiência é de 38,7%; por sua vez, a taxa de informalidade entre as pessoas com deficiência é de 55%. Em resumo, os números indicam que as pessoas com deficiência estão mais sujeitas ao desemprego e à informalidade.

Entre os entraves para o cumprimento da lei de cotas e, consequentemente, para a inclusão das pessoas com deficiência nas organizações, destacam-se duas barreiras principais. A primeira barreira é a física, relacionada à falta de acessibilidade arquitetônica e de mobilidade urbana. A segunda barreira, mais difícil de ser eliminada, é a de caráter atitudinal, que envolve o desconhecimento da sociedade em relação ao que é deficiência e a resistência por parte de lideranças organizacionais (Maia, Carvalho-Freitas, 2015).

A dificuldade de acesso das pessoas com deficiência à educação também é uma barreira estrutural que tem repercussões na inserção desse grupo no mercado de trabalho. Um exemplo: a taxa de analfabetismo entre as pessoas sem deficiência no Brasil é de 5,2%, enquanto entre as pessoas com deficiência é de 21,3% (IBGE, 2025).

Contudo, um levantamento feito por Almeida (2019), com base em dados da Relação Anual de Informações Sociais (RAIS), revela que o aumento das credenciais educacionais não se converte, de forma geral, em maior chance de inclusão para as pessoas com deficiência no mercado formal de trabalho, colocando em xeque a argumentação reiterada de que a razão da baixa inserção das pessoas com deficiência no mercado de trabalho é a falta de qualificação. Em sua investigação, Maia e Carvalho-Freitas (2015) afirmam que a qualificação profissional não é vista como fundamental no momento da contratação, principalmente porque as pessoas com deficiência ocupam eminentemente funções operacionais. As autoras acrescentam que programas de treinamento e desenvolvimento não utilizam estratégias metodológicas ou de aces-

sibilidade para garantir igualdade de oportunidades para as pessoas com deficiência. Sassaki (2003) reitera essa conclusão e afirma que a maior parte dos projetos de qualificação de pessoas com deficiência está distanciada das necessidades desse grupo e das demandas do mercado de trabalho.

A inserção das pessoas com deficiência no mercado de trabalho se torna ainda mais complexa quando se considera a lente da interseccionalidade, ou seja, a interdependência das relações de poder de marcadores identitários como deficiência, raça, sexo e classe social (Hirata, 2014). O enfoque interseccional como ferramenta de análise busca dar conta de diferentes dimensões da desigualdade, revelando como a disparidade econômica reflete uma gama de sistemas de poder interligados (Collins, Bilge, 2021). Vista a partir de seu aspecto interrelacional, a interseccionalidade oferece uma chave de compreensão sobre como o capacitismo, o sexismo, o racismo e a classe social agem, por exemplo, contra as mulheres pretas com deficiência (Menezes, 2023).

Os dados da PNAD Contínua 2022 revelam os impactos da intersecção entre a deficiência e os marcadores de gênero e raça na renda. De acordo com a pesquisa, o rendimento médio mensal de uma mulher preta com deficiência é de R$ 1.279; ao passo que o de um homem branco sem deficiência é de R$ 3.824, ou seja, quase três vezes maior (IBGE, 2023). A maior vulnerabilidade das mulheres com deficiência acontece principalmente por aspectos estruturais, tais como estarem alijadas do sistema de saúde (Machado, 2022 *apud* Menezes, 2023) e mais expostas a situações de violência (Menezes, 2023 e Certeza, 2022).

Gestão da diversidade e da comunicação na inclusão de pessoas com deficiência

A gestão da diversidade nas organizações surgiu como uma tecnologia administrativa (Coelho Júnior, 2015) para responder à entrada massiva de grupos minorizados no mercado de trabalho, impulsionada pelos movimentos pelos direitos civis nos Estados Unidos a partir de meados da década de 1960 (Alves, Galeão-Silva, 2004). Trata-se de uma maneira de transformar a diversidade que é advinda com a maior participação desses novos grupos em algo que pudesse ser gerenciado em busca de "vantagem competitiva, o que, em tese, elevaria o desempenho da organização no mercado, tendo em vista a influência positiva de um ambiente interno multicultural, com membros de distintas experiências e habilidades" (Alves, Galeão-Silva, 2004, p. 21).

A despeito do caráter pragmático e funcionalista de sua origem, a gestão da diversidade ganhou uma abordagem crítica e complexa com a reflexão de autores como Alves e Galeão-Silva (2004), Saraiva e Irigaray (2009) e Coelho Júnior (2015), que se debruçaram sobre a questão da desigualdade social e da discriminação racial existentes no país. Nesse cenário, para além de uma visão simplificada e mecanicista, a comunicação organizacional deve assumir um papel relevante na produção e na circulação de significados compartilhados, de intervenção na realidade organizacional e indução de condutas diversas (Porém, Santos, Cabral, 2018).

A crescente complexidade e heterogeneidade dos públicos de interesse traz transformações, implicações e novas exigências para a comunicação nas organizações, com ênfase no ambiente socioeconômico e nas inovações tecnológicas, como pontua Kunsch (2014). Para a autora, a mudança de um paradigma linear para uma prática interativa demanda uma compreensão da comunicação em suas dimensões instrumental, humana, cultural e estratégica.

As transformações em curso na sociedade contemporânea têm pressionado as empresas a desenvolver uma abordagem mais dialógica para a comunicação, tratando-a como um processo de geração de valor para a organização, em vez de ser um instrumento reativo em tempos de crise (Ferrari, 2009). Nesse contexto, as organizações são vistas como agentes comunicacionais, parte de um ecossistema amplo com redes formais e informais de comunicação (Cruz, Melo, 2024).

A transformação das teorias de comunicação organizacional acompanhou as mudanças sociais, tecnológicas e culturais da sociedade e passou a incorporar diferentes visões que buscam contribuir para uma prática mais inclusiva e ética para o enriquecimento desse campo (Deetz, 2012; Holtzhausen, 2016).

Sobre as barreiras culturais, vale destacar as perspectivas epistemológicas dos estudos da cultura e da comunicação organizacional articuladas por Marchiori e Bulgacov (2013), que consideram a comunicação para além de seus sistemas informacionais e enfatizam a centralidade da cultura nas dinâmicas comunicativas das organizações. Os autores apresentam quatro perspectivas epistemológicas dos estudos da cultura e da comunicação organizacional: funcionalista, interpretativista, crítica e pós-moderna. Marchiori e Bulgacov (2013) ressaltam que há simultaneidade quanto às perspectivas e que diferentes oportunidades de análise podem ser consideradas de acordo com o problema em investigação. Assim, é importante compreender que, embora novos contextos tenham provocado uma evolução nos referenciais epistemológicos dos estudos da cultura e da comunicação organizacional, as perspectivas funcionalista, interpretativista, crítica e pós-moderna coexistem e podem ser mobilizadas para dar conta de diferentes questões em relação às interações entre cultura organizacional, gestão da diversidade e comunicação.

A perspectiva crítica da comunicação e dos elementos que compõem a cultura organizacional oferece uma compreensão multifacetada sobre os fenômenos comunicacionais nas organizações. Por meio desses aportes, são incorporados aspectos sociais e culturais, que permitem a compreensão de como a comunicação organizacional pode não apenas responder tecnicamente a uma dinâmica de funcionamento vigente, mas também estabelecer conexões e oportunidades de ação para tornar o ambiente da empresa mais inclusivo à diversidade.

Especificamente em relação às pessoas com deficiência, o processo comunicacional se torna ainda mais desafiador, uma vez que apresenta questões relacionadas à comunicação, ao acesso à informação e ao desenvolvimento de uma cultura inclusiva (Oliveira, Andrelo, Maciel, 2023). Além de oferecer adaptações arquitetônicas e dispositivos tecnológicos, é preciso compreender como esses recursos serão aplicados dentro de uma prática inclusiva mais ampla. Conforme Sassaki (2003, p. 65):

> Uma empresa inclusiva é, então, aquela que acredita no valor da diversidade humana, contempla as diferenças individuais, efetua mudanças fundamentais nas práticas administrativas, implementa adaptações no ambiente físico, adapta procedimentos e instrumentos de trabalho, treina todos os recursos humanos na questão da inclusão, etc.

Assim, a acessibilidade e a comunicação já são abordadas na literatura acadêmica, não como fins em si, mas como parte de um construto social que pode promover a inclusão ou reforçar a exclusão das pessoas com deficiência na organização. A acessibilidade deve então ser pensada como condição "para que os empregados tenham acesso à informação, à comunicação e se tornem de fato agentes organizacionais que participam das práticas internacionais, de sociabilidade e, também, trabalhistas" (Oliveira, Andrelo, Maciel, 2023, p. 10).

Na atual sociedade midiática, na qual cada indivíduo tornou-se, ao mesmo tempo, consumidor e produtor de conteúdo, há uma expectativa de que os ambientes digitais sejam capazes de tornar a comunicação mais inclusiva e acessível. Em que pese os avanços na inserção de pessoas com deficiência em espaços de visibilidade e influência, as plataformas, em geral, replicam as barreiras de linguagem e acessibilidade presentes no ambiente *offline* (Garcêz, 2021).

Nesse contexto, falar sobre a participação e a representatividade de pessoas com deficiência na mídia ganhou o aporte do *Disability Media Studies*. Esse campo sugere a emergência de um modo específico de estudos comunicacionais, que considera uma metodologia para a análise de como a deficiência molda os discursos e os processos comunicacionais e, inversamente, a mídia molda o que significa ter ou não ter uma deficiência (Ellcessor, Hagood, Kirkpatrick, 2021). O *Disability Media Studies* propõe um amálgama entre os estudos sobre deficiência e os estudos de mídia cultural-crítica para ir além da abordagem textual e contemplar as negociações e as lutas por significados e poder inerentes ao processo de comunicação e construção simbólica da cultura e da identidade. Isso significa que ser uma pessoa com deficiência está relacionado não com uma característica inata ao indivíduo, mas com uma identidade construída em diálogo e em representações acerca do que define o que é deficiência e o que é a normatividade.

Metodologia da revisão sistematizada

A metodologia utilizada para este artigo foi a revisão sistematizada (Codina, 2018; 2020) de artigos da revista Organicom e dos anais dos congressos da Abrapcorp publicados no período de 2014 e 2023. As referidas publicações têm como foco a divulgação de artigos de pesquisas empíricas, teóricas e aplicadas no campo da comunicação organizacional e das relações públicas. A revista Organicom traz, em cada uma de suas três edições anuais, reflexões e abordagens atualizadas e pertinentes que refletem as tendências e a evolução das temáticas e das metodologias na área. Por sua vez, os anais dos congressos da Abrapcorp são publicados uma vez ao ano e divulgam as pesquisas que foram discutidas durante o evento científico anual.

O presente artigo adotou, como referência para a elaboração da revisão sistemática exploratória (Bueno, 2023), o método SALSA (Grant, Booth, 2009 *apud* Bueno, 2023), estruturado nas etapas de *search* (busca planificada), *appraisal* (avaliação dos dados obtidos), *synthesis* (síntese dos resultados) e *analysis* (análise de cada artigo), podendo a terceira e a quarta etapas serem desenvolvidas em ordem distinta (Bueno, 2023).

Para a etapa de busca planificada, o primeiro critério adotado foi a seleção de artigos das seções "Depoimento", "Dossiê", "Ensaio", "Espaço aberto" e "Pesquisa" encontrados na base de dados da revista Organicom no período de 2014 e 2023, eliminando do corpus as seções "Entrevistas" e "Resenhas" veiculadas em cada edição. Nos anais dos congressos da Abrapcorp, foram selecionados os artigos apresentados nos grupos de trabalho do congresso, descartando os conteúdos produzidos por estudantes de graduação no espaço voltado à iniciação científica.

Entre os artigos pré-selecionados na análise, foram escolhidos os que traziam no título as palavras "deficiência", "deficiente", "acessibilidade" e "acessível", bem como termos relacionados a deficiências específicas: "surdez", "surdo", "surda", "autismo", "autista", "síndrome de down", "cegueira", "cego" e "cega"[5] . Também foram buscados os artigos que continham as palavras "diversidade", "diverso", "diversa", "inclusão", "inclusivo" e "inclusiva" no título e aqueles que abordavam a temática das pessoas com deficiência em seu resumo.

No universo de 1.480 artigos de ambas as bases, no período de 2013 a 2023, foram selecionadas 14 produções com a temática sobre pessoas com deficiência, sendo três publicados na revista Organicom e 11 publicados nos anais dos congressos da Abrapcorp, distribuídos por edição conforme a Tabela 1.

Tabela 1 - Artigos selecionados sobre pessoas com deficiência

	2013	2014	2015	2016	2017	2018	2019	2020	2021	2022	2023	Total geral
Revista Organicom	0	0	0	0	1	0	0	0	0	1	1	**3**
Congresso da Abrapcorp	0	1	0	0	2	1	0	3	1	1	2	**11**
Total Geral	**0**	**1**	**0**	**0**	**3**	**1**	**0**	**3**	**1**	**2**	**3**	**14**

Fonte: Elaboração própria.

Análise da revisão sistematizada

O estudo de caso foi o método adotado em quatro das produções. Três artigos aplicaram análise de conteúdo, três adotaram levantamento bibliográfico e outros três optaram pela história de vida como metodologia, enquanto só um artigo adotou a pes-

5 Alguns dos termos escolhidos para busca – tais como "deficiente", "surdo" e "cego" notadamente têm entrado em desuso, uma vez que são entendidos como reducionistas da identidade do indivíduo com deficiência. Contudo, considerando que o levantamento contemplou um período de dez anos, quando essas terminologias poderiam não estar tão consolidadas, optamos por considerar essas expressões como forma de garantir a captação de artigos e pesquisas que tratassem o tema da deficiência, ainda que não utilizassem a nomenclatura mais adequada.

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e36304

quisa de opinião. Essa variedade de abordagens reflete a preocupação dos pesquisadores em retratar os desafios concretos e empíricos presentes nas organizações com relação à inclusão de pessoas com deficiência. Os Quadros 1 e 2 trazem uma síntese da tabulação dos dados obtidos no levantamento, em cada uma das publicações.

Quadro 1 - Síntese do levantamento de artigos da revista Organicom sobre pessoas com deficiência (2014-2023)

Ano	Título	Autoria	Bases epistemológicas e ontológicas	Principais temas e debates	Metodologia
2017	Representação política discursiva e movimento social dos surdos: coletivização de questões como fonte de autoridade	Regiane Lucas de Oliveira Garcêz	LANNA JÚNIOR, Mário Cléber Martins (2010) SAWARD, Michael (2009)	Participação social e política	Estudo de caso
2022	Feminismos plurais não podem excluir mulheres com deficiência!	Leandra Migotto Certeza	CAMPBELL, Fiona Kumari (2009) SAWAIA, Bader Burihan (2010)	Feminismo Interseccionalidade Violência	História de vida
2023	A mulher preta com deficiência: Impactos da intersecção	Shirley Aparecida Rocha Menezes	ASSIS, Dayane (2019) COLLINS, Patricia Hill (2016, 2017, 2019) GOFFMAN, Erving (1988) GONZALEZ, Lélia (2020)	Feminismo Gestão da diversidade Interseccionalidade Racismo Violência	Levantamento bibliográfico

Fonte: Elaboração própria.

Quadro 2 - Síntese do levantamento de artigos nos anais dos congressos da Abrapcorp sobre pessoas com deficiência (2014-2023)

Ano	Título	Autoria	Bases epistemológicas e ontológicas	Principais temas e debates	Metodologia
2014	A comunicação organizacional e as pessoas com deficiência: Questões de estigma e preconceito	Amanda Silveira, Ana Cristina Cypriano Pereira e Isadora Barcelos	ALVES, Mario Aquino e GALEÃO-SILVA, Luis Guilherme (2004) ARANHA, Maria Salete Fabio (1995, 2000, 2003) GOFFMAN, Erving (1988) KUNSCH, Margarida (1997, 2003)	Gestão da diversidade	Estudo de caso
2017	Relações públicas e comunicação pública: Olhares sobre as pessoas com deficiência	Mariany Schievano Granato; Vitória Sá	BASQUERO, Marcello (2003) KUNSCH, Margarida Maria Krohling (2012) Lei nº 13.146/15 - Lei Brasileira de Inclusão MATOS, Heloiza Helena (2009)	Comunicação pública Participação social e política	Análise de conteúdo

2017	Quem fala em nome de quem e com qual autoridade nos movimentos sociais? Um estudo sobre a representação política não eleitoral no movimento social dos surdos	Regiane Lucas de Oliveira Garcêz	LANNA JÚNIOR, Mário Cléber Martins (2010) SAWARD, Michael (2009)	Participação social e política	Estudo de caso
2018	Comunicação e cidadania no processo de inclusão de pessoas com deficiência nas organizações	Ana Cristina Cypriano Pereira e Liliana Maria Passerino	KUNSCH, Margarida Maria Krohling (2003) Lei nº 13.146/15 - Lei Brasileira de Inclusão SASSAKI, Romeu (2006)	Acessibilidade Cultura organizacional Gestão da diversidade Participação social e política	Estudo de caso
2020	Organizações que "chamam pra dançar": Reflexões sobre comunicação nas organizações e a pessoa com deficiência	Ana Beatriz Grandini Casali da Silva, Cassiana Anunciata Caglioni, Nayla Brisoti Barbeta e Marina Goulart Dorigo	ALVES, Mario Aquino e GALEÃO-SILVA, Luis Guilherme (2004) GALTUNG, Johan (1969) KUNSCH, Margarida Maria Krohling (2014) Lei nº 13.146/15 - Lei Brasileira de Inclusão ONU - Convenção sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência	Cultura organizacional Gestão da diversidade Violência organizacional	Análise de conteúdo
2020	Vozes do ativismo para o autismo e a deficiência intelectual no Brasil	Patrícia Salvatori e Luiz Alberto de Farias	DEMETRIOUS, Kristin (2013) DINIZ, Débora (2007) FOUCAULT, Michel (2008) GOFFMAN, Erving (2013) KUNSCH, Margarida Maria Krohling (2007) LANNA JÚNIOR, Mário Cléber Martins (2010) Lei nº 13.146/15 - Lei Brasileira de Inclusão ONU - Convenção sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência	Opinião pública Participação social e política	Pesquisa de opinião
2020	Diversidade na escola, no trabalho, na Bagaceira, na vida: a história de Luísa e a mobilização pela sociedade inclusiva	Rafaela Pereira Lima, Luísa Camargos, Emanuela de Avelar São Pedro e Karla Patricia Vital Damiani	CAMPBELL, Fiona Kumari (2001) ONU - Convenção sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência TORO, Bernardo e WERNECK, Nísia Maria (2007) WERNECK, Claudia (2004)	Educação inclusiva Participação social e política	História de vida

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e36304

2021	Impacto da cultura brasileira no ativismo de/para pessoas com deficiência	Patrícia Salvatori e Luiz Alberto de Farias	CASTELLS, Manuel (2007) HABERMAS, Jürgen (2018) MOTTA, Fernando Claudio Prestes; CALDAS, Miguel P. (1997) WOODWARD, Kathryn (2014))	Cultura organizacional Participação social e política	Análise de conteúdo
2022	Contando histórias, tecendo conversas e gerando a mobilização social pela sociedade inclusiva	Danusa Tederiche Borges de Faria, Rafaela Pereira Lima e Luísa de Souza Rocha Camargos	LOPEZ, Immaculada (2008) HENRIQUES, Márcio Simeone (2004)	Participação social e política	História de vida
2023	Produção para mídias sociais pautada na acessibilidade visual: o caso do "Biblioteca Falada"	Amanda Menezes Farias de Souza, Guilherme Ferreira de Oliveira e Suely Maciel	DINIZ, Débora (2007) SASSAKI, Romeu (2009)	Acessibilidade	Levantamento bibliográfico
2023	Comunicação com empregados e a inclusão de pessoas com deficiência nas organizações: questões de acesso e de cultura inclusiva	Guilherme Ferreira de Oliveira, Roseane Andrelo e Suely Maciel	KUNSCH, Margarida Maria Krohling (2014) Lei nº 13.146/15 - Lei Brasileira de Inclusão MARCHIORI, Marlene Regina (2013) ONU - Convenção sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência VERONEZI, Daniela (2019)	Acessibilidade Cultura organizacional	Levantamento bibliográfico

Fonte: Elaboração própria.

Entre os artigos selecionados na revista Organicom e nos anais dos congressos da Abrapcorp entre 2013 e 2017, somente um destaca a inclusão de pessoas com deficiência no contexto da comunicação organizacional, o que revela a escassa produção científica sobre a intersecção entre os dois campos. O artigo "A Comunicação Organizacional e as Pessoas Com Deficiência: Questões de Estigma e Preconceito" foi apresentado no congresso da Abrapcorp em 2014, cujo tema central era "Comunicação, Interculturalidade e Organizações: faces e dimensões da contemporaneidade". Nesse sentido, pode-se dizer que os estudos de interculturalidade ofereceram importante porta de entrada para discussão sobre o tema da diversidade e, consequentemente, sobre o tópico da inclusão de pessoas com deficiência, no âmbito da comunicação organizacional.

Após 2014, o tema ganhou mais destaque, mas ainda esteve presente de forma tímida entre as pesquisas e os artigos produzidos. A partir de 2017, oito artigos abordaram a intersecção entre comunicação e a participação social e política de pessoas com deficiência, tanto no âmbito da representação em movimentos sociais e do ativismo, como da comunicação pública. Entre os principais autores referenciados pelos pesquisadores e pesquisadoras em relação à intersecção entre comunicação e participação social e política de pessoas com deficiência estão Saward (2009), que aborda a representação não eleitoral, citado em dois artigos, Demetrious (2013), acerca das interfaces entre relações públicas e ativismo, citada em um artigo, e Basquero (2003), sobre a temática da cultura política participativa, citado em um artigo.

A perspectiva voltada à participação social política reforçou o alinhamento da produção acadêmica com o paradigma social da inclusão de pessoas com deficiência. Oito artigos exploraram a transição do modelo médico da deficiência para o paradigma social que, além dos aspectos clínicos e biológicos relacionados à deficiência, consideram as suas interfaces com o contexto social, histórico e político mais amplo. Diniz (2007) foi referenciada em dois artigos para tratar das transformações que levaram do modelo médico para o modelo social da deficiência, em sua proposta de questionar a estrutura capitalista que oprime o corpo com deficiência.

Lanna Júnior (2010) foi um autor mencionado em três artigos para retratar a história do movimento político das pessoas com deficiência no Brasil; sua obra enfatiza o aspecto político desse movimento, especialmente no contexto da abertura política no final da década de 1970 e da organização dos novos movimentos sociais no país.

Para discussão sobre os estigmas relacionados às pessoas com deficiência, Goffman (1988, 2013) foi autor citado em três artigos. A partir da conceituação de estigma por Goffman, as três produções acadêmicas que o referenciaram destacam de que forma os estereótipos em relação às pessoas com deficiência estão presentes nas organizações e, por conseguinte, em seus processos comunicacionais. Os artigos pontuam que, na dinâmica de poder e hierarquia nas organizações, a relação com as pessoas com deficiência é pautada pela demarcação das diferenças, com um enfoque nos atributos depreciativos e como forma de revalidação de uma suposta normalidade dos demais.

A violência junto às pessoas com deficiência foi um tema tratado em três artigos. Galtung (1969) é citado em uma das produções para apoiar a compreensão de como a comunicação pode tanto combater quanto legitimar violências diretas, culturais e estruturais cometidas contra pessoas com deficiência nas organizações. Os outros dois artigos abordaram a violência para com as pessoas com deficiência do ponto de vista histórico e em suas intersecções com marcadores de gênero (Certeza, 2022) e raça (Menezes, 2023).

Embora a discriminação ao grupo de pessoas com deficiência já esteja presente e tipificada como crime na Lei Brasileira de Inclusão (Brasil, 2015), a nomeação de uma forma específica de discriminação de pessoas com deficiência – o capacitismo – foi mencionada na literatura pesquisada pela primeira vez em artigo de 2020 e retomada

conceitualmente em dois artigos de 2022 e em um de 2023. Campbell (2001, 2009) é uma autora de referência para a discussão do capacitismo em dois dos quatro artigos que abordam o tema.

A oportunidade de abordar a questão da deficiência em sua interação com o movimento feminista foi explorada em duas edições especiais da revista Organicom, número 40 (2022) e número 41 (2023), destinadas a discutir a relação entre comunicação e as questões de mulheres e feminismos em suas diferentes dimensões. No artigo voltado a discutir os impactos da intersecção entre a mulher preta e a deficiência, Menezes (2023) traz o aporte de Collins (2016, 2017, 2019) e Gonzalez (2020) sobre feminismo negro, incorporando a questão racial na desafiadora equação dos marcadores sociais na inserção das pessoas com deficiência no mercado de trabalho.

Na abordagem sobre comunicação organizacional prevaleceu a perspectiva da comunicação como um processo relacional e que, quando realizado no âmbito das empresas, está inserido em uma dinâmica de poder que pode reforçar ou transformar culturas e pressupostos. Kunsch (1997, 2003, 2007, 2012, 2014) é citada em seis artigos, como fundamentação para tratar da importância de uma comunicação organizacional em sintonia com um contexto social mais amplo, na medida em que as empresas não são atores isolados, mas sim parte constituinte da sociedade. As referências à Kunsch também reiteram que a comunicação nas organizações deve ir além de uma perspectiva instrumental, considerando os aspectos dialógicos e relacionais envolvidos no processo comunicacional.

Nesse sentido, a literatura acadêmica pesquisada reitera a importância de a comunicação organizacional acompanhar a transição do modelo médico para o modelo biopsicossocial da deficiência. Não basta que a comunicação seja um recurso instrumental; é importante que esse processo apoie a gestão de comportamentos, atitudes e conflitos que podem surgir do movimento de inclusão de pessoas com deficiência nas organizações.

A comunicação é vista, em sua interface com a gestão da diversidade nas organizações, em quatro artigos. Alves e Galeão-Silva (2004) são citados em dois desses artigos, em sua crítica à gestão da diversidade nas organizações. Os dois artigos ressaltam a visão dos autores de que a diversidade deve ser encarada não como um problema ou um desafio à organização, mas como um recurso para a valorização da diferença, com impacto positivo sobre a cultura organizacional. Nesse sentido, a comunicação deve apoiar a construção desses valores, indo além de um caráter meramente funcional e performático.

Três artigos destacaram a acessibilidade, com foco em sua dimensão comunicacional. Sassaki (2006, 2009), referência sobre o tema, é citado em dois desses artigos, apoiando uma conceituação da acessibilidade para além de um fim em si, mas inserida em um movimento abrangente de inclusão social e como uma ferramenta para a participação cidadã das pessoas com deficiência. Os dois artigos retomam as seis dimensões de acessibilidade definidas por Sassaki – arquitetônica, comunicacional, metodológica, instrumental, programática e atitudinal – para ressaltar as interrelações entre os seus aspectos técnicos e contextuais.

Quatro artigos exploraram questões relativas à cultura organizacional, considerando os aspectos relacionais de sua construção e a sua influência sobre a inclusão de pessoas com deficiência. Os artigos abordam como as mudanças culturais, as conquistas e o empoderamento das pessoas com deficiência são fruto de uma ampla articulação de atores sociais, com grande impacto sobre a realidade das organizações e sobre o papel das empresas como fomentadoras desse processo.

A interdependência entre comunicação e cultura é explorada nesses quatro artigos, com o aporte de autores como Castells (2007) e Marchiori (2013). Veronezi (2019) é uma autora mobilizada em uma das publicações para tratar do papel da comunicação na quebra de paradigmas, na superação de preconceitos e na inclusão de pessoas com deficiência no ambiente organizacional.

O levantamento realizado ofereceu elementos importantes para uma reflexão sobre as interfaces da comunicação com aspectos de cultura organizacional, marcadores sociais, gestão da diversidade e modelos de deficiência. Em relação à interdependência entre comunicação e cultura organizacional, os artigos analisados apresentam uma perspectiva relacional, na qual a comunicação é compreendida como um elemento fundamental para a construção de uma cultura inclusiva na organização. A comunicação é tratada na bibliografia pesquisada como um processo de produção e circulação de significados compartilhados, que impacta e é impactado pela realidade organizacional e é capaz de construir novos sentidos na direção de uma comunidade mais inclusiva para as pessoas com deficiência.

Ainda que destaquem o papel da comunicação na quebra de paradigmas, superação de preconceitos e inclusão de pessoas com deficiência no ambiente de trabalho, os artigos identificam entraves – em grande medida de ordem atitudinal e cultural – para a inclusão real desse grupo nas empresas. Esse cenário revela o potencial, mas também um limite da comunicação para a promoção da transformação cultural em um contexto de desigualdade, paternalismo e hierarquias.

Em geral, os artigos pesquisados tendem a recuperar os conceitos e o histórico da inclusão de pessoas com deficiência nas organizações e a focar em aspectos concretos da participação social e política desse grupo. Nas últimas ocorrências, contudo, observou-se uma abordagem interseccional sobre a deficiência, incorporando aspectos de gênero e raça – o que é visto como positivo para o amadurecimento do tema.

A gestão da diversidade é retratada em sua interface com a comunicação, ora sob um ponto de vista propositivo, ora sob um ponto de vista mais crítico. A diversidade de públicos é compreendida em algumas produções como um recurso a ser valorizado pela organização – algo desafiador, mas não necessariamente um problema a ser superado. Por outro lado, parte da bibliografia traz uma perspectiva que destaca o aspecto performático e tecnicista da gestão da diversidade, que visa a restringir os processos históricos e sociais inerentes à pluralidade. Essa visão está alinhada ao que preconizam Alves e Galeão-Silva (2004) sobre a gestão da diversidade ser tratada funcionalmente como uma fonte de vantagem competitiva.

A produção pesquisada apresenta os modelos de deficiência a partir da dualidade entre o modelo médico e o modelo social. Embora, por vezes, a definição de

modelo social explorada em algumas dessas produções se aproxime do que preconiza o modelo biopsicossocial, não há nenhuma menção nos artigos analisados ao termo "biopsicossocial". Essa ausência reflete uma lacuna no próprio campo de estudos sobre deficiência, que tem como base textos relevantes, mas que ainda utilizam uma terminologia que hoje é considerada desatualizada. Nesse sentido, os campos da comunicação organizacional e dos estudos da deficiência enfrentam desafios para consolidar uma nova perspectiva sobre a deficiência, evidenciando o que Fogaça e Klazura (2021) chamam de "disputas de modelos". Embora o marco legal brasileiro adote o biopsicossocial, ele ainda não se consolidou como matriz hegemônica nos discursos organizacionais e acadêmicos.

É inegável que há avanços na direção de uma abordagem mais inclusiva na comunicação organizacional em relação às pessoas com deficiência, especialmente se considerarmos o fortalecimento de uma perspectiva interdisciplinar, multicultural e relacional em relação aos processos de comunicação. Porém, o campo da comunicação ainda encontra barreiras para consolidar uma abordagem mais contemporânea e abrangente sobre a deficiência.

A escassa produção acadêmica sobre pessoas com deficiência na comunicação organizacional encontrada na recopilação dos artigos não é apenas um dado estatístico, mas evidencia a permanência de uma cultura organizacional ainda marcada pela predominância de valores normativos e por práticas de exclusão simbólica. Esse dado dialoga com as perspectivas crítica e pós-moderna trazidas por Marchiori e Bulgacov (2013), na medida em que a comunicação organizacional – como reflexo e reprodutora da cultura — ainda opera, em muitos casos, dentro de paradigmas funcionalistas, sem incorporar plenamente uma abordagem que dê centralidade à inclusão e à diversidade.

Considerações finais

O presente artigo analisou o tratamento dado às pessoas com deficiência em artigos publicados na revista Organicom e nos anais dos congressos da Abrapcorp no período de 2014 a 2023. A escassez de estudos na área da comunicação é um dado objetivo, uma vez que foram encontrados na recopilação somente 14 textos em dez anos; tal resultado pode ser analisado à luz do contexto histórico de exclusão e invisibilidade desse grupo no Brasil. Uma parcela dos artigos examinados destaca a intersecção entre a comunicação e a participação social e política das pessoas com deficiência, especialmente em temas como movimentos sociais, ativismo e comunicação pública.

A análise da literatura acadêmica selecionada revelou que houve avanços conceituais e de abordagem sobre o tema da deficiência em suas implicações físicas, sociais e relacionais, em que pese ainda ser tímida a produção de estudos nos dez anos pesquisados. Embora os estudos apontem avanços na incorporação do modelo social da deficiência, os achados destacam que ainda há forte presença de referências biomédicas e assistencialistas no tratamento comunicacional das pessoas com deficiência.

Para que a inclusão deixe de ser episódica e pontual, é necessário que a comunicação assuma sua função estratégica na mediação cultural, produzindo narrativas

e ações que reconfigurem o imaginário social e organizacional sobre a deficiência. É fundamental que a perspectiva crítica da comunicação e dos elementos que compõem a cultura organizacional ofereça uma compreensão multifacetada sobre os fenômenos comunicacionais nas organizações.

A discussão apresentada neste artigo deve servir de estímulo para que novas pesquisas estejam alinhadas ao modelo biopsicossocial, de forma a colocar a comunicação em um papel mais significativo na promoção da inclusão e na transformação positiva das organizações e da sociedade como um todo.

Referências

ALMEIDA, Luciana Alves Drumond. **Deficiência e desigualdades no Brasil:** pobreza, inserção no mercado de trabalho e renda. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

ALMEIDA Luciana Alves Drumond; VILELA Elaine Meire Vilela. Realmente falta escolaridade? Estudo sobre as chances de ter um emprego formal (celetista ou estatutário) ou informal entre pessoas com e sem deficiência, por gênero. **Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar**, São Carlos, v.11, n.2. p. 541-561, 2021. Disponível em: https://www.contemporanea.ufscar.br/index.php/contemporanea/article/view/1100. Acesso em: 09 maio 2025.

ALVES, Mario Aquino; GALEÃO-SILVA, Luis Guilherme. A crítica da gestão da diversidade nas organizações. **Revista de Administração de Empresas**, São Paulo, v. 44, n. 3, p. 20-29, 2004. Disponível em: https://www.scielo.br/j/rae/a/pxZ7ftJN4cHCWhQKH-5ZV7nn/?format=pdf&lang=pt. Acesso em: 09 maio 2025.

FERRARI, Maria Aparecida. Relações públicas contemporâneas: a cultura e os valores organizacionais como fundamentos para a estratégia da comunicação. In: KUNSCH, Margarida (org.). **Relações Públicas:** História, teoria e estratégias nas organizações contemporâneas. São Paulo: Saraiva, 2009.

BRASIL. **Lei nº 8.213, de 24 de julho de 1991** - Dispõe sobre os Planos de Benefícios da Previdência Social e dá outras providências. Brasília: 1991.

BRASIL. **Lei nº 13.146, de 6 de julho de 2015** - Lei Brasileira de Inclusão. Brasília: 2015.

BUENO, Fernando Hahn. **A comunicação como instrumento de inclusão de pessoas com deficiência nas organizações.** Trabalho de conclusão (Graduação em Relações Públicas) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

BUENO, Maria José Fals. **Comunicación estratégica y los procesos de diversidad, equidad e inclusión en organizaciones:** Una scoping review de la literatura publicada en revistas académicas de Colombia, Brasil y México entre 2019 y 2022. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade de La Sabana, Chía, 2023.

CERTEZA, Leandra Migotto. Feminismos plurais não podem excluir mulheres com deficiência! **Revista Organicom**, São Paulo, v. 19, n. 40, p. 237-250, 2022.

CODINA, Lluis. **Revisiones bibliográficas sistematizadas.** Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 2018.

CODINA, Lluis. Revisiones bibliográficas sistematizadas en ciencias humanas y sociales. 1: Fundamentos. In: LOPEZOSA, C.; DÍAZ-NOCI, J.; CODINA, L. (ed.). **Anuario de métodos de investigación en comunicación social**, n.1. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 2020.

COELHO JÚNIOR, Pedro Jaime de. Diversidade nas organizações: Entre a riqueza cultural e a disputa política. In: MOURA, Cláudia; FERRARI, Maria Aparecida (org.). **Comunicação, interculturalidade e organizações:** Faces e dimensões da contemporaneidade.Porto Alegre: EDIPUCRS, 2015.

COLLINS, Patricia Hill; BILGE, Sirma. **Interseccionalidade.** 1. ed. Tradução: Rane Souza. São Paulo: Boitempo, 2021.

COMISSÃO DE VALORES MOBILIÁRIOS. **Resolução CVM nº 198, de 31 de janeiro de 2024**. Rio de Janeiro: 2024.

CRUZ, Adriano; MELO André de. Comunicação organizacional. In: CRUZ, Adriano (org.). **Dicionário de comunicação organizacional.** Parnamirim: Editora Biblioteca Ocidente, 2024.

DEETZ, Stanley. **Democracy in an age of corporate colonization.** Albany: State University of New York Press, 1992.

DINIZ, Debora. Deficiência, direitos humanos e justiça. **Sur - Revista Internacional de Direitos Humanos**, São Paulo, v. 6, n. 11, p. 64-77, 2009.

DINIZ, Debora; BARBOSA, Livia. **Direitos humanos e as pessoas com deficiência no Brasil.** Direitos humanos: Percepções da opinião pública. Brasília: Secretaria de Direitos Humanos, 2010.

DINIZ, Debora. **O que é deficiência?** São Paulo: Brasiliense, 2012.

ELLCESSOR Elizabeth; HAGOOD Mack; KIRKPATRICK Bill. Rumo a um campo de estudos de mídia e deficiência. **Revista Culturas Midiáticas**, João Pessoa, v. 15, p. 6-37, 2021.

ENGEL, George L. From biomedical to biopsychosocial: being scientific in the human domain. **Psychosomatics**, v. 38, n. 6, p. 521-528, 1997.

FOGAÇA, Vitor Hugo Bueno; KLAZURA, Marcos Antonio. Pessoa com deficiência entre o modelo biomédico e o modelo biopsicossocial: concepções em disputa. **Emancipação**, Ponta Grossa, v. 21, p. 1-18, e2013498, 2021.

GARCÊZ; Regiane Lucas. Entrevista com Katie Ellis. **Revista Culturas Midiáticas**, João Pessoa, v. 15, p. 38-43, 2021.

GRANATO, Mariany Schievano; SÁ, Vitória. Relações públicas e comunicação pública: Olhares sobre as pessoas com deficiência. In: CONGRESSO BRASILEIRO CIENTÍFICO DE COMUNICAÇÃO ORGANIZACIONAL E DE RELAÇÕES PÚBLICAS - ABRAPCORP, 11., 2017, Belo Horizonte. **Anais** [...]. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2017.

HIRATA, Helena. Gênero, classe e raça: Interseccionalidade e consubstancialidade das relações sociais. **Revista Tempo Social**, São Paulo, v. 26, n. 1, p. 61-73, 2014. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/ts/article/view/84979. Acesso em: 27 fev. 2024.

HOLTZHAUSEN, Derina. **Las Relaciones Públicas como activismo:** enfoques modernos. Barcelona: Editorial UOC, 2016.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua 2022.** Rio de Janeiro: IBGE, 2023.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Censo Demográfico 2022:** Pessoas com deficiência e pessoas diagnosticadas com transtorno do espectro autista. Rio de Janeiro: IBGE, 2025.

KUNSCH, Margarida Maria Krohling. Comunicação organizacional: Contextos, paradigmas e abrangência conceitual. **Revista MATRIZes**, São Paulo, v. 8, n. 2, p. 35-61, 2014. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/90446/93218. Acesso em: 09 mai. 2025.

LANNA JÚNIOR, Mário Cléber Martins. **História do movimento político das pessoas com deficiência no Brasil.** Brasília: Secretaria de Direitos Humanos. Secretaria Nacional de Promoção dos Direitos da Pessoa com Deficiência, 2010.

MAIA, Andréia de Carvalho; CARVALHO-FREITAS, Maria Nivalda de. O trabalhador com deficiência na organização: Um estudo sobre o treinamento e desenvolvimento e a adequação das condições de trabalho. **Revista Eletrônica de Administração**, Porto Alegre, v. 82, n. 3, p. 689-718, 2015. Disponível em: https://seer.ufrgs.br/index.php/read/article/view/54834. Acesso em: 09 mai. 2025.

MARCHIORI Marlene; BULGACOV Sergio. Cultura e comunicação: Perspectivas metateóricas. In: MARCHIORI, Marlene (org.). **Perspectivas metateóricas da cultura e da comunicação.** Santo André: Difusão Editora, 2013.

MENEZES, Shirley Aparecida Rocha. A mulher preta com deficiência: Impactos da intersecção. **Revista Organicom**, São Paulo, v. 20, n. 41, p. 105-119, 2023.

OLIVEIRA, Guilherme Ferreira de; ANDRELO, Roseane Andrelo; MACIEL, Suely Maciel. Comunicação com empregados e a inclusão de pessoas com deficiência nas organizações: Questões de acesso e de cultura inclusiva. In: CONGRESSO BRASILEIRO CIENTÍFICO DE COMUNICAÇÃO ORGANIZACIONAL E DE RELAÇÕES PÚBLICAS - ABRAPCORP, 17., 2023, Rio de Janeiro. **Anais** [...]. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2023. Disponível em: https://publicacoes.softaliza.com.br/abrapcorp2023/article/view/3868 . Acesso em: 09 mai. 2025.

PORÉM, Maria Eugênia; SANTOS, Célia Maria Retz Godoy dos; CABRAL, Raquel. Comunicação organizacional e a valorização da diversidade no ambiente laboral: Estudo exploratório em uma empresa de recuperação de crédito. In: CONGRESSO BRASILEIRO CIENTÍFICO DE COMUNICAÇÃO ORGANIZACIONAL E DE RELAÇÕES PÚBLICAS - ABRAPCORP, 12., 2018, Goiânia. **Anais** [...]. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2018.

SARAIVA, Luiz Alex Silva; IRIGARAY, Hélio Arthur dos Reis. Políticas de diversidade nas organizações: Uma questão de discurso? **Revista de Administração de Empresas**, São Paulo, v. 49, n. 3, p. 337-348, 2009.

SASSAKI, Romeu Kazumi. Inclusão: **Construindo uma sociedade para todos.** 5ª Edição. Rio de Janeiro: Editora WVA, 2003.

SILVA, Ana Beatriz Grandini Casali da; CAGLIONI, Cassiana Anunciata; BARBETA, Nayla Brisoti; DORIGO, Marina Goulart. Organizações que "chamam pra dançar": Reflexões sobre comunicação nas organizações e a pessoa com deficiência. In: CONGRESSO BRASILEIRO CIENTÍFICO DE COMUNICAÇÃO ORGANIZACIONAL E DE RELAÇÕES PÚBLICAS - ABRAPCORP, 14., 2020, Bauru. **Anais** [...]. Bauru: Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", 2020. Disponível em: https://abrapcorp2.org.br/site/manager/arq/LnBH19nVh9_TEMPLATE-COM-AUTORIA_GT5_2020_23_09.pdf. Acesso em: 09 mai. 2025.

YOSHIHARA, Lídia Midori Kawabata; CORREA, Vanessa Rosa da Costa; SILVA, Talita Naiara Rossi. Inclusão de pessoas com deficiência no trabalho: Estudo da comunicação. **Revista de Terapia Ocupacional da Universidade de São Paulo**, São Paulo, v. 32, n. 1-3, e203878, 2022. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/rto/article/view/20387. Acesso em: 09 mai. 2025.

Recebido em: 01 jul. 2025
Aprovado em: 08 jul. 2025

dispositiva
Revista Interinstitucional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC Minas e da UFMG
PUC Minas
UFMG

ENTRE A REPRESENTAÇÃO E A VIVÊNCIA:
OS DESAFIOS DA DIVERSIDADE NAS AGÊNCIAS DE PUBLICIDADE

BETWEEN REPRESENTATION AND EXPERIENCE:
THE CHALLENGES OF DIVERSITY IN ADVERTISING AGENCIES

Dôuglas Aparecido Ferreira [1]

Resumo
Este artigo explora a relação entre publicidade e diversidade, destacando as contradições entre as representações midiáticas e os relatos de vivências dos profissionais LGBTQIA+ nas agências publicitárias. Partindo de um estudo documental dos depoimentos anônimos da "Planilha das Agências" de 2023, adotamos uma abordagem qualitativa aos dados, cotejados por meio da análise categorial de conteúdo. Os resultados revelam que, embora a publicidade tenha avançado na representação da diversidade, ainda há desafios significativos dentro das agências publicitárias, local onde políticas inclusivas nem sempre se traduzem em práticas organizacionais efetivas.

Palavras-chave
Publicidade, diversidade, LGBTQIA+, inclusão.

Abstract
This article explores the intricate relationship between advertising and diversity, highlighting the persistent tensions between media representations of inclusion and the lived experiences of LGBTQIA+ professionals within advertising agencies. Drawing from a documentary analysis of anonymous testimonials collected in the "Planilha das Agências" of 2023, we employed a qualitative approach, using categorical content analysis to examine the data. The findings reveal that, while advertising has made progress in representing diversity, significant challenges remain within the agencies themselves, where inclusive policies do not always translate into consistent or effective organizational practices.

Keywords
Advertising, diversity, LGBTQIA+, inclusion.

1 Professor do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais. E-mail: douglasferreira9@ufmg.br. Lattes: http://lattes.cnpq.br/4182345346283559. Orcid https://orcid.org/0000-0002-6128-6052

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14n25e34116

Introdução

Embora a publicidade seja socialmente reconhecida como uma atividade disruptiva, de vanguarda, diversa, ela ainda carrega consigo as marcas de uma sociedade preconceituosa e heteronormativa. Isso pode ser notado, por exemplo, na obra Criatividade em Propaganda, do autor Roberto Menna Barreto (2004), que já está em sua décima quarta edição. O livro, frequentemente presente nas ementas de disciplinas das graduações de Publicidade e, segundo o *Google Scholar*, com trechos e ideias citados por 362 trabalhos diferentes, traz a seguinte afirmação:

> Ela [a autoconfiança] não é tão necessária, evidentemente, quanto no homem de vendas diretas. Contudo, propaganda, técnica de vendas indiretas, é uma técnica de domínio: você convence, você vence a pessoa, você a supera no seu interesse prioritário. Essa evidência levou-me a uma observação curiosa (acho que foi essa evidência): nunca encontrei um único redator ou diretor de arte, um único profissional de sucesso em criação publicitária, ou sequer ouvi falar, que fosse homossexual, ao contrário do que ocorre na história da arte pura, onde, com perdão da palavra, eles abundam. Não estou emitindo juízo de valor, apenas apresentando uma observação cuja explicação deixo ao cuidado das teorias de cada um (Barreto, 2004, p. 168, grifo nosso).

Se o próprio autor sugeriu que a interpretação do que diz pode ser feita de forma pessoal, faremos a nossa. Entendemos que, além do trocadilho com uma tentativa grosseira de gracejo — os homossexuais abundam as artes —, a fala dá a entender que os gays não são bem-sucedidos na criação porque não se impõem, não têm a autoconfiança do homem hétero. Ao que parece, porque são frágeis e frescos demais para a atividade. Ao fazer isso, Barreto (2004) sinaliza que a publicidade é uma atividade de virilidade, em que se destaca o perfil do homem "macho", aquele que se impõe. Por isso, segundo ele, os homossexuais vão para as artes, técnica em que a atuação seria mais sensível, menos dominadora e "masculinizada". A frase final, isentando-se da responsabilidade pelo que fala, transferindo a culpa do julgamento para o leitor, apenas reafirma o tom discriminatório do trecho, já que esse tipo de recurso discursivo é característico de pessoas preconceituosas.

Antes que se questione tratar-se de uma obra datada, escrita em outro momento histórico diferente do atual, destacamos que, de fato, a primeira versão foi escrita em 1978, um contexto com poucos avanços nas pautas identitárias. Contudo, a última versão não foi revisada e continua circulando preconceito pelos cursos de graduação e bibliotecas universitárias.

A discriminação parece ainda persistir na relação entre homossexuais e o mercado de trabalho. Em um estudo de Santiago, Barros e Bonfim (2019), profissionais gays relatam experiências de preconceito, embora muitas vezes velado ou disfarçado. Embora algumas empresas implementem políticas de gestão da diversidade, estas frequentemente têm mais o propósito de melhorar a imagem organizacional do que de criar oportunidades iguais (Souza; Honorato; Beiras, 2021).

A relação entre homossexuais e o mercado de trabalho configura-se como um fenômeno complexo, caracterizado por discriminação, disparidades nas oportunidades de emprego e experiências diversas que variam conforme o ambiente de trabalho. Os trabalhadores homossexuais enfrentam desafios significativos, os quais impactam diretamente sua saúde, remuneração e possibilidades de ascensão profissional. Essas dificuldades revelam-se tanto nas práticas de discriminação explícitas quanto nas sutis, criando um ambiente hostil que compromete não apenas a trajetória profissional desses indivíduos, mas também seu bem-estar geral (Machado; Costa, 2022).

As disparidades no emprego entre homossexuais e heterossexuais são evidentes e preocupantes. Pesquisas apontam que indivíduos homossexuais têm entre 10% e 20% menos chances de serem empregados em comparação com seus pares heterossexuais, refletindo uma lacuna significativa nas oportunidades de trabalho (Sarzosa, 2023). Esse cenário torna-se ainda mais desafiador em setores marcados por um maior sentimento homofóbico, em que indivíduos com práticas dissidentes da heterossexualidade enfrentam maiores dificuldades em revelar sua identidade. Essa ocultação pode, por sua vez, limitar ainda mais as oportunidades de emprego, criando um ciclo vicioso de exclusão e marginalização (Gutierrez; Rubli, 2024).

No que tange às diferenças salariais, a situação também é preocupante. Homens gays, em geral, recebem salários inferiores aos de seus colegas heterossexuais, enquanto as mulheres lésbicas experimentam uma variação salarial que, em alguns casos, pode superar os ganhos de mulheres heterossexuais (Mize, 2016; Drydakis, 2014). Contudo, esses ganhos não necessariamente traduzem-se em maior satisfação no trabalho. Tanto homens gays quanto mulheres lésbicas relatam menor satisfação com seus ambientes de trabalho, além de estarem mais expostos a casos de assédio em comparação com funcionários heterossexuais (Drydakis, 2014).

Para Suliano, Irffi e Barreto (2020), a discriminação se estende além da questão monetária, com homossexuais enfrentando desvantagens em entrevistas de emprego e processos de contratação. Os pesquisadores concluem que, de modo geral, o ambiente laboral não está preparado para lidar com particularidades da produtividade dos trabalhadores homossexuais, mesmo em países com legislação protetiva para minorias.

A persistência da discriminação no mercado de trabalho evidencia a necessidade de uma defesa contínua por um tratamento equitativo, reforçando que as políticas de inclusão devem ser acompanhadas de ações concretas que assegurem oportunidades e justiça social para todos.

Se, nas representações publicitárias inseridas na mídia, a diversidade sexual tem adquirido contornos aparentemente mais inclusivos (Iribure, 2020; Araújo, 2022; Domingos, 2022; Mozdzenski, 2019; Mozdzenski, 2020; Rios e Silva, 2023; Vieira e Dias, 2020), este artigo se propõe a investigar o outro lado dessa realidade: os relatos das vivências, isto é, das experiências cotidianas de agir e padecer (Simões, 2010) de pessoas LGBTQIA+ dentro das agências de publicidade. Um tema que consideramos ainda pouco explorado na literatura acadêmica e que ainda convive com perspectivas homofóbicas como a de Barreto (2004).

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14n25e34116

Assim, a justificativa deste estudo reside na necessidade premente de aprofundar a compreensão sobre as dinâmicas internas das agências publicitárias, que se configuram simultaneamente como agentes produtores de discursos inclusivos e como contextos de vivência para grupos socialmente vulneráveis, os quais frequentemente enfrentam desafios distintos daqueles retratados em campanhas que eles mesmos produzem.

No desenvolvimento deste estudo, foram revisados artigos e livros que abordam a articulação entre publicidade e a diversidade sexual, como os trabalhos de Iribure (2020), Araújo (2022), Leite (2008), Wottrich (2017), Domingos (2022), Mozdzenski (2019, 2020), Rodrigues (2022), Jansen (2023), Souza, Assunção Filho e Pereira (2024), Rios e Silva (2023) e Vieira e Dias (2020). Essa revisão revelou um campo de pesquisa que, embora crescente, ainda negligencia as experiências internas dos profissionais LGBTQIA+ que operam no cerne das estratégias publicitárias. A fim de preencher essa lacuna, este trabalho analisa a "Planilha das Agências" de 2023, um documento digital composto por milhares de depoimentos anônimos e espontâneos de trabalhadores de agências de publicidade e que, pelo teor de seu conteúdo, pode oferecer um panorama das representações das condições cotidianas desse grupo profissional. O objetivo é explorar a relação entre publicidade e diversidade, destacando as contradições entre as representações midiáticas e os relatos de vivências dos profissionais LGBTQIA+ nas agências publicitárias.

A abordagem metodológica deste estudo permite um exame das dinâmicas de poder e exclusão que persistem no ambiente de trabalho publicitário, desvelando uma dicotomia entre as representações externas de diversidade e a realidade interna das agências. Assim, o artigo busca não apenas contribuir para o debate sobre a publicidade e as sexualidades, mas também fornecer reflexões sobre as práticas de gestão, liderança e inclusão dentro das organizações.

Publicidade e diversidade

Segundo Iribure (2020), a partir dos anos 2000, a temática da diversidade sexual tem sido sutilmente incluída em campanhas publicitárias brasileiras, buscando promover visibilidade e inclusão. De acordo com o autor, isso acontece de forma negociada e tensionada, por meio de uma abordagem desconstrucionista que causa um certo impacto cultural e social dessas representações. Ao seu ver, isso enfatiza a capacidade da publicidade em refletir e influenciar disputas de sentido em um contexto majoritariamente heteronormativo.

A abordagem de Iribure (2020) sobre a disputa de sentidos em torno da representação da diversidade sexual e da identidade de gênero se complementa com a análise de Araújo (2022) sobre as reações do público frente à inclusão de personagens gays em campanhas, evidenciando a complexidade da interação entre publicidade e homossexualidade e revelando que a diversidade pode gerar tanto controvérsia (polêmicas) quanto engajamento (aprovação social). O autor explica que a publicidade, independentemente de uma intenção explícita de ensinar, contribui para a expansão da

percepção educativa. Nessa perspectiva, as campanhas publicitárias emergem como ferramentas pedagógicas, na medida em que operam na cultura transformando significados e influenciando a construção de identidades e desejos. Isso demonstra a importância da pedagogia cultural da publicidade na disseminação de valores e pautas importantes, como o respeito à diversidade.

Esse papel da comunicação publicitária de também educar a sociedade para questões para além do consumo pode ser identificado no conceito de propaganda contra-intuitiva estudada por Leite (2008). Ele a define como a busca por desafiar e provocar o indivíduo, incentivando-o a utilizar tanto o senso comum quanto o senso crítico como ferramentas para reavaliar e deslocar percepções e opiniões negativas sobre grupos estigmatizados. A abordagem é empregada como uma estratégia contra o preconceito essencialista, que tende a fixar o papel do indivíduo na sociedade por meio da produção e do reforço de estereótipos negativos, como o de que o homossexual é "anormal" ou possui características acentuadas do sexo oposto.

Wottrich (2017) entende que há uma mudança dentro da estrutura publicitária como um todo. Para a pesquisadora, essa atividade profissional passa por profundas tensões e reformulações, impulsionadas pelas dinâmicas de interação e mobilização rápidas que a internet e as redes sociais proporcionam. Com a ascensão das plataformas digitais, os públicos adquiriram um poder sem precedentes para se organizarem coletivamente, contestarem publicamente e pressionarem as marcas de forma ágil. Essa nova capacidade de ação coletiva reformula as relações de poder entre marcas, agências e consumidores, desafiando a tradicional unidirecionalidade do discurso publicitário e criando um ambiente em que as representações, inclusive as de LGBTQIA+, são continuamente escrutinadas e potencialmente contestadas.

Domingos (2022) destaca a publicidade envolvendo casais gays e discute a construção e a fragmentação da subjetividade de homossexuais e o papel das estratégias discursivas em sua representação. Isso significa que essa identidade é expressa por meio de partes ou aspectos que representam o todo. Essa representação não é completa ou integral, mas sim composta de fragmentos — sejam partes do corpo (anatomia) ou elementos simbólicos que personificam a identidade gay.

Para o autor, a subjetividade gay, ao ser destacada em anúncios, ganha existência e legitimidade. Isso significa que, ao ser reconhecida e representada nos espaços publicitários, a identidade gay se torna visível e validada dentro da lógica de mercado. Ele ainda menciona que, dentro do ambiente da mídia, a existência da subjetividade gay é definida por regularidades tanto visuais quanto discursivas. Isso implica que há padrões recorrentes na maneira como essa subjetividade é representada, envolvendo não apenas imagens, mas também o discurso que as acompanha, incluindo os conceitos usados, as correlações estabelecidas e os temas enfatizados ou omitidos.

Já a "publicidade-documentário", explorada por Mozdzenski (2019), ressalta a adoção de estéticas para promover a visibilidade da diversidade. De acordo com o pesquisador, a estratégia imita a linguagem e os elementos dos documentários, que são tradicionalmente vistos como gêneros que buscam retratar a realidade de forma

honesta e direta, e é usada para criar uma sensação de autenticidade e engajamento genuíno com a comunidade gay. Ao se apresentar como engajada e "positiva", a publicidade-documentário pode desviar a atenção das tensões entre o objetivo de lucro das empresas. Essa prática pode minimizar a percepção de resistência ou crítica à própria marca ou produto, promovendo uma imagem mais favorável ao público.

Em outro artigo, o mesmo autor investiga as origens do "*outvertising*", analisando representações de masculinidades e insinuações de homoerotismo antes do reconhecimento explícito da diversidade sexual na publicidade. O termo *outvertising* é um exemplo da complexa articulação entre publicidade e homossexualidade e se refere a uma abordagem que explicitamente reconhece, inclui e apoia a comunidade gay por meio de anúncios. O objetivo do *outvertising* é promover uma representação positiva e inclusiva, combatendo estereótipos e contribuindo para maior visibilidade e aceitação social dessa comunidade (Mozdzenski, 2020).

Embora o *outvertising* possa ser visto como progressista, também enfrenta críticas, uma vez que certas campanhas soam como tentativas de capitalizar sobre a comunidade, sem um compromisso genuíno com suas lutas. Além disso, a representação pode, às vezes, cair em clichês ou na simplificação excessiva das experiências da diversão de sexualidades e identidades de gênero.

Rodrigues (2022), por exemplo, faz críticas às representações de LGBTQIA+ na publicidade televisiva durante a pandemia, sublinhando a desconexão entre as narrativas publicitárias e as vivências em um contexto considerado desafiador. As campanhas publicitárias falharam em reconhecer e representar as experiências únicas e os desafios que a pandemia impôs a essas pessoas, como o aumento da vulnerabilidade social e de saúde, o isolamento em ambientes possivelmente hostis e a dificuldade de acesso a serviços de saúde adequados.

O autor defende que, em momentos de crise, as comunidades socialmente marginalizadas tendem a enfrentar ainda mais invisibilidade. Segundo ele, nesses casos, a publicidade poderia servir como uma forma de apoio para enfrentar o desafio histórico de exclusão. A publicidade poderia fazer isso não apenas reconhecendo a existência de pessoas homoafetivas, mas também promovendo representações que refletem suas realidades, desafios e enfrentamentos de forma autêntica.

É por esse mesmo motivo que Jansen (2023) critica o uso do que chama de "publicidade de fachada" durante o mês do orgulho LGBTQIA+, chamando atenção para a necessidade de autenticidade nas práticas empresariais relacionadas à diversidade e inclusão. O pesquisador ressalta a importância de reconhecer a publicidade como uma atividade intrinsecamente ligada ao capitalismo, servindo aos interesses do mercado. Isso significa que, apesar de suas contribuições criativas e socioculturais, a finalidade primordial é promover vendas e gerar lucro para as empresas. Nesse sentido, a publicidade pode tanto desafiar quanto perpetuar normas sociais, inclusive aquelas relacionadas à lógica do capital financeiro, que muitas vezes prioriza o lucro em detrimento da valorização dos grupos vulneráveis.

Na mesma linha, Souza, Assunção Filho e Pereira (2024, p. 3355) alertam que "devemos ser vigilantes em relação à instrumentalização do movimento LGBTQIA+

para fins puramente comerciais", conhecido como "*Pink Money*". Quando empresas incorporam elementos da diversidade sexual em suas campanhas, principalmente para atrair consumidores ou projetar uma imagem de marca "progressista", isso pode diluir o impacto político e social original do movimento. O foco se desloca da luta por direitos e aceitação para a criação de um produto ou de uma imagem de marca consumível, diminuindo a ênfase nas questões concretas e na necessidade de mudança social.

Rios e Silva (2023), por sua vez, exploram as estratégias de direcionamento ao consumidor homoafetivo, evidenciando a abordagem sutil adotada no Brasil para evitar sanções sociais. Baseados na reflexão de outros autores, Rios e Silva (2023) explicam que as marcas que querem incluir o público gay em sua estratégia de publicidade, mas que também não querem perder a clientela de outros segmentos, tendem a usar uma linguagem com mais sutileza em suas comunicações. Isso significa que as mensagens publicitárias são projetadas de forma a serem abertas a interpretações, permitindo que diferentes públicos se identifiquem com a mensagem sem se sentirem excluídos. Nesses casos, a mensagem é construída de tal forma que cada leitor pode interpretá-la de acordo com seus próprios entendimentos e preferências. Isso permite à marca comunicar uma mensagem inclusiva para o público gay sem explicitar demais e, assim, potencialmente, não criar possíveis "desconfortos" com outros segmentos. É uma tentativa de reconhecer e valorizar a diversidade dentro de seu público consumidor, ao mesmo tempo em que se evita polarizar ou excluir outros grupos.

No mesmo âmbito temático, Vieira e Dias (2020) discutem como o consumo estimulado pela publicidade serve como espaço de afirmação identitária para a diversidade sexual e de identidade de gênero. Afim, para além da simples transação de bens materiais ou simbólicos, o consumo está imerso em um contexto mais amplo de relações sociais, envolvendo questões de estereótipos, resistência e interações.

Nesse sentido, quando as marcas escolhem destacar a diversidade e promover discursos inclusivos, elas podem ajudar a expandir a aceitação social. No entanto, o estudo aponta que algumas marcas limitam sua abordagem à representação superficial, focando no corpo como meio de definir papéis, o que pode ser problemático. Além disso, apesar das intenções positivas de algumas campanhas, a presença de discriminação e preconceito nos pontos de venda pode minar a eficácia dessas iniciativas. Isso destaca a importância de garantir que a iniciativa da marca não se limite apenas ao discurso, mas a todas as suas práticas.

As pesquisas apresentadas destacam a dupla faceta da publicidade: por um lado, um importante meio para a visibilidade e para a inclusão; por outro, um campo que suscita questionamentos acerca das complexidades e dos desafios enfrentados por LGBTQIA+ na sociedade contemporânea. Essa análise crítica aponta para a tendência de as representações publicitárias, frequentemente voltadas à maximização do lucro das marcas, negligenciarem as nuances da diversidade que existem na concretude da realidade. Ademais, a publicidade se configura como um espaço de contestação profundamente influenciado pela lógica do consumo, inserido no domínio privado e não no público, o que inevitavelmente restringe seu potencial de transformação social efetiva e genuinamente engajada.

Adicionalmente, os estudos salientam a valorização recente da representação da diversidade em campanhas publicitárias. No entanto, o foco deste trabalho é ressaltar que essa abordagem é precedida por um histórico de heteronormatividade e perpetuação de estereótipos, especialmente no que tange ao processo de produção.

Nesse contexto, embora seja possível identificar progressos na representação dessas campanhas, nosso questionamento se direciona para o outro lado da questão, um aspecto ainda pouco explorado nas pesquisas apresentadas: a realidade dos profissionais LGBTQIA+ que trabalham nas agências publicitárias. Ora, se são eles os produtores de grande parte das representações na mídia, como esses significam a própria vivência dessas pessoas dentro das próprias agências? Destacamos, portanto, a necessidade de investigar mais a fundo as condições de trabalho e as dinâmicas internas do setor, buscando compreender como são percebidas e representadas as experiências cotidianas desses trabalhadores.

Por fim, ressaltamos que, embora a diversidade de sexualidade e gênero compreenda uma ampla gama de possibilidades, os estudos identificados na revisão revelam uma tendência que também está presente na amostra documental analisada: uma ênfase desproporcional aos homossexuais masculinos. Tal enfoque contribui para a criação de uma lacuna significativa no diálogo sobre outras identidades de gênero e sexualidade que também merecem atenção e representatividade, restringindo assim a abrangência das discussões sobre diversidade na publicidade. Essa constatação não apenas evidencia a escassez de estudos específicos sobre formas diversas de sexualidade e de gênero, mas também expõe as desigualdades no interior da própria comunidade dentro das agências de publicidade, "o que torna o homem gay uma figura aparentemente mais ouvida e com mais privilégios nas empresas de comunicação" (Ferreira, 2022, p. 247).

Feito esse panorama da relação entre publicidade e a representação da diversidade sexual e da identidade de gênero, a seguir, apresentaremos os passos metodológicos que utilizamos para responder à pergunta: qual o conteúdo dos relatos sobre a experiência cotidiana de indivíduos LGBTQIA+ em empresas publicitárias brasileiras? Esses mesmos que, muitas vezes, são os responsáveis por criar anúncios que podem ser divergentes da realidade que vivem.

Metodologia

Para responder à questão colocada anteriormente, utilizamos como local de coleta os depoimentos da versão 2023 da Planilha das agências[2]. As planilhas das agências são listas criadas no *Google Sheets* com depoimentos anônimos de trabalhadores da publicidade[3]. Geralmente, elas surgem de forma imprecisa e ganham visibilidade por meio do compartilhamento do formulário de participação em redes sociais digitais.

2 Disponível em: https://docs.google.com/spreadsheets/u/0/d/1zUnxjXPGVUf-_5yp5Ki-qZx8BtPju31tfOeCcCgX6D0/htmlview# Acesso em 2 set. 2024

3 Para mais sobre as planilhas das agências: FERREIRA, Dôuglas Aparecido. "Como é trabalhar aí?": um olhar comunicacional sobre trabalho e emoções nas agências publicitárias brasileiras. 2022. Tese (Doutorado em Comunicação Social) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2022.

Até o dia nove de fevereiro de 2024, a versão de 2023 possuía 1682 comentários. O objeto principal é que os participantes respondam a seguinte questão: "como é trabalhar aí?". Para isso, eles também precisam dizer em qual agência de publicidade trabalham. Embora possa haver excessos nos depoimentos ocasionado pelo anonimato, nossa intenção não é utilizá-lo como um reflexo fidedigno da realidade. Dessa forma, a autenticidade das narrativas compartilhadas pelos participantes não constitui o foco de nosso escrutínio. Estamos mais interessados em explorar a relação entre publicidade e diversidade, destacando as contradições entre as representações publicitárias e as vivências cotidianas que se manifestam nos relatos contidos na planilha e, como qualquer ato de fala, se apresentam como uma camada simbólica da construção da realidade. Nesse caso, dos sentidos em torno do trabalho de LGBTQIA+ na publicidade.

Consequentemente, isso nos leva também a compreender como os profissionais LGBTQIA+ da publicidade estão, por meio de interações comunicativas, construindo uma representação de seu ofício. Nessa perspectiva, consideramos que a própria existência da planilha se configura como uma prática significativa que, em conjunto com diversas outras, contribui para a reprodução e para a transformação do tecido social (França, 2018).

Além disso, se por um lado o anonimato não nos garante a veracidade dos fatos, acreditamos também que ele possa ser uma forma de acesso a relatos mais sinceros, uma vez que existem experiências singulares de opressão e exclusão que dificilmente seriam contadas ou denunciadas por canais em que os participantes sejam facilmente identificáveis.

Dito isso, fizemos uma leitura preliminar dos comentários da planilha e identificamos 17 que tratam especificamente da realidade enfrentada por pessoas LGBTQIA+ nas agências. Antes de definir as categorias analíticas, efetuamos um processo de codificação dos dados, identificando questões específicas relacionadas ao contexto LGBTQIA+, como machismo, assédio moral, LGBTfobia, silenciamento e invisibilidade das pessoas LGBTQIA+, diversidade superficial, representatividade negativa, gestão abusiva, falta de diversidade na liderança e ambiente de trabalho tóxico. Esses códigos permitiram a identificação de padrões recorrentes nas experiências relatadas pelos trabalhadores LGBTQIA+ nas agências. Posteriormente, eles foram agrupados em unidades de significado e submetidos a uma análise de conteúdo categorial (Sampaio; Lycarião, 2021), resultando nas seguintes temáticas:

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14n25e34116

Quadro 1 - Categorias analíticas

Categoria	Definição
Percepções de Inclusão	Avaliação do senso de pertencimento ou exclusão dos trabalhadores LGBTQIA+ no ambiente de trabalho, incluindo a representatividade na equipe.
Discriminação e Preconceito	Relatos de experiências de LGBTfobia, assédio moral, silenciamento e invisibilização dentro da agência.
Práticas de Gestão e Liderança	Descrição das atitudes e dos comportamentos dos gestores em relação à diversidade e à inclusão, e como eles influenciam o bem-estar dos trabalhadores.
Respostas Organizacionais a Queixas	Reações das agências frente a denúncias de discriminação e assédio e as consequências dessas denúncias.

Fonte – autoria própria

Os códigos identificados como machismo, assédio moral, LGBTfobia e silenciamento das pessoas LGBTQIA+ foram integrados na categoria "Discriminação e Preconceito", refletindo as diversas formas de opressão enfrentadas por esses trabalhadores. A falta de diversidade na liderança e a gestão abusiva foram agrupadas na categoria "Práticas de Gestão e Liderança", evidenciando como as atitudes dos gestores impactam negativamente o ambiente de trabalho para pessoas LGBTQIA+. A diversidade superficial e a representatividade negativa foram incorporadas na categoria "Percepções de Inclusão", destacando a importância de uma representação genuína e inclusiva para o sentimento de pertencimento dos funcionários LGBTQIA+. Por fim, as reclamações de retorno organizacional ineficaz foram categorizadas em "Respostas Organizacionais a Queixas", demonstrando a necessidade de mecanismos mais eficazes para lidar com essas questões.

A seguir, apresentaremos nossa análise mostrando exemplos dos depoimentos para aprofundar a discussão proposta.

Percepções de Inclusão

No que tange à experiência de trabalhadores LGBTQIA+ nas agências de publicidade, a inclusão vai além da mera presença física desses indivíduos; ela engloba um sentimento de pertencimento, aceitação e valorização dentro do espaço de trabalho. Ao analisar os comentários, é possível perceber uma dicotomia nas percepções de inclusão. Por um lado, há uma apreciação de ambientes em que a competência e o trabalho em equipe são destacados: "de todas as agências que já passei é de longe a

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14n25e34116

melhor, na moral! Tem muita gente competente e que joga junto". Esse comentário sugere uma experiência positiva, em que a competência e a colaboração são enfatizadas. Contudo, por outro lado, a inclusão ainda parece ser uma aspiração, conforme indicado, no mesmo comentário, pela expressão "sinto falta de mais mulheres/LGBTQI+ e menos homem branco hetero [sic] cis com mentalidade de velha publicidade". Esse anseio por uma representatividade mais diversificada reflete uma conscientização sobre as limitações atuais e o desejo de um ambiente de trabalho mais plural. Ao mesmo tempo, associa-se que uma nova publicidade, provavelmente mais assertiva e inclusiva, será feita pelos grupos minoritários. Afinal, por terem experiências mais concretas com as opressões do que outras pessoas que aparentemente dominam o ambiente das agências, trabalhadores LGBTQIA+ poderiam dar um tom mais real às campanhas publicitárias, como é defendido por Rodrigues (2022), Mozdzenski (2021) e Jansen (2023).

Há também relatos que evidenciam uma realidade mais sombria, em que a inclusão é sufocada por práticas discriminatórias, como o trecho: "uma pena saber que as próprias pessoas LGBTQIA+ estão tentando tanto fazer parte desse universo que, para isso, estão praticando o machismo pesado e assédio moral dos héteros top e dinossauros da agência, triste". Novamente, há uma menção a um determinado grupo que é representado como ultrapassado e, portanto, não está alinhado às novas questões sociais que precisam ser retratadas pela publicidade. Embora isso, a atitude desse grupo ainda é uma referência para os demais trabalhadores, inclusive aqueles estão na condição de oprimidos. Aqui, a inclusão é corroída não apenas pela persistência de preconceitos tradicionais, mas também pela assimilação e pela reprodução dessas atitudes opressivas, numa tentativa de se integrarem em uma cultura organizacional tóxica.

Os comentários revelam os comportamentos discriminatórios praticados especialmente pelos veteranos da publicidade. Aparentemente, as agências possuem noções ultrapassadas de inclusão que se limitam à presença numérica de trabalhadores LGBTQIA+ para cultivar uma cultura de aceitação e valorização da diversidade. Os comentários analisados iluminam o espectro de experiências dentro dessas organizações, desde momentos de otimismo e cooperação até o reconhecimento de estruturas opressivas persistentes. A inclusão efetiva demanda um esforço consciente e continuado para desmantelar as normas discriminatórias, promovendo um ambiente em que todos os trabalhadores, independentemente de sua identidade ou orientação sexual, possam se sentir valorizados. Para isso, as agências precisam reconhecer o potencial criativo e inovador que uma força de trabalho diversa pode oferecer. Isso requer um comprometimento firme com a mudança de velhas práticas e, sobretudo, um diálogo genuíno que abrace as múltiplas vozes e experiências que compõem a diversidade do tecido social.

A análise das percepções de inclusão nas agências de publicidade revela uma tensão entre a aspiração de criar um ambiente de trabalho diversificado e a realidade de práticas discriminatórias que persistem. Essa contradição é refletida nos comentários dos trabalhadores, revelando que a valorização da competência e do trabalho em equipe é acompanhada por um sentimento de exclusão devido à falta de representa-

tividade diversificada. A dicotomia entre a aparência de inclusão e a realidade de um ambiente ainda dominado por estereótipos tradicionais sugere que as agências estão, em grande parte, reproduzindo estruturas de poder que perpetuam a marginalização, algo não muito diferente do que Barreto (2004) faz em seu livro. Nesse sentido, o sentimento de pertencimento é constantemente desafiado, o que limita a efetividade das tentativas de inclusão e sublinha a necessidade de uma transformação cultural genuína nas agências.

Discriminação e Preconceito

De modo geral, percebemos que a discriminação e o preconceito influenciam as percepções, interações e, em última análise, as vivências dos trabalhadores LGBTQIA+ nas agências de publicidade. A discriminação e o preconceito no ambiente de trabalho não são apenas atos isolados de intolerância, mas também componentes de um sistema que perpetua desigualdades e marginalizações estruturais da sociedade.

Os comentários oferecem um vislumbre perturbador dessa realidade. Por exemplo, o relato "não esconda mau caratismo na bandeira lgbtqiap+ não, meu amor" se refere a um redator que supostamente plagia seus colegas de trabalho. O comentário sugere que essa pessoa, chamada também de “machista” em outro trecho, esconde seu caráter duvidoso na pauta da diversidade sexual e de identidade de gênero. Isso demonstra como essa bandeira pode ser usada de forma cínica ou desonesta para ocultar comportamentos repreensíveis, uma questão complexa que aponta para um esvaziamento da causa pelos próprios sujeitos envolvidos nela.

Além disso, a afirmação "pessoas LGBTQIA+ sendo silenciadas o tempo todo, mas sendo usadas a 'vitrine cool' do mês" destaca uma prática discriminatória duplamente perniciosa: a silenciamento de vozes vulneráveis e a apropriação superficial de sua imagem para projetar uma falsa aparência de inclusão. O primeiro ponto dialoga com dados de uma pesquisa de 2019 feita pelo Grupo de Planejamento. Nela, constatou-se que é comum que os indivíduos pertencentes ao grupo LGBTQIA+ sejam silenciados nas agências de publicidade. A investigação feita com profissionais do setor averiguou que 71% das mulheres e 26% dos homens não-héteros concordam com a afirmação de que têm suas opiniões desconsideradas devido à sua orientação sexual (Grupo De Planejamento, 2019). Os dados ainda chamam a atenção para o fato de que as mulheres pertencentes à população LGBTQIA+ são ainda mais silenciadas, possivelmente por sofrerem duplamente uma opressão de sexualidade e gênero.

Já o segundo ponto assinala uma realidade em que, assim como na publicidade de fachada (Jansen, 2023), a representatividade é performática e não substantiva, reduzindo indivíduos a meras ferramentas de exposição, sem de fato dar voz ou oportunizar espaços de poder a eles.

A discriminação e o preconceito não se limitam ao ambiente interno das agências. Os comentários revelam que essa situação também se espraia para todo o sistema publicitário e envolve, por exemplo, os anunciantes: “clientes homofóbicos, preconceituosos e a agência não faz nada, porque a vontade do cliente é a vontade de Deus". O

trecho retrata a realidade da cultura organizacional das agências que, aparentemente, prioriza os lucros e as demandas dos clientes em detrimento da dignidade e do respeito pelos seus próprios trabalhadores.

Esse cenário sugere uma complacência tácita com atitudes discriminatórias, perpetuando um ciclo de preconceito que se estende além das paredes da agência para influenciar as práticas do setor como um todo. Ou seja, se não já bastasse o que enfrentam dentro das agências, os publicitários homossexuais também sofrem preconceito por parte dos anunciantes, e isso, muitas vezes, é chancelado pelas próprias empresas em que trabalham.

Tal postura não só fomenta um ambiente de trabalho hostil em diversas dimensões, mas também compromete a possiblidade de uma publicidade mais diversa, visto que essas situações aparentemente causam desgaste nos grupos oprimidos e podem levá-los a perderem a identificação com o ofício e a esperança de transformação no setor.

Em suma, os comentários dessa categoria revelam a complexa interseção de discriminação e preconceito que permeia a experiência de trabalho de homossexuais na publicidade. Nota-se que essas práticas não são simplesmente o resultado de atos individuais de intolerância, mas refletem estruturas sistêmicas de poder e opressão, dentro e fora das agências. São esses preconceitos arraigados na sociedade que sustentam as práticas discriminatórias no local de ofício.

A discriminação e o preconceito no ambiente de trabalho publicitário não podem ser vistos como fenômenos isolados, mas sim como parte de um sistema estrutural de exclusão que, conforme indicado por Souza, Honorato e Beiras (2021), muitas vezes está mascarado por políticas superficiais de diversidade. A análise dos comentários evidencia a complexidade dessas práticas, em que o preconceito não apenas marginaliza, mas também instrumentaliza a diversidade sexual e de identidade de gênero para fins cínicos, como ocultar comportamentos antiéticos. Os comentários indicam que as práticas discriminatórias nas agências são, em muitos casos, institucionalizadas, mantendo uma cultura organizacional que favorece a manutenção do status quo em detrimento de uma verdadeira inclusão.

Práticas de Gestão e Liderança

As práticas de gestão e liderança nas agências de publicidade oferecem uma perspectiva para compreender como a cultura organizacional e as políticas internas podem influenciar a inclusão da diversidade sexual e de identidade de gênero no ambiente de trabalho. Nesse âmbito, um comentário é particularmente revelador: "começou bem. Projeto legal, pessoas legais. Agora a diretoria é formada por homens brancos héteros que não têm conhecimento do negócio, se esforçam para não deixar escapar o que realmente pensam sobre o proletariado, mulheres, pessoas pretas e LGBTQI++ [sic] e se você bater de frente, boa sorte". Esse trecho ilustra uma questão crítica nas práticas de liderança — a homogeneidade na composição da diretoria e a resistência

às perspectivas divergentes, particularmente àquelas relacionadas a grupos minorizados. A liderança desempenha um papel importante na definição de valores e normas de uma agência, e uma diretoria não diversa pode inadvertidamente perpetuar uma cultura de exclusão e preconceito estruturais, principalmente por não ter a vivência de corpos socialmente oprimidos.

Outro comentário esclarece ainda mais essa dinâmica: "Pessoas que são efetivadas que ninguém tem a mínima ideia do porquê e ainda querem pagar de diverso, não tendo NADA em prol da diversidade dentro da agência, tudo fachada". Esse relato aponta para a superficialidade de algumas práticas de gestão que pretendem abraçar a diversidade e a inclusão sem implementar mudanças substanciais. A percepção de performismo e a falta de ações concretas para promover a inclusão refletem negativamente na credibilidade da liderança e das políticas organizacionais. Novamente, notamos aqui uma prática interna semelhante ao que parte das agências fazem para as marcas, isto é, uma publicidade de fachada (Jansen, 2023). Como podemos perceber, essa prática não se dá apenas nas estratégias dos anúncios, mas também dentro do próprio sistema publicitário, que se diz transgressor e disruptivo, mas, muitas vezes, limita isso apenas ao discurso organizacional.

A análise desses comentários evidencia que as práticas de gestão e liderança nas agências de publicidade têm um impacto na construção de uma cultura organizacional que pode ser inclusiva ou excludente. Líderes e gestores podem promover um ambiente de trabalho em que a diversidade sexual e de gênero seja valorizada e respeitada. No entanto, parece que utilizam a aura da inclusão apenas para se mostrarem conectados a uma causa social e acabam demonstrando comportamentos e decisões que fazem os trabalhadores sentirem que são aceitos apenas no campo do discurso.

Como destacado por Souza, Honorato e Beiras (2021), as políticas de diversidade frequentemente servem mais para melhorar a imagem organizacional do que, de fato, promover mudanças substanciais no ambiente de trabalho. Essa superficialidade nas práticas de gestão é percebida pelos trabalhadores como performativa, criando uma desconexão entre o discurso oficial de inclusão e a prática cotidiana dentro das agências, como sugerido também por Santiago, Barros e Bonfim (2019), ao abordarem as experiências de preconceito velado enfrentadas por profissionais LGBTQIA+. Isso inclui a necessidade de se desafiar e reestruturar as práticas tradicionais de gestão que, como indicado por Sarzosa (2023), podem contribuir para a manutenção das desigualdades estruturais que afetam a inclusão efetiva de homens e mulheres homoafetivos no mercado de trabalho publicitário.

Respostas Organizacionais a Queixas

A maneira pela qual uma organização lida com reclamações internas é um indicativo de seu compromisso com os princípios da diversidade e inclusão. Um comentário revelador nesse contexto é: "o RH é uma merda, se você denuncia homofobia, advinha? Te demitem". Esse trecho destaca uma prática preocupante de retribuição negativa contra aqueles que trazem à tona questões de discriminação. A aparente falta

de apoio e ação concreta do departamento de Recursos Humanos não apenas desencoraja futuras denúncias, mas também sinaliza uma tolerância institucionalizada para com comportamentos criminosos.

A desconfiança parece ser uma condição que está constantemente atrelada à população homossexual. Desconfia-se do talento, da qualidade do trabalho e do poder de se impor, como feito por Barreto (2004), ao passo que também se desconfia de suas opressões. Isso acaba gerando vivências de opressão deslegitimadas que resultam na figura de um "coitadismo", de um profissional que se vitimiza o tempo todo e que pode aproveitar de sua condição para se favorecer. Uma situação que já foi levantada em outro comentário já citado em que um trabalhador sugere que um líder utiliza sua identidade LGBTQIA+ para esconder seu mau-caratismo. Independentemente se isso possa ser verídico ou não, aparentemente os profissionais homossexuais estão sob constante suspeição e, por isso, percebem que suas dores e angústias podem se transformar em riscos. Afinal, denunciar homofobia pode custar seu próprio emprego.

A percepção de inação ou de medidas superficiais em resposta às queixas ilustra a complexidade das políticas organizacionais quando os interesses comerciais estão em jogo, revelando um potencial conflito entre os valores éticos proclamados e as ações práticas. E, quando se articula isso com a já mencionada utilização da imagem de diversidade sem ações substanciais, infere-se que algumas respostas às queixas podem ser tão performáticas quanto as campanhas feitas para os clientes (Jansen, 2023; Rodrigues, 2022). Nesse sentido, os discursos internos de aceitação parecem mais visar à preservação da imagem pública da agência do que ao endereçamento efetivo dos problemas internos.

O cenário sublinha uma lacuna entre as políticas declaradas de diversidade e inclusão e a realidade vivida pelos trabalhadores, especialmente aqueles de grupos marginalizados. A análise sugere que, para algumas agências, as respostas a queixas são inadequadas, desprovidas de empatia ou eficácia, e podem até mesmo exacerbar o sentimento de alienação entre os trabalhadores.

Os trabalhadores LGBTQIA+, já socialmente vulneráveis, precisam de espaços seguros para denúncias que garantam processos de investigação justos e a implementação de medidas disciplinares apropriadas para comportamentos discriminatórios. Além disso, as agências precisam qualificar seus funcionários sobre diversidade e inclusão, incluindo as lideranças, para fomentar uma cultura organizacional de igualdade e respeito. Talvez assim os casos de discriminação diminuam ou, no mínimo, quando aconteçam, sejam levados a sério.

As respostas organizacionais a queixas de discriminação são indicadores da falta de compromisso de algumas agências com a inclusão. Como revelam os comentários, há uma percepção generalizada de ineficácia e até mesmo de retaliação contra aqueles que denunciam discriminação, o que reflete uma falha sistêmica em abordar essas questões de maneira adequada. Esse comportamento, conforme apontado por Santiago, Barros e Bonfim (2019), perpetua um ambiente de normalização que faz as políticas de diversidade serem percebidas como superficiais e inadequadas. A crítica de que o RH atua mais como defensor dos interesses da empresa do que como protetor

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14n25e34116

dos direitos dos grupos de trabalhadores minorizados sugere que as agências estão mais preocupadas com a manutenção de uma imagem pública positiva do que com a resolução real dos problemas internos. Para que as práticas de diversidade e inclusão sejam eficazes, é necessário que as agências não apenas implementem políticas, mas também criem mecanismos confiáveis para tratar as queixas, promovendo um ambiente de trabalho receptivo.

Conclusões

Este estudo teve como objetivo compreender a relação entre publicidade e diversidade, destacando as contradições entre as representações midiáticas e os relatos de vivências dos profissionais LGBTQIA+ nas agências publicitárias. As análises evidenciam uma dicotomia persistente entre as promessas de inclusão nas campanhas publicitárias e as narrativas das experiências vividas pelos trabalhadores LGBTQIA+ nas agências de publicidade. De um lado, há um discurso ostensivo de celebração da diversidade e inclusão. No entanto, na prática, os comentários frequentemente revelam um ambiente ainda permeado pela reprodução de estereótipos tradicionais, estruturas de poder excludentes e práticas discriminatórias — por vezes reproduzidas pelos próprios sujeitos que deveriam ser beneficiários das políticas de inclusão. Tal dualidade é explicitada pela coexistência de uma expectativa de "nova publicidade", supostamente capaz de promover transformações significativas, e um sentimento generalizado de impotência diante de práticas profundamente enraizadas que perpetuam desigualdades estruturais.

A inclusão promovida pelas agências, em muitos casos, revela-se menos uma iniciativa autêntica para transformar a cultura organizacional e mais uma ação performática, restrita a uma aparência superficial de diversidade. Essas contradições evidenciam a dissonância entre o discurso progressista e a realidade institucional, expondo a incapacidade das agências de superar as estruturas excludentes que permeiam o ambiente. A retórica inclusiva funciona como uma estratégia de autopreservação que visa a reforçar uma imagem pública positiva, enquanto, na prática, pouco se altera nas dinâmicas internas de poder. As promessas de mudança frequentemente se mostram vazias, servindo apenas para ocultar a manutenção de uma hierarquia que beneficia grupos dominantes, o que reforça a perpetuação de desigualdades e a superficialidade do compromisso com a diversidade.

A análise dos artigos evidenciou uma evolução na forma como a publicidade aborda a diversidade, movendo-se, ainda que lentamente, de uma abordagem estereotipada e marginalizadora para práticas mais inclusivas e representativas. As contribuições de Iribure (2020), Araújo (2022), Mozdzenski (2019), Domingos (2022), Jansen (2023), entre outros, forneceram um arcabouço teórico robusto para entender as dinâmicas em jogo. Destaca-se a capacidade da publicidade de atuar como uma ferramenta educativa e transformadora, capaz de influenciar a construção de identidades e desejos, ao mesmo tempo em que reflete e perpetua as disputas culturais e sociais em torno da sexualidade e da identidade de gênero.

No entanto, esse progresso no campo da representação não necessariamente se traduz em melhorias equivalentes nas práticas de gestão e na cultura organizacional das agências publicitárias, em que, segundo os relatos, pessoas LGBTQIA+ continuam a enfrentar desafios significativos, incluindo discriminação, preconceito e inadequação das respostas organizacionais a queixas. Como evidenciado por Santiago, Barros e Bonfim (2019), profissionais LGBTQIA+ frequentemente relatam experiências de preconceito, ainda que velado, o que reflete a persistência de estruturas discriminatórias mesmo em ambientes que se apresentam como inclusivos. Além disso, Souza, Honorato e Beiras (2021) destacam que, embora muitas empresas implementem políticas de diversidade, essas frequentemente servem mais para melhorar a imagem do que para criar oportunidades iguais. Nessa linha, os depoimentos analisados sugerem que, apesar dos avanços na representação externa, muitas agências ainda lutam para criar ambientes de trabalho verdadeiramente inclusivos para esses profissionais. Questões como inclusão, discriminação, práticas de gestão e liderança e as respostas organizacionais emergiram como áreas críticas na publicidade.

Este artigo reitera a importância de uma abordagem holística e integrada entre a publicidade e a diversidade sexual, uma perspectiva que considere tanto as representações externas quanto a situação daqueles que as criam e que, às vezes, sofrem daquilo mesmo que combatem nas campanhas. Para que a publicidade possa ser de fato inclusiva e representativa, é necessário que as agências abordem não apenas como a diversidade é retratada em seus trabalhos, mas também como ela é vivenciada por seus próprios profissionais. Isso requer um compromisso contínuo com a transformação das práticas de gestão e liderança, o desenvolvimento de políticas claras e efetivas para lidar com queixas de discriminação e preconceito e a promoção de uma cultura organizacional que valorize genuinamente a diversidade e a inclusão em todos os níveis.

Para isso, é fundamental que o setor publicitário mantenha um diálogo aberto e construtivo com a comunidade LGBTQIA+, assegurando que as práticas internas reflitam suas necessidades, como propõem Sarzosa (2023) e Gutierrez e Rubli (2024). Ao fazer isso, as agências não apenas enriquecerão seu trabalho criativo e a representatividade, mas também contribuirão para uma sociedade mais justa e inclusiva.

Cabe também pontuar que a análise da "Planilha das Agências" revela uma falta de diversidade mais ampla, especialmente entre os diferentes segmentos da sigla LGBTQIA+. A planilha destaca predominantemente a presença de homens homossexuais e, em menor escala, de mulheres lésbicas, deixando evidente a baixa participação de outros grupos, como as pessoas transsexuais. Essa sub-representação dentro das agências é um indicativo de que ainda falta diversidade na diversidade e que outros marcadores sociais se sobrepõem e criam privilégios até mesmo dentro da comunidade LGBTQIA+, ou seja, algo não muito diferente do que se observa em outros âmbitos da sociedade.

Nesse sentido, a interação entre publicidade e diversidade, especialmente no contexto das representações LGBTQIA+ e de suas vivências dentro das agências publicitárias, constitui um campo de estudo revelador. Este artigo buscou compreender

as complexidades dessa relação, traçando um caminho que vai desde as representações midiáticas até as práticas organizacionais internas das agências de publicidade. Enquanto a mídia frequentemente projeta imagens idealizadas e inclusivas das identidades LGBTQIA+, a realidade interna das agências revela progressos limitados e desafios persistentes, evidenciando uma desconexão entre o que está público e o que está privado.

Por fim, este estudo reforça a necessidade de pesquisas futuras que aprofundem a compreensão sobre as experiências dos profissionais LGBTQIA+ nas agências de publicidade. Considerando que a presente abordagem está restrita a uma análise documental, propomos a realização de entrevistas em profundidade que permitam captar informações mais minuciosas das subjetividades implicadas. Ademais, o emprego de métodos que acompanhem a rotina dos indivíduos, como observações etnográficas, pode oferecer uma perspectiva mais abrangente sobre as práticas organizacionais, revelando dinâmicas que frequentemente escapam aos relatos textuais. Recortes específicos, como a análise das interações diárias entre profissionais LGBTQIA+ e seus gestores, bem como os impactos dessas interações na construção do sentimento de pertencimento, podem trazer à tona nuances fundamentais para o entendimento da complexidade da inclusão e da diversidade no setor.

Referências

ANSEN, Lucas. Do Orgulho ao Consumo: Publicidade de Fachada e as Estratégias Midiáticas Durante o Mês do Orgulho LGBTI+. In: **ANAIS DO CONGRESSO INTERNACIONAL COMUNICAÇÃO E CONSUMO** 2023, 2023, São Paulo. Anais eletrônicos... Campinas, Galoá, 2023. Disponível em: <https://proceedings.science/comunicon-2023/trabalhos/do-orgulho-ao-consumo-publicidade-de-fachada-e-as-estrategias-midiaticas-durante?lang=pt-br>. Acesso em: 03 fev. 2024.

ARAÚJO, Marcelo Brandão. Pedagogia cultural da publicidade do novo polo: o que acontece quando o protagonista é gay?. **Communitas**, v. 6, n. 13, p. 154-169, 2022. DOI: 10.29327/268346.6.13-12. Disponível em: https://teste-periodicos.ufac.br/index.php/communitas/article/view/6127. Acesso em: 28 mar. 2025.

BARRETO, Roberto Menna. **Criatividade em propaganda**. 14. ed. São Paulo: Summus, 2004.

DOMINGOS, José. A fragmentação da subjetividade como condição de existência: regularidades enunciativas na publicidade sobre casais gays. **Revista Saridh–Linguagem e Discurso**, v. 4, n. 1, 2022. DOI: 10.21680/2674-6131.2022v4n1ID27890. Disponível em: https://periodicos.ufrn.br/RevSaridh/article/view/27890. Acesso em: 28 mar. 2025.

DRYDAKIS, Nick. Sexual orientation and labor market outcomes. IZA **World of Labor,** 2019.

FERREIRA, Dôuglas Aparecido. **"Como é trabalhar aí?"**: um olhar comunicacional sobre trabalho e emoções nas agências publicitárias brasileiras. 2022. Tese (Doutorado em Comunicação Social) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2022.

FRANÇA, Vera. Discutindo o modelo praxiológico da comunicação: controvérsias e desafios da análise comunicacional. In: FRANÇA, V.; SIMÕES, P. (ed.), **O modelo praxiológico e os desafios da pesquisa em Comunicação**. Porto Alegre, Sulina, p. 89-117. 2018.

GRUPO DE PLANEJAMENTO. **Hostilidade, Silêncio e Omissão.** 2019. Disponível em: <https:// bit.ly/3467itm>. Acesso em: 06 fev. 2024.

GUTIERREZ, Emilio; RUBLI, Adrian. LGBT+ persons and homophobia prevalence across job sectors: Survey evidence from Mexico. **Labour Economics**, v. 87, p. 102500, 2024.

IRIBURE, André. Homossexualidades, publicidade e disputas: sobre o beijo gay em comerciais para televisão aberta. **Tropos:** comunicação, sociedade e cultural, v. 9, n. 2, p. 120-135, dez. 2020. Disponível em: https://periodicos.ufac.br/index.php/tropos/article/view/3963. Acesso em: 28 mar. 2025.

LEITE, Francisco. Comunicação e cognição: os efeitos da propaganda contra-intuitiva no deslocamento de crenças e estereótipos. **Ciências & Cognição**, v. 13, n. 1, p. 131-141, 2008.

MACHADO, Carolina Feliciana; COSTA, Ana Luísa. Diversity management: Homosexuality and the labor market. **Administrative Sciences**, v. 12, n. 4, p. 134, 2022.

MIZE, Trenton D. Sexual orientation in the labor market. **American Sociological Review,** v. 81, n. 6, p. 1132-1160, 2016.

MOZDZENSKI, L. **Outvertising:** a publicidade fora do armário. Curitiba: Appris, 2020.

MOZDZENSKI, Leonardo. A publicidade-documentário e a construção discursiva do efeito de real em prol da causa LGBTQ. **Ícone:** Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPE, Recife, v. 17, n. 2, p. 107–124, maio 2019.

RIOS, Renata Ferreira; SILVA, José Wesley Dos Santos. Estratégias de direcionamento ao consumidor homoafetivo no discurso publicitário. **Revista Comunicação, Cultura e Sociedade**, v. 8, n. 2, 2022. Disponível em: https://periodicos.unemat.br/index.php/ccs/article/view/10868. Acesso em: 28 mar. 2025.

RODRIGUES, André Iribure. As representações LGBTQIA+ na publicidade televisiva em tempos de pandemia. **Animus**. Revista Interamericana de Comunicação Midiática, v. 21, n. 46, 2022. Disponível em: https://periodicos.ufsm.br/animus/article/view/67203. Acesso em: 28 mar. 2025.

SAMPAIO, R. C.; LYCARIÃO, D. **Análise de conteúdo categorial:** manual de aplicação. Brasília: Enap, 2021. (Coleção Metodologias de Pesquisa) Disponível em: <https://repositorio.enap.gov.br/bitstream/1/6542/1/Analise_de_conteudo_categorial_final.pdf>. Acesso em: 8 ago. 2024.

SARZOSA, Miguel. Sexual Orientation and Labor Market Disparities. **Journal of Economic Behavior & Organization**, v. 212, p. 723-755, 2023.

SIMÕES, Paula. G. A centralidade da experiência na constituição das representações: contribuições interdisciplinares para o campo da comunicação. **E-Compós**, Brasília, v. 13, p. 1-17, 2010. DOI: 10.30962/ec.420. Disponível em: https://e-compos.org.br/e-compos/article/view/420. Acesso em: 28 mar. 2025.

SULIANO, Daniel; IRFFI, Guilherme; BARRETO, Ana Beatriz Rêgo de Sá. Orientação sexual e seus efeitos no mercado de trabalho: um estudo com base na técnica de revisão sistemática. **Revista Brasileira de Estudos de População**, v. 39, p. e0186, 2022. DOI: 10.20947/S0102-3098a0186. Disponível em: https://rebep.emnuvens.com.br/revista/article/view/1709. Acesso em: 28 mar. 2025.

SANTIAGO, Ana Lettícia Silva; BARROS, Eduarda Teixeira Puello de; BONFIM, Mariana Pereira. O vale contábil: uma análise da perspectiva de profissionais LGBTI+ sobre o mercado de trabalho. **Cadernos de Gênero e Tecnologia**, v. 12, n. 39, p. 240-257, 2019.

SOUZA, A. P. Da S.; ASSUNÇÃO FILHO de, L. T.; PEREIRA, J. B. "Quem Lacra, Lucra?": Ampliação Das Vozes LGBTQIA+ Na Publicidade: Análise Crítica E Desafios. **Revista Contemporânea**, [S. l.], v. 4, n. 1, p. 3338–3358, 2024. Disponível em: <https://ojs.revistacontemporanea.com/ojs/index.php/home/article/view/2568>. Acesso em: 03 fev. 2024.

SOUZA Cerdeira De, D.; HONORATO, E. J. S.; BEIRAS, A. Discriminação contra homossexuais no mercado de trabalho: Revisão da literatura. **PSI UNISC**, v. 5, p. 127-143, 2021.

VIEIRA, M. C; DIAS, M. M.. Quando os corpos e a diversidade vão às compras: consumo, estereótipos e práticas de mercado. **Signos do Consumo**, v. 12, n. 2, p. 93-105, 2020. DOI: 10.11606/issn.1984-5057.v12i2p93-105. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/signosdoconsumo/article/view/169526.. Acesso em: 28 mar. 2025.

WOTTRICH, Laura. **Não Podemos Deixar Passar:** práticas de contestação da publicidade no início do século XXI. 2017. Tese (Doutorado em Comunicação) UFRGS. Porto Alegre, 2017.

Recebido em: 02 set. 2024
Aprovado em: 01 out. 2024

dispositiva
Revista Interinstitucional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC Minas e da UFMG
PUC Minas
UFMG

OCULARCENTRISMO
VISÃO E INTERPELAÇÃO EM "O LOBO DE WALL STREET"

OCULARCENTRISM
VISION AND ADDRESSMENT IN "THE WOLF OF WALL STREET"

Marcos Gabriel Faria Carrera [1]

Resumo
O artigo apresenta a relação entre sensorialidade e endereçamento ao espectador por meio do filme "O Lobo de Wall Street", de Martin Scorsese. Exploraremos a noção de ocularcentrismo para estudar o modo como a interpelação no mundo Ocidental é construída, ao mesmo tempo em que apresentamos as lacunas da concepção. Por outro lado, demonstraremos como o filme explora justamente os pressupostos do ocularcentrismo para desestabilizar a posição distanciada do espectador. No processo, o longa explora questões de consumo, desejo e sensorialidade criticamente, por uma via que não se reduz apenas ao discurso, mas que se revela também afetiva.

Palavras-chave
Capitalismo; Martin Scorsese; ocularcentrismo; sensorialidade; cinema.

Abstract
This article presents the relationship between affect, sensoriality and addressment through the film "The Wolf of Wall Street", by Martin Scorsese. We will explore the notion of ocularcentrism to study how interpellation in the Western world is constructed, while at the same time presenting the gaps in such a conception. On the other hand, we will demonstrate how the film exploits the assumptions of ocularcentrism to destabilize the distanced position of the spectator. In the process, the film explores issues of consumption, desire and sensoriality critically, in such a way that is not merely discursive, but also affective.

Keywords
Capitalism; Martin Scorsese; ocularcentrism; sensoriality; cinema.

1 Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM-UFF). E-mail: mgfc25@gmail.com. Orcid: https://orcid.org/0000-0003-1679-8427. Lattes: http://lattes.cnpq.br/9616546702896148.

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14n25e35610

Introdução

No que tange ao filme hollywoodiano contemporâneo, se os rastros do cinema clássico ainda se fazem presentes, eles coexistem com novas (e, como veremos, antigas) modalidades espetaculares que permeiam a experiência cinematográfica. Interessa-nos sobretudo pensar de que modo o longa *O Lobo de Wall Street* (Martin Scorsese, 2013) coloca a questão do olhar em cena, rompendo o ditame clássico da restrição do olhar à câmera; e, mais importante, como essa ruptura expõe tensões inerentes ao capitalismo neoliberal tematizado pela obra.

David Howes, analisando as mudanças dentro do capitalismo na história moderna, nos fala de uma certa "lógica sensual". Do que se trata isso? De um foco cada vez mais exacerbado na sensorialidade individual como forma de fomentar o consumo, gerar reconhecimento de marca e moldar subjetividades. Se voltarmos um pouco, Howes nos diz, vemos que o próprio Marx já atentava para o interesse do capitalismo nas capacidades sensoriais do trabalhador. Aliás, nem mesmo a burguesia estava a salvo de uma certa secura sensível, já que toda sua capacidade sensorial se voltava meramente ao acúmulo de capital (Howes, 2005, p. 282-283). Mas a novidade surge em meados do século XX, com a passagem do capitalismo industrial para o capitalismo de consumo. Não se trata mais de apenas vigiar e extrair a força de trabalho do operário, mas de gerar espetáculo e criar desejos de consumo até mesmo para esse operário em questão (Ibidem, p. 285). No entanto, logo as marcas se depararam com um problema: como conquistar a atenção do consumidor em meio a uma competição que não cessa de crescer? A resposta: engajando todos os sentidos com seu produto. Para o tato, por exemplo, a Coca-Cola foi a primeira a encontrar uma solução: já que o rótulo de suas garrafas, até então completamente lisas, continuava se desmanchando em contato com o gelo dos depósitos, um novo design foi criado. As garrafas da marca adquiriram, assim, seu contorno curvilíneo característico, facilmente identificável apenas pelo tato, encaixando-se suavemente nas mãos do seu sedento consumidor (Howes, 2017).

Mas, numa era visualista, a visão recebe o bombardeamento mais intenso. A Era Industrial institui um disciplinamento do olhar. Para isso, precisa se afastar do modelo epistemológico da câmara escura. Nele, a razão organizava os sentidos, como uma espécie de intermediário na apreensão da realidade; isso, no entanto, não implicava uma separação especializada entre tato, visão, audição, olfato e paladar (Crary, 1990, p. 42-62). Já no século XIX, o observador (com todos seus processos cognitivos e fisiológicos) e o objeto são concebidos como um só. Interior e exterior finalmente se chocam. Para entender as condições de percepção sobre este ou aquele objeto, o corpo humano e sua intensa maleabilidade passam a ser estudados sob as lentes rígidas da ciência. Estão lançadas aí as bases emancipadoras para as noções de subjetividade que fomentariam os modernismos artísticos (Ibidem, p. 85). Por outro lado, isso também significa uma intensa especialização e separação dos sentidos. Nesse cenário, os estudos sobre o olho são privilegiados como tentativa de designar um método para o aumento da atenção dos trabalhadores (Ibidem, p. 73-85). E, apesar do modo como os outros

sentidos passaram a ser violentados pelas forças do capitalismo — basta pensarmos nos *jingles* comerciais, por exemplo (Howes, 2007) —, não ultrapassamos esse cenário de primazia do olho humano. Pelo contrário: com o advento das Big Techs, empresas investem milhões em tecnologias capazes de mensurar o movimento do globo ocular, como forma de aumentar a eficiência na veiculação de anúncios *online* (Manovich, 2020, p. 84).

Se o olhar é uma questão central no século XIX, então como o cinema se coloca frente a ele? Há separação dos sentidos na fruição cinematográfica? Adiantamos que não, apesar do modo como a questão foi tradicionalmente encarada por certa vertente dos estudos fílmicos. Veremos o problema em maiores detalhes. Partindo daí, propomos a análise de uma sequência-chave do longa de Scorsese, partindo da hipótese de que, ao referir-se abertamente ao nosso olhar ao longo do filme, *O Lobo de Wall Street* alicia o espectador para as tramoias de Jordan Belfort (Leonardo DiCaprio), desestabilizando os preceitos da contemplação calma e ponderada.

Perspectivismo: modos de ver e se endereçar ao espectador

O olho moderno se desenvolve em meio a um caldeirão efervescente de pesquisas e aparatos ópticos. É nessa era que o cinema surge, por um lado, como fenômeno científico e, por outro, como atração de feiras populares. Mais importante, o cinema parece cimentar, ao fim do século XIX, uma nova primazia do olhar, que primeiro se desenvolve com as ferrovias e que culmina na *voyage sur place* cinematográfica (Dagrada, 2014, p. 18-27). Florescendo em meio a dezenas de outras bugigangas óticas, o cinema salienta o modo pelo qual as "condições de visibilidade" necessárias para acessar o visível mudaram drasticamente — o que, Dagrada nos diz, é sublinhado através da inserção dos *mattes* nos filmes, indicando não apenas um plano ponto-de-vista, mas uma nova capacidade visual (Ibidem, p. 24).

Mas o primeiro cinema não conheceu a máxima de que o *performer* jamais deve encarar o espectador. Pelo contrário, o olhar para a câmera ajuda a definir o lugar da plateia. E qual é o seu lugar, afinal? Externo à cena, mas imediatamente adjacente a ela, de modo a ter, primeiro, uma visão privilegiada e geral da ação; e, em segundo lugar, reforçando o fato de que, estando o espectador imóvel, é a ação que deve ir ao seu encontro, para a frente da câmera e dentro de seu campo de visão (Ibid., p. 37-38).

A restrição ao olhar do ator se dá conforme o cinema se cristaliza em "arte cinematográfica". Não mais mera atração de feira, mas, antes, "veículo privilegiado da fineza dramática", como forma de calar seus detratores (Aumont, 2008, p. 17-18). A proibição da mirada à câmera funda definitivamente um espaço "outro" na tela — acompanhado, é claro, de uma temporalidade também "outra" (Dagrada, 2014, p. 35). Temos aí as bases para a criação de uma cena alcançável, mais do que nunca, apenas pela visão, e fornecendo as condições para uma interioridade concentrada que, para melhor fruição da película, não deve ser perturbada. Chegamos, finalmente, ao cinema clássico.

Cinema clássico? Denominação, de todo modo, questionável: o cinema, nascido numa era de fantasmagorias, *flâneurs* e velocidade, já surge moderno (Aumont, 2008, p.

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14n25e35610

20) — ou, como quer Williams (2018, p. 205), melodramático. No entanto, ele aprende a se "classicizar" em Hollywood *a posteriori*, e com o respaldo da crítica, em parte como resposta à ousadia Wellesiana de *Cidadão Kane* (Aumont, 2008, p. 33), em parte como forma de exorcizar o fantasma do melodrama, em uma inversão Bordwelliana na qual o clássico vem depois do moderno (Williams, 2018, p. 207-209). De modo que o "clássico" fica assim compreendido como um cinema de narrativa, com "conteúdo" facilmente detectável (Aumont, 2008, p. 55), sob o signo da "transparência" (Xavier, 2005). Nesse cenário, não é apenas que o olhar do *performer* à câmera deva ser evitado, para que o do espectador, abrigado no escuro dos grandes palácios cinematográficos, possa correr desavergonhado pela tela. Antes, o olhar dos atores em cena é precisamente o que estrutura a retórica visual: daí a importância da montagem articulada a partir do ângulo de visão dos personagens, para que a ação transcorra claramente à mirada do público (Browne, 1976, p. 26).

Poderíamos pensar se tratar de um retorno à "metáfora da janela". É ela que funda a noção de perspectiva do *Quattrocento*: um "ver através", como que a partir de uma janela. Isso quem nos diz é Hans Belting (2015, p. 115), que complementa:

> A janela permite ao espectador estar presente 'aqui', com seu corpo e, ao mesmo tempo, de modo incorpóreo, integrar-se ao 'ali', a lugares que somente o olhar pode alcançar. O oculocentrismo, tão comumente criticado, encontra aqui suas bases [...] No motivo da janela apreendemos assim uma pedra angular da 'história' do olhar ocidental: é diante da janela que se decide a relação com o mundo [...] desde o início dos tempos modernos, o interior representa o lugar simbólico do sujeito (do eu), enquanto o mundo exterior somente é acessível pelo olhar. (Ibidem, p. 117)[2].

São essas ideias que balizam a noção predominante de cinema, mas elas apresentam lacunas. Isso porque não devemos esquecer a dimensão corpórea da experiência cinematográfica, uma experiência que não se dá apenas em termos visuais; uma experiência, portanto, que desloca dicotomias como "mente versus corpo" e "razão versus emoção" (Solana; Vaccarezza, 2020). A primazia da metáfora da janela[3] no cinema reflete uma concepção centralizada e harmoniosa do espectador (Elsaesser; Hagener, 2010, p.17), uma que busca se legitimar através do apelo ao *Quattrocento*, apoiando-se fartamente na relação simbólica que o perspectivismo estabelece com a crença humanista de um mundo centrado no indivíduo. Nesse sentido, ver se torna um ato de posse e a janela, "um cofre na parede" (Ibidem, p. 20–21). O que estamos dizendo é que, se por um lado, o cinema surge em um cenário de novas visualidades, seu *status* como mídia puramente visual vem sendo desafiado desde seus primórdios. Basta lembrarmos que Eisenstein já imprimia uma tentativa de fuga da "gaiola" da perspectiva individual, capturando a totalidade global das forças históricas (Ibidem, p. 28).

2 Há uma mudança de paradigma sutil, mas fundamental, com o advento da câmara escura enquanto modelo perceptivo. Com ela, a percepção encontra o distanciamento necessário para que o espírito possa reorganizar em nossa interioridade os dados sensíveis. Ou seja: a câmara escura oferece o substrato necessário para que o mundo venha até o olho e não o contrário, como se dava no paradigma da janela.

3 Basta lembrarmos da famosa frase de Roger Ebert: "We live in a box of space and time. Movies are windows in its walls" (Ebertfest, 2024).

No entanto, como vimos, a restrição ao olhar do ator parece apontar para um certo apagamento dessa perspectiva corpórea. Tom Gunning (2006) coloca a questão em termos de uma passagem da lógica exibicionista (primeiro cinema) à voyeurística (clássico-narrativo). Em se tratando de uma atração de parque, é claro que o primeiro cinema precisava mobilizar a atenção do espectador diretamente — convidá-lo para mais perto, mostrá-lo visões incríveis, chocá-lo. O *close up*, por exemplo, surge dentro dessa lógica: uma atração capaz de suscitar um efeito de espanto no espectador, mais do que um procedimento narrativo. Percebe-se, portanto, que o espaço ficcional está em constante tensão com o que Gunning chama de tendência exibicionista nesse primeiro cinema (Gunning, 2006, p. 383-384). É essa tendência exibicionista que deverá ser interrompida para o estabelecimento de um cinema voyeurístico (Ibidem, p. 383), mas que nunca eliminará por completo o caráter "parque de diversões"[4] de seu cerne[5].

Voltemos a Dagrada antes de avançarmos para o cinema contemporâneo. A autora identifica (2014, p. 33-34) três formas de olhar para a câmera no primeiro cinema. Nosso interesse reside na terceira delas: o olhar que se expressa diretamente para o espectador como uma forma de saudação, agradecimento, ou ainda, de comentar as ações que transcorrem no filme e comunicar sensações e intenções do personagem. Tomando a deixa de Dagrada (Ibid., p. 34), que remete seu achado à commedia dell'arte, chamaremos esse olhar de "aside" — o olhar do comentário, voltado ao espectador, "à parte" da ação. É ele que encontraremos ao longo de toda a projeção de O Lobo de Wall Street.

O corpo-espetáculo: ressonâncias afetivas

Aqui, começamos a nos debruçar sobre o longa de Scorsese e a traçar o modo como ele desestabiliza os discursos tradicionais sobre a Sétima Arte, balizados na ideia do espectador centrado, harmonioso, bem como da fruição visual distanciada. Ao fazer isso, não é de se espantar que o longa tenha causado incômodo, sendo taxado de apelativo, irresponsável e imoral[6] (Cruz, 2013; Hayes, 2013). Afinal, estamos ao lado de um predador, Jordan Belfort, a quem acompanhamos por 180 minutos, enquanto o sujeito arruína a vida de milhares e fica alguns milhões mais rico — sem nunca deixar de chafurdar no uso de drogas, sexo e todo o tipo de festança espetacular. Os críticos do filme argumentam, portanto, que Scorsese é leviano no tratamento do tema, que a obra deveria condenar de modo mais explícito as ações de seu protagonista e que, do contrário, o espectador corre o risco de ser seduzido por ele. Argumentamos que esse é, justamente, o ponto do longa.

4 Com "parque de diversões", aludimos à fala de Scorsese (2019) sobre filmes de super-heróis. O diretor aposta em uma retórica "revelatória" como característica do "bom" cinema. Simpatizamos com a crença do diretor no poder da arte, mas acreditamos que esse poder não se deva a qualquer tendência transcendente, mas sim à sua mais pura carnalidade, como demonstraremos através de um de seus filmes.

5 Hoje, há uma retomada da maior frontalidade do cinema exibicionista de outrora no audiovisual encontrado na internet e nas redes sociais. Em toada semelhante, Miao (2023) aponta ressonâncias entre os vídeos da web e a Nouvelle Vague francesa: um caráter documental, "no meio da rua"; o uso de não-atores; e, de maior interesse para nós, a quebra da quarta parede (Miao, 2023, p. 4).

6 Acusações que não são novidade na carreira de Scorsese. Jousse (1992, p. 60), por exemplo, já falava das táticas de "intimidação" e "brutalidade retórica" do cinema do nova-iorquino.

Analisemos, então, duas de suas sequências. Jordan Belfort (Leonardo DiCaprio), líder da agência de corretores de Wall Street Stratton Oakmont, está nos apresentando ao que ele chama de seu "ritual matinal": tentar fazer as pazes com sua esposa, Naomi (Margot Robbie), após quaisquer que tenham sido suas picardias noturnas horas antes. No quarto do bebê do casal, Naomi está sentada no chão com a criança no colo. Jordan entra em cena e toma o bebê em seus braços. Ele decide apelar para o sentimentalismo: "Será que o papai merece um beijo de suas duas garotinhas?". Naomi responde na mesma moeda: não só o papai sequer poderá tocar na mamãe por um bom tempo, como ela também decidiu que dali em diante nunca mais usará calcinhas em casa — ao que Naomi abre as pernas sedutoramente, diante de um Jordan boquiaberto. O *businessman* cai de joelhos. Jordan rasteja na direção de Naomi, que bloqueia sua passagem com o salto agulha. Jordan choraminga com a cara no chão. É aí que Scorsese e Thelma Schoonmaker, sua montadora de longa data, cortam, sem aviso prévio, para outro cômodo — algo como uma sala de controle — onde os dois seguranças particulares de Jordan assistem em seus monitores à dinâmica matrimonial. De volta ao quarto do bebê, Jordan revela para Naomi que o ursinho de pelúcia sobre a prateleira — com uma visão privilegiada do espetáculo *full frontal* de Naomi — esconde, na verdade, uma câmera espiã. Naomi foi derrotada (Figura 1).

A chave da cena está no fato de que Jordan, ao contrário de Naomi, sabe estar sendo visto. Na verdade, ele conta com isso: ser observado, tanto por seus funcionários como por nós, espectadores, é fundamental para cimentar sua riqueza e sucesso. Não é de se espantar que o filme, narrado por Jordan, faça uma breve digressão para nos apresentar aos funcionários da sua nova mansão, que, posando para a câmera, são expostos enquanto nos olham diretamente (Figura 2).

Figura 1 — Jordan e Naomi

Fonte: O Lobo de Wall Street, 2013.

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14n25e35610

Figura 2 — Empregados

Fonte: O Lobo de Wall Street, 2013.

Na cultura empreendedora, não basta ter: é preciso exibir. O que significa que para ter sucesso é preciso, antes, projetar uma imagem de sucesso. O jargão do *fake until you make it* é clichê na mesma medida em que é real. Não seria difícil, por exemplo, prová-lo por meio de Debord (2017).

> A primeira fase da dominação da economia sobre a vida social acarretou, no modo de definir toda realização humana, uma evidente degradação do ser para o ter. A fase atual, em que a vida social está totalmente tomada pelos resultados acumulados da economia, leva a um deslizamento generalizado do ter para o parecer [...] O espetáculo, como tendência a fazer ver (por diferentes mediações especializadas) o mundo que já não se pode tocar diretamente, serve-se da visão como o sentido privilegiado da pessoa humana — o que em outras épocas fora o tato; o sentido mais abstrato, e mais sujeito à mistificação, corresponde à abstração generalizada da sociedade atual. [...] O espetáculo é o herdeiro de toda a fraqueza do projeto filosófico ocidental, que foi um modo de compreender a atividade dominado pelas categorias do ver; da mesma forma, ele se baseia na incessante exibição da racionalidade técnica específica que decorreu desse pensamento. Ele não realiza a filosofia, filosofiza a realidade. A vida concreta de todos se degradou em universo especulativo (Debord, 2017, p. 42-43).

Notem os diversos ecos nessa passagem com o que apontamos anteriormente sobre o desenvolvimento concorrente do racionalismo ocidental e de constructos visualistas como o perspectivismo. Freire (2005) nos ajuda a esclarecer ainda mais a questão. A constituição do eu se dá não mais pela interioridade sentimental da burguesia clássica — que via nos objetos em sua posse uma extensão de seu eu íntimo —, mas naquele objeto que, mais que remeter a uma vida pregressa ou interior, agrega valor social visível ao portador. Dentre tais objetos, encontra-se o corpo (Freire, 2005, p. 164-165).

Sim, pois o corpo se tornou coqueluche, seja através das novíssimas pesquisas que atravessam as fronteiras dos hormônios e genes, seja pela propagação midiática.

"Possuir um corpo como o dos bem-sucedidos é a maneira que a maioria encontrou de aceder imaginariamente a uma condição da qual está definitivamente excluída [...]", nos diz Freire, que arremata: para ser feliz, não basta a satisfação interna; é preciso também "se sentir corporalmente semelhante aos 'vencedores' [...]" (Ibidem, p. 166). Em suma: para o "corpo-espetáculo" (Ibidem, p. 166), a verve exibicionista se mostra imprescindível.

No caso de *O Lobo de Wall Street*, passado no apogeu do capitalismo financeiro e das políticas neoliberais dos anos 1980, não é difícil entender como a retórica da mostração se aplica. Afinal de contas, o neoliberalismo, respondendo a um cenário de crise nos anos 1970, enaltece as virtudes do livre-mercado, da liberdade individual e da autogestão como forma de consolidar novamente o poder da classe dominante (Harvey *apud* Hucek, 2018, p. 7). Desarticulado o poder sindical, saem as fábricas e entram as corporações como cenário das novas imbricações capitalistas. Sem mais solidariedade fabril, resta apenas a competitividade entre setores e funcionários de uma mesma empresa (Hucek, 2018, p. 9). Mostrar-se como vencedor se torna algo fundamental.

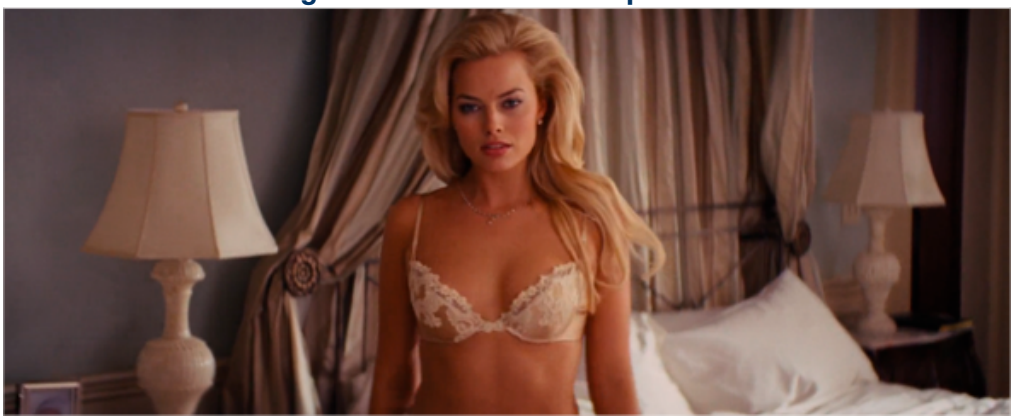
Analisemos agora a sequência de abertura do longa. O filme se inicia com uma vinheta falsa para a firma (essa, sim, real) de Jordan, a Stratton Oakmont. Enquanto um narrador de voz aveludada ecoa o *slogan* de "integridade, estabilidade e orgulho" sobre um fundo musical engrandecedor, cortamos para um dia comum na corretora de Belfort: ele e seu exército de engravatados fazem apostas enquanto lançam pessoas com nanismo contra um alvo. *Freeze frame* após Jordan fazer um arremesso na direção da câmera. A voz do personagem surge em *off*, apresentando-se. Pelos minutos seguintes, Jordan irá se gabar de todas as suas posses e conquistas.

Primeiro, ele nos fala sobre sua renda anual, enquanto vemos sua Ferrari vermelha acelerando; aliás, ele logo corrige os próprios realizadores do filme: sua Ferrari não era vermelha, mas branca, ao que a máquina possante muda de cor em um passe de mágica. Depois, um plano em grua pela propriedade do corretor ilustra sua fala enquanto Jordan se vangloria de sua mansão. O próximo item de sua lista é Naomi, que aparece posando para a câmera, seminua e sedutora. Ela nos encara diretamente, enquanto a câmera mapeia as diferentes partes de seu corpo, em uma série de planos no quarto do casal. No último deles, Naomi se levanta e caminha na direção da câmera (Figura 3). É preciso exibi-la, como se exibiria, digamos, um porco dançante[7] ou outra atração qualquer em uma feira itinerante.

7 Ver Le Cochon Danseur, 1907. Disponível em:<https://www.youtube.com/watch?v=EY69-S7O9Mo>. Acesso em 12 de dezembro de 2023.

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14n25e35610

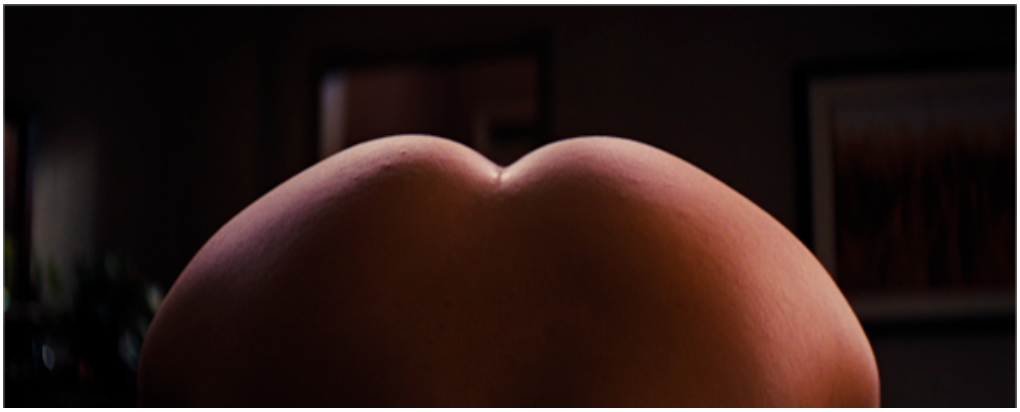
Figura 3 — Naomi desfila para nós



Fonte: O Lobo de Wall Street, 2013.

Eis que um corte nos apresenta, sem cerimônias, a uma visão chocante: as nádegas de uma mulher, iluminadas em um belo (e quase sacro) contraluz, como algum tipo de pico místico, enchem o frame por alguns segundos (Figura 4). Só então Jordan se ergue por trás daquela aparição, inserindo cocaína no ânus da moça anônima (Figura 5). É um momento grotesco, chocante em sua frontalidade, bem como pela sua aparição em um filme hollywoodiano com ampla distribuição comercial.

Figura 4 — O cume



Fonte: O Lobo de Wall Street, 2013.

Figura 5 — Jordan chega ao topo.

Fonte: O Lobo de Wall Street, 2013.

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14n25e35610

Essas imagens ilustram a narração solar de Jordan, descrevendo orgulhosamente sua dependência em drogas e sexo. Cortamos para um *crash zoom* em seu rosto, olhando para os lados, paranoico. Poucos segundos depois, retornamos para o enquadramento da Figura 5, conforme Jordan volta sua atenção para a mulher à sua frente.

Tela preta. Uma cartela indica uma elipse temporal. Jordan, completamente entorpecido, tenta aterrissar um helicóptero em seu quintal. Exacerbando a sensação de perda de controle, Scorsese e Schoonmaker optam por reduzir a velocidade da reprodução de alguns dos planos que enquadram o protagonista. A alternância entre os planos em velocidade normal e os planos desacelerados causa um efeito de estranhamento; há um quê de "embriaguez" que permeia o movimento "quebradiço" da imagem em velocidade reduzida.

Cortamos para uma manhã (não está claro se é ou não a manhã seguinte ao incidente do helicóptero). Jordan desce a escadaria principal de sua casa, com seu terno alinhado e seu cabelo engomado, segurando um copo de suco e falando diretamente à objetiva sobre seus hábitos entorpecentes. Ele passa pelos empregados de sua casa, que não reconhecem a presença da câmera. Apenas Jordan nos vê; apenas ele sabe estar sendo visto. Aqui, portanto, temos a confirmação clara de que o que está sendo empregado é aquela noção do comentário "à parte", o *aside*. A diferença é que Jordan parece não só ter a capacidade de compartilhar conosco uma camaradagem "à parte" da ação principal; antes, como o caso da Ferrari ilustra, bem como o modo como seus diversos "pertences" (incluindo empregados e esposa) aparecem dispostos para a câmera, Jordan parece ter mesmo o poder de controlar o modo de apresentação da própria narrativa.

O executivo entra em sua *limousine*. Um breve *establishing* shot mostra o veículo chegando a um grande prédio, erguendo-se no horizonte como um palácio. Cortamos para Jordan em seu escritório. Sobre sua mesa, há uma carreira de cocaína que ele sumariamente aspira. Um contra-luz recorta seu perfil, que parece envolto por um halo dourado (Figura 6). Ele elogia aquela que é sua droga preferida: não, não se trata do pó branco, mas do dinheiro. Jordan abre a cédula que havia usado para cheirar o pó em sua mesa e a exibe para a câmera (Figura 8). Em seguida, ele a amassa e a atira em uma cesta de lixo, entupida de outras cédulas. Notem os cortes e movimentos de câmera. Da ingestão da cocaína ao arremesso à cesta de lixo, são oito cortes distribuídos ao longo de 20 segundos, de 04:35 a 04:55. Esses cortes alternam primeiros planos e planos-detalhes, com outros planos específicos que parecem ser inseridos apenas para salientar um determinado ritmo ou produzir um efeito de dinamismo (Figura 7). Como exemplo, apresentamos o corte que guia a ação do arremesso: Jordan inicia o arremesso em um *contra-plongée* frontal e o termina em um plano lateral, também em leve *contra-plongée* (Figuras 9 e 10). Dada a inserção do corte, poderíamos nos perguntar: por que não concluir a ação, que dura cerca de três segundos, em um único plano? A única resposta possível parece ser por uma questão de ritmo: acelerado, intransigente, sempre em movimento.

Figura 6 — Jordan em seu escritório

Fonte: O Lobo de Wall Street, 2013.

Figura 7 — Travelling salientando a ingestão de cocaína

Fonte: O Lobo de Wall Street, 2013.

Figura 8 — Jordan exibe sua cédula

Fonte: O Lobo de Wall Street, 2013.

Figura 9 — Jordan inicia o arremesso

Fonte: O Lobo de Wall Street, 2013.

Figura 10 — Jordan termina o arremesso

Fonte: O Lobo de Wall Street, 2013.

Um pouco além da marca dos cinco minutos, a sequência termina com Jordan, do alto do palco de onde faz discursos motivacionais para a firma, contemplando com orgulho o vai-e-vem apressado dos corretores de sua empresa. Depois disso, o protagonista nos leva de volta ao seu início em Wall Street. Pelas próximas horas, acompanharemos sua trajetória de ascensão — como um dos mais importantes e ricos corretores de Wall Street — e queda — como um informante do FBI e ex-detento que, por fim, constrói uma lucrativa carreira como *coach*.

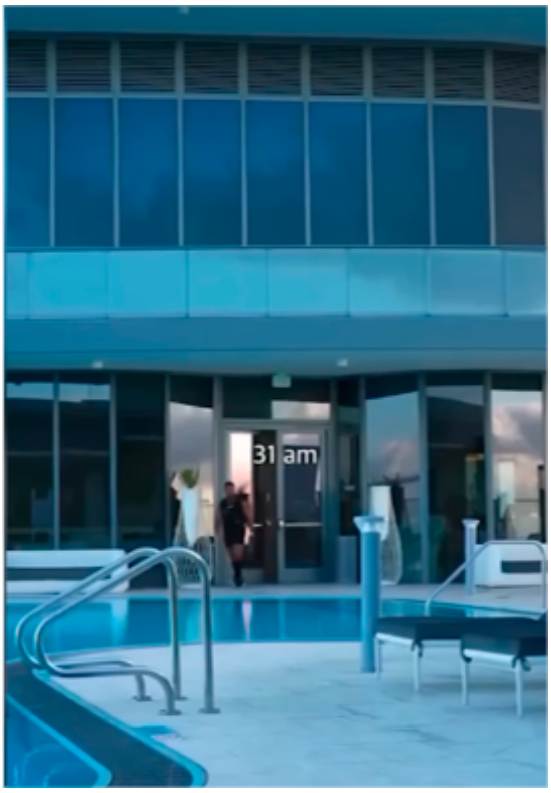
Está delineado na sequência em questão o *modus operandi* do longa. Embora tenha uma narrativa (na maior parte) linear com início, meio e fim, o filme parece mais interessado em construir uma estrutura episódica, sem se pautar pelos ditames da eficiência narrativa. De fato, não é difícil imaginar as digressões de Belfort sendo limadas do corte final em uma *biopic* mais "contida" (para ecoarmos os críticos do seu suposto "excesso"). Antes, o filme segue por uma série de vinhetas que exibem os atos chocantes que permeiam a vida de seu protagonista, que em momento algum deixa de falar diretamente ao espectador. Assim, o que torna O *Lobo de Wall Street* bem-sucedido num domínio em que outras *biopics* satíricas de magnatas falharam, seja em termos de

alcance ou de mordacidade (vide *Cães de Guerra,* de 2016, e *Feito na América*, de 2017), é o fato de que o filme de Scorsese não abre concessões morais ao espectador. O que interessa ao cineasta é justamente nos submergir sensorialmente no universo de constante performatividade que seu protagonista constrói. Como? Desestabilizando aquela contemplação calma, ponderada e racional que o "bom cinema" deve privilegiar e optando por engajar o espectador mediante choques espetaculares, de estratégias de interpelação, de táticas de engajamento sensorial — seja por meio de procedimentos estilísticos (como a montagem acelerada, os *crash zooms*, os planos de grua ou a manipulação da velocidade de reprodução dos planos), seja por meio de imagens grotescas, como é o caso das estripulias sexuais de Jordan. Mais ainda, a interpelação que Belfort faz ao espectador nos coloca involuntariamente ao lado dessa figura monstruosa. Em outras palavras, o filme é inteiramente construído como uma longa sedução, na qual nós somos o alvo do golpista em cena. O resultado é que o olhar que nos é direcionado, aliado à forma fílmica empregada, expõe o próprio funcionamento do capitalismo — ou melhor seria dizer o modo como este constrói desejos e opera suas intensidades em nossa carnalidade. Temos, assim, a construção de um corpo (em cena e na plateia) totalmente voltado a essas intensidades e à absorção rápida e frenética de tudo que se mostra à disposição do olhar.

Considerações finais: o influencer

Vimos que *O Lobo de Wall Street* consegue um duplo feito: por um lado, interpela o espectador e, no processo, expõe a verve visualista do funcionamento do capitalismo; por outro, desestabiliza os preceitos tradicionais do cinema baseados na noção de perspectivismo. Ora, uma coisa é expor a dinâmica das visualidades em jogo no capitalismo; mas, para realmente mostrar como se dá essa experiência, é preciso recorrer à multissensorialidade. O espectador calmo e centrado deve ser então exaurido, ter suas faculdades sensíveis retorcidas, repuxadas. Que o filme resulte ofensivo para alguns críticos, portanto, não é de se espantar. Como argumento final, gostaríamos de apontar o modo como a retórica espetacular de Belfort, seu modo de expor suas conquistas e estilo de vida "vencedor", não está muito distante do mundo dos *coaches* e "gurus de *lifestyle*" das redes (aliás, o próprio Belfort, na vida real, fez carreira como coach após ser preso). Vejam, por exemplo, o vídeo da rotina matinal de Ashton Hall (Craighead, 2025), que viralizou em meados de março de 2025. Nele, Hall, empreendedor e guru fitness, mostra suas atividades em uma manhã típica: *skincare*, academia, café-da-manhã etc. O modo como essas atividades banais são retratadas, no entanto, exacerbam seu poder aquisitivo (Figura 11), seu poderio físico (Figura 12) e, talvez mais importante, o quanto o rapaz está disposto a "ralar".

Figura 11 — Poder financeiro: condomínio de luxo



Fonte: YouTube[8].

Figura 12 — Poder físico

Fonte: YouTube

8 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ew90LbnSIJE>. Acesso em: 04 de abril de 2025.

Referimo-nos a uma "cultura da ralação", ou *hustle culture*, do inglês, que se espalha a partir dos *millennials*. São jovens nascidos em um cenário de recessão entre os anos 1980 e 2000, imersos no mundo internético, flexíveis, inovadores e resilientes (Chairunnisah; Kurnia, 2023, p. 180). O trabalho para esses *millennials* se torna não só uma necessidade financeira, mas uma ética de satisfação pessoal e emocional dentro de um ecossistema neoliberal que enfatiza a "paixão", a superação de si e a realização pessoal (Ibidem, p. 180). Nesse sentido, a labuta passa a ser enxergada pelo viés da flexibilização, ditada por "*freelas*", contratos curtos e a chamada *gig economy*; ao mesmo tempo, o sucesso e o fracasso se tornam responsabilidades inteiramente pessoais — em outras palavras, tornar-se empreendedor de si é fundamental para dar conta de um estilo de vida compulsivo (Ibidem, p. 180–181). Algo já presente no neoliberalismo pós-Reagan que *O Lobo de Wall Street* retrata.

Ante o exposto, pelo modo como a retórica do filme ilustra tão bem o funcionamento da cultura audiovisual sob os ditames do capitalismo, e, mais ainda, pelo modo como a obra afeta o espectador sensorialmente, *O Lobo de Wall Street* se revela um importante tratado sobre o neoliberalismo que, mais que expor seus pontos discursivamente, convida o espectador à reflexão crítica pela intensidade de suas imagens.

Referências

AUMONT, Jacques. **Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes.** Campinas: Papirus, 2008.

BELTING, Hans. A janela e o muxarabi: uma história do olhar entre Oriente e Ocidente. In: ALLOA, E. (org.). **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

BENTES, Ivana. Estéticas das redes: regimes de visualização no capitalismo cognitivo. In: **Ciência da Informação**, v. 43, n. 3, 2013. Disponível em: <http://hdl.handle.net/20.500.11959/brapci/100054>. Acesso em: 03 abr. 2025.

BROWNE, Nick. The Spectator-in-the-Text: The Rhetoric of "Stagecoach". **Film Quarterly**, vol. 29, no. 2, Winter 1975-1976, pp. 26-38.

CRAIGHEAD, Olivia. The Morning Routine to End All Morning Routines. **The Cut**, mar. 24, 2025. Disponível em: <https://www.thecut.com/article/ashton-hall-morning-routine-video.html>. Acesso em: 04 abr. 2025.

CHAIRUNNISAH, Athifah; KURNIA, Lilawati. Hustle Culture in Social Media. Explaining the Imagined Success in the Modern Era. In: **Athena:** Journal of Social Culture and Society, vol. 1, issue 4, october 2023, p. 180–191. DOI: 10.58905/athena.v1i4.151. Disponível em: <https://journal.mediadigitalpublikasi.com/index.php/athena/article/view/151>. Acesso em: 04 abr. 2025.

CRARY, Jonathan. **Techniques of the observer.** On vision and modernity in the Nineteenth Century. Cambridge: MIT Press, 1990.

CRUZ, Gilbert. **The Wolf of Wall Street.** Vulture, 2013. Disponível em: <https://www.vulture.com/2013/12/does-the-wolf-of-wall-street-exalt-excess.html>. Acesso em: 04 abril 2025.

DAGRADA, Elena. **Between the eye and the world.** The emergence of the point-of--view shot. Brussels: P.I.E. Peter Lang, 2014.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2017.

EBERTFEST. Roger | **Ebertfest**. 2024. Disponível em: <https://ebertfest.com/roger#:~:-text=%7B%7B%20'Toggle%20navigation'%7Ct,%E2%80%94%20Roger%20Ebert>. Acesso em: 13 nov. 2024.

ELSAESSER, Thomas; HAGENER, Malte. **Film Theory.** An introduction through the senses. New York, London: Routledge, 2010.

FREIRE, Jurandir Costa. **O vestígio e a aura.** Corpo e consumismo na moral do espetáculo. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.

GUNNING, Tom. "The Cinema of Attraction(s): Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde". In: STRAUVEN, Wanda (org.). **Cinema of Attractions Reloaded.** Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.

HAYES, Patrick. Counterpoint. **MovieWEB**, 2013. Disponível em: <https://movieweb.com/wolf-of-wall-street-controversial-overhyped/>. Acesso em 04 abr. 2025.

HOWES, David. **The Empire of the Senses:** the Sensual Culture Reader. Oxford: Berg Publishers, 2005.

HOWES, David. **How Capitalism Came To Its Senses - And Yours.** The Invention of Sensory Marketing. Centre For Sensory Studies, June 29th, 2017, Concordia University, Montreal. Disponível em: <https://centreforsensorystudies.org/how-capitalism-came--to-its-senses-and-yours-the-invention-of-sensory-marketing/>. Acesso em: 05 ago. 2023.

HUCEK, David. **Working like wolves.** Labor, Class and Spectatorship in Martin Scorsese's The Wolf of Wall Street. 2018. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas). Karl-Franzens-Universität Graz, Graz, 2018. Disponível em: <https://unipub.uni-graz.at/obvugrhs/content/titleinfo/2791831/full.pdf>. Acesso em: 04 abr. 2025.

JOUSSE, Thierry. **Obsessions.** Cahiers du Cinema, n. 453, mars 1992, Paris.

MANOVICH, Lev. **Cultural Analytics.** Cambridge: MIT Press, 2020.

MIAO, Ruomu. 'O cinema estava se tornando mais real': da Nouvelle Vague Francesa à estética da tela vertical do Mobile Short Video. **Revista Famecos**, v. 30, n. 1, 2023. DOI: 10.15448/1980-3729.2023.1.44854. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/revistafamecos/article/view/44854>. Acesso em: 04 abr. 2025.

SCORSESE, Martin. Martin Scorsese: I Said Marvel Movies Aren't Cinema. Let Me Explain. **The New York Times**, November 4, 2019. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2019/11/04/opinion/martin-scorsese-marvel.html>. Acesso em: 24 dez. 2023.

SOLANA, Mariela; VACCAREZZA, Nayla Luz. Relecturas feministas del giro afectivo. **Revista Estudos Feministas**, v. 28. n. 2, p. e72445, 2020. DOI: 10.1590/1806-9584-2020v28n272448.

WILLIAMS, Linda. "Tales of Sound and Fury"... or, The Elephant of Melodrama. In: WILLIAMS, Linda; GLEDHILL, Christine. **Melodrama Unbound.** New York: Columbia University Press, 2018.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico:** a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

Recebido em: 10 abr. 2025
Aprovado em: 29 jul. 2025

dispositiva
Revista Interinstitucional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC Minas e da UFMG
PUC Minas
UFMG

TURBO KID (2015): NOSTALGIA RETROFUTURISTA E CRÍTICAS SOCIAIS EM UM PASSADO-FUTURO DISTÓPICO

TURBO KID (2015): RETRO-FUTURIST NOSTALGIA AND SOCIAL CRITIQUE IN A DYSTOPIAN PAST-FUTURE

Anna Clara do Carmo Murça [1]

Resumo
Lançado em 2015, o longa metragem Turbo Kid retrata um mundo pós-apocalíptico onde o colapso civilizacional é consequência do capitalismo desregulado e do neoliberalismo. Este artigo analisa como o filme, ao homenagear clássicos dos anos 1980, constrói uma alegoria política sobre exploração e alienação. Aponta-se que, por meio da estética camp e da violência estilizada, a obra satiriza estruturas de poder e a cultura de massa, oferecendo uma reflexão crítica sobre os efeitos sociais e subjetivos do capitalismo tardio e das ideologias neoliberais.

Palavras-chave
Turbo Kid (2015); nostalgia; retrofuturismo; estética camp; neoliberalismo.

Abstract
Released in 2015, Turbo Kid portrays a post-apocalyptic world where civilizational collapse is the consequence of unregulated capitalism and neoliberalism. This article analyzes how the film, while paying homage to 1980s classics, constructs a political allegory about exploitation and alienation. Through camp aesthetics and stylized violence, the work satirizes structures of power and mass culture, offering a critical reflection on the social and subjective effects of late capitalism and neoliberal ideologies.

Keywords
Turbo Kid (2015); nostalgia; retrofuturism; camp aesthetics; neoliberalism.

1 Mestre em Comunicação, Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), annacmurca@gmail.com, https://orcid.org/0009-0006-0859-0860, http://lattes.cnpq.br/6785749561215985.

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e36677

Introdução: um olhar para o futuro?

> Este é o futuro. O mundo que conhecíamos acabou. A chuva ácida deixou o solo infértil e a água tóxica. Devastada por guerras intermináveis, a humanidade luta para sobreviver nas ruínas do velho mundo. Congelada em um eterno inverno nuclear. Este é o futuro. Este é o ano de 1997 (Turbo Kid, 2015, 1'10'' - 1'40).

Já nos primeiros segundos de Turbo Kid (2015), o narrador, em voz off, nos apresenta ao mundo no qual a história se passa: uma terra árida, desértica e devastada por guerras nucleares e poluição. Entre montes de antigos objetos de consumo, cadáveres decompostos e sujeira, o que sobrou da humanidade luta para sobreviver em um ambiente inóspito. O maior problema enfrentado é a escassez de água, uma vez que as reservas naturais foram contaminadas e não são próprias para o consumo. Nesse mundo hostil, um menino solitário vasculha as pilhas de lixo em busca de qualquer coisa que possa ser trocada por água, alimentos ou revistas em quadrinhos do herói Turbo Rider. O Garoto (interpretado por Munro Chambers), cujo nome não conhecemos, usa um mapa desenhado à mão, constantemente atualizado para evitar as zonas de perigo, lugares dominados por gangues violentas que marcam o perímetro de seu território com cabeças humanas empaladas. Sua casa é um bunker subterrâneo, no qual reúne todos os tesouros que encontra durante suas explorações: bonecos de ação, um walkie-talkie, posters de seu herói dos quadrinhos, brinquedos antigos — objetos que evocam uma infância idealizada e que evidenciam que o refúgio nostálgico do personagem é, todo ele, um grande paraíso de consumo.

Figura 1: Este é o futuro

Fonte: Turbo Kid, 1'20''.

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e36677

O que não vai para o bunker é levado para ser trocado por suprimentos na "Cidade": um mercado que reúne, nas ruínas de uma antiga fábrica, os humanos que restaram. Ali, adultos se divertem com quedas de braço, conversam sobre os desaparecimentos e mortes recentes e fazem planos para garantir a sobrevivência. Na Cidade, conhecemos outros dois personagens que serão importantes para a trama, o caubói Frederic (interpretado por Aaron Jeffery), uma espécie de justiceiro que tenta garantir a segurança da comunidade, e o vendedor Bagu (interpretado por Romano Orzari), com quem o garoto troca os itens encontrados em suas expedições por água, suprimentos e revistas em quadrinhos.

A sequência seguinte nos apresenta ao vilão da história: o tirânico Zeus (interpretado por Michael Ironside), chefe da gangue que aterroriza a região. É ele, também, quem controla o suprimento de água e ordena os sequestros e mortes de quem se aventura fora dos limites de segurança da cidade. Ao fim do filme, descobrimos que Zeus é um androide construído antes dos desastres que deram fim à civilização como a conhecemos e que foi programado para atuar no ambiente empresarial, tendo, portanto, uma programação corporativista que foca no lucro a qualquer preço, mesmo que para isso tenha que recorrer a assassinatos brutais, chantagem e tortura.

A última personagem a que somos apresentados é Apple. Uma garota otimista, inocente e extremamente positiva (e que, mais tarde, também se revela uma androide, programada para atuar como companhia para humanos solitários). É ela quem se aproxima do Garoto e rompe suas barreiras de proteção emocional, tornando-se sua amiga e reafirmando a importância do companheirismo e da empatia para a sobrevivência humana. Ao ser sequestrada por Zeus, Apple dá início à disputa entre o Garoto e o vilão, que passa a ser o foco da trama.

Dirigido por François Simard, Anouk Whissell e Yoann-Karl Whissell, o filme é uma ode à cultura dos anos 1980 que instiga uma reflexão sobre o futuro que aguarda uma sociedade de consumo desenfreado e exploração corporativa, mostrando como a ganância pode levar ao colapso ambiental e à opressão daqueles mais fracos. Além disso, a relação entre Apple e o Garoto revela a importância da criação de laços e do companheirismo para a sobrevivência da nossa espécie, nos mostrando que a empatia e o cuidado de uns para com os outros é a chave para a construção de uma realidade melhor.

O presente artigo propõe, portanto, partir de aspectos apresentados no filme *Turbo Kid* para pensar sobre o uso da estética retrofuturista e da nostalgia como ferramentas de aproximação de tempos distintos, ressaltando semelhanças entre sociedades de diferentes épocas. Além disso, o filme permite que pensemos sobre as consequências do modelo neoliberal, do consumismo desenfreado e da exploração corporativa, evidenciando como tais elementos podem conduzir a realidades distópicas e desumanas.

Retrofuturismo, nostalgia e o retorno aos anos 80

Embora lançado em 2015, *Turbo Kid* nos apresenta a um futuro apocalíptico que foi imaginado décadas atrás, no qual a chuva ácida e o inverno nuclear decorrente de

infindáveis guerras intoxicaram a água e o solo, ameaçando a sobrevivência dos poucos humanos que ainda resistem às adversidades. No futuro alternativo que é projetado pelo filme, o ano é 1997, e o mundo tornou-se estéril e desértico como resultado da ganância de alguns humanos e da poluição desenfreada. O céu se esconde por trás de cortinas espessas de gases poluentes. Montes de bens de consumo outrora produzidos em massa, dividem o espaço com os corpos em decomposição. O chão é tão seco que nuvens de poeira se levantam com o vento. Tudo é cinza, sujo, abandonado.

O futuro distópico escolhido por *Turbo Kid* é fruto do medo nuclear, da preocupação com a queima de combustíveis fósseis e do lançamento de gases poluentes na atmosfera, remetendo às projeções apocalípticas da década de 1980, auge da Guerra Fria e da ameaça nuclear, fim da idade industrial e ascensão do neoliberalismo, representado pelos regimes de Margaret Thatcher, na Inglaterra, e Ronald Reagan, nos Estados Unidos. Além disso, como aponta Mark Fisher: "os anos 1980 foram o período no qual o realismo capitalista se estabeleceu, com muita luta, e criou raízes" (Fisher, 2020, posição 132). O mundo apresentado por *Turbo Kid* reúne as piores consequências possíveis dessa época, criando uma projeção na qual os grandes medos daquela sociedade tornaram-se realidade. Um mundo destruído que revela os moldes de fim de mundo típicos do *zeitgeist* oitentista, que abandona o otimismo associado ao progresso científico, típico dos anos 60, e passa a pensar sobre as possibilidades reais de um desastre ambiental causado pela poluição e pela ameaça nuclear. Assim como apontado por Filho:

> À diferença do otimista século XIX, em que os futuros imaginados pelo gênero tendiam a ser utopias, o século XX — que experimentou flagelos como a Bomba, a poluição, o desemprego e duas Guerras Mundiais, e "perturbações" como a televisão, a psicologia freudiana e o princípio da incerteza de Heisenberg — concentrou-se na distopia. Na premissa de que o mundo como o conhecemos chegou ao fim, precipitado pelo holocausto nuclear, pela epidemia ou por algo bem mais simples, como o esgotamento das reservas de petróleo (Filho, 2017, p. 99).

O mundo criado por *Turbo Kid* sugere que os medos oitentistas ressurgem no imaginário cultural da segunda década do século XXI. Assim como a Guerra Fria e a ideia de que a humanidade caminhava rumo a um desastre ambiental povoaram os pesadelos apocalípticos de quem viveu durante os anos 1980, hoje novas guerras reacendem o medo nuclear e o aquecimento global atingiu níveis extremamente preocupantes. Portanto, não é de se estranhar que, na década de 2020, o modelo apocalíptico se assemelhe, e muito, às projeções das décadas finais do século XX. *Turbo Kid* mescla os tempos e cria um universo distópico que reflete as preocupações de ambas as épocas, apresentando um mundo destruído pela exploração ostensiva de recursos naturais e pela utilização de armas nucleares, povoado por uma sociedade individualista, violenta e segregada.

Ao olhar para o passado e projetar possibilidades alternativas de futuro, *Turbo Kid* flerta com o retrofuturismo, definido por Jenkins como "um gênero em que permite as pessoas olharem para trás, examinando mitos e fantasias mais antigos contra a rea-

lidade contemporânea" (Jenkins, 2007 *apud* Filho, 2017, p. 93). Essa estética cultural frequentemente remete aos futuros imaginados por sociedades do passado, combinando elementos marcantes do espírito do tempo ao qual se refere com abordagens futuristas que buscam imaginar possibilidades e compreender o passado e o presente. Como artefatos históricos, as expectativas de futuro moldadas pelas pessoas do passado revelam ideologias, transparecendo os ideais de progresso que formataram as sociedades pregressas. Henry Jenkins (2007 *apud* Filho, 2017, p. 93) ressalta que a reativação dessas previsões em novos tempos pode atuar como instrumento crítico que ilumina as lacunas entre as idealizações e a realidade. A narrativa retrofuturista de *Turbo Kid* revisita o medo atômico para originar uma possibilidade de futuro distópico resultante de ações e ideologias contemporâneas, em que o desejo individual se sobrepõe às necessidades coletivas, criando um território em constante estado de guerra de todos contra todos. A jornada pelo "passado futuro" que é proposta pelo filme funde nostalgia e especulação, construindo um mundo pós-apocalíptico que incorpora elementos nostálgicos da década de 1980 a uma visão do futuro distópica que reflete medos e erros da contemporaneidade.

A construção visual do filme evoca a estética das produções *sci-fi* da década de 1980, desde a paleta de cores vibrantes até os trajes e objetos que remetem à cultura pop da época. *Turbo Kid* se aventura pelo pastiche, trazendo elementos e fazendo referências claras às obras como *Mad Max* (George Miller, 1979), *A História Sem Fim* (Wolfgang Petersen, 1984), *Os Goonies* (Richard Donner, 1985), *Cherry 2000* (Steve De Jarnatt, 1987) e *Fome Animal* (Peter Jackson, 1992). O pastiche é definido por Jamerson (1985) como um dos elementos constitutivos da cena cultural pós-moderna:

> O pastiche é, como a paródia, a imitação de um estilo singular ou exclusivo, a utilização de uma máscara estilística, uma fala em língua morta: mas a sua prática desse mimetismo é neutra, sem as motivações ocultas da paródia, sem o impulso satírico, sem a graça, sem aquele sentimento ainda latente de que existe uma norma, em comparação com a qual aquilo que está sendo imitado é, sobretudo, cômico. O pastiche é paródia lacunar, paródia que perdeu seu senso de humor: o pastiche está para a paródia assim como aquela coisa curiosa, a prática moderna de uma espécie de ironia branca, está para o que Wayne Booth chama as ironias cômicas e estáveis, isto é, as ironias do século XVIII (Jamerson, 1985, p. 18-19).

Em *Turbo Kid*, as imitações reconfiguradas que homenageiam deliberadamente o estilo, as características ou os elementos de obras pregressas criam uma atmosfera que é facilmente reconhecida e que remete de forma clara ao *zeitgeist* da década de 1980. Ao mesmo tempo, o apego aos objetos de consumo e às referências da indústria cultural evidencia como memórias afetivas são convertidas em mercadorias, revelando a ambivalência entre crítica e adesão ao capitalismo cultural. A dimensão do consumo é ressaltada quando conhecemos o bunker no qual o Garoto vive: "um museu de coisas legais", como é descrito por Apple (Figura 2). O espaço reúne brinquedos populares, de-

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e36677

corações de jardim, fitas cassete e revistas em quadrinhos, além disso, "não há mantimentos, comida enlatada ou ração no bunker, apenas 'coisas legais.' Tudo que o Garoto precisa para sobreviver" (Filho, 2017, p. 103).

Figura 2: Um museu de coisas legais

Fonte: Turbo Kid, 17'23"

O uso da nostalgia como estratégia estética fica claro tanto na presença de *easter eggs* de obras clássicas, quanto no uso de elementos e objetos da cultura pop, como os quadrinhos do super-herói *Turbo Rider*, que o Garoto coleciona com carinho e tem como maior inspiração. A nostalgia reflete um anseio por uma época distinta, por uma realidade idílica e imaginada que simplifica ou ignora os problemas típicos do tempo em questão. Inicialmente entendida como uma patologia, a nostalgia é um fenômeno psicossocial que se caracteriza pelo apego às memórias afetivas e conexão emocional com objetos, lugares ou experiências do passado.

Constantine Sedikides e Tim Wildschut (2022) exploram definições de nostalgia, ressaltando que o sentimento é comumente descrito como anseio sentimental de sabor agridoce, que costuma ignorar as nuances negativas para focar em idealizações positivas do passado. Os autores destacam que a nostalgia é um sentimento social e de natureza orientada para a aproximação, ou seja, leva o indivíduo a procurar experiências positivas, estimulando-o a buscar por conexão social, sentido de vida e autocontinuidade. Além disso, tem efeito protetor, funcionando como um mecanismo de enfrentamento de estados psicológicos negativos, como solidão, ansiedade e desconforto existencial, sentimentos que inundam as vivências do Garoto que, sozinho, enfrenta um mundo hostil enquanto dá seus primeiros passos para a vida adulta. Svetlana Boym, aponta que a

> [...] nostalgia parece ser a saudade de um lugar, mas é na realidade um anseio por um tempo diferente – o tempo de nossa infância, dos

> ritmos mais lentos de nossos sonhos. Em um sentido ainda mais amplo, a nostalgia é uma revolta contra a ideia moderna de tempo, o tempo da história e do progresso. Os desejos nostálgicos de transformar a história em uma mitologia individual ou coletiva, de revistar os tempos como espaço, recusando render-se à irreversibilidade do tempo que atormenta a condição humana. Assim, o passado da nostalgia, parafraseando William Faulkner, não é sequer passado. Pode ser apenas um tempo melhor, ou um tempo mais lento – tempo fora do tempo, não sobrecarregado por agendas repletas de compromissos (Boym, 2017, p. 154).

É importante compreendermos que a nostalgia advém de uma recusa radical do presente, e que "não é uma tentativa ou um desejo de fazer com que determinado passado retorne ao presente; na verdade, ela não quer transformar o presente" (Barbosa, 2014, p. 2). Em *Turbo Kid*, a nostalgia se faz presente enquanto estética, na construção visual do filme, e enquanto sentimento que forma o personagem do Garoto, que se apega aos objetos do passado em uma tentativa de ignorar o presente hostil no qual vive. Para André Antônio Barbosa, "o nostálgico não quer mudar o presente para que ele fique igual ao passado, mas se perder nesse passado como em um sonho – e, no limite, nunca mais voltar" (Barbosa, 2014, p. 2). Ao reunir em seu bunker diversos objetos de tempos melhores, o Garoto cria para si um ambiente de sonho, no qual pode se esconder da realidade brutal do mundo à sua volta. Cercado por brinquedos coloridos e decorações espalhafatosas, ele pode, mesmo que por pouco tempo, esquecer as mazelas da superfície. Ademais, esse ambiente onírico é construído a partir dos bens de consumo que restaram do mundo ultracapitalista que gestou a realidade distópica habitada pelos personagens. Assim, o refúgio do Garoto não é apenas um espaço nostálgico de proteção, mas também um testemunho da lógica consumista que contribuiu para a ruína do mundo exterior, revelando o quanto até mesmo a fantasia e o consolo individual estão impregnados pelas ruínas do capital.

Turbo Kid também se apropria do exagero visual típico da estética Camp para construir sua ambientação, apostando no uso deliberado de elementos considerados bregas ou exagerados. Definido por Susan Sontag como "um certo tipo de esteticismo" (Sontag, 1964, p. 2), "a questão fundamental do Camp é destronar o sério. O Camp é jocoso, anti-sério. Mais precisamente, o Camp envolve uma nova e mais complexa relação com o 'sério'" (Sontag, 1964, p. 10). Para a autora, "sentimo-nos atraídos pelo Camp quando percebemos que a 'sinceridade' não é suficiente. A sinceridade pode ser simples vulgaridade, estreiteza intelectual" (Sontag, 1964, p. 10). A ironia subversiva pode converter-se em estilo mercadológico, facilmente apropriado pela indústria cultural. Em *Turbo Kid*, o Camp não opera apenas como ferramenta crítica, mas também como efeito visual absorvido pelo mesmo circuito de consumo que o filme satiriza. No filme, esse estilo que celebra o exagero e a artificialidade encontra a violência *gore*, criando um espetáculo visual de sangue e desmembramentos. Excessos que convertem a crítica em um espetáculo consumível, parte da lógica cultural que transforma a violência em mercadoria.

A artificialidade e a ironia estão presentes na visualidade e na narrativa do filme, que brincam com a linha tênue entre o excesso e o sublimemente absurdo, criando uma atmosfera em que a ambiguidade e a autoconsciência são fundamentais. O filme faz uso extensivo de elementos exagerados e teatrais, desde a paleta de cores vibrantes até os figurinos extravagantes dos personagens e as situações absurdas em que se encontram, como o uso da armadura super tecnológica do herói *Turbo Rider*, que é encontrada pelo Garoto em uma nave abandonada. A abordagem do filme não é de uma narrativa convencional de um mundo pós-apocalíptico, mas uma celebração irônica da estética retrofuturista dos anos 1980, que utiliza elementos das histórias de super-heróis combinados ao horror visceral do gore para criar uma atmosfera única.

Realismo capitalista, neoliberalismo e a máquina de moer gente

Em *Turbo Kid*, a escassez de recursos, especialmente a falta de água, é um reflexo das ações insustentáveis das corporações do passado. A exploração indiscriminada dos recursos naturais que deveriam ser de uso comum em busca do lucro para poucos indivíduos resultou em um ambiente devastado, ilustrando os efeitos prejudiciais da ganância corporativa desenfreada. Essa degradação do meio ambiente serve como um lembrete das consequências reais do modelo em termos de exploração e destruição. A luta pela sobrevivência se torna uma batalha diária, evidenciando como a privatização e o controle corporativo dos bens essenciais levam à desumanização e à violência. A água, aqui símbolo de poder, demonstra como a concentração de riqueza nas mãos de poucos amplifica as desigualdades sociais, deixando a maioria da população à mercê dos caprichos de quem detém os recursos. *Turbo Kid* é uma crítica alegórica ao capitalismo tardio e à lógica extrativista, mostrando um mundo onde o legado da exploração desmedida é um planeta árido e hostil. A narrativa pós-apocalíptica questiona até que ponto a humanidade está disposta a ir em nome de uma concepção de progresso que perpetua sistemas de dominação, ao invés de atuar para a melhoria real da vida coletiva. Nesse mundo, o capital não é mais o dinheiro, mas sim a água. E o poder está nas mãos de quem, como Zeus, retém os meios de produção e distribuição de recursos.

Recurso escasso que determina o valor de todas as outras mercadorias e serviços, no mundo de *Turbo Kid,* a água tornou-se o que Karl Marx denomina de equivalente geral. Marx (2014) define o dinheiro como uma mercadoria que representa o trabalho social abstrato, que atua como equivalente universal para todo tipo de troca. Nas palavras do autor, "o dinheiro é a mercadoria que tem como característica a alienabilidade absoluta, porque é o produto da alienação universal de todas as outras mercadorias" (Marx, 2014, p. 58). Enquanto cristalização de uma rede de relações sociais de trabalho e troca, o dinheiro expressa a lógica mercantil capitalista, em que tudo, inclusive o tempo humano, torna-se mercadoria alienável, representando um meio neutro de troca enquanto condensa valores sociais e estruturas de dominação materializadas nas formas de circulação.

Em *Turbo Kid*, essa lógica mercantil é deslocada para o recurso mais básico e vital para a vida como a conhecemos: a água. Ela se torna a moeda mais valiosa, cen-

tral nas dinâmicas de poder e dominação. O controle sobre a água opera como forma brutal de mediação das trocas, estabelecendo uma economia de escassez que favorece os interesses de quem detém o monopólio desse recurso. Dessa forma, a água, para além de um bem indispensável de sobrevivência, torna-se um instrumento simbólico do poder, sendo usada como material de coerção. Zeus, vilão da narrativa, concentra esse poder, operando como figura alegórica da burguesia capitalista monopolista, detentora dos meios de produção e das formas de reprodução da vida social. Ele explora o corpo do proletariado não só para extração de trabalho, mas como fonte literal de sustento, revelando uma radicalização da lógica extrativista capitalista. A violência gráfica que permeia suas ações não é gratuita, mas expressão da crueldade que caracteriza a acumulação por espoliação. A luta de classes, por sua vez, é atualizada: o Garoto e seus aliados, ao resistirem à violência imposta pelo grupo de malfeitores, representam a insurreição dos explorados contra a ordem instituída. Em sua jornada, reconfigura-se simbolicamente a antiga tensão entre capital e trabalho, sugerindo que, mesmo num cenário de colapso civilizacional, as estruturas de opressão de classe permanecem, exigindo formas de resistência que misturam afeto, violência e solidariedade, sem se afastar da lógica capitalista que levou o mundo à ruína.

Um exemplo do realismo capitalista descrito por Mark Fisher (2020), que defende que "é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo" (Fisher, 2020, posição 21), pode ser identificado de forma clara na diegese de *Turbo Kid*. Para Fisher, o capitalismo atingiu um grau tal de naturalização que ultrapassa a esfera econômica e se torna um horizonte totalizante, moldando percepções, afetos e até mesmo a imaginação política. Ele se infiltra nas estruturas materiais da sociedade e se internaliza nas subjetividades, impedindo um vislumbre de alternativas reais à sua lógica.

Em *Turbo Kid*, mesmo após o colapso da civilização tal como a conhecemos, a estrutura das relações sociais permanece inalterada em sua essência: as dinâmicas de exploração, opressão e alienação continuam a organizar os vínculos entre os personagens e as instituições, mesmo em meio à escassez e à violência generalizada. O cenário apocalíptico não funciona como oportunidade para reinvenção coletiva, mas como palco em que o capitalismo, em sua versão mais crua e sanguinária, persiste e se adapta. A ruína material do mundo não é acompanhada pela ruína de suas ideologias. A obra, assim, ilustra com precisão a tese de Fisher: o capitalismo não apenas sobrevive ao fim do mundo, como continua a fornecer os códigos pelos quais o mundo é compreendido e vivido. Ele estrutura não apenas a economia, mas o próprio imaginário, delimitando o possível e o pensável.

Efeito central do realismo capitalista, essa paralisia imaginativa torna inoperante a esperança de transformação, convertendo até mesmo a distopia em repetição das mesmas lógicas de poder. No filme, a ideologia neoliberal, com sua ênfase na competição, na privatização dos bens comuns e na responsabilização individual, se mantém intacta mesmo quando todas as instituições ruíram. Ao manter a escassez como motor das relações sociais e a violência como instrumento de gestão dos conflitos, *Turbo Kid* revela o quanto o neoliberalismo naturalizou uma gramática de sobrevivência baseada na exclusão dos mais fracos, na guerra de todos contra todos e na dissolução dos vín-

culos coletivos. A permanência dessas estruturas em um mundo devastado não apenas reforça a denúncia feita por Fisher, mas aponta para a urgência de se recuperar a capacidade de imaginar outras formas de vida possíveis.

O mundo distópico de *Turbo Kid* mantém estruturas capitalistas e neoliberais, sugerindo que nem mesmo contextos apocalípticos que promovam intensas mudanças nas formas de produção e vivência humana têm a capacidade de alterar as ideologias que regem as trocas econômicas. No filme, o capitalismo predatório persiste como lógica orientadora das relações humanas, mesmo em um cenário de ruína total, revelando o enraizamento do neoliberalismo como forma dominante de organização da vida e naturalizando a competição, a escassez e o individualismo como fundamentos inquestionáveis das relações sociais.

O neoliberalismo é uma abordagem econômica e política que enfatiza o livre mercado, a redução da intervenção estatal na economia e a promoção do individualismo e da liberdade individual. Originado como uma resposta às crises econômicas e ao intervencionismo estatal nas décadas de 1930 e 1940, o neoliberalismo ganhou proeminência a partir dos anos 1970, especialmente com os governos de Margaret Thatcher no Reino Unido e Ronald Reagan nos Estados Unidos. Nesse contexto, o modelo keynesiano de Estado de bem-estar social passou a ser visto como ineficiente, dando lugar à valorização das forças autorreguladoras do mercado e à centralidade da iniciativa privada. Assim, o neoliberalismo influenciou profundamente políticas governamentais e estruturas econômicas em todo o mundo, impondo reformas que incluíram privatizações em massa, flexibilização das leis trabalhistas, cortes em serviços públicos e desregulamentação financeira.

Como aponta Perry Anderson, ele pode ser compreendido como "uma reação teórica e política veemente contra o estado intervencionista e de bem-estar" (Anderson, 1995 *apud* Paulani, 1999, p. 119), sendo também uma reconfiguração ideológica da relação entre Estado, mercado e sujeito. Mais do que um conjunto de medidas econômicas, o neoliberalismo constitui uma racionalidade política que reorganiza os modos de vida, modelando subjetividades voltadas à competição, à produtividade e ao consumo. Ele redefine os limites do possível ao internalizar a lógica mercantil como critério de valor para todas as esferas da existência — da saúde à educação, das relações afetivas à gestão do tempo —, consolidando-se, assim, como um regime de verdade que naturaliza desigualdades e responsabiliza o indivíduo pelo próprio destino.

Em *Turbo Kid*, o Estado Mínimo, defendido por essa vertente de pensamento, é levado ao ápice, em uma sociedade anárquica na qual gangues operam como microcosmos de poder autônomo, regidas por líderes como Zeus, o androide corporativista que retém e vende a altos preços o suprimento de água da região. Quem, assim como o Garoto, não pode pagar, precisa contentar-se em trocar peças antigas encontradas no lixão por uma água turva e visivelmente suja, enquanto Zeus (que por sua natureza robótica não necessita de água para sobreviver) e seus capangas mais próximos esbanjam água limpa e cristalina. A falta de uma estrutura regulatória centralizada leva a uma competição feroz por recursos escassos, o que se torna explícito com o uso do

gore e da violência extrema. Já no início do filme, somos informados, por meio de conversas entre os personagens, que é comum que haja desaparecimentos associados às gangues. Quem se aventura sozinho por áreas fora do perímetro de segurança da comunidade corre o risco de ser sequestrado e levado para Zeus. É o que acontece com o irmão de Frederic, que é torturado e utilizado para atrair o irmão, nos revelando a origem dos recursos hídricos que empoderam o androide: uma máquina de moer, triturar e filtrar corpos humanos, transformando-os em água (Figura 3). Na cena em que apresenta a máquina, Zeus explica:

> Gostam de ciência? Eu amo demais! Por exemplo, sabem quanta água tem num corpo humano normal? Seu sangue tem 86% de água. Tecido, 75%. A cartilagem entre os ossos, 55%. E os ossos propriamente ditos, 25%. E sua não muito aproveitável massa cinzenta, 90% de água. O que nos dá um total de 37 preciosos litros de H2O. 37 litros que essa máquina foi projetada para extrair (Turbo Kid, 2015, 35'36'' - 36'20'').

Figura 3: A máquina de moer gente

Fonte: Turbo Kid, 35'58''.

Aqui, a expressão "máquina de moer gente", metáfora que frequentemente é usada para descrever situações ou sistemas em que pessoas são exploradas, esgotadas ou tratadas de maneira desumana, muitas vezes em prol do lucro ou de interesses econômicos, perde seu sentido figurativo. O poder de Zeus consiste em destruir os mais fracos, em "moer gente", convertendo pessoas em recursos a serem explorados e transformados em lucro. A inserção dessa máquina no contexto do filme aponta críticas ao capitalismo desenfreado, ao corporativismo e ao neoliberalismo, em que a busca incessante por lucro leva a consequências humanas e sociais desastrosas, destacando, assim, o fato de que sistemas que priorizam interesses econômicos sobre as necessidades humanas resultam em exploração, desigualdade e perda da humanidade subjacente a cada indivíduo.

A metáfora da máquina de moer gente e a transformação de pessoas em recursos nos convida a uma reflexão profunda sobre a ética, os valores e a responsabilidade em sistemas econômicos e sociais. Ao representar corpos humanos como matéria-prima descartável, essa imagem extrema evidencia o grau de desumanização a que podem chegar sociedades guiadas exclusivamente por lógicas produtivistas e utilitaristas. Ela nos leva a questionar se os ganhos de uma minoria devem, de fato, prevalecer sobre as vidas e a dignidade da maioria, e até que ponto a eficiência e o lucro podem justificar o sacrifício da condição humana. Essa crítica se ancora na percepção de que, em sistemas capitalistas avançados, o valor das pessoas tende a ser medido por sua capacidade de gerar capital ou de se tornarem úteis dentro de determinadas engrenagens institucionais. Ressalta-se, assim, os perigos da concentração excessiva de poder nas mãos de poucos sujeitos e as implicações sociais e políticas negativas de um modelo que silencia, exclui e marginaliza vozes dissidentes, enquanto promove uma homogeneização da experiência social. Além disso, a metáfora evidencia como certos discursos e práticas podem ser instrumentalizados para mascarar a violência estrutural que sustenta o sistema, naturalizando o sofrimento como efeito colateral do "progresso" ou da "ordem". *Turbo Kid*, portanto, pode ser lido como uma crítica a um sistema no qual elites econômicas mantêm alianças estreitas com estruturas de poder informal que pode ser explorado e distorcido para benefício de certos indivíduos, gerando assimetrias brutais de acesso a direitos, oportunidades e recursos. O resultado é um cenário de opressão, exploração e caos social, em que a vida humana perde seu valor intrínseco e passa a ser tratada como cifra, estatística ou resíduo.

Considerações finais

Com o uso das estéticas retrofuturista, nostálgica e Camp, *Turbo Kid* instiga críticas sociais relevantes para a contemporaneidade. A obra dos diretores François Simard, Anouk Whissell e Yoann-Karl Whissell não se contenta em ser apenas um filme pós-apocalíptico, se apresentando como uma celebração metalinguística da diversidade estética do cinema, desafiando convenções genéricas e subvertendo as expectativas do público. Ao combinar um enredo situado em um futuro distópico com elementos visuais e narrativos típicos dos anos 1980 — como trilha sonora sintetizada, figurinos coloridos e uma estética de videogame — o filme constrói uma ponte afetiva com a memória cultural coletiva, ativando a nostalgia do espectador. Por meio da fusão entre passado e futuro, *Turbo Kid* questiona nossa relação com o tempo histórico e com as utopias e distopias que construímos, revelando como muitas das idealizações do passado podem ocultar tensões, violências e exclusões que ainda persistem no presente.

A estética retrofuturista, com suas cores vibrantes, efeitos especiais propositalmente datados e ambientações tecnológicas rudimentares, cria uma atmosfera emocional carregada de referências culturais que ressoam com diversas gerações. Contudo, essa atmosfera é frequentemente quebrada pela violência gráfica, pelos corpos mutilados e pela crítica implícita à lógica da escassez e da opressão, impedindo uma leitura puramente escapista ou romântica da narrativa. O filme, assim, nos confronta

com a ideia de que o passado idealizado, muitas vezes revisitado com carinho pela cultura pop, nem sempre representa uma alternativa inocente ou desejável ao presente.

A estética Camp, por sua vez, desempenha um papel fundamental na complexificação da experiência estética da obra. Com seu exagero proposital, teatralidade desmedida e ironia evidente, o Camp permite que *Turbo Kid* brinque com os códigos do gênero pós-apocalíptico, desestabilizando suas convenções e revelando suas contradições. Essa dimensão irônica, longe de esvaziar o potencial crítico do filme, amplia sua capacidade de reflexão ao mostrar que é possível unir humor e denúncia, leveza e profundidade, espetáculo e pensamento. Ao adotar essa abordagem multifacetada, *Turbo Kid* demonstra como o cinema é simultaneamente entretenimento, campo de experimentação estética e plataforma para debater questões sociais, culturais e políticas. Ao misturar gêneros, estilos e referências culturais diversas, o filme reafirma o potencial do audiovisual como espaço de experimentação estética e narrativa, em que a combinação entre imaginação e crítica social produz experiências sensoriais ricas e provocadoras. Essa mistura de elementos — do gore estilizado à sensibilidade afetiva, da distopia à paródia — revela a maturidade artística de uma obra que compreende a linguagem cinematográfica como ferramenta para expressar tensões do mundo real por meio de códigos simbólicos, estéticos e afetivos.

Mais do que um exercício de estilo ou homenagem aos anos 1980, o filme constrói um discurso próprio sobre as formas como lembramos, reinterpretamos e projetamos tempos e realidades. *Turbo Kid* nos recorda que o cinema tem o poder singular de nos transportar para mundos imaginários repletos de cor, violência, humor e emoção, ao mesmo tempo em que nos faz questionar nossas próprias estruturas sociais, políticas e culturais. Ele se inscreve em uma linhagem de obras que compreendem a arte como um ato de resistência e invenção, em que o lúdico e o sério coexistem sem hierarquia.

Referências

BARBOSA, André Antônio. **A potência estética da nostalgia.** Serrote, v. 1, p. 21-39, 2014.

BOYM, Svetlana. Mal-estar na nostalgia. **História da Historiografia**, Ouro Preto, n. 23, p. 153-165, 2017. Disponível em: https://doi.org/10.15848/hh.v0i23.1236. Acesso em: 21 out. 2025.

FILHO, Lúcio Reis. Pasticho ao molho pardo (à moda dos anos 80): ingredientes e modo de preparo de Turbo Kid (2015). **Revista Passagens:** Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, v. 8, n. 2, 2017. Disponível em: https://periodicos.ufc.br/passagens/article/view/30962. Acesso em: 21 out. 2025.

FISHER, Mark. **Realismo capitalista.** Kindle Android version, 2020.

JAMESON, Frederic. **Pós-modernidade e sociedade de consumo.** Tradução de Vinicius Dantas. Novos Estudos, n. 12, 1985.

MARX, Karl. **O capital:** extratos por Paul Lafargue. Tradução de Abguar Bastos. São Paulo: Veneta, 2014.

PAULANI, Leda Maria. Neoliberalismo e individualismo. **Economia e Sociedade**, Campinas, SP, v. 8, n. 2, p. 115–127, 1999. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/ecos/article/view/8643138. Acesso em: 17 ago. 2023.

SEDIKIDES, Constantine; WILDSCHUT, Tim. Nostalgia across cultures. **Journal of Pacific Rim Psychology**, v. 16, 2022. Disponível em: https://doi.org/10.1177/18344909221091649. Acesso em: 17 ago. 2023.;

SONTAG, Susan. **Notas sobre camp.** London: Penguin Classics, 1964.

TURBO KID. Direção: François Simard; Anouk Whissell; Yoann-Karl Whissell. Produção: Benoit Beaulieu; Anne-Marie Gélinas; Tim Riley; Ant Timpson. Nova Zelândia: Epic Pictures Group, 2015. 1 DVD (93 min), son., color. Legendado, português.

Recebido em: 15 ago. 2025
Aprovado em: 14 set. 2025

dispositiva
Revista Interinstitucional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC Minas e da UFMG
PUC Minas
UFMG

A MÚSICA EM PODCASTS NARRATIVOS:
DIÁLOGOS ENTRE ESTUDOS DE RÁDIO E DE SOM NO CINEMA

MUSIC IN STORYTELLING PODCASTS
DIALOGUES BETWEEN RADIO STUDIES AND SOUND IN CINEMA

Carlos Jáuregui [1]
Eduardo Vicente [2]

Resumo
Este trabalho tem o objetivo de discutir o uso da música em podcasts narrativos ou documentais, a partir de contribuições teóricas provenientes dos estudos do som no cinema em interlocução com o campo de rádio e mídia sonora. Na esteira das discussões de Vicente (2024), Jáuregui (2024) e Jáuregui e Viana (2022), desenvolvemos um exercício de análise em torno de um corpus composto por trailers de três podcasts brasileiros: Alexandre (Piauí/Trovão Mídia); Lira: os atalhos do poder (Uol Prime) e Janja (Uol Prime). Para tanto, convocamos e adaptamos as categorias de Gorbman (1987), inicialmente formuladas para o estudo da música orquestral no cinema. Como resultado, levantamos um conjunto de gestos narrativos, estéticos e editoriais empreendidos pela música nessas produções sonoras e apresentamos reflexões sobre a pertinência dos intercâmbios teóricos propostos.

Palavras-chave
Música; podcast; som no cinema.

Abstract
This paper aims to discuss the use of music in narrative or documentary podcasts, drawing on theoretical contributions from sound studies in cinema in dialogue with the field of radio and sound media. Following the discussions of Vicente (2024), Jáuregui (2024), and Jáuregui e Viana (2022), we developed an analytical exercise on a corpus composed of the trailers of three Brazilian podcasts: Alexandre (Piauí/Trovão Mídia), Lira: os atalhos do poder (Uol Prime), and Janja (Uol Prime). To this end, we invoked and adapted the categories proposed by Gorbman (1987), originally formulated for the study of orchestral music in cinema. As a result, we identified a set of narrative, aesthetic, and editorial gestures undertaken by music in these sound productions and presented reflections on the propriety of the proposed theoretical exchanges.

Keywords
Music; podcasting; sound in cinema.

[1] Doutor em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), professor do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), carlos.jauregui@ufop.edu.br, https://orcid.org/0000-0003-2180-1176, http://lattes.cnpq.br/0732975051113707.
2 Doutor em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), professor associado do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da Escola de Comunicações e Artes (CTR) da ECA/USP, eduvicente@usp.br, https://orcid.org/0000-0002-1130-0637, http://lattes.cnpq.br/2196600075554202.

Introdução

Com certa frequência, os campos de rádio e de som no cinema se sentem convidados a produzir reflexões acerca dos diálogos entre as áreas, seja no âmbito operacional (com a circulação de profissionais e compartilhamento dos modos de produção entre esses universos), seja no que diz respeito à linguagem (intercâmbio de referências estéticas e desenvolvimento de tendências em comum). No âmbito da pesquisa, contudo, tal interlocução é ainda tímida em função das delimitações frequentemente impostas ao fazer acadêmico (formulação de disciplinas, separação de grupos de trabalho em eventos ou edição de revistas especializadas...). A margem para essas aproximações se reduz, na medida em que as diferentes áreas do conhecimento empreendem esforços em prol da construção de arcabouços teóricos próprios e metodologias mais específicas.

Frente a tal cenário, este trabalho se empenha no sentido de promover a articulação teórica entre esses campos, tendo em vista o estudo da música em podcasts narrativos ou documentais[3]. Analisamos, então, três produtos sonoros, aplicando categorias inicialmente pensadas para o cinema. Mais precisamente, voltamos nossa escuta e reflexão às produções *Alexandre* (Trovão Mídia/Piauí, 2023), *Lira: os atalhos do poder* (Uol Prime, 2024) e *Janja* (Uol Prime, 2024).

A construção do recorte empírico deve-se a mais de uma razão. Em primeiro lugar, são produtos com investimento evidente na dimensão musical, com trilhas originais e profissionais dedicados a isso. Em segundo lugar, foram produzidos por empresas jornalísticas consolidadas e com atuação no campo do podcast jornalístico e documental. Por último, por se tratar de documentários com temporadas de dimensões semelhantes (cinco ou seis episódios), sobre três pessoas públicas do mesmo contexto histórico e com interseções em suas equipes e processos de produção, tal empiria apresenta certas regularidades que nos permitem direcionar a análise para aquilo que mais nos importa: o papel da música na construção da linguagem e da estética dessas narrativas sonoras.

Reconhecemos um amplo leque de possibilidades teórico-metodológicas para o estudo da música próprias ao campo de rádio e mídia sonora. Destacamos, por exemplo, o aporte de Balsebre (2005), que identifica esse elemento como constituinte da linguagem radiofônica, além de trazer uma categorização para os seus usos. A essa classificação somam-se outras, permitindo uma variedade de abordagens. Nesse sentido, destacamos trabalhos como os de Haye (2005) ou Martínez-Costa e Díez Unzueta (2005), que olham tanto para a música como elemento-chave da programação radiofônica (sobretudo em emissoras musicais) quanto como elemento que exerce diferentes funções em produtos sonoros. Há também o caso de contribuições oriundas de outras áreas que já se tornaram familiares, alcançando o status de leituras canônicas para pesquisadores da radiofonia. As reflexões e categorias do musicólogo Murray Schafer (2012) são um exemplo.

3 O rádio aqui é compreendido de forma expandida, englobando produções sonoras construídas a partir de elementos da linguagem radiofônica que são distribuídas e consumidas por meio de plataformas digitais (Kischinhevsky, 2016).

Para esta análise, contudo, recorremos a uma abordagem ainda pouco explorada em nosso campo. Buscamos aplicar, adaptar e problematizar as categorias propostas por Claudia Gorbman (1987) para o estudo da música no cinema. Uma primeira aproximação nesse sentido já foi empreendida nas análises de Vicente (2024) sobre o radiodrama, mas, desta vez, exploramos novas perspectivas de discussão em produtos de natureza factual.

Para a realização deste estudo, esboçamos um histórico das interseções entre o mundo do cinema e o universo radiofônico, seguido da discussão de operadores analíticos que poderiam ser incorporados e adaptados por esta última área. Convocamos também debates acerca do formato narrativo e documental em narrativas sonoras, de modo a considerar suas especificidades no estudo do corpus. Por último, desenvolvemos um exercício de análise que culmina em reflexões acerca da pertinência do diálogo teórico aqui proposto.

A música entre o audiovisual e o sonoro

O cinema, como se sabe, surge como uma arte muda, mas não silenciosa. Desde as primeiras experiências de exibição dos irmãos Lumière, em 1895, os filmes se faziam acompanhar ao menos por música. E, ainda que existam divergências sobre as razões para a presença da música como acompanhamento das projeções desde seus momentos iniciais (Gorbman, 1987), é importante ressaltar que a relação entre música e ação dramática se faz presente na cultura ocidental desde pelo menos o teatro grego, passando posteriormente pela *Commedia Dell'Arte*, do século XVI, e culminando em todo o desenvolvimento da Ópera (Carrasco, 2003). Desse modo, não nos parece surpreendente que, quando as produções dramáticas chegaram ao rádio e às telas, a música tenha sido o seu acompanhamento natural.

Assim, Ney Carrasco (2005) aponta que, ainda durante a fase muda do cinema, foram desenvolvidas diversas práticas de acompanhamento musical dos filmes. Com isso, pianistas, grupos instrumentais e mesmo orquestras se tornaram presenças fundamentais nas salas de cinema, com as latas de filmes passando a ser distribuídas juntamente com partituras e/ou listagens com as indicações dos temas musicais (as chamadas *cue sheets*) que deveriam ser executados em determinados momentos da obra.

A transformação do cinema numa arte também sonora, a partir do final dos anos 1920[4], tornou ainda mais importante a dimensão musical dos filmes. Nas primeiras produções, a palavra ganhou maior destaque e, com ela, as canções interpretadas em cena pelos personagens (Wierzbicki, 2009). Porém, em pouco tempo, o uso da música instrumental ganhou novamente destaque no acompanhamento não-diegético das narrativas visuais. E, a partir daí, foi desenvolvida toda uma tradição nas formas de uso da música e nas práticas de sua criação e orquestração. É sobre essa tradição que se estabelece o estudo de Claudia Gorbman, que apresentaremos mais adiante.

A sonorização do cinema levou a um maior intercâmbio de profissionais e práticas com o rádio, mas essa é uma discussão complexa pois, como aponta Rick Altman,

4 Pelo seu impacto junto ao público, o filme norte-americano O cantor de jazz (The Jazz Singer), dirigido por Alan Crosland e lançado em 1927, costuma ser definido como o marco inicial para o surgimento do cinema sonoro.

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e36968

> Os estudiosos de som deram pouca atenção, por exemplo, às diversas mídias que contribuíram com o som de cinema – não apenas as óbvias, como rádio e televisão, como também tudo o que há entre as canções ilustradas, o vaudeville, a música gravada e os reforços sonoros do teatro (Altman, 1992, p.177).

Ainda assim, alguns nomes podem ser citados para mostrar a força e a importância desses intercâmbios. No cenário norte-americano, um exemplo a destacar é o de *Jack Donovan Foley*, que, vindo de uma experiência com a sonoplastia do teatro, inicia sua carreira no cinema na década de 1920 e, já a partir de 1929, passa a gravar efeitos sonoros ao vivo (sons de passos, lutas, portas batendo etc.) durante a captação das imagens. Essa prática de criação ao vivo de efeitos sonoros se tornaria posteriormente conhecida com a arte do foley (Stefanoni, 2015) — nome que passa a acompanhar seu uso tanto no cinema quanto no rádio. Já no campo musical, talvez o caso mais emblemático do cinema norte-americano seja o de Bernard Herrmann, que, nos anos 1930, trabalhava na CBS e cuidava da parte musical das produções radiofônicas de Orson Welles, tendo trabalhado, por exemplo, na famosa adaptação radiofônica de A Guerra dos Mundos (*War of the Worlds*), dirigida por Welles em 1938. Na sequência, Herrmann acompanharia Welles em sua passagem para o cinema, compondo, por exemplo, a trilha de *Cidadão Kane* (Orson Welles, 1941). Herrmann viria a se tornar um dos mais importantes compositores da história do cinema norte-americano, especialmente por suas parcerias com Alfred Hitchcock[5].

Também no caso brasileiro, temos algumas importantes aproximações entre cinema e rádio que podem ser mencionadas. No que se refere ao uso de efeitos sonoros, um caso emblemático é o de Geraldo José, um sonoplasta da Rádio Tupi que, em 1950, começou a atuar no cinema, fazendo sonoplastia para as chanchadas da Atlântida[6]. Sua experiência deu tão certo que ele migrou de vez para o cinema e se tornou o primeiro artista de foley profissional do país (Stefanoni, 2015, p. 9). Geraldo José, ao longo de sua carreira, produziu efeitos sonoros para mais de uma centena de filmes e de programas de televisão[7].

No campo da música, as relações foram bastante próximas, especialmente entre as décadas de 1930 e 1950, merecendo destaque a atuação de Radamés Gnatalli. Com uma longa carreira como regente e arranjador da Rádio Nacional do Rio de Janeiro, ele foi também o compositor de inúmeras trilhas musicais para o cinema e a televisão (Barbosa & Devos, 1984)[8].

Com a reorganização do rádio brasileiro, a partir dos anos 1960, e o gradual abandono da produção ficcional, esses vínculos se tornaram menos evidentes. Porém, entendemos que, com a produção de podcasts — especialmente nos gêneros docu-

5 As composições de Bernard Herrmann para o cinema podem ser conferidas em https://www.imdb.com/name/nm0002136/. Acesso em 16 fev. 2025.

6 Nos anos 1940 e 1950, o gênero da chanchada foi marcado pelas produções da Atlântica Cinematografia, estúdio que abrigou grandes nomes como Oscarito, Grande Otelo e Eliana Macedo.

7 Para mais detalhes sobre a carreira de Geraldo, recomendamos o documentário "Geraldo José: o som sem barreiras" (Severino Dadá, 2002), disponível em https://www.youtube.com/watch?v=-c95HAozJeg. Acesso em 16 fev. 2025.

8 Também sugerimos a consulta a https://www.imdb.com/name/nm0323473/. Acesso em 16 fev. 2025.

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e36968

mental e ficcional, que demandam mais recursos e uma divisão de trabalho mais complexa —, temos, novamente, uma aproximação entre profissionais de diferentes áreas.

Um exemplo significativo é o do podcast *Praia dos Ossos* (Rádio Novelo, 2020), em cujos créditos estão listados por volta de 30 profissionais (além de diferentes empresas)[9]. Acompanhando suas trajetórias, podemos verificar que diversos deles estão ligados à produção de cinema e vídeo, com destaque para os roteiristas (Aurélio de Aragão e Rafael Spínola), a montadora (Laís Lifschitz), o mixador (João Jabace) e o compositor da trilha original (Pedro Leal David)[10]. O trânsito entre cinema e podcasting, aliás, é um ponto em comum na trajetória de Arthur Decloedt e João Pedro Pinheiro, os responsáveis pelas trilhas sonoras dos produtos analisados neste trabalho.

Algumas categorias

Tendo em vista as interseções e os diálogos já comentados, decidimos convocar uma abordagem para o estudo da música já bastante consolidada no campo do cinema. Trata-se de um conjunto de características que a música orquestral assume na tradição cinematográfica estadunidense, identificadas e organizadas por Claudia Gorbman (1987).

O seu livro mais importante, *Unheard melodies: narrative film music*, de 1987, no qual são apresentadas as categorias de análise utilizadas nesse texto, não se propõe a discutir toda a música de cinema, mas apenas aquela vinculada à chamada "narrativa clássica" do cinema norte-americano, localizada, principalmente, entre as décadas de 1930 e 1950. Em termos musicais, os filmes do período são caracterizados por trilhas musicais originais, que se utilizam do idioma sinfônico, de arranjos orquestrais e se aproximam da tradição da música erudita do século XIX — período marcado pelo Romantismo e pelo Nacionalismo musical (Benett, 2008) e de grande predomínio da música programática que busca evocar imagens extramusicais para os ouvintes[11]. Sabemos, contudo, que as trilhas nesse período não se limitavam ao universo erudito e orquestral. A música popular também se fez presente, especialmente na tradição dos filmes musicais. Nessas produções, ela surgia de forma diegética, isto é, por meio do canto e da dança dos personagens em cena. Outras formas de uso eram absolutamente incomuns (Wierzbicki, 2009).

Também por isso, o uso não-diegético da canção seria um dos caminhos para o questionamento e superação da tradição narrativa clássica do cinema norte-americano, que ocorreria a partir do cinema europeu do pós-guerra (especialmente a partir do *Neorrealismo italiano*, da *Nouvelle Vague francesa* e da *British New Wave*) e do

9 Conforme disponível em https://radionovelo.com.br/originais/praiadosossos/, acesso em 16 fev. 2025.

10 Todos os citados estão relacionados no Internet Movie Database, IMDb, como realizadores nas áreas de cinema e vídeo. As buscas no site podem ser feitas a partir de https://www.imdb.com/?ref_=nv_home.

11 Não pretendemos oferecer explicações mais detalhadas sobre a forma pela qual a música pode ser utilizada para a evocação de imagens, mas vale destacar que se trata de um conjunto de procedimentos envolvendo tanto a composição como o tratamento harmônico e a orquestração das obras, procedimentos que foram assimilados pelo público ao longo do tempo permitindo sua identificação com os estados emocionais, sensações e pontos de vista sugeridos pelas trilhas musicais. Dentre tais imagens extramusicais, podem ser consideradas representações relacionadas aos diferentes sentidos humanos ou modalidades sensoriais (na maioria dos casos, a visão, mas também o olfato, o paladar, a audição e o tato). Incluem-se aí alusões a cenas, cenários, paisagens ou a outros tipos de produção semiótica (pinturas, obras literárias, produtos midiáticos, entre outros).

próprio cinema independente norte-americano da contracultura. De qualquer forma, a tradição da música orquestral e do idioma sinfônico seriam recuperadas pelo cinema norte-americano já a partir do final dos anos 1970, especialmente através de grandes fenômenos de bilheteria como *Tubarão* (Steven Spielberg, 1975) e *Star Wars* (George Lucas, 1977). O criador das trilhas musicais desses filmes, John Williams, pode ser considerado, sem qualquer sombra de dúvida, um dos mais importantes compositores da história do cinema.

Assim, ainda que o estudo de Gorbman (1987) recaia sobre o uso de trilhas musicais vinculadas a uma tradição cinematográfica já um tanto recuada no tempo, é preciso considerar que essa tradição continua bastante presente no cinema atual e que as categorizações propostas pela autora, apresentadas no quadro a seguir, mantêm-se plenamente válidas. São aplicáveis mesmo quando as trilhas musicais, como é o caso das analisadas aqui, aproximam-se de tradições e estilos da música popular e/ou se utilizam de instrumentos musicais não necessariamente vinculados ao idioma sinfônico.

Quadro 1 - Categorias de análise

Princípio	Descrição
Invisibilidade	O aparato técnico da música não diegética não pode ser visível.
Inaudibilidade	A música não é feita para ser ouvida conscientemente. Assim, deve subordinar-se ao diálogo, às imagens, ou seja, aos veículos primários da narrativa.
Significante de emoção	A trilha musical pode assumir modos particulares de enfatizar emoções específicas sugeridas na narrativa, mas, acima de tudo, ela é um significante de emoção em si mesma.
Pistas narrativas	Referenciais/narrativas: A música dá pistas referenciais e narrativas indicando pontos de vista, criando demarcações formais e estabelecendo o cenário e os personagens. Conotativas: A música "interpreta" e "ilustra" eventos da narrativa.
Continuidade	A música preenche vazios e oferece continuidade formal e rítmica nas transições entre planos e cenas.
Unidade	Por meio da repetição e da variação do material musical e da instrumentação, a música colabora na construção da unidade formal e da narrativa da obra.
—	Uma trilha musical pode violar quaisquer dos princípios acima, desde que a violação seja feita em função dos demais princípios.

Fonte: Vicente (2024), a partir de Gorbman (1987, p.73)

Tal proposta, que também é entendida como uma reunião de princípios, foi apresentada de forma breve no quadro, mas será devidamente comentada e aprofundada na medida em que se mostrar pertinente na análise da empiria. Por hora, sentimos ape-

nas a necessidade de sustentar e acomodar um extrapolamento conceitual e empírico de base, ainda que ele possa parecer óbvio: tratamos aqui de relações de som *vs*. som e não de som *vs*. imagem.

Quando, por exemplo, Gorbman (1987, p. 73, tradução própria) sustenta que o "aparato técnico da música não diegética não pode ser visível", consideramos que os sons que correspondem aos bastidores desse "aparato" (integrado por músicos e técnicos, que manipulam instrumentos ou outros equipamentos) não serão audíveis e que a existência dessa música não será mencionada verbalmente. Quando falamos em transição "entre planos e cenas", também entendemos que esses "movimentos" se dão nos podcasts sempre a partir de marcadores sonoros, como sons ambientais, efeitos e a própria música. Tendo isso em vista, avançamos para outros pontos de nossa reflexão.

A música em podcasts narrativos ou documentais

Os três produtos analisados inserem-se num cenário bastante específico das mídias sonoras, em que os chamados "podcasts narrativos" se mostram como um nicho relevante. Tais produções se caracterizariam pelo uso de diferentes elementos sonoros e verbais em prol de uma escuta imersiva, além de terem temporalidades de produção e consumo estendidas se comparadas às do rádio tradicional. No campo do radiojornalismo, Kischinhevsky (2018) aponta que esse tipo de podcast revelaria esforços de apuração em profundidade, em diálogo com formatos como a grande reportagem ou o *long-form journalism* e recursos de linguagem típicos de práticas de leitura mais "lentas", como é o caso do jornalismo literário.

De fato, o investimento na imersividade e o diálogo com o campo da literatura e do entretenimento parecem promover condições profícuas para o uso da música como recurso estético e narrativo. Esse elemento atuaria de diferentes maneiras no complexo *continuum* entre o compromisso factual e uma margem de ficcionalização e dramatização dos relatos, permitida (ou até valorizada) em formas menos tradicionais do jornalismo. É o que observam autores como Viana (2021), Jáuregui (2024) e Jáuregui e Viana (2022) em estudos acerca desse tipo de produção. De acordo com a primeira dessas referências, o papel de condução emocional da música demonstra ser relevante tanto para a construção do sentido quanto para a obtenção do efeito da escuta atenta e prolongada. Para as outras duas, que tratam de podcasts sobre crimes reais, a dimensão emocional da música também é identificada, mas ganham destaque também as relações semânticas tecidas em articulação com o plano verbal (reforço, complementação ou mesmo contradição, com efeitos de ironia, posicionamento ideológico ou comicidade).

O universo do jornalismo narrativo encontra ainda interseção com a tradição do radiodocumentário, o que se faz evidente na própria classificação reivindicada pelos componentes do nosso corpus, apresentados nas plataformas de escuta com a *tag* "documentário". A referência a tal tradição abre um amplo leque de debates, mas, dentre eles, optamos por ressaltar um questionamento de base (a definição do formato) e uma possibilidade (o diálogo profícuo com o campo do cinema).

Com relação ao formato, o documentário radiofônico ou radiodocumentário guarda evidente proximidade com a grande reportagem ou a reportagem especial. É o que Ferraretto assinala quando propõe algumas delimitações:

> Ao conceituar o documentário, uma das primeiras dificuldades que se apresenta diz respeito à sua diferenciação em relação à grande reportagem ou reportagem especial. Certo senso comum reduz essa distinção à duração desses produtos sonoros. Por essa visão equivocada, o documentário seria apenas uma versão ampliada. José Javier Muñoz e César Gil (1990, p.69) delimitam com precisão essa diferença: (1) nos documentários, há abundância de depoimentos, mais longos e com maior espontaneidade do que nas reportagens; (2) a menor duração das reportagens obriga uma edição comprimida a reduzir a naturalidade da fala; (3) sem a pressão dos prazos, com no caso das reportagens, o tempo de produção e realização pode se expandir; (4) nesse contexto, o documentário, ao contrário da grande reportagem ou reportagem especial, conforma-se como um "programa em si mesmo". Extrapolando, no entanto, o que ocorre com qualquer outra produção radiofônica, o documentário depara-se com a necessidade de possuir um alto nível de elaboração, conteúdo e forma combinados de maneira a garantir uma atenção quase constante por parte do ouvinte (Ferraretto, 2014, p. 224).

Carmen Lúcia José e Marcos Júlio Sergl também identificam proximidade entre os formatos e, na busca por uma definição, encontram subsídios nas reflexões de Bill Nichols, autor canônico para o estudo do documentário audiovisual:

> O fato ou acontecimento, dotado de singularidade para ganhar o tratamento como notícia, é ampliado ou ainda é aproximado a fatos ou acontecimentos semelhantes e recorrentes para garantir o mérito de reportagem. Daí, para a condição de documentário, basta apenas a recorrência dos fatos ser capaz de se tornar um referente, isto é, conquistar a condição abstrata e geral de ser um tema, um assunto a ser tratado em alguns dos seus aspectos, que configuram a voz do documentário que, segundo Bill Nichols "... é o meio pelo qual o ponto de vista ou a perspectiva singulares se dá a conhecer", como visão singular sobre um dado tema (2005, p. 73). Então, o documentário, como gênero que complexificou a reportagem transforma o tema ou o assunto numa questão, isto é, problematiza as afirmações ou as negações que já aparecem como generalidades fechadas; cada aspecto do tema pode ser tratado como hipótese, como possibilidade que questiona algum argumento, ou parte dele, que se apresenta fragilizado como constituinte da generalidade em virtude de mudanças no próprio fenômeno do qual o fato e mesmo a generalidade, são apenas parte dele (José; Sergl, 2015 p. 73).

Ao confrontar ambas as referências podemos extrair um aspecto central para a definição do radiodocumentário, extrapolando a ideia de um formato com duração estendida: o gesto de problematização e de construção de hipóteses em torno de um tema ou questão, sem um necessário gancho factual. Nesse sentido, chama-nos especial atenção, na abordagem de José e Sergl (2015), a expressão *"voz do documentário"*,

que evidencia uma dimensão ensaística do formato, articulada com a busca de uma singularidade na abordagem dos assuntos colocados "em questão". Apesar da carga objetiva e neutra que o termo "documento", "documental" e outros derivados possam sugerir, entendemos que o ato de documentar (ou fazer um documentário) seria um gesto carregado dos lugares psicossociais e dos objetivos incorporados (e frequentemente assumidos ou reivindicados) por aqueles que se propõem a realizar essa tarefa.

A referência que José e Sergl (2015) fazem à perspectiva de Bill Nichols também permitiria uma transposição para as mídias sonoras da categorização proposta por esse autor, mais precisamente, os seis modos de representação "que funcionam como subgêneros do gênero documentário propriamente dito: poético, expositivo, participativo, observativo, reflexivo e performático" (Nichols, 2025, p. 135). Entendemos que a música certamente tem um papel relevante na construção desses caminhos narrativos. No modo poético, por exemplo, ela pode funcionar como amarração de fragmentos visuais, enquanto no expositivo atua como reforço a um argumento (ou contraponto quando usada de forma polêmica ou irônica) e, no observacional, o seu uso não-diegético costuma ser evitado. Como nesta pesquisa utilizamos outros operadores, optamos por trazer mais detalhamentos ou exemplos em outras oportunidades.

No que diz respeito aos questionamentos específicos deste trabalho, supomos desde já que a música (com sua já reconhecida função de condução emocional e seu potencial semântico) teria papel relevante na construção dessa voz do documentário: o ponto de vista (de fala ou de escuta), que constrói e apresenta hipóteses sobre um conjunto de questões colocadas pelos podcasts analisados.

Os podcasts analisados

Como já foi comentado, o recorte empírico proposto se constitui de três podcasts narrativos/documentais brasileiros publicados nas plataformas de streaming nos anos de 2023 e 2024: *Alexandre* (Trovão Mídia/Piauí, 2023), *Lira: os atalhos do poder* (Uol Prime, 2024) e *Janja* (Uol Prime, 2024).

De saída, é possível observar algumas semelhanças entre suas propostas e estruturas. Os três recebem o selo de empresas de jornalísticas consolidadas (Piauí e Uol) e centram suas pesquisas e relatos em torno de figuras públicas: o ministro do Supremo Tribunal Federal Alexandre de Moraes, o presidente da Câmara dos Deputados Arthur Lira e a primeira-dama Rosângela Silva, a Janja. Em função disso, vale destacar que, além de se situarem no campo do podcast narrativo e documental, os três produtos poderiam se encaixar na categoria do perfil. Embora para os objetivos deste trabalho, as duas primeiras categorizações tenham recebido mais aprofundamento, não deixamos de considerar essa dimensão voltada para a caracterização pormenorizada da personalidade e dos feitos de um indivíduo.

Figura 1 – Capa dos podcasts

Fonte: elaboração própria a partir de Alexandre (2023), Lira (2024) e Janja (2024).

O esforço por uma abordagem singular que uma produção documental busca construir pode ser observado já nas capas disponíveis nas plataformas de streaming (FIG. 1). Alexandre de Moraes aparece de frente, olhando diretamente para a câmera, em preto e branco, numa postura parecida com a de uma foto 3x4, porém com o rosto cortado logo abaixo do nariz. Arthur Lira, por sua vez, surge numa fotografia colorida e estilizada para se parecer a um desenho, com o pescoço torcido, olhando para o lado com rosto sério (talvez preocupado, talvez desconfiado ou mesmo num gesto ameaçador). Janja, por sua vez, aparece sorridente em uma fotografia com menos intervenções aparentes; assim como Lira, ela também olha para o lado, mas com semblante descontraído. Tais linhas interpretativas convergem com a análise apresentada nas próximas páginas, revelando uma notável coerência argumentativa entre as dimensões visual, verbal e musical.

Ainda como parte dessas primeiras aproximações com o corpus, organizamos, a seguir, alguns aspectos das fichas técnicas. Não trazemos as informações completas, mas apenas aquelas que podem ser relevantes para as discussões propostas. Desde já, é possível perceber certas interseções entre as equipes responsáveis, apesar de haver mais de uma instituição envolvida com as produções.

Quadro 2 - Ficha técnica dos podcasts analisados

	Alexandre	Lira: os atalhos do poder	Janja
Apresentação	Thais Bilenky	Thais Bilenky	Fabíola Cidral e Adriana Negreiros
Pesquisa, reportagem e roteiro	Ana Bonomi, José Orenstein e Thais Bilenky	Thais Bilenky e Clara Rellstab	Adriana Negreiros, Bárbara Falcão, Carla Araújo, Clara Rellstab e Helena Dias Lucas Borges.
Número de episódios	Seis episódios e um trailer	Cinco episódios e um trailer	Cinco episódios e um trailer
Montagem / edição	Arthur Decloedt	Arthur Decloedt	Danilo Corrêa
Desenho de som	Arthur Decloedt	Não informado	Arthur Decloedt

Trilha sonora original	Arthur Decloedt	Arthur Decloedt	João Pedro Pinheiro
Trilhas adicionais	Não informado	Não informado	Epidemic Sound
Finalização	PhonoCortex	João Pedro Pinheiro	João Pedro Pinheiro
Selo	Trovão Mídia / Piauí	Uol Prime	Uol Prime

Fonte: elaboração própria a partir de Piauí (2023) e Uol (2024a; 2024b).

Dentre as funções, há aquelas que nos auxiliam a identificar os profissionais e as instituições que assumem a construção da "voz do documentário", assim como a voz do narrador ou contador de história, na perspectiva do relato verbal. Em *Lira e Alexandre*, a repórter Thais Bilenky é também apresentadora; em *Janja*, Fabíola Cidral e Adriana Negreiros assumem o posto.

É possível observar o cuidado com a separação de funções diretamente relacionadas com o som/música: edição/montagem, trilha sonora original, trilha sonora adicional, desenho de som e finalização. Tal divisão é relevante, mesmo nos casos em que a mesma pessoa executa mais de uma tarefa, pois evidencia o reconhecimento das especificidades de cada uma dessas áreas. Dois nomes ganham destaque: Arthur Decloedt, que acumula todas essas funções em *Alexandre*, assina a trilha sonora original em *Lira* e o desenho de som em *Janja*. João Pedro Pinheiro, por sua vez, faz a finalização em *Lira* e *Janja* e assina a trilha sonora original neste último. Tais profissionais seriam responsáveis por construir a "voz do documentário" no plano musical.

Outro gesto preliminar à aplicação dos operadores foi a escuta de todos os episódios de cada podcast, o que permitiu uma compreensão global de suas estéticas, conteúdos e propostas editoriais. Em seguida, fizemos um recorte em torno de seus trailers. Entendemos que esses produtos não se constituem necessariamente como narrativos ou documentais, mas certamente carregam traços importantes nesse sentido, permitindo a operacionalização das categorias convocadas neste trabalho.

Nossa análise se desenvolve em duas etapas. A primeira delas é destinada a uma organização inicial da empiria, com a separação de componentes verbais e estritamente sonoros. Num segundo momento, aplicamos os conceitos de Gorbman (1987).

Elos entre música, informação e outros sons

Como já mencionado, os trailers são produtos de curta duração (entre 2 e 4 minutos), se comparados aos episódios regulares (em sua maioria com mais de 40 minutos). Supomos daí que esse recorte pode ser revelador em diferentes aspectos: 1) no conteúdo (com uma seleção ou síntese dos principais temas e das angulações abordados ao longo da temporada); 2) na estética (ao evidenciar ou ao menos sugerir a forma como toda uma temporada soará); 3) nos efeitos perlocutórios pretendidos

(por terem o objetivo de atrair a atenção do ouvinte e levá-lo a acompanhar o podcast). Este último ponto diz respeito ao fim publicitário do formato trailer, que assim como as outras dimensões aqui elencadas, é interpretado à luz de uma escuta integral de *Alexandre, Lira e Janja*.

Entendemos também que tais características permitem uma observação detalhada das relações entre os aspectos sonoros e os verbais. Tendo isso em vista, propusemos quadros organizados em três colunas: música, síntese do conteúdo verbal e outros sons. Esse movimento permite uma observação de como tais dimensões se entrelaçam para a construção do sentido e dos possíveis efeitos perlocutórios no público.

Optamos por fazer uma síntese do conteúdo falado, em vez de uma transcrição literal, tendo em vista a prioridade dada ao aspecto musical e a necessidade de chegar a uma redação mais concisa. A separação entre música e outros sons deve-se tanto à ênfase que já declaramos nos objetivos deste artigo quanto à percepção já consolidada no nosso campo de que esses componentes podem e devem ser avaliados separadamente.

Quadro 3 - Alexandre

	Música	Síntese do conteúdo verbal	Outros sons
0s	A música começa imediatamente. A melodia base se dá em tessitura aguda e com um timbre que emula um piano infantil ou uma caixinha de música. É acompanhada por percussão de funk brasileiro. O andamento é de 130 bpm (allegro), bastante típico para o estilo.	A voz se inicia após 3s. São apresentados fatos e características de uma pessoa influente no cenário nacional. De acordo com a locutora, seria vilão para uns e herói para outros, além de ser manchete frequente. Mas o nome do protagonista do podcast só é mencionado aos 19s.	
19s	Um timbre de synth inicia uma melodia paralela. Pouco depois uma caixa de bateria (também digital) se soma, ganhando protagonismo com algumas frases que executa sozinha enquanto outros elementos silenciam. Um tambor grave encerra essa primeira parte da trilha.	Após a apresentação do nome entra a sonora de um entrevistado, facilmente reconhecível.	A sonora da entrevista traz ambiência externa.
27s	Esse tambor grave ressoa por mais de um segundo e dá início a um novo momento da narrativa. Em 32s, ocorre uma breve pausa, marcando a entrada de um sintetizador que emula instrumento de sopro. Este responde à melodia principal com uma frase mais simples, com apenas três notas e numa tessitura mais grave. A percussão continua, tendo saído apenas para a entrada no novo instrumento.	Junto com esse tambor, a repórter Thais Bilenky se apresenta e fala pausadamente sobre o processo de produção. As pausas na fala permitem que a trilha soe de forma mais nítida. Entra um trecho de entrevista em tom descontraído.	O tambor grave também pode ser entendido como efeito sonoro. A entrevista parece ter sido feita via telefone ou videochamada.

58s	A música continua.	A apresentadora continua relatando pausadamente o processo de apuração e diz que falou com "amigos próximos", "aliados" e "adversários ferrenhos" de Moraes. Logo após essa expressão, surge sonora do ex-presidente Bolsonaro ofendendo o ministro. O relato sobre a apuração continua, até uma nova sonora, desta vez do presidente Lula elogiando o ministro. Depois disso, a apresentadora menciona "superpoderes que fizeram Alexandre ser protagonista da política nacional e ser tão criticado...". Um novo trecho de entrevista surge. Thais apresenta os responsáveis pelo podcast e chama para a escuta nas plataformas.	A sonora de Bolsonaro é acompanhada pelo som de multidão. Parece ter sido captada numa manifestação de rua. Inicialmente não se distingue da trilha, mas depois se mostra como um elemento independente. A sonora de Lula traz ambiência externa.
2min01s	Ocorre uma variação na melodia do instrumento de sopro. Logo em seguida ele executa, pela última vez, sua linha original. Junto com ele, cessam os demais instrumentos e apenas uma frase executada no piano encerra a trilha.	Junto com a pausa surge uma sonora do ex-parlamentar Roberto Jefferson que pronuncia o apelido "o Xandão, Xandão". O áudio é retirado de um vídeo de rede social em que Jefferson faz ameaças ao ministro.	

Fonte: elaboração própria.

Quadro 4 - Lira

	Música	Síntese do conteúdo verbal	Outros sons
0s	Som de acordeom, com notas longas.	A voz da apresentadora entra em 6s, com a descrição de um vídeo em que um jovem Arthur Lira atua em uma vaquejada.	A música e a locução são combinadas com o áudio de narração de vaquejada.
23s	Cordas percutidas se somam a órgãos (ambos simulados digitalmente).	Descrição das habilidades necessárias para competir em uma vaquejada, seguidas de analogias com o mundo político.	Os sons musicais, com o pulso pouco definido, podem ser interpretados como efeitos sonoros.

54s	O som de um bumbo torna o pulso da música evidente, em um andamento andante (85 bpm). Junto com esse novo elemento, também é executado um motivo melódico, baseado no arpejo de um acorde diminuto em instrumento de cordas simulado digitalmente.	A repórter Thais Bilenky se apresenta e fala do seu interesse na trajetória Lira, que cresceu rápido na política nacional. Breve sinopse do podcast, com descrição do processo de apuração e duas sonoras. Um dos áudios surge antes da apresentadora dizer que "bateu na porta da casa do pai dele [Lira] em São Miguel". No outro, ouve-se o patriarca falando de sua história. O relato continua, intercalado com sonora de Lira falando da região de origem. O relato sobre a apuração continua e mencionam-se as "engrenagens da política de Alagoas".	Em uma das sonoras, percebe-se ambiência externa com o som de uma porta fechando. Na outra, também externa, nota-se a voz envelhecida do pai de Arthur Lira. As duas sonoras seguintes também são externas.
1m58s	Outros motivos melódicos, realizados com timbre de synth, somam-se ao tema.	Uma nova sonora surge, com um político local dizendo que quer ser amigo tanto de Renan Calheiros quanto de Arthur Lira. Comentários adicionais acerca do podcast e de Lira continuam. Este é qualificado como um dos presidentes de câmara mais poderosos que o Brasil já teve. Falam-se de ferramentas de poder criadas por ele e entram três sonoras sobre Arthur. Elas mencionam emendas orçamentárias, alianças políticas e negociações. A apresentadora diz que o podcast vai descobrir "quem é o homem que ajudou a remodelar a cena nacional e a relação entre os três poderes". Em seguida, entra uma sonora de Lira defendendo o seu trabalho e o protagonismo do Congresso.	De forma geral, as sonoras são externas ao estúdio.

3m16s	Um kit de bateria é adicionado à mixagem e o acordeom volta a ter protagonismo. Com mais instrumentação, torna-se mais evidente que o tema musical se situa no universo do forró, mais precisamente em diálogo com subgêneros modernos como o piseiro e o forró de vaquejada.	Apresentação do nome do podcast, com a assinatura da UOL Prime e chamado para a escuta dos episódios nas plataformas de streaming.	

Fonte: elaboração própria.

Quadro 5 - Janja

	Música	Síntese do conteúdo verbal	Outros sons
0s	Uma nota tocada no piano em tessitura média inicia o podcast, junto com pandeiro que executa um ritmo de samba. O pandeiro continua depois de a nota sumir. O andamento se dá em 72 bpm (adagio).	Após a primeira nota no piano, a locutora começa a descrição de Janja e de sua influência sobre o presidente Lula, seu marido. Ela é apresentada como uma "primeira dama diferente", que acumula "fãs" e "haters".	Um som eletrônico tipo clique é usado pela primeira vez aos 22s como marca de corte no áudio. Esse uso se repete ao longo de todo o trailer.
23s	O pandeiro continua executando o mesmo padrão rítmico.	Entram três sonoras de pessoas falando sobre Janja são concatenadas. A primeira destaca que Janja "não tem mandato", a segunda avalia que ela está habilitada a "conduzir pautas" e a terceira diz que ela se aproxima de Lula como "tiete". Depois delas, a locutora volta a falar da personagem, destacando sua presença midiática.	As três sonoras trazem consigo ambiências externas.
50s	O pandeiro executa uma frase diferente para terminar com um rulo simultâneo a uma nota de piano (a mesma do início). A música cessa.	A frase "Não importa o lado, sempre se fala de Janja" antecipa o rulo. Depois disso, tem início um recorte com várias vozes mencionando o nome "Janja" ou o título "primeira-dama".	O mosaico de sonoras é composto por áudios retirados de produtos midiáticos.

56s	A música é retomada, com uma instrumentação mais cheia, que incorpora um kit de bateria e um violão rasgueado que faz os acordes: Lá menor, Ré menor e Mi maior com sétima menor (I, IV e V7 nos termos da harmonia funcional).	Uma segunda apresentadora explica que as informações apresentadas até aquele ponto justificam a relevância do podcast. Novas informações sobre a personagem principal são adicionadas.	
1m09s	O piano volta a executar a mesma nota do início de forma espaçada, enquanto o ritmo e a instrumentação se mantêm constantes.	Essa nova voz traz ainda mais informações sobre Janja. Em nova sonora, o entrevistado diz que Janja "é muito discreta". Em seguida, ouve-se a sonora de um evento em que a primeira dama diz "Fuck you, Elon Musk".	As sonoras têm ambiências externas.
1m23s	Após uma convenção (uma breve variação rítmica), o padrão rítmico é retomado e o piano começa a fazer um tema melódico baseado no arpejo dos três acordes já mencionados. Junto com o tema melódico também surge uma linha de contrabaixo típica do samba, em que as notas se assemelham com o toque do surdo (tambor grave característico do gênero).	A locutora inicial reaparece e apresenta os objetivos do podcast. Eles podem ser sintetizados na busca por informações sobre as mudanças trazidas por Janja no dia a dia do presidente e do Brasil, sua vida pregressa e seus objetivos: "aonde ela quer chegar". É neste momento que o prenome "Rosângela" aparece pela primeira vez.	
1m48s	Após outra convenção, uma escaleta (instrumento de sopro com teclas) ganha protagonismo com uma nova linha melódica. Uma cuíca também é incorporada na instrumentação.	As locutoras Fabíola Cidral e Adriana Negreiros se apresentam, trazem a assinatura do podcast e chamam o público para ouvi-lo nos tocadores de podcast.	
2min02s	Os instrumentos fazem uma nova convenção e a música se encerra, marcando com firmeza o primeiro tempo do compasso.	Após o fim da música, entra a sonora em que uma voz feminina diz: "ela não gosta de ser chamada de primeira-dama".	A sonora tem ambiência externa.

Fonte: elaboração própria.

O exercício de descrição do corpus evidenciou, em primeiro lugar, um complexo diálogo entre as dimensões verbal e musical. É o caso quando, em *Janja*, a música cessa junto com a frase "só se fala em Janja". Ainda nesse podcast observam-se variações de dinâmica e de padrão rítmico na trilha, justo no momento em que as sonoras "ela é muito discreta" e "*Fuck you*, Elon Musk"[12] são concatenadas. No quadro referente a *Alexandre*, também percebemos um jogo em que a fala se desenrola pausadamente como se desse espaço para que a música tenha um pouco mais de destaque.

As dinâmicas das músicas (isto é, suas variações de arranjo e intensidade) são notáveis ao longo dos três trailers, mas isso é especialmente evidente no caso de *Lira*. O

12 A expressão dirigida ao bilionário de extrema-direita, pode ser traduzida ao português como "vai se foder, Elon Musk".

início minimalista, com mudanças mais graduais, sugere efeito de suspense. O acorde diminuto que surge antes do primeiro minuto e se mantém por muito tempo contribui para a sensação de apreensão e incômodo. Nos estudos sobre harmonia musical, esse tipo de acorde é convencionalmente relacionado a um efeito de tensão que conduziria a narrativa musical em busca de uma resolução. A narrativa musical, portanto, compartilharia de tensão análoga à da foto de Lira na capa do podcast.

A harmonia parece comunicar um sentido diferente em *Janja*. Desde o início, apresenta-se uma cadência bastante frequente na música popular: tônica (I), subdominante (IV) e dominante (V). O primeiro desses acordes é convencionalmente relacionado a uma situação de placidez e descanso, o segundo introduz tensão e o terceiro aumenta o nível de tensão a ponto de sugerir um retorno à tônica ou primeiro grau (a resolução da tensão). Cria-se, então, uma narrativa circular. Nesse caso, não há mistério ou suspense, mas certa sensação de previsibilidade e circularidade. Tais efeitos têm sintonia com um relato que não se propõe a revelar nada surpreendente ou obscuro, mas trata do cotidiano de uma personagem, o dia a dia da pessoa mais próxima no círculo de contatos do presidente Lula.

A dimensão rítmica também chama atenção, com três estilos diferentes para cada um dos personagens: o funk, para *Alexandre*; o forró para *Lira*; e o samba para *Janja*. Aprofundamentos serão feitos em relação a isso ao longo da discussão das trilhas a partir de Gorbman (1987). No entanto, observamos desde já diferenças bastantes significativas entre os ritmos das trilhas, não apenas no estilo, mas também no andamento.

No que diz respeito à proposta teórico-metodológica de Gorbman (1987), a leitura dos quadros ganha um aprofundamento significativo após um percurso analítico que passe por cada um dos princípios desenvolvidos por ela.

O primeiro deles, ligado à *invisibilidade*, está inegavelmente presente, pois as músicas se propõem externas às cenas em si, de modo que as personagens não podem ouvi-las e não há qualquer som "extra-musical" que remeta a algum aparato técnico.

A *inaudibilidade* se dá pelo fato de o conteúdo verbal estar sempre em primeiro plano. Embora seja possível que ouvintes percebam as características das trilhas e, em algum momento, aprendam a relacioná-las aos podcasts, elas não tomam o lugar de "veículos primários das narrativas". De forma geral, o uso de dinâmicas mais suaves e vazias no início dos podcasts, com o espaçamento de alguns segundos (ou compassos) para a entrada de novos elementos contribui para que a palavra tenha protagonismo. O uso de frases melódicas repetidas e ostinatos são algumas das técnicas empregadas e que já foram relacionadas a esses fins em análises de outras empirias (Vicente, 2024).

As três trilhas também emergem como *significantes de emoção*. A tensão narrativa e o suspense, já assinalados no caso de *Lira,* são sugeridos tanto pela harmonia, quanto pelo andamento firme (*andante*), que não é nem rápido o suficiente para comunicar animação nem suficientemente lento para sugerir tranquilidade. Notas longas contribuem para o efeito.

No caso da trilha de *Alexandre*, o funk com andamento rápido (*allegro*) e protagonismo da percussão, sugere vigor e combatividade. O texto comenta que ele ocupa o

papel de herói ou vilão, e isso é intensificado pela música. As representações em torno dos funks mais acelerados convocam frequentemente imaginários dessa natureza, enquanto os mais lentos costumam abordar outros temas, principalmente relacionamentos amorosos. A sonora em que Lula ressalta a "coragem" do ministro converge com essa interpretação.

A trilha de *Janja* tem o andamento mais lento de todos (*adagio*), porém não o suficiente para ser associado à gravidade ou abatimento. Ao invés disso, ele é convencionalmente atribuído a certa majestosidade, algo que se conecta com o imaginário socialmente construído para a figura de uma primeira-dama. A essa tranquilidade, contudo, somam-se as representações relacionadas ao samba, que comunicam também irreverência e informalidade.

Podemos afirmar, desse modo, que as três trilhas são *leitmotifs*, que, para Gorbman (1987, p. 3 - tradução própria), seriam temas musicais "associados a um personagem, um lugar, uma situação ou uma emoção". Nesse ponto, o caráter de perfil dos podcasts se faz bastante manifesto nas produções analisadas e as músicas contribuem para dizer quem são essas pessoas.

Os podcasts sobre *Janja e Lira* também se destacam por trilhas que enfatizam o princípio da pista narrativa, sobretudo no que diz respeito ao cenário e ao lugar dos relatos. Quem for além do trailer e escutar os episódios saberá que a cidade do Rio de Janeiro, a terra do samba por excelência, tem um papel importante na vida da primeira-dama, mesmo com suas origens sulistas. No caso de Lira, o forró tem uma relação mais do que evidente com o universo da vaquejada, prática cultural da qual ele participava, e com o Nordeste do país, onde fica seu estado natal. Em *Alexandre*, a trilha não sugere necessariamente um espaço habitado por ele, mas ajuda a compor eventos narrativos enfrentados pelo ministro quando o Brasil sofreu uma tentativa de golpe de Estado e a "chapa esquentou" (vale destacar que essa gíria, usada para escrever situações de conflito, é bastante presente nas letras e nos imaginários construídos em torno do funk brasileiro). Seria o caso de uma *pista conotativa*.

O princípio de *continuidade* se faz presente de forma bastante específica. Por se tratar de produtos de curta duração em que a trilha se compõe de apenas uma peça musical para cada um deles, há uma relação muito evidente entre as variações de dinâmica do início ao fim das músicas e as transições de cena em cada trailer. Frases de impacto, troca de assuntos ou de ambientes costumam ser simultâneas a momentos de pausa e mudanças de instrumentação ou das frases melódicas que compõem as trilhas. Isso pode ser observado com abundância nos quadros da descrição, mas um exemplo que serve para todos é o momento final, em que a assinatura do podcast e o chamado para escuta nas plataformas é acompanhado por mudanças mais acentuadas na música.

As trilhas, que tem começo, meio e fim dentro de cada trailer, não apenas dão *unidade* para esses produtos em si. Elas também sugerem identidades narrativas e estéticas, além de linhas interpretativas, a serem reconhecidas, detalhadas, complexificas ou mesmo descontruídas ao longo dos episódios (material que esperamos analisar em outras oportunidades).

Considerações finais

Buscamos, neste texto, apontar para a importância que o uso da música alcança no âmbito dos podcasts narrativos, bem como para a necessidade do recurso a um instrumental teórico mais amplo e complexo para a sua análise, em diálogo com outros campos que apresentam interesses em comum. Nesse percurso, apontamos para as possibilidades oferecidas pelos estudos de som do cinema e, mais especificamente, para as ferramentas disponíveis para a análise das trilhas musicais.

O exercício de análise mostrou, por exemplo, que as categorias de Gorbman (1987) contribuem para identificar, no âmbito das trilhas musicais, a "voz do documentário", isto é, linhas interpretativas assumidas pelos podcasts: o ministro corajoso (Alexandre), o parlamentar obscuro e perigoso (Lira) e a primeira-dama irreverente (Janja). Evidenciamos também os modos pelos quais a música contribui para a coesão e o ritmo dos relatos e facilita a prática da escuta lenta e imersiva, típica dos podcasts narrativos.

Entendemos, desse modo, que a pesquisa também evidencia a importância de se considerar a linguagem sonora utilizada no rádio e, principalmente, no podcast, para além do mero entendimento da presença de vozes, ruídos, música e silêncio. Uma melhor categorização desses elementos, assim como uma reflexão mais aprofundada sobre suas possíveis funções e interações, são tarefas a serem empreendidas na análise de produções mais elaboradas, como as apresentadas aqui.

Outra questão levantada pela pesquisa se refere à significativa presença de profissionais vinculados ao cinema e ao vídeo dentro da complexa divisão de trabalho utilizada na produção dos podcasts narrativos criados por grandes produtoras — casos de UOL Prime, Trovão Mídia e Rádio Novelo, para nos restringirmos apenas às mencionadas no texto. Entendemos que o desenvolvimento desse debate exigirá pesquisas futuras e que deve ser considerada a hipótese de que novos saberes e referenciais estão sendo, por meio desses profissionais, incorporados a essas produções que, nesse sentido, distanciam-se da tradição radiofônica que as originou.

Referências

ALEXANDRE: Conheça Alexandre. Locução de: Thais Bilenky. [S. l.]: Piauí/Trovão Mídia, 20 jul. 2023. Podcast. Disponível em: https://open.spotify.com/episode/5gzPBHItXqLiiNSxaZV0jy?si=b7862b506a244733 . Acesso em: 08 fev. 2025.

ALTMAN, Rick. **Sound theory, sound practice.** New York: AFI Films Readers/Routledge, 1992.

BALSEBRE, Armand. A linguagem radiofônica. In: MEDITSCH, Eduardo. (org.). **Teorias do rádio:** textos e contextos – Vol I. Florianópolis: Insular, 2005.

BARBOSA, V.; DEVOS, A. M. Radamés Gnatalli, **O Eterno Experimentador.** Rio de Janeiro: Funarte, 1984.

BENNETT, Roy. **Uma Breve História da Música.** São Paulo: Zahar, 2008.

CARRASCO, Ney. **Trilha musical:** música e articulação fílmica. Dissertação (Mestrado em Cinema) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993.

CARRASCO, Ney. **Sygkhronos:** A formação da poética musical do cinema. São Paulo: Via Lettera/FAPESP, 2003.

CARRASCO, Ney. A infância muda: a música nos primórdios do cinema. **Ouvirouver**, n.1, p. 35-45, 2005. Disponível em https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/24.

FERRARETTO, Luiz Artur. **Rádio:** teoria e prática. São Paulo: Ed. Summus, 2014.

GORBMAN, Claudia. **Unheard melodies:** narrative film music. London: BFI Publishing, 1987.

HAYE, Ricardo. Sobre o discurso radiofônico. In: MEDITSCH, Eduardo (Org). **Teorias do Rádio**: textos e contextos - Vol I. Florianópolis: Insular, 2005.

JANJA: Vem aí "Janja", um podcast original Uol Prime (trailer). Locução de: Adriana Negreiros e Fabíola Cidral. [S. l.]: Uol Prime, 21 nov. 2024. Podcast. Disponível em: https://open.spotify.com/episode/5gkHVJlTk9ETdpk3tqzoTX?si=d08b0d029d8a443f . Acesso em: 08 fev. 2025.

JÁUREGUI, Carlos. Crimes, risos e tensão: considerações acerca do humor em podcasts brasileiros de true crime. **Novos Olhares**, v. 12, n. 2, p. 51-62, ago-dez 2023. Disponível em: https://doi.org/10.11606/issn.2238-7714.no.2023.217154 . Acesso em 01 mar. 2024.

JÁUREGUI, Carlos; VIANA, Luana. Relatos sonoros de um crime: O Caso Evandro pela ótica do True Crime. **FAMECOS**, v. 29, n. 1, e41123. 2022. Disponível em: https://doi.org/10.15448/1980-3729.2022.1.41123. Acesso em 27 out. 2022.

JOSÉ, Carmen Lucia; SERGL, Marcos Júlio. **Voz e roteiros radiofônicos.** São Paulo: Paulus, 2015.

KISCHINHEVSKY, Marcelo. **Rádio e mídias sociais:** mediações e interações radiofônicas. Rio de Janeiro: Mauad, 2016.

PIAUÍ. **Alexandre.** Publicado em jul. 2024. Disponível em: https://piaui.folha.uol.com.br/radio-piaui/alexandre/ . Acesso em 6 fev. 2025.

LIRA: OS ATALHO DO PODER: Vem aí "Lira: os atalhos do poder", um podcast original Uol Prime (trailer). Locução de: Thais Bilenky. [S. l.]: Uol Prime, 30 ago. 2024. Podcast. Disponível em: https://open.spotify.com/episode/5FhgwAMOhlbo6oJSJbZolo?si=d-801899c8a8e484e . Acesso em: 08 fev. 2025.

MARTÍNEZ-COSTA, María del PIlar; DÍEZ UNZUETA, José Ramón. **Lenguaje, géneros y programas de radio:** introducción a la narrativa radiofónica. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 2005.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário.** Tradução: Mônica Saddy Martins. Campinas, SP: Papirus, 2005. 135-177.

SCHAFER, Murray. **A Afinação do mundo.** São Paulo: Ed. da Unesp, 2012.

UOL. **Novo podcast original do UOL traz revelações sobre Janja**. Publicado em 25 nov. 2024 Disponível em: https://economia.uol.com.br/noticias/redacao/2024/11/25/novo-podcast-original-do-uol-traz-revelacoes-ineditas-sobre-janja.htm . Acesso em 6 fev. 2025.

UOL. **UOL lança podcast 'Lira: os Atalhos do Poder', com Thais Bilenky.** Publicado em 4 set. 2024, Disponível em: https://economia.uol.com.br/noticias/redacao/2024/09/04/uol-lanca-podcast-original-lira-os-atalhos-do-poder-com-thais-bilenky.htm . Acesso em 6 fev. 2025.

VIANA, Luana. O áudio pensado para um jornalismo imersivo em podcasts narrativos. **Comunicação Pública**, v. 16, n. 31, 2021. Disponível em: https://doi.org/10.34629/cpublica.72 . Acesso em 7 fev. 2025.

VICENTE, Eduardo. **Radiodrama em São Paulo:** política, estética e marcas autorais no cenário radiofônico paulistano. São Paulo: ECA- USP, 2024.

WIERZBICKI, James. **Film Music:** a history. New York: Routledge, 2009.

Recebido em: 8 jul. 2025
Aprovado em: 8 set. 2025

dispositiva
Revista Interinstitucional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC Minas e da UFMG
PUC Minas
UFMG

RAP DE MENSAGEM E PRODUÇÃO DE PRESENÇA:
A COMUNICAÇÃO DO RITMO E DA POESIA NA MÚSICA RAP

MESSAGE RAP AND PRESENCE PRODUCTION:
THE COMMUNICATION OF RHYTHM AND POETRY IN RAP MUSIC

Gabriel Gutierrez [1]

Resumo
O propósito do presente artigo é contribuir com os estudos sobre rap no Brasil, propondo um diálogo conceitual entre o campo da comunicação e a cultura hip hop. Debateremos os conceitos de "quinto elemento" e "produção de presença" para analisar como se dá a comunicação da música rap, atentando tanto para sua dimensão discursiva quanto para sua dimensão material. Nosso objetivo é trazer alguns apontamentos teóricos iniciais para sustentar a hipótese de que a força comunicativa do rap está associada à sua capacidade de congregar produção de sentido (quinto elemento/conhecimento) em simultaneidade com o êxtase estético (produção de presença), quando poesia oral e ritmo musical atuam juntos. Assim, buscamos enfatizar a materialidade do som (padrões rítmicos e batidas graves) como um dos elementos centrais da comunicação da música rap.

Palavras-chave
Rap; música; materialidade da comunicação; hip hop.

Abstract
The purpose of this article is to contribute to the field of rap studies in Brazil by proposing a conceptual dialogue between communication theory and hip-hop culture. We will discuss the notions of the "fifth element" and "production of presence" to analyze how rap music communicates, paying attention to both its discursive and material dimensions. Our aim is to offer some initial theoretical insights to support the hypothesis that rap's communicative power lies in its ability to simultaneously generate meaning (fifth element/knowledge) and aesthetic ecstasy (production of presence), particularly when oral poetry and musical rhythm operate in tandem. In this sense, we seek to emphasize the materiality of sound—especially rhythmic patterns and heavy beats—as a central element in the communicative dynamics of rap music.

Keywords
Rap; music; materiality of communication; hip hop.

Pesquisador de pós-doutorado em Comunicação Social (PPGCOM/UFRJ) pela FAPERJ. Doutor em Comunicação pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ) e pesquisador associado do NEPCOM-ECO/UFRJ e do CAC/UERJ. E-mail: gabriel.mendes34@gmail.com. Orcid: https://orcid.org/0000-0003-3575-9634. Lattes: http://lattes.cnpq.br/6347921193644867.

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e36287

Introdução

Depoimentos de rappers proeminentes dos Estados Unidos, como Rakim, Mos Def, Eminem e Grandmaster Kaz, frequentemente destacam o rap como uma linguagem capaz de promover a superação de limites subjetivos. Esses relatos sugerem que a comunicação do rap mobiliza saberes e provoca processos de expansão pessoal e coletiva. No contexto brasileiro, Emicida — um dos nomes mais influentes do rap no século XXI — reforça essa perspectiva ao afirmar, em diversas ocasiões, que "aprendeu a ter autoestima" ouvindo os Racionais MC's. Tais testemunhos revelam como o rap pode operar como ferramenta de construção identitária, emancipação simbólica e reconfiguração de imaginários sociais.

O rapper Helião, importante nome de São Paulo membro do grupo RZO, conta que começou a fazer música "séria" depois que ouviu Racionais. Os próprios membros dos Racionais Mc's contam episódios que sugerem sentidos semelhantes. O DJ KLJAY diz que pessoas o param na rua para dizer que, depois de ouvir os discos do grupo, voltaram a estudar. O próprio Mano Brow já declarou que o rap "é faculdade[2], é conhecimento infinito" e salvou uma "geração de pretos que iam morrer que nem cachorro" no Brasil.

Tais declarações são frequentes no universo do rap e insistem nessa musicalidade caracterizar por meio de sua força discursiva, ativada pela comunicação da música, que viabilizaria uma "capacidade de ir para além de si" por parte de seus ouvintes. Por conta disso, o hip hop foi caracterizado por Takeuti (2010) como um "vetor político de subjetivação", um movimento cuja música tem a especial capacidade de transformar trajetórias. Os Racionais aí são apenas o exemplo mais acabado deste fenômeno no Brasil (Gutierrez, 2015).

No Brasil, essa condição foi sintetizada no slogan "O hip hop salva vidas". Em depoimento ao programa "Fino da Zica", o rapper chamado Inglês seguiu a mesma linha de depoimento de seus colegas e afirmou que, se disco o "clássico" dos Racionais, "Sobrevivendo do Inferno", não tivesse chegado às suas mãos, ele, que foi "criado sem pai", não "saberia sair na rua". Segundo o artista, esse álbum "**educou** muita gente" e, provavelmente, o Brasil seria um país ainda mais violento hoje se não fosse o rap dos anos 1990.

É verdade também que o rap tem muitas outras dimensões. Ao longo de sua história, essa música, originária "do gueto" negro e latino dos EUA, nascida nos conjuntos habitacionais de Nova York e nos bairros empobrecidos e violentos de Los Angeles, foi incorporada pela indústria cultural, que a converteu num bem cultural feito para consumo de massa. O sucesso da série "Atlanta", a milionária cena de trap da mesma cidade, de artistas como Gucci Mane e Migos, e o tamanho dos fenômenos comerciais

2 Tendo em vista essa declaração, é curioso perceber que, em 2018, a direção do vestibular da Unicamp, uma das mais prestigiadas universidades do país, indicou o clássico disco dos Racionais MC's, de 1997, "Sobrevivendo no Inferno", como leitura obrigatória do seu processo de entrada para 2019, na categoria "Poesia", ao lado de Luís de Camões e Ana Cristina Cesar. Nos EUA, o rapper Kendrick Lamar, também em 2018, ganhou o prêmio Pulitzer, por sua "coleção virtuosística de canções unificadas por sua autenticidade vernacular e dinamismo rítmico que captam a complexidade da vida afro-americana moderna", nas palavras da organização da honraria.

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e36287

Kanye West e Jay-Z nos EUA atestam seu êxito comercial. No Brasil, o trânsito fácil que Emicida, Criolo e Projota têm na indústria e o *hype* em cima de diversos artistas contemporâneos são também evidências dos múltiplos atravessamentos que perpassam o debate sobre o rap no país.

Contudo, mesmo reconhecendo essas recentes transformações, o rap continua sendo muito associado a uma ideia de "consciência", "aprendizado" e "autoconhecimento"[3], como sugere o nome do artista KRS One, pioneiro da cultura hip hop em NY, cujo vulgo significa "*knowledge reigns supreme*" (em tradução livre "o conhecimento reina supremo"). Assim, quase 50 anos após sua aparição, resiste no rap algo que habita esse espaço de aproximação entre uma estética popular, a comunicação de uma música política voltada para o conhecimento da realidade e um discurso ético focado na autotransformação. Como diz o rapper Black Alien, no rap, trata-se de "falar e ser" enquanto se participa daquilo que Mano Brown chama de uma "grande conversa".

O propósito do presente artigo é contribuir com os estudos sobre rap no Brasil, propondo um diálogo conceitual entre o campo da comunicação e a cultura hip hop. Debateremos os conceitos de "quinto elemento" e "produção de presença" para analisar como se dá a comunicação da música rap, refletindo tanto sobre sua dimensão discursiva quanto para sua dimensão material. Nosso objetivo é trazer alguns apontamentos teóricos iniciais para sustentar a hipótese de que a força comunicativa do rap está vinculada à sua capacidade de associar produção de sentido (quinto elemento/conhecimento) e êxtase estético (produção de presença), quando poesia oral e ritmo musical atuam juntos.

Em geral, os trabalhos que discutem a comunicação política do rap priorizam o debate sobre a poesia contida nas letras, por meio do conceito de "rap-mensagem". Contudo, o objetivo do artigo é enfatizar uma perspectiva analítica que conjugue essa atenção às letras com uma ênfase na dimensão material da comunicação, valorizando, assim, o ritmo como elemento central dentro do processo de comunicação do rap. Para realizarmos tal tarefa, aproximaremos as noções de "quinto elemento da cultura hip hop" e "produção de presença". Assim, a partir dessa aproximação, acreditamos poder contribuir para uma compreensão mais alargada do rap como uma poderosa arma comunicativa a serviço da luta contra confinamentos cognitivos e da produção de "narrativas de possibilidade" (Rose, 1994).

O "Quinto Elemento" e o modernismo das ruas

O fenômeno do rap está relacionado a um contexto mais amplo de transformações nas possibilidades da cultura oriunda das periferias globais, em que "o pós-moderno global registra mudanças estilísticas na dominante cultural" (Hall, 2003, p. 337). Hall argumenta que, no mundo contemporâneo, é possível vermos uma mudança cultural em relação ao modernismo europeu dominante no século XX: a crescente emergência rumo às práticas populares e às práticas que tratem de narrativas locais.

3 Edi Rock, dos Racionais Mc's, antes do início da música "Fim de semana no parque", do disco "Raio X do Brasil", de 1993, afirma que "você está entrando no mundo de informação, autoconhecimento, denúncia e diversão".

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e36287

A valorização desses aspectos da vida cultural está relacionada ao descentramento de antigas hierarquias e grandes narrativas.

Neste contexto, afirma o autor, "este descentramento ou deslocamento abre caminho para novos espaços de contestação" e opera mudanças nas relações culturais populares, configurando-se, assim, como uma oportunidade estratégica para a "intervenção no campo da cultura popular" (Hall, 2003, p. 337). O Hip Hop parece ser exatamente a concretização de uma dessas oportunidades de intervenção cultural em que questões éticas e políticas são abordadas explicitamente na música produzida pelos grupos sociais oriundos das periferias globais. Algo próximo do que o autor chama de um "modernismo das ruas" (Hall, 2003, p. 337).

A força renovadora dessas formas culturais advindas das margens pode ser associada à luta de afirmação de uma política da diferença, que legitimou o surgimento de novas identidades e de novos sujeitos no contexto cultural e político (Hall, 2003). O autor explica esse fenômeno como uma disputa que pode gerar "mudanças no equilíbrio de poder nas relações da cultura" (p.339). Precisamente aí, o rap pode ser lido como uma potência artística que engendra "estratégias culturais capazes de deslocar as disposições do poder" (Hall, 2003, p.339) ao apresentar seu discurso poético de resistência e autoafirmação antirracista.

Ao longo de sua história de aproximadamente 50 anos, o rap afro-estadunidense ensejou a tessitura de uma série de fenômenos econômicos, culturais e estéticos. Do entrechoque desses fenômenos, esse rap formulou uma espécie de epistemologia própria, propondo uma relação específica com o conhecimento. Essa epistemologia chamamos de "quinto elemento" da cultura hip hop (os outros quatro são o break, o grafite, o dj e o mc). A geração novaiorquina do rap dos anos 1980 e 1990 formulou a ideia de que o rap era capaz de expandir a consciência daqueles que o praticam e escutam, como se a prática comunicacional ligada a esse conjunto específico de sonoridades pudesse engendrar um saber sobre si e sobre o contexto das ruas em que ele é produzido e consumido, proporcionando, assim, um "aprendizado" por meio da música.

Com isso, essa geração conseguiu popularizar a ideia do rap como uma cultura de resistência precisamente quando essa comunicativa música chegava aos espaços hegemônicos da indústria do entretenimento nos EUA (GOSA, 2015). Em termos ideológicos, segundo Gosa (2015), artistas como Public Enemy, A Tribe Called Quest, De La Soul, Jungle Brothers, Queen Latifah, X-Clan, KRS-one10 , Paris, Brand Nubian, Sister Souljah e outros criaram um rap que se tornou conhecido como um rap "afrocentrado", que associava o Nacionalismo Negro herdado dos anos 1960 e 1970 ao Afrocentrismo de Molefi Asante.

Como lembra Dyson (2004), tais artistas foram capazes de produzir "um renovado senso de orgulho histórico, apoiando-se num pensamento nacionalista negro e radical como base sólida para a autoestima racial" (p. 66). Essa foi exatamente a vertente do rap estadunidense que chegou ao Brasil para dar origem ao rap nacional. Segundo Asante (2016, p.10), a afrocentricidade propõe libertar a história e os pensamentos africanos do paradigma ocidental, reabilitando, assim, a criatividade intelectual africana

que foi subalternizada pela lógica imperial europeia. Para tal, a reflexão do autor enfatiza a capacidade de agência dos africanos, vistos afirmativamente como seres humanos detentores de cultura.

Nesse sentido, o afrocentrismo reposiciona os africanos como sujeitos da própria história, rejeitando a marginalidade e a ideia de que comporiam uma espécie de alteridade em relação ao ocidente (Mazama *apud* Asante, 2003, p. 10). Partindo da afirmação da centralidade do continente africano na história humana, o rap nova iorquino reivindicava o pensamento afro como possibilidade de resistência perante estruturas epistemológicas opressivas. Com isso, os africanos deixavam a condição de coadjuvantes marginais para assumir o papel de criadores de realidade. Assim, o 5E engendrado nesse contexto por esse rap fortaleceu a ideia de um "conhecimento a ser adquirido" (Baldwin, 2004, p. 164).

Nesse mesmo sentido, Gilroy (2001) salienta que, além de "brincadeira e afirmação", o hip hop pode ser definido também como "pedagogia". Segundo o autor, a música negra e as relações sociais que ela estabelece se articulam com aspirações filosóficas e científicas mais amplas. Com longa tradição, a música desempenha papel central nas discussões acerca do Atlântico Negro (Gilroy, 2001) e carrega destacada capacidade de investigar, representar e criar realidade. Neste sentido, o autor (p.159) refuta a tese hegeliana segundo a qual o pensamento, a ciência e a reflexão superam a arte na sua capacidade de conhecer. Para ele, a música deve ocupar um status superior na discussão sobre a cultura negra, algo semelhante ao lugar que a literatura ocupa na reflexão filosófica do Ocidente eurocêntrico. Segundo Gilroy (2001), como o Atlântico Negro foi constantemente excluído da razão prática, sua musicalidade pode ser vista como um meio de comunicação melhorado.

Esse rico debate em torno do que chamamos aqui de 5E gerou nos EUA um relevante rebatimento dentro do debate pedagógico. Para Rashid (2016), o hip-hop pode ser visto como um poderoso recurso mobilizado pela pedagogia para debater justiça social nas grandes cidades norte-americanas. Como uma espécie de educação centrada em África, o HH seria capaz de produzir crítica social e ativismo a partir de um legado intergeracional. No limite, afirma o autor, a pedagogia do hip-hop seria capaz de informar possibilidades de resistência comunitária por meio de uma "alfabetização crítica" (Rashid, 2016, p.341) que se opõe às dinâmicas econômicas e políticas do racismo e do neoliberalismo nos EUA.

Para nós, o "quinto elemento" guarda relação com uma dimensão ética encarada sob a ótica da comunicação e da emoção coletiva, e não como dever-ser universal (Maffesoli, 1996). Nossa abordagem conceitual a define no sentido forte do termo: aquilo que permite ao sujeito, a partir de alguma coisa exterior, um reconhecimento de si (Maffesoli, 1996). É precisamente aí que parecem operar as mencionadas noções de "auto-reconhecimento" e "consciência", tão caras ao "quinto elemento" do 2H. Elas operam como "técnicas de auto-fabricação" ou formas de "produzir a si mesmo como sujeito ético" (Maffesoli,1996).

Nesse sentido, Fernandes (2009) destaca que a substância da sociabilidade contemporânea reside mais numa ordem estética, dentro da qual se compartilham

emoções, sentimentos e paixões comuns, do que num projeto de caráter coletivo que pressupõe uma ordem racional. A ideia de "político", portanto, aqui não se registra no lugar da "institucionalização", mas de um agir comunicativo pautado num imaginário comunitário baseado na razão sensível. O sentido estético que leva em conta as sensações, as expressões artísticas, as emoções coletivas e os valores é agora central para a existência da "empatia geradora do élan comunitário-tribal" (Fernandes, 2009, p.29).

Quando a "mensagem" não está só na rima

Nosso propósito é discutir conceitualmente como é possível se dar, no rap, a comunicação entre artista e público, num sentido pedagógico do discurso musical. Para isso, queremos caracterizar uma comunicação que inclua, além da percepção dos significados nas letras, certamente decisiva, especialmente no rap, a observação de uma dimensão material do processo de interação mediado pela música, valorizando, assim, a experiência sensível, no debate acerca dos processos comunicacionais. Dessa maneira, cremos ser possível verificar como o aspecto discursivo das letras de rap está inescapavelmente associado à inscrição da música nos corpos por meio do ritmo da batida da música. Nossa hipótese é de que os conteúdos simbólicos produzidos pelos raps associados ao "quinto elemento" são, em alguma medida, eficientemente percebidos por que são gerados e apreendidos também na materialidade da música, ao mesmo tempo em que se dança no show ou na escuta cotidiana, quando corpo e cognição movimentam-se conjuntamente.

Devemos, então, apontar para uma negociação permanente entre as dimensões simbólicas e materiais da comunicação (Boivin, 2008), o que significa levar em conta possibilidades não hermenêuticas e não metafísicas de conhecimento. As ideias e os conceitos produzidos pelos humanos não precedem o mundo material. Na realidade, só passam a existir exatamente pelo engajamento com a materialidade do mundo, sendo assim moldados pela nossa experiência do mundo, e, em particular, na nossa relação com suas características físicas (Boivin, 2008). De acordo com essa visão, os símbolos são motivados, em alguma medida, pelo mundo em que os humanos criadores de símbolos habitam.

Pensar quais aspectos do mundo material afetam a comunicação humana e as relações sociais é, portanto, central, não apenas por conta de suas qualidades representativas, mas pelos seus aspectos sensuais, emocionais e experienciais. Nesse sentido, quando pensamos a comunicação que a música produz, temos que levar em conta, então, o componente material desse processo. É necessário incorporar à reflexão sobre o rap a percepção acerca das maneiras pelas quais os aspectos materiais da música impactam os processos cognitivos e culturais.

Felinto e Andrade (2009) argumentam em direção semelhante. Para eles, a comunicação de um significado está dramaticamente condicionada pelos aspectos materiais e históricos de sua realidade concreta, pelas materialidades que constituem seu mundo cultural. É somente a observação desses aspectos materiais que viabilizará o

surgimento dos significados. Assim, abandonaríamos a ideia de que a intepretação é a "identificação de estruturas de sentido dadas" para a noção de interpretação como a "reconstrução daqueles processos através dos quais estruturas de sentido articulado podem surgir". (Gumbrecht, 1995, p. 50 *apud* Felinto e Andrade, 2009).

Isso significa dizer que, apesar de muito do conhecimento humano passar pela linguagem, como reconhece Boivin (2008), há *pedagogias* que estão ancoradas na prática e na experiência material. Várias vezes o conhecimento não é processado de maneira sequencial e linear, mas incorporado por meio de um processamento múltiplo paralelo, com velocidade e eficiência semelhantes àquelas com as quais realizamos atos cotidianos. Para nós, a comunicação propiciada por raps associados ao "quinto elemento" faz precisamente a junção entre significados e corpo, entre a dimensão simbólica e a material, sendo, assim, um tipo de conhecimento que propõe sentidos que efetuam sua potência comunicativa quando são também conduzidos pelo ritmo contido na batida da música, que impacta o corpo que ouve e sente. Um exemplo disso é quando Vulgo Sau, rapper de São Paulo, diz que, ao escutar a música "Negro Drama", dos Racionais Mc's, sente com se o sangue fosse preenchendo suas veias e lhe dissesse "vai, que é com você".

Nesse ponto a questão do corpo é fundamental. Quando chamamos atenção para a materialidade no processo de comunicação que a música opera, estamos predominantemente falando do corpo. Por mais que o verbo tenha capacidade expressiva única – e, como diz o rapper Dexter, o rap de fato tem compromisso com a letra - a representação simbólica pode às vezes ser imprecisa em relação ao mundo, especialmente tendo em vista o que se passa com a matéria corpórea. É comum que o que se dê com o corpo não seja passível de ser expresso com palavras. Às vezes, o corpo experimenta circunstâncias que não fazem sentido imediato e traduzível, o que acarreta uma suspensão da linguagem. Para pensarmos a condição do conhecimento, portanto, é preciso atentar para o que Boivin (2008) chama de cosmologia sensória e sensual.

Ritmo e poesia: o rap e uma comunicação que se efetua na intensidade

Mas como acontece efetivamente a comunicação do discurso associado ao "quinto elemento" no rap? A essa altura, utilizamos o conceito de "produção de presença" de Gumbrecht (2010) para designar fenômenos comunicacionais em que o corpo de uma pessoa é afetado. Mais uma vez, o corpo é evocado como o elemento fundamental para a compreensão da comunicação. É precisamente essa afetação do corpo por alguma materialidade outra que configura a "produção de presença", uma afetação, a princípio, não mediada pelo conceito, pelo pensamento ou pela cultura. Uma afetação, portando, vazia de conteúdo (De Castro, 2010). Pelo menos, num primeiro momento. Aqui, a noção de "presença" designa uma relação material com o mundo e seus objetos. No caso, a sonoridade da música rap e, especificamente, seu efeito rítmico impactando o corpo.

Para Gumbrecht (2010), procuraríamos a experiência estética e exporíamos nossos corpos e nossas mentes ao seu potencial em busca de determinadas sensações de

intensidade que não podem ser experimentadas no mundo cotidiano - histórica e culturalmente determinado. Assim, o acontecimento estético produziria presença de modo epifânico, como um *evento*. De acordo com o autor, esses eventos são "inesperados e únicos", quando acontecem, provocam "fascinação" e não ocorrem repetidamente. Para Gumbrecht (2010), a "fascinação" é o resultado da tensão da efemeridade da presença com a consciência da singularidade do acontecimento. Ou seja, é impossível compará-lo com outro fenômeno. Nesse momento epifânico, há uma sintonia do espectador e do artista com "as coisas do mundo". Se estamos saturados de sentidos, diz Gumbrecht (2010), esses momentos de intensidade nos devolvem às coisas do mundo. Por conta de sua efemeridade, o autor usa a palavra "momento", acentuando, assim, o caráter temporário e fragmentado desses "momentos de intensidade", caracterizando como ineficaz o desejo de produzi-los intencionalmente ou de tentar prolongar sua duração.

Gumbrecht (2010) é enfático ao dizer que, em tais momentos ocasionados pela experiência estética, não há nada de edificante. Antes, na comunicação entre a obra do artista e o espectador/ouvinte, o que há é a elevação do patamar de algumas de nossas faculdades cognitivas, emocionais e físicas. Por isso, o autor usa o termo *quantitativo* "intensidade", pois, para ele, a natureza desses eventos está relacionada à quantidade, ao incremento de nossas habilidades sensoriais e perceptivas. Na realidade, o autor chega a argumentar explicitamente contra a possibilidade de associação entre experiência estética e a propagação (institucional) de normas éticas.

Segundo ele, as normas éticas fazem parte do cotidiano historicamente demarcado, o que se oporia ao seu conceito de experiência estética como oferta de momentos de intensidade alheios ao contexto cotidiano. Associar ética e estética, portanto, diz ele, levaria à erosão da intensidade potencial dos objetos estéticos. Preceitos éticos normalizam e diluem a intensidade estética ao tentar fazê-la adaptar-se a eles próprios. Ao final, o autor pergunta: no caso de uma arte que se ativa como carregadora de sentidos éticos, não seria mais eficaz tentar efetivar a comunicação da mensagem na forma de conceitos mais diretos e explícitos?

Esse é um ponto muito importante da nossa reflexão, pois colide diretamente com a exposição de Gumbrecht (2010) nesse quesito específico. Argumentamos a todo tempo que o rap *pode* ser uma espécie de pedagogia, um saber sensível, cuja comunicação propicia algum tipo de "autoconhecimento" e "consciência", se quisermos utilizar os termos mobilizados pelos atores do movimento ao referirem-se ao "quinto elemento". Para nós, a comunicação que se dá entre a materialidade do som da música, especialmente o ritmo, mas também o fluxo da escansão da voz, e o corpo do ouvinte, gera exatamente um desses "momentos de intensidade", que amplia a percepção cognitiva do receptor para a poesia do rap e os fragmentos de significados propostos nas letras.

Assim, num primeiro momento, seguimos a rota de pesquisa do próprio Gumbrecht (2010) e afirmamos que a experiência estética gera momentos de intensidade que afetam os sentidos do observador, forjando, assim, experiências *sinestésicas* que precedem a formação de qualquer sentido (Felinto e Andrade, 2009). Contudo, nesse ponto queremos propor um novo aspecto associado à sua argumentação. Para nós, no rap, ao mesmo tempo em que ocorre a afetação sensível, aquele corpo "se abre" para

escutar o discurso articulado na música. Nossa argumentação, portanto, sugere que devemos enriquecer a compreensão dos fenômenos comunicacionais da música, especialmente no caso do rap, com a associação entre a dimensão rítmica e a dimensão lírica. É precisamente aqui que se dá o encontro entre a "produção de presença" e o "quinto elemento" da cultura hip hop. Decerto, a experiência estética está relacionada a um fenômeno efetivamente corporal, intenso, mas também aberto a alguma medida de produção de sentido ético e político por meio da poesia.

Essa necessidade de combinação fica ainda mais evidente quando sabemos que, associada à notória potência de comunicar do verbo, está a potência de comunicar do ritmo. Segundo Sodré (1998), o ritmo é a organização do tempo do som de maneira sintética e resulta da combinação de durações segundo convenções determinadas. Para o autor, ao se pensar a duração, o ritmo implica uma forma de inteligibilidade do mundo que é capaz de fazer o indivíduo sentir o tempo, constituindo-se, assim, como consciência. Talvez algo semelhante ao que Robbins (2015) quer dizer quando fala na *incorporação* de noções de tempo ou na noção de conhecimento *incorporado*.

Em contextos específicos, em que a dimensão musical rítmica é central, o ritmo contém a medida de um tempo homogêneo, que se configura como temporalidade cósmica ou mística, que volta sobre si continuamente, fazendo com que todo fim seja um recomeço cíclico (Sodré, 1998). Como sugere o autor, é o ritmo que constitui a dinâmica do acontecimento mítico, emulando assim circunstâncias de criação e harmonia. Da maneira como Sodré (1998) e Negus (1997) citam Raymond Williams, se extrai a noção segundo a qual o ritmo seria uma forma privilegiada de *comunicar a experiência,* fazendo com que tal experiência seja recriada no ouvinte, não puramente na forma de abstração ou emoção, mas como "um efeito físico sobre o organismo".

Precisamente, trata-se de uma interação fortemente relacionada à consciência do tempo e, ao mesmo tempo, de um evento de intensidade corporal, que leva em conta o fluxo de sangue, a respiração e as conexões cerebrais. No limite, Williams afirma que o acontecimento rítmico é uma forma tão poderosa de transmitir a experiência que ela pode ser vivida literalmente pelos que a ouvem (Sodré, 1998). Como afirma o autor, a informação transmitida pelo ritmo não é algo separado do processo vivo dos sujeitos da transmissão-repetição. Transmissor e receptor se convertem na própria informação advinda do som. Robbins (2015) vai na mesma direção e argumenta que o corpo é uma janela por meio da qual o ritmo pode significar.

Dessa maneira, para Sodré (1998), o ritmo é um meio de comunicação que atesta uma espécie de posse do homem sobre o tempo: o tempo capturado é duração, meio de afirmação da vida, e "cantar e dançar e entrar no ritmo é como ouvir os batimentos do próprio coração – é sentir a vida". Se, então, o ritmo altera estados mentais e articula no corpo conhecimentos não traduzíveis puramente pela linguagem, por que não podem emergir, desse encontro de materialidades, significados éticos, associados a noções acerca da consciência de si e da comunidade?

Considerações finais

No presente artigo, discutimos a aproximação entre o gênero musical do rap e a ideia da comunicação de um "saber" que promove uma espécie de "expansão". Apesar de ter sido absorvido pela indústria, mostramos como o gênero continua sendo associado a uma noção de "consciência", "aprendizado" e "autoconhecimento". Partimos do pressuposto de que, mesmo 50 anos após sua aparição e com todos os seus atravessamentos econômicos, estéticos e culturais, resiste nos raps ligados ao "quinto elemento" algo que habita esse espaço de aproximação entre a estética de uma música popular, a comunicação de um discurso ético/político e o pensamento consistente voltado para a (auto) transformação

A partir daí, o artigo investigou como se dá o processo de comunicação desse discurso ético/político, tentando entender como ocorre a interação entre os sentidos contidos na música – na forma das palavras e do som – e o corpo – a escuta e os outros sentidos – do ouvinte. Enfatizamos uma perspectiva analítica que conjuga a atenção às letras com uma ênfase na dimensão corporal da comunicação, valorizando, assim, o ritmo como elemento comunicativo central no rap. Com isso, argumentamos a favor de sua capacidade de comunicar, por uma dimensão fortemente corporal, sentidos poéticos relacionados a propostas éticas e políticas. Dessa maneira, cremos ser possível verificar como o aspecto discursivo das letras de rap associa-se à inscrição da música nos corpos. Nossa hipótese é de que os conteúdos líricos produzidos pelos raps associados ao "quinto elemento" são, em alguma medida, percebidos por que são gerados e apreendidos também na materialidade da música. Ao mesmo tempo em que se dança no show ou na escuta cotidiana, corpo e cognição movimentam-se conjuntamente.

Em termos culturais mais amplos, o que esteve em jogo no artigo foi compreender como o rap poder operar como "forma de comunicação afetiva" ou "forma pública de conhecimento" (Negus, 1997). Nesse caso, a música é caracterizada como "modo de compreensão do mundo", compartilhado por um vasto número de pessoas que se engajam na comunicação dos sons musicais – no caso específico, o ritmo e a poesia. Esse "modo de compreensão" atua de forma subjetiva e intuitiva, e pode ser capaz de criar filiações, alianças e compreensões comuns entre grupos geograficamente dispersos (Negus, 1997).

Em sentido semelhante, Gilroy (2001) salienta o fato de que, por muitos anos, a música diaspórica operou como uma forma de comunicação cultural transnacional e pan-regional, para além das fronteiras do Estado-Nação e da indústria musical. Segundo ele, no contexto da rota África/Américas/Caribe/Europa, a música e o ritmo foram eficientes meios de comunicação e articulação de experiências. Assim, formas musicais podem ser lidas como "conversações interculturais" (Gilroy, 2001), que merecem receber cada vez mais reconhecimento nos debates sobre política, produção artística e processo comunicativos.

Referências

ASANTE, Molefi Kete. Afrocentricidade como Crítica do Paradigma Hegemônico Ocidental: Introdução a uma Ideia. **Ensaios Filosóficos**. Tradução. Rio de Janeiro, p. 9-18. volume XIV, dezembro/2016.

BALDWIN, Davarian L. Black empires, white desires: The spatial politics of identity in the age of hip hop. In: **That's the Joint! The Hip Hop Studies Reader**, edited by Murray Forman and Mark Anthony Neal. London: Routledge, 2004.

BOIVIN, Nicole. **Material cultures, material minds:** the impact of things on human thought, society, and evolution. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

CASTRO, Susana de. Resenha do livro Produção de presença – o que o sentido não consegue transmitir, de Hans Ulrich Gumbrecht. Tradução de Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto; PUC-Rio, 2010. **Revista Tempo Social**, São Paulo, v. 22, n. 1, p. 289–292, 2010. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/ts/article/view/108188. Acesso em: 13 jul. 2025.

DYSON, M. E. The culture of hip-hop. In: **That's the Joint! The Hip Hop Studies Reader,** edited by Murray Forman and Mark Anthony Neal. London: Routledge, 2004.

FELINTO, Erick; ANDRADE, Vinícius. A vida dos objetos: um diálogo com o pensamento da materialidade da comunicação. **Contemporânea – Revista de Comunicação e Cultura**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 2, p. 1–15, 2010. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/contemporanea/article/view/1234. Acesso em: 13 jul. 2025.

FERNANDES, C. S. Entre a razão instrumental e a razão sensível: o conceito de potencialidade estético-comunicativa como proposta teórico-compreensiva das sociabilidades ou comunicabilidades contemporâneas. In: CONGRESSO LUSOCOM: COMUNICAÇÃO, ESPAÇO GLOBAL E LUSOFONIA, 2009.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro.** São Paulo: Editora 34, 2001.

GOSA, Travis L. The Fifth Element: Knowledge. In: **The Cambridge Companion to Hip-Hop.** Edited by Justin A. Williams. Cambridge: Cambridge University Press, p. 56–70, 2015.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença:** o que o sentido não consegue transmitir. Tradução de Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto; PUC-Rio, 2010.

GUTIERREZ, Gabriel. O Rap contra o racismo: a poesia e a política dos Racionais Mc's. Animus. **Revista Interamericana de Comunicação Midiática**, v. 14, n. 27, 2015.

HALL, Stuart. **Da diáspora:** identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

MAFFESOLI, Michel. **A contemplação do mundo.** Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.

MAFFESOLI, Michel. **No fundo das aparências.** Petrópolis: Vozes, 1996.

NEGUS, Keith. **Popular music in theory:** an introduction. Middletown: Wesleyan University Press, 1997.

RASHID, K. Start the revolution: hip hop music and social justice education. **Journal of Pan African Studies**, v. 9, n. 4, 2016. Disponível em: http://www.jpanafrican.org/docs/vol9no4/JuneJuly-20-Rashid.pdf. Acesso em: 18 mar. 2021.

ROBBINS, Dylon. Polyrhythm and valorization of time in three movements. **Brasiliana – Journal for Brazilian Studies**, v. 4, n. 1, ago. 2015.

ROSE, Tricia. **Black noise:** rap music and black culture in contemporary America. Middletown: Wesleyan, 1994.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo.** Rio de Janeiro: Mauad Editora Ltda, 1998.

TAKEUTI, N. M. Refazendo a margem pela arte e política. **Nómadas**, n. 32, p. 13-25, 2010.Disponível em: http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0121-75502010000 100002. Acesso em 13 mar. 2024.

Recebido em: 27 jun. 2025
Aprovado em: 11 set. 2025

dispositiva
Revista Interinstitucional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC Minas e da UFMG
PUC Minas
UFMG

"JOGO PRA HOMEM": MASCULINIDADES NO DISCURSO DE CONTESTAÇÃO A UM FUTEBOL ELITIZADO

"A SPORT FOR MEN": MASCULINITIES CONTESTING THE DISCOURSE OF ELITE FOOTBALL

Elyson Gums [1]
Fábio Hansen [2]

Resumo
Neste artigo, de estudo sobre gênero no futebol, analisa-se o discurso "contra o futebol moderno" na fanpage Cenas Lamentáveis do Facebook. Por meio da Análise de Discurso francesa, investiga-se como gênero se constitui dentro do discurso de contestação ao futebol elitizado. Observa-se que, em determinados contextos, há a validação de modelos tradicionais de masculinidades, reforçando a ideia de que tais modelos são necessários para compor um "futebol tradicional" de qualidade. Estes modelos são marcados por força, coragem e virilidade, em contraposição à sensibilidade supostamente encontrada no "futebol moderno".

Palavras-chave
Futebol; masculinidades; análise de discurso; redes sociais digitais.

Abstract
In this article, a study on gender in football, we analyze "against modern football" on the Facebook fanpage Cenas Lamentáveis. Through Discourse Analysis, it is investigated how gender is constituted within the discourse of opposition to elite football. It is observed that, in certain contexts, there is the validation of traditional models of masculinities, and the reinforcement of the idea that these models are necessary to compose a quality "traditional football". These models are marked by strength, courage and virility, in contrast to the sensibility supposedly seen in "modern football".

Keywords
Football; masculinities; discourse analysis; digital social networks.

1 Mestre em Comunicação Social pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Paraná (UFPR): elysonrgums@gmail.com. http://lattes.cnpq.br/9764400732876975.
2 Professor adjunto na Faculdade de Comunicação da Universidade Federal do Pará (UFPA) e docente no Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM) da Universidade Federal do Paraná (UFPR): fabiohansen@yahoo.com. http://lattes.cnpq.br/1353697328915770.

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14n25e32347

Introdução

Este artigo analisa a contestação de torcedores ao futebol mercantilizado, midiatizado e elitizado - também chamado "futebol moderno". O tema é objeto de discussão entre grupos de torcedores há diversas décadas. Na internet, pelo menos desde os anos de 1990, há discussões sobre a submissão do futebol às lógicas neoliberais.

Os efeitos práticos do suposto "futebol moderno" são perceptíveis em diversas instâncias: preços de ingressos que não condizem com a realidade dos torcedores menos abastados; camisas oficiais que custam ⅓ do salário-mínimo; arenas multiuso que preconizam comportamentos passivos de torcedores; clubes-empresa adquiridos por grupos bilionários, entre outros.

Argumenta-se que, além de uma questão econômica e de classe, o questionamento ao futebol moderno também é uma questão de gênero. O futebol, enquanto fonte de produção simbólica e de (re)produção de identidades, também exerce uma pedagogia sobre o que é gostar de esporte no Brasil; e como "ser homem" dentro de um estádio (BANDEIRA, 2017).

Participar do espetáculo do futebol, seja como consumidor, como torcedor passional no estádio, como fã em um grupo de amigos em um bar, suscita diferentes códigos de conduta e performances, inclusive de gênero, que se aprendem pela vivência no esporte. Estudiosos do campo (SANTOS, 2017; LOPES E HOLLANDA, 2018; BANDEIRA, 2017) argumentam que, no desejo de retorno para um futebol "tradicional", pode haver o questionamento a performances de masculinidades não-legitimadas, como é o caso das sociabilidades gays. No entanto, poucos autores mobilizam gênero como referencial teórico e analítico para interpretar os fenômenos e produções simbólicas da contestação ao futebol moderno.

É desta lacuna que este trabalho se ocupa - observando especialmente a relação entre masculinidades x torcer para clubes de um futebol exageradamente midiatizado e elitizado. Para tanto, mobiliza-se, em interface com a Comunicação e a Cultura, o campo da Linguagem para observar o discurso de grupos de torcedores contrários ao chamado "futebol moderno" em uma página de Facebook. A principal indagação é: "De que maneira gênero se constitui no arcabouço de saberes que define a contestação a um futebol elitizado no discurso de Cenas Lamentáveis?".

Parte-se do pressuposto que as relações de gênero compõem o esporte moderno (CONNELL, 2005; MESSNER, 2007). A partir daí, são exploradas as possibilidades de performance e discurso sobre masculinidades e o histórico de contestação ao futebol moderno em torcedores de diferentes países (WILLIAMS, 2006; NUMERATO, 2015; SANTOS, 2017).

Complementa o referencial teórico supracitado as considerações da Análise do Discurso de linha pecheutiana (ORLANDI, 2005) como forma de observar a produção simbólica dos textos analisados. São particularmente acionadas as noções de Formações Discursivas (FDs) e Posição-Sujeito (PS).

Destaca-se, por fim, que o presente artigo é um recorte da dissertação de mestrado do Autor 1, defendida em 2020. Aqui, delimita-se especificamente a formação do discurso "contra o futebol moderno", e a tomada de posição dos sujeitos em relação a ele.

Os movimentos de contestação ao "futebol moderno"

"Futebol moderno" é uma expressão criada por grupos de torcedores para designar uma nova forma de gestão do futebol profissional. De acordo com os fãs descontentes, cada vez mais o futebol se torna uma commodity de uma indústria do entretenimento. Assim, perdem-se as raízes e ocorre uma espécie de pasteurização que destrói as raízes tradicionais e populares do esporte.

Segundo Numerato (2015), a expressão aparece pela primeira vez no "against football modern manifesto", um texto assinado por torcedores de vários países da Europa, em 1999. O texto foi publicado online e a expressão se popularizou em outros países. Ser contra o futebol é, então, posicionar-se ativamente contra os "arranjos neoliberais" em voga no contexto do futebol, sejam os preços de ingressos fora da realidade, seja a proibição de comportamento festivo em arquibancadas. Algumas manifestações são individuais, enquanto outros grupos se organizam politicamente.

Nem todos os grupos e torcedores usam o termo "futebol moderno" em suas manifestações, mas o objeto que contrapõe é o mesmo. De acordo com Lopes (2015), trata-se de um futebol excessivamente mercantilizado, militarizado, elitizado e militarizado. É um futebol perpassado pela linguagem do business, em que o torcedor é relegado ao papel de consumidor passivo.

Para Lopes e Hollanda (2018, apud SANTOS, HELAL, 2016), há quatro momentos principais para compreender as origens do processo de comercialização e consolidação do futebol como objeto de consumo:

1. Sua inserção na lógica do espetáculo, em que se torna forma de entretenimento de massas no período pós-Guerra;
2. O advento das tecnologias de para transmissão de partidas ao vivo e em cores, que se tornam a principal fonte de receita dos clubes de futebol;
3. A remodelação dos estádios ingleses no início da década de 1990, onde houve diminuição da capacidade dos estádios e aumento no preço de ingressos em nome de menos violência;
4. A adoção do conceito de arena multiuso por parte da Fifa na década de 1990, como formato desejável para grandes competições, como a Copa do Mundo

Santos (2017) narra a história em seis capítulos cronológicos[3]:

1. A expansão do futebol para além da Inglaterra;
2. A popularização do futebol para além das elites;
3. A profissionalização do jogo, quando atletas e dirigentes se dedicam exclusivamente aos jogos;
4. O desenvolvimento da transmissão televisiva das partidas;
5. A transformação de clubes em empresas e o desenvolvimento da lógica mercadológica no trato do esporte;

3 Diz-se "cronologia" de forma geral, já que o processo ocorre em ritmos diferentes em diversas partes do mundo. Por exemplo, a difusão das arenas multiuso ocorre no Brasil apenas durante a Copa do Mundo de 2014.

6. A plastificação, descrita como exploração mercadológica exagerada e predatória.

Durante esta trajetória, o papel dos atores sociais envolvidos com o futebol se transformou significativamente. A televisão (e depois a internet) tornou-se a principal forma de conexão com os jogos, a ponto de haver torcedores que nunca pisaram no estádio de suas equipes do coração. O Estado deixou de ser o principal financiador do esporte e apareceram os patrocínios nas camisas. Os clubes passaram a contar com departamentos de marketing.

Um dos exemplos mais contundentes dessas transformações ocorreu na Grã-Bretanha entre as décadas de 1980 e início dos anos 2000, com a criação da Premier League. Hoje, o campeonato é o mais valioso do mundo e conta com diversas equipes que são propriedades de grupos bilionários.

A criação da nova liga apagou a imagem do torcedor inglês como o "bêbado e brigão", por meio da adoção do potencial midiático da TV; exclusão de grupos não-consumidores, adoção do estilo norte-americano de marketing esportivo e reestruturação física dos estádios (WILLIAMS, 2006).

Embora economicamente bem-sucedido, o modelo não foi unânime:

> Alguns torcedores então afirmaram que os estádios ingleses eram muito pacíficos, muito arregimentados, e muito focados em atrair consumidores com alto poder aquisitivo. Institucionalização de "times sem conteúdo", verbas de TV crescentes, eram acusadas de encenar espetáculos em "espaços de conquistas esportivas" cada vez mais chatos e desinteressantes. (WILLIAMS, 2006, p. 98[4]).

O estádio do "futebol moderno" é, justamente, o símbolo máximo da mercantilização do esporte (SANTOS, 2017). A própria arquitetura, oferta de serviços e diferenciação de setores dos preços torna a expressão do torcedor limitada, mais próxima a de um espectador do que de um participante ativo. É em meio a esta tensão entre tradicional e moderno; elitizado e popular, que surge o discurso "contra o futebol moderno", analisado neste trabalho.

Há torcedores que se filiam a estes novos espaços e formas de torcer, mas também há pessoas que o contestam. Estes grupos não são homogêneos, nem se unem sob uma bandeira. O próprio termo "contra o futebol moderno" é uma definição geral, que não é utilizada por todos os torcedores contestadores.

De todo modo, é possível encontrar exemplos de contestação em diversos locais, inclusive no Brasil. Há diversas semelhanças, independentemente do fato de usarem ou não o termo "futebol moderno" para descreverem suas reivindicações.

Na Alemanha, é comum haver manifestações de torcedores quando discordam de decisões administrativas dos clubes. Os atos incluem abandonar as arquibancadas e pressionar as diretorias junto aos órgãos públicos no país (MERKEL, 2014).

4 Tradução dos autores. Texto original, em inglês: Some fans now claimed that English stadiums were far too peaceful, too regimented, and too much aimed at attracting high-spending consumers. Institutionally 'contentless' football clubs, increasingly ciphers for television sport,[8] were now argued to be aiming at staging dramatic spectacles in increasingly boring and bland 'achievement spaces of sport.'

Na Itália, nasceu o "Against Modern Football Manifesto", que deu origem ao termo. Os movimentos de contestação iniciam-se relacionados aos ultras, grupos organizados de torcedores fanáticos, que promovem práticas festivas de torcer (NUMERATO, 2014).

Kennedy e Kennedy (2012) compilam práticas de contestação em diversos países europeus: na Noruega, o futebol faz parte de um complexo jogo identitário que relaciona futebol-mercadoria, que leva torcedores a acompanharem os times do país, e outros mais bem-sucedidos e ricos da Europa. Na Espanha, observa-se torcedores que reivindicam propriedade simbólica sobre alguns clubes, apesar de eles serem oficialmente empresas. Na Inglaterra, há manifestações semelhantes, com movimentos de resistência à venda dos clubes para investidores bilionários.

No Brasil, Lopes e Hollanda (2018) situam as Torcidas Organizadas como protagonistas da contestação a um futebol elitizado. Além deles, também são relevantes os coletivos de torcedores, que não tem vinculação a uma equipe específica e nem ocupam espaços físicos nos estados de futebol, mas discutem temas políticas mais amplos.

De acordo com Bandeira (2017), o discurso e as práticas de torcedores sem filiação política específica não são objetos de estudo frequentes na bibliografia brasileira sobre contestação ao futebol elitizado. Durante a revisão bibliográfica feita para este estudo, observou-se o mesmo cenário, com a maioria dos estudos se dedicando à análise de práticas organizadas, sejam elas em estádios ou não.

Como se verá nas próximas seções do trabalho, o discurso de contestação ao futebol elitizado também é comum a grupos que não se organizam politicamente e se entendem apenas como fãs de futebol, sem fazer parte de grupos específicos.

As intersecções entre gênero e futebol

Antes de escrever sobre masculinidades, é necessário introduzir rapidamente o conceito de gênero. Neste estudo, considera-se um processo nunca acabado, não-binário, passível de mudanças ao longo do tempo, e construído no discurso e na vivência diária dos sujeitos (GROSSI, 2004).

Assim sendo, as relações de poder que privilegiam o masculino/homem em relação ao feminino/mulher seriam frutos de "uma normatividade 'inventada' por padrões forjados num sistema de dominação masculina, um processo de 'engenharia' social, cultural e política" (JANUÁRIO, 2016, p. 32).

A partir dessas concepções, considera-se impossível existir uma masculinidade "verdadeira" e natural, que represente um jeito específico ou correto de ser homem ou mulher. De fato, há padrões que são socialmente mais aceitos e/ou incentivados do que outros, mas essa hierarquia é socialmente construída.

Até porque existem diferentes vivências de masculinidades em coexistência (embora nem sempre em posição igualitária de poder) e diferentes modelos hegemônicos de masculinidades em diferentes locais. Além disso, um mesmo sujeito pode apresentar diferentes performances de masculinidade dependendo de sua idade. Estes são

apenas alguns exemplos, mas há ainda outras variáveis que colaboram com a ideia de que não há "um" tipo de forma de experienciar a masculinidade.

Ainda assim, existe uma certa masculinidade "esperada", que dá origem a chavões como "jogar futebol é coisa de homem", ou "homem não chora". Januário (2016, p. 13) descreve esta masculinidade como "associada a características como força, virilidade, agressividade, dominação, entre outras".

Para Grossi (2004), as consideradas "masculinidades verdadeiras" (ou heteronormativas) também envolvem:

1. A honra, cuja manutenção recai sobre a mulher.
2. O poder econômico para prover a família.
3. A paternidade.
4. A supressão ao amor e à emoção, que encontram espaços limitados para existir, como a música (e o futebol).

As correlações entre esporte e gênero são amplamente discutidas em estudos científicos. Connell (2005) e Messner (2007) acreditam que o esporte é um dos principais espaços públicos para definição da masculinidade, tanto em aspecto discursivo, quanto do corpo como prática-reflexiva.

Por exemplo, nos jogos há exibição e competição dos corpos, em que a força superior (inclusive no tamanho do corpo) e a habilidade permitem que um lado subjugue o outro. Abordando especialmente o futebol, isso ocorre na celebração da "raça" e no antagonismo aos torcedores rivais, seja no campo virtual e/ou nos estádios de futebol. A diferença é que na internet as materialidades são textos, imagens e vídeos, e no estádio há ainda a prática corporal dos atletas e torcedores.

De todo modo, em ambos os espaços o futebol é historicamente um ambiente de socialização masculina. O esporte é historicamente legitimado para homens, onde se constroem e masculinidades "guerreiras" e viris. Nas arquibancadas, há até um componente de hierarquização de masculinidades em relação aos rivais (BANDEIRA, 2009). Daí os gritos homofóbicos como forma de desqualificar o rival.

Segundo Bandeira (2009), existem diversos ritos de passagem pelos quais os sujeitos são direcionados para comprovar sua "macheza" e possibilidade de pertencimento ao estádio. Em diversos momentos a masculinidade (heroica, viril, de enfrentamento) é solicitada como elemento constituinte da sociabilidade torcedora.

Contudo, não significa que haja um desejo de violência física de fato. Não há incentivos diretos e explícitos à violência entre torcidas ou brigas generalizadas no gramado. A potencialidade de violência e heroísmo fica no campo do simbólico.

Para Messner (2007), tal configuração ocorre porque o esporte moderno como um todo é uma arena de luta simbólica. No passado, ocupava papel de elo com um passado patriarcal. Com os avanços em direitos sociais das mulheres, em períodos do século XX o esporte se tornou um dos redutos de valores tradicionalmente masculinos que passaram a ser contestados, como a soberania pela força ou certas concepções de honra.

A este respeito, abre-se um parêntese para refletir se o chamado "futebol moderno" é tão excludente quanto dizem seus críticos. Por um viés de classe, certamente é: os ingressos custam caros, os atletas dos grandes clubes estão deslocados da realidade do trabalhador médio, e por aí vai. Mas, e quanto a gênero ou sexualidade?

Para alguns autores, mesmo nas arenas, há maior inclusão. Conforme Santos (2017), alguns ambientes do "futebol tradicional", como a Geral[5] , são restritas às sociabilidades masculinas. Muitos estádios considerados clássicos eram pouco atrativos para receber famílias inteiras. Williams (2006), por sua vez, descreve ainda um processo de transformação da representação midiática do torcedor, a partir das diferentes representações de masculinidades presentes na Seleção Inglesa e das transformações estruturais para o surgimento da Premier League.

À época, a Seleção contava com atletas que não representavam apenas o tipo de "macho viril" descrito nos parágrafos anteriores deste artigo. Havia Alan Shearer, descrito como homem tradicional; Michael Owen, um "playboy" envolto em marketing; o problemático Wayne Rooney; e o altamente midiático e vaidoso David Beckham.

Houve, em conjunto, campanhas com a intenção de "trazer a família para o estádio". Esta família seria uma oposição ao "torcedor tradicional", representado como jovem adulto da classe trabalhadora e comportamentos pouco polidos nas arquibancadas. Esta oposição também surge em outros discursos, como falas de torcedores do Grêmio Foot-Ball Porto Alegrense após a década de 2010, relata Bandeira (2017).

Bandeira (2017, p. 135) nota ainda a existência do descontentamento de grupos torcedores com a "ética do politicamente correto" - que estaria relacionada com o discurso da "família no estádio". Este politicamente correto é uma "suposta moral [...] normativa sobre o discurso público". Ele teria adentrado o espaço do futebol com força graças à modernização das praças esportivas.

Assim, comportamentos comuns, como o xingamento ao adversário, passam a encontrar resistência. E, portanto, torcedores contrários ao "futebol moderno" também contestam esse politicamente correto. Esta questão se relaciona com as masculinidades devido à natureza dos hábitos supostamente suprimidos. Igualmente, relaciona-se com a restrição ao comportamento festivo em estádios e ao estímulo ao consumo passivo em detrimento de participação ativa no cotidiano dos clubes (LOPES, 2015), características do futebol elitizado.

Teoria do Discurso para pensar futebol

Os procedimentos teóricos e analíticos adotados nesta investigação são os da Análise de Discurso de linha pecheutiana (AD), mobilizados para interpretar a produção simbólica dos textos de torcedores na internet. De forma sintetizada, trata-se do estudo da língua e de seus contextos levando em consideração a relação entre linguagem historicidade e ideologia, a fim de compreender seus mecanismos de produção. Entende-se discurso por "efeito de sentidos entre interlocutores" (ORLANDI, 2005, p. 21).

5 Setor do Maracanã com ingressos mais baratos e baixas condições de visibilidade. Reunia torcedores populares, de comportamento festivo durante o jogo.

Ou seja, a AD vai além do texto explícito. Ela permite ao analista colocar os textos em diálogo com outras teorias, interpretações e gestos de produção de sentido. O analista considera a historicidade e as particularidades de seu discurso, envolvendo-o em teorias relevantes a fim de examinar as formas como os sentidos se produzem, se solidificam ou mudam com o passar do tempo (BENETTI, 2016).

A Teoria do Discurso explora recortes de determinadas realidades e sentidos. De forma aplicada, significa que cada investigação trabalha com os conceitos e noções teóricas relevantes para responder à sua pergunta de pesquisa. A definição desta, bem como do corpus, são considerados os primeiros movimentos analíticos em AD (ORLANDI, 2005).

Orlandi (2005) denomina tal mobilização de conceitos de dispositivo teórico-analítico. Ele é produzido por cada pesquisador, e é único para cada investigação. No artigo em tela, o dispositivo contempla as noções de Formação Discursiva (FD) e Posição-Sujeito (PS). A Formação Discursiva (FD) é "aquilo que numa formação ideológica dada – ou seja, a partir de uma posição dada em uma conjuntura sócio-histórica dada – determina o que pode e o que deve ser dito" (ORLANDI, 2005, p. 43). Segundo Benetti (2016), as FDs permitem ainda identificar as regularidades de um discurso. Todo sujeito necessariamente se posiciona de alguma maneira em relação à FD e é a partir desse posicionamento que produz sentido.

A noção de Posição-Sujeito (PS) refere-se justamente às tomadas de posição possíveis dentro de uma FD. Santos Neto (2015) usa a metáfora de um pêndulo para ilustrar como funciona. Em um lado pende para a identificação completa para os saberes que compõem a FD; no meio está a identificação com alguns saberes; e do outro lado a desidentificação completa, cujo discurso dá origem a uma FD diferente e nova.

As noções foram acionadas para o estudo de textos da página humorística Cenas Lamentáveis[6] (CL), no Facebook. Ela foi selecionada por sua representatividade entre torcedores identificados com o discurso "contra o futebol moderno".

Esta representatividade se dá especialmente pelos temas que a página aborda. A aba "sobre" de CL no Facebook explica esta visão, compartilhando alguns valores relacionados à contestação ao futebol moderno, como as menções aos "estádios, alçapões, festa das torcidas e espetáculo", conforme reproduz-se abaixo:

> Aqui exaltamos o futebol clássico brasileiro, os anos 90, período em que tivemos craques de personalidade forte, que não tinham medo de dar uma entrevista provocativa. Jogadores de defesa com postura séria, com a Seleção Brasileira sendo campeã mundial, sendo temida por todos, com os melhores jogadores do mundo, craques dentro e fora do campo. Somos dos estádios, dos alçapões, da festa das torcidas e do espetáculo do verdadeiro futebol. E claro, tudo isso acompanhado de muita cerveja, combustível dos craques (CENAS LAMENTÁVEIS, s/d.).

A página foi criada em maio de 2014 e tem 710 mil seguidores[7]. Além do Facebook, também está presente em outras redes sociais e tem site próprio. Em todos os canais, o foco é conteúdo sobre futebol masculino.

6 Disponível em: https://www.facebook.com/CenasLamentaveis. Acesso em 05/04/2024.
7 Dados de 05/04/2024.

Foram coletados textos postados entre 2014 e 2018, período que contempla duas Copas do Mundo. Durante o período, o Facebook era a rede social mais utilizada no Brasil[8]. Portanto, considera-se esta rede como um espaço propício para analisar o discurso de torcedores de futebol nestes anos.

No período, houve 3065 postagens e 65242 comentários. Todos foram coletados e compõem o corpus da pesquisa. Deste total, foram selecionados 10 SDs para serem analisadas neste artigo.

Os critérios para a escolha são: 1) posts e comentários que contêm discursos sobre "futebol moderno"; 2) contêm discursos relacionados à pergunta de pesquisa proposta; 3) contêm texto em sua composição; 4) geraram amplo engajamento entre os seguidores, medido por meio de curtidas, comentários e compartilhamentos.

O número diminuto em relação ao total coletado se justifica pelos pressupostos metodológicos da AD. O objetivo é alcançar uma "profundidade vertical" (ORLANDI, 2005, p. 62). Ou seja, se aprofundar sobre poucos textos que representem a totalidade de um discurso. Em outras palavras, reproduzir cada um dos milhares de comentários se tornaria irrelevante, já que o efeito de produção de sentido é o mesmo entre eles. Logo, as análises seriam repetitivas e revelariam o mesmo funcionamento discursivo.

Ainda assim, um primeiro movimento de análise envolveu a leitura detalhada dos textos, de modo a observar as repetições de sentido e a existência de fato de um discurso que se estenda por diversos comentários. Nas próximas páginas, serão apresentados 10 textos, considerados os mais relevantes para responder à pergunta de pesquisa proposta por este artigo. Eles são apresentados no formato de Sequências Discursivas (SDs), fragmentos de texto que permitem analisar o funcionamento de um discurso.

As formulações sobre "futebol moderno" em Cenas Lamentáveis

Foi possível identificar apenas uma FD nos textos da página Cenas Lamentáveis. Ela foi nomeada de "Futebol profissional", por ser o assunto que unifica todo o grupo, e sobre o qual todos participantes têm algum domínio. Independentemente de como se posicionam acerca do "futebol moderno", todos em primeiro momento acompanham o esporte ou torcem para alguma equipe. Outrossim, é necessário ter um mínimo entendimento da linguagem do esporte para compreender algumas expressões, como "volta mata-mata", "futebol respira", entre outras.

O entendimento sobre "futebol profissional" passa pelas características apontadas por autores (LOPES, 2015; SANTOS, 2017) como relacionadas ao futebol elitizado, como o preço dos ingressos ou o disciplinamento do comportamento de torcedores. Por isso, neste contexto, "futebol profissional" e "futebol moderno" são tratados por sinônimos.

Acrescenta-se, ainda, a ideia de que "futebol masculino" também é sinônimo de "futebol profissional". Não há menções diretas a gênero nos comentários, e ainda assim é explícito que todas as discussões se referem ao circuito profissional masculino. Tal fato ocorre porque é dos homens a voz institucional sobre o esporte - eles têm maiores

8 Disponível em: https://tecnoblog.net/noticias/facebook-127-milhoes-usuarios-brasil. Acesso em 05/04/2024.

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14n25e32347

salários, estrutura superior, maior cobertura midiática, entre outros. Portanto, ao não se especificar gênero, imediatamente se assume que o discurso seja sobre futebol masculino.

Isto ocorre em diversos contextos, não apenas em comentários de Cenas Lamentáveis. A diferença é marcada na prática das mulheres, o "futebol feminino". Quando se fala apenas em "futebol", o imaginário remonta ao esporte masculino.

O Quadro 1 apresenta os saberes da FD Futebol profissional:

Quadro 1 - Elementos da Formação Discursiva Futebol Profissional

Formação Discursiva (FD)	Saberes constituintes	Saberes contestados
Futebol profissional (futebol moderno) (futebol masculino)	modernização; militarização; midiatização; elitização; masculinidade	modernização; militarização; elitização. masculinidades

Fonte: elaborado pelos autores (2024).

Os saberes constituintes representam atributos que compõem o que se entende por futebol profissional. Entre eles:

1. Modernização: a transformação de todo o contexto de gestão do futebol enquanto produto midiático.
2. Militarização: o disciplinamento do comportamento torcedor na arquibancada.
3. Midiatização: a exagerada cobertura midiática.
4. Elitização: o aumento no preço dos ingressos e a tendência a tratar torcedores como consumidores passivos.

Acrescenta-se ainda masculinidade – em especial, a masculinidade heteronormativa – como um saber determinante. Além de ser do homem a voz institucional no esporte, como já mencionado, há esta percepção dentro do discurso de Cenas Lamentáveis, como pode-se ver nas SD abaixo:

- SD 1 Jogo pra homem , quem não aguentar saia e va tomar sopa ... (comentário com 15 reações; 2015)
- SD 2 isso é libertadores, competição da raça, da pancadaria... Quer assistir futebol cheio de estrelinha, vai assistir champions league, enquanto toma seu toddynho (comentário com 19 reações; 2015)

Na SD 1, "jogo pra homem" aparece como marcador de masculinidade dentro do que é aceitável no futebol profissional masculino. E, em ambas, há metáforas para desqualificar comportamentos potencialmente "afeminados" e posicioná-los fora do que se espera do universo desejável do futebol: "tomar seu Toddynho" e "tomar sopa".

No discurso Cenas Lamentáveis, não há um desejo de se dissociar dos padrões heteronormativos em voga no esporte tradicional. A contestação recai, principalmente, sobre aspectos de modernização, militarização e elitização do esporte. A SD abaixo ilustra esses pontos:

- SD 3 SEMANA PASSADA SAIU UMA MATÉRIA NO YAHOO DAS CAMISAS INFANTIS MAIS VENDIDAS NO PAÍS E DENTRE AS 10 TINHA OS ~~~CITYS CHELSEAS~~~ DA VIDA. RECEBEMOS COM TRISTEZA TAL NOTÍCIA (2087 reações; 2014)
- SD 4 um compilado das tretas que rolaram no jogo River 1x0 Boca hoje (9362 reações; 2015)

A SD 3 se refere ao gosto dos mais jovens por equipes que representam o futebol elitizado e moderno. São gigantes ingleses que se tornaram mundialmente relevantes após suas aquisições por grupos bilionários. Adquirir as camisas deles seria, ainda, um reflexo da passividade e do consumo, visto que não há realmente raízes com as equipes, como ocorre com times do futebol brasileiro.

A SD 4 contesta a militarização, uma vez que celebra as "tretas" de uma partida de futebol. No caso, trata-se de literalmente cenas de violência ocorridas em um jogo entre Boca Juniors e River Plate. As equipes argentinas protagonizam uma das rivalidades mais acirradas do mundo e, em alguns casos, há casos de violência nas partidas, o que contraria o ensejo regulatório de coibir a "festa" nas arquibancadas.

A midiatização é um dos elementos do "futebol moderno" que fica em uma espécie de limbo no discurso de Cenas Lamentáveis. Em alguns casos, é contestado - como no caso dos "Citys e Chelseas da vida", que se tornaram marcas massivas graças à midiatização do esporte. No entanto, há também o apoio à transformação de determinados atletas em celebridades, outra faceta direta da midiatização. Em especial, Ronaldinho Gaúcho é um dos personagens celebrados no discurso da página de Cenas Lamentáveis. As SDs abaixo são autoexplicativas a este respeito:

- SD 5 Quem não ama este rapaz tem desvio de caráter! (post da página com 15495 reações; 2018)
- SD 6 Num país sério, teríamos uma estátua desse homem em Brasília e a sua (bela) face estaria estampada nas notas de 100 reais... (post da página com 2117 reações; 2018)

Apesar de ser um grande símbolo do futebol brasileiro e de uma época "mágica" da Seleção Brasileira, Ronaldinho Gaúcho atuou em um clube midiatizado e do circuito europeu - a Champions League na qual se toma Toddynho, conforme a SD 2. Inclusive, durante muitos anos ele foi embaixador global da marca Barcelona.

Esta é uma evidência da complexidade em observar as manifestações sobre o fenômeno do futebol moderno. Há processos sociais e históricos que demarcam as

mudanças no modelo de funcionamento do esporte, mas na prática cotidiana, há diversos referenciais que se misturam aos entendimentos sobre o esporte.

Existem, em Cenas Lamentáveis, uma série de tomadas de posição em relação ao chamado futebol moderno. Alguns sujeitos, em suas produções discursivas, validam alguns saberes e recusam outros. E, em cada tomada de posição, o faz de maneira única. Esta contradição, que se nota no discurso "contra o futebol moderno", é para a AD um elemento que constitui o sujeito (ORLANDI, 2005). Como o sentido não é único, fechado em si, e passível de deslizamento, assim também é quem enuncia.

Na Teoria do Discurso, o sujeito é entendido como um ser formado por contradições e tensões internas. Ele é assujeitado pelo inconsciente e pela ideologia, que se manifestam na linguagem e na produção de sentido. O sujeito, fragmentado e contraditório, tem a ilusão de ser origem de si e do que diz, quando na verdade está bem movimento. Isto, por vezes, se dá com tensão e/ou contradição, como no trecho destacado anteriormente.

Deste modo, para compreender com mais profundidade o que o discurso Cenas Lamentáveis entende por futebol moderno - e como isso se relaciona com outros movimentos de torcedores, é preciso observar a tomada de posição em detalhes.

As distintas tomadas de posição acerca do "futebol moderno"

A tomada de posição dos autores dos textos de Cenas Lamentáveis é a contraidentificação. seguindo a noção de Posição-Sujeito. Ou seja, eles contestam alguns saberes, mas continuam identificados com a FD. Em termos práticos: os sujeitos discordam da "empresarização" do futebol, mas não estão dispostos a deixar de acompanhar o esporte por causa dela.

Segundo a AD, há outros dois tipos de tomadas de posições possíveis (SANTOS NETO, 2015). A identificação equivale a se vincular plenamente com todos os saberes que compõem o futebol profissional atual; e a desidentificação se desvincula completamente deste discurso para contestá-lo a partir de outra região de sentido. Estas duas posições não aparecem nos comentários e posts coletados. A autora destaca ainda a existência de diversas possibilidades de identificação, contraidentificação e desidentificação, a depender da formação do discurso dos sujeitos, sem que elas se anulem.

Dentro de cada tomada de posição, existem distintas Posições-Sujeito (PS) possíveis. Ou seja, existem mais de uma forma de contraidentificação. Em Cenas Lamentáveis, foram identificados quatro modos de contraidentificação:

1. futebol de macho;
2. futebol politicamente incorreto;
3. futebol moleque;
4. futebol popular.

As PS são diferentes, mas complementares. Cada uma possui alguns saberes determinantes – ou seja, lida com a questão do "futebol moderno" por um ângulo di-

ferente. Observa-se que todas carregam consigo algum grau de nostalgia e a ideia de que "tradicional" e "moderno" não podem coexistir.

O processo para chegar a elas, dentro dos processos da AD, envolveu leituras de todo o corpus e das SDs destacadas para análise, e definição/categorização dos argumentos que definem a constituição de futebol moderno no discurso. Posteriormente, estes dados foram cruzados com o referencial teórico da pesquisa, composto pelas noções de gênero e do histórico das transformações econômicas e sociais do futebol. A partir daí, foi desenvolvido o Quadro 2, que sistematiza as PS:

Quadro 2 - Modos de identificação com a FD Futebol Profissional

Posições-Sujeito (PS)	Saber(es) da FD	Demais saberes constituintes
Macho (PS 1)	Masculinidade	Nostalgia; violência
Politicamente incorreto (PS 2)	Midiatização; masculinidade	Irreverência; nostalgia
Moleque (PS 3)	Midiatização; masculinidade	Irreverência; nostalgia
Popular (PS 4)	Midiatização	Popularidade; irreverência

Fonte: elaborado pelos autores (2024).

É importante perceber que as PSs instauram outros saberes, como a nostalgia, não necessariamente associada ao futebol profissional. Consolida-se, desse modo, suas posições de contraidentificação, conforme apresenta Santos Neto (2015), e a relação com outras regiões de sentido presentes nos textos. Nota-se ainda que as PS não são categorizações rígidas, como "caixinhas" em que se pode diferenciar os textos. Elas dialogam entre si e são separadas por linhas tênues, que em determinados contextos podem até se (entre)cruzar.

A PS 1 foi nomeada "futebol de macho" em razão dos frequentes comentários que insinuam uma feminilização do esporte, e pelo receio de esta se tornar a norma vigente dentro das arenas do futebol moderno. Esta é a Posição-Sujeito que mais diretamente dialoga com a pergunta de pesquisa: "De que maneira gênero se constitui no arcabouço de saberes que define a contestação a um futebol elitizado no discurso de Cenas Lamentáveis?". Ela se comunica diretamente com a percepção de que gênero está interligado ao modo de funcionamento do esporte moderno.

As SDs destacadas abaixo permitem compreender quais são os elementos de masculinidade valorizados:

- SD 1 Jogo pra homem, quem não aguentar saia e va tomar sopa ... (comentário com 15 reações; 2015)

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14n25e32347

- SD 2 isso é libertadores, competição da raça, da pancadaria... Quer assistir futebol cheio de estrelinha, vai assistir champions league, enquanto toma seu toddynho (comentário com 19 reações; 2015)
- SD 7 Alguém manda o David Luiz pro Boca e o Thiago Silva pro River? Quem sabe assim eles acabem aprendendo alguma coisa. (comentário com 49 reações; 2015)

As duas primeiras foram apresentadas anteriormente neste artigo. A primeira é mais direta - "futebol é jogo pra homem". Nela, entende-se o homem heteronormativo, cuja performance de masculinidade aponta para honra, supressão de sentimentos, virilidade e força (JANUÁRIO, 2016; GROSSI, 2005). Na segunda, o conceito é o mesmo, mas a palavra "homem" é omitida do texto do discurso.

A SD 7 é mais implícita. O comentário foi postado em resposta a um vídeo destacando brigas dentro e fora de campo em uma partida entre Boca Juniors e River Plate. Para entender a formulação ideológica por trás do enunciado, é necessário remontar para alguns conhecimentos sobre futebol:

1. Boca e River protagonizam uma das rivalidades mais intensas do mundo.
2. Fazem parte da América do Sul, onde joga-se futebol "de raça e pancadaria", como indica o próprio discurso da página.
3. Durante o período analisado, Thiago Silva e David Luiz foram amplamente criticados por suas posturas fora de campo.

Thiago Silva e David Luiz são associados à campanha da Seleção Brasileira de 2014, que culminou no fatídico 7 a 1 contra a Alemanha, na semifinal. Barboza (2016), em análise sobre a repercussão do placar, identificou que Cenas Lamentáveis aponta Thiago Silva e David Luiz como responsáveis diretos, assim como Daniel Alves, Júlio César, Marcelo, Neymar e a CBF.

Dentro de campo, a atuação dos atletas pode até ter sido contestada em alguns momentos. No entanto, Barboza (2016) aponta que o jeito "mimado" dos jogadores, o excesso de selfie e a preocupação com a aparência são listados por Cenas Lamentáveis e seus seguidores como responsáveis pelo fracasso da geração de jogadores. Em respeito a esta lógica, o corpo dos homens é uma das formas de se mostrar viril e digno de pertencer ao espaço do futebol. Isto é especialmente válido para os zagueiros, que têm função defensiva e, por vezes, combativa dentro de jogo.

A pressão acaba sendo mais intensa sobre Thiago Silva, capitão da Seleção, e protagonista de um episódio de choro durante um jogo decisivo. Soares et al (2016) consideram que o caso foi retratado pela mídia como um caso de descontrole emocional. Logo, além do choro, atributo relacionado ao feminino ("homem não chora" está no imaginário popular), Thiago Silva falhou com a masculinidade padrão ao não suprimir a emoção, conforme solicitado pela cultura do esporte.

Na PS "futebol de macho", "ser homem" está relacionado ainda com a potencialidade de violência - neste caso, estar disposto a usar o próprio corpo para defender

a onda e tentar superar o rival. Bandeira (2009) e Zucal (2007) apontam o chamado da violência como um dos elementos da cultura futebolística. Os contextos que eles apresentam são, respectivamente, antagonismo ao rival na arquibancada, e conflito entre torcedores organizados. Argumenta-se que, no discurso de Cenas Lamentáveis, também faz parte de um ideal desejado de masculinidade.

A PS 2, denominada "politicamente incorreto", contempla textos que celebram comportamentos socialmente controversos no espaço do futebol. Há, para esses sujeitos, o entendimento de que o futebol é um "universo à parte", no qual certas atitudes são tradicionais e corretas apenas dentro do espaço do estádio. É o caso de xingar um adversário, por exemplo. Portanto, é uma Posição-Sujeito que contesta fortemente o disciplinamento em voga no futebol moderno.

A SD abaixo ilustra o seu funcionamento. Ela é resposta a um comentário que mostra crianças comemorando com palavrões uma vitória do Atlético-MG.

- SDC 8 Matheus vai participar disso na escola?!?! VAI. E VAI SER ELE QUE GRITA FILÁ DA PUTA. E se tomar advertência eu assino com orgulho. (comentário com 212 reações; 2014)

O ensejo pelo comportamento politicamente incorreto fica pelo xingamento, incomum no vocabulário de uma criança, mas aceito no contexto (humorístico) do texto e da página. Palavra e ação nem sempre são correlatas, mas o caso não é imaginar se o filho realmente gritará na escola, mas, sim, o incentivo para que este comportamento faça parte do modo de torcer.

Tais modos de ser irreverentes engajam-se de alguma maneira com noções de masculinidades. O comportamento politicamente correto surge no discurso como similar à ideia de "tomar toddy" ou "tomar sopa" - feminilização e afastamento de um ideal viril de ser e agir. O próprio xingamento suscita um comportamento livre de amarras e da disciplina. Assim, as masculinidades surgem de forma explícita como elemento da PS.

A PS 3, "futebol moleque", carrega pontos em comum, pois também dialoga com ações consideradas proibidas no futebol moderno. No entanto, ela se ancora com mais ênfase em performances heteronormativas e "tradicionais" de masculinidades. Além disso, tem como diferencial ser reproduzida sempre em relação a personagens de um futebol nostálgico - Romário e Ronaldinho Gaúcho.

As Sequências Discursivas 8 e 9 produzem sentido sobre a vida extracampo dos dois atletas, em resposta a dois vídeos publicados por administradores de Cenas Lamentáveis:

- SD 8 Os filmes do Tarantino não passam de um bloco do globo rural perto dessa película. (comentário com 245 reações; 2017)
- SD 9 Ronaldinho LOUCASSO na cozinha! "DÁ UMA AZEITADA NESSA PORRA AQUI" Quem não ama este rapaz tem desvio de caráter! (post com 15495 reações; 2018)

A vida noturna os transforma em personagens interessantes de acompanhar. São sujeitos "rebeldes", que pouco se importam com as convenções sociais, e que tornam o futebol mais divertido e autêntico. No entanto, chama a atenção o fato de nenhum vídeo mostrar atitudes realmente contestáveis ocorrendo. Em um dos vídeos, Ronaldinho Gaúcho está bêbado em casa; e no outro Romário está dançando em uma balada. Os sujeitos então (especialmente no comentário sobre "os filmes do Tarantino") atribuem a contravenção aos personagens, como se nas duas ocasiões houvesse situações proibidas, que as câmeras não puderam registrar.

No caso de Ronaldinho Gaúcho, há também a valorização positiva do consumo de bebida alcoólica. A cerveja é amplamente consumida no futebol, e faz parte da validação da masculinidade em diversos contextos (GROSSI, 2004; CONNELL; 2005). Além de elemento de socialização, seu consumo diferencia o "macho" do "afeminado". No caso de Romário, a relação ocorre pela heteronormatividade e pelo comportamento "baladeiro", por mais que não haja referências ao consumo de cerveja por parte dele.

Além da "molecagem" presente nos personagens, também coincide o período em que atuaram: as décadas de 1990 e 2000, pontuadas pelo discurso de Cenas Lamentáveis como um período "tradicional", "popular" e "pré-elitizado" do futebol. Há, ato contínuo, a nostalgia e o desejo pela volta de comportamentos da época, personificados em Ronaldinho Gaúcho e Romário. Os dois atletas representam uma era em que o "politicamente correto" ainda não era presente nas arenas.

Ocorre uma espécie de "disputa simbólica" por legitimidade no discurso de CL. De um lado, o politicamente correto, que disciplina e poda comportamentos muitas vezes associados a uma ideia heteronormativa de masculinidade. Do outro, o "autêntico", que fica à margem. Ao associar essa "molecagem do bem" a ídolos da Seleção Brasileira, parece haver a intenção de dar legitimidade ao discurso.

Observa-se, assim, rupturas relevantes em relação a movimentos que contestam o futebol elitizado, estudado por autores como Lopes e Hollanda (2018): uma nova instância de relativização da midiatização do esporte. Ao mesmo tempo em que ela cria clubes vazios de significado, como "Citys e Chelseas", ela promove atletas que nos quais se identificam características desejáveis de um futebol já esquecido. Ou seja, a depender do contexto, a midiatização é tolerada e de certo modo incentivada.

Por fim, a PS 4 é a do "futebol popular". Ela clama por um esporte em que o dinheiro não seja a força motriz. Nos textos analisados, "popular" não se refere à universalidade de acesso, e sim a um jogo mais "visceral" em diversos aspectos. Esta PS invoca um imaginário de clubes pequenos e com estádios em condição precária. As SD abaixo são exemplos:

- SD 10 APOIE O TIME LOCAL, "TIME GRANDE" É A CABEÇA DO... (2014; comentário com 15 reações)

A SD 10 questiona torcedores que apoiam equipes geograficamente distantes. No corpus analisado este contraste é principalmente representado pela dicotomia entre brasileiros que torcem para times do próprio país x os que torcem para times ricos

europeus. Neste comentário, o "outro" pode ser também o brasileiro que torce para um time de outro estado, ou um torcedor "misto" - que acompanha o time de sua cidade, e outro de maior sucesso esportivo.

Na visão desta SD, torcer para um time pequeno e local seria o modo máximo de se distanciar do elitizado. Torcer para o "local" é ir contra a lógica do dinheiro ou dos clubes europeus, que seria um reflexo claro do "futebol moderno". Seria, então, um ato de resistência. Neste local, não há arenas, ocorrem clássicos de verdade, e se praticam os comportamentos tradicionais e populares das torcidas.

Nota-se, de certa maneira, o desejo de regresso para algo que já não existe nos grandes palcos: os estádios tradicionais, com setores gerais, com arquibancada ao invés das cadeiras, e com permissividade de comportamentos como pirotecnia.

Destaca-se que a argumentação e prática torcedora analisada é bastante distinta do referencial teórico disponível sobre a elitização do futebol. Elementos como preços de ingressos; acessibilidade aos estádios; construção de arenas; críticas a aparatos de vigilância, entre outras, são ausentes dos comentários selecionados.

Infere-se, por extensão, que há um significativo deslizamento no sentido sobre "futebol moderno" em pauta. Em Cenas Lamentáveis não se trata diretamente de uma luta por democratização de espaços. Concentra-se em questões mais subjetivas, como personalidades desejadas no espaço do jogo.

Considerações finais

Gênero, especialmente a performance esperada de masculinidade, está presente dentro do arcabouço do que é considerado um futebol "desejável" e popular no discurso de Cenas Lamentáveis. A representação de modelos heteronormativos e tradicionais (JANUÁRIO, 2016) de masculinidades é presente em diversas tomadas de posições que contestam a elitização. O homem sentimental e de comportamento polido seria então um representante do futebol elitizado, combatido no discurso de administradores e seguidores da página.

Em diferentes bibliografias sobre o fenômeno - Santos (2017); Lopes (2015); Lopes e Hollanda (2018), entre outras, o discurso gira em torno de ações práticas que afastam o torcedor popular do estado, como, por exemplo, o preço dos ingressos. Em Cenas Lamentáveis, conforme evidenciado no artigo, esta diferenciação ocorre no campo do simbólico, tendo percepções sobre um tipo ideal de masculino como centro do embate e do debate.

Cabe destacar os contextos dos sujeitos e situações analisados: frequentemente, a bibliografia sobre "futebol moderno" lida com as manifestações em estádios, muitas vezes por parte de grupos de contestação politicamente organizados. Aqui, as análises são sobre textos publicados em rede social digital por torcedores sem filiações políticas específicas.

Ainda assim, é válido ressaltar a relevância de abordar a questão de gênero ao estudar a contestação ao futebol moderno, por mais que os temas a priori não pareçam relacionados. A partir desse direcionamento, é possível identificar deslizamentos no

sentido sobre o que significa o ser contra o "futebol moderno": além de contestar um futebol elitizado, é reafirmar o espaço do esporte para um grupo restrito de sujeitos, que compartilham performances tradicionais de masculinidade.

Nesta pesquisa, a problemática de gênero é observada a partir das masculinidades, mas existem outras entradas possíveis (e prementes) de investigação. Por exemplo, a representação feminina no contexto do futebol masculino, mesmo que a partir do silenciamento destas vozes.

Sugere-se, então, considerar as problemáticas de gênero como um saber determinante em determinantes contextos da contestação ao futebol elitizado, junto das questões de elitização, midiatização e "discurso do business" dentro do futebol.

Ademais, levanta-se outra questão: em que medida, de fato, contestar o futebol elitizado é realmente resistir? Reforçar a lógica heteronormativa de gênero não é precisamente o contrário de se opor à lógica dominante? É impossível responder a essas perguntas neste artigo científico, mas consideram-se pontos indispensáveis para futuras investigações.

Do mesmo modo, cabe observar os discursos contra o futebol moderno em voga na Copa do Mundo de 2022 realizada no Catar, como por exemplo, relacionados à performance da Seleção Brasileira, ou em relação ao país-sede da competição.

Referências

BANDEIRA, Gustavo Andrada. **"Eu canto, bebo e brigo... alegria do meu coração":** currículo de masculinidades nos estádios de futebol. 2009. 128 p. Dissertação (Mestrado em Educação), Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

BANDEIRA, Gustavo Andrada. **Do Olímpico à Arena:** elitização, racismo e heterossexismo no currículo de masculinidade dos torcedores de estádio. 2017. 342 p. Tese (Doutorado em Educação), Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

BARBOZA, Filipe. 7x1 foi pouco: As reverberações sobre a maior derrota da seleção brasileira em Copa do Mundo na fanpage Cenas Lamentáveis. **Anais do XXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação na Região Sudeste,** 2016. Disponível em: http://www.portalintercom.org.br/anais/sudeste2016/resumos/R53-0500-1.pdf. Acesso em: 17/01/2024.

BENETTI, Marcia. **Análise de Discurso como Método de Pesquisa em Comunicação.** In: MOURA, Cláudia Peixoto de; LOPES, Maria Immacolata Vassallo de (orgs.). Pesquisa em comunicação: metodologias e práticas acadêmicas. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2016. p.235- 256.

CONNELL, Robert William. **Masculinities.** Cambridge: Polity Press, 2005.

GROSSI, Miriam Pillar. Masculinidades: uma revisão teórica. **Antropologia em primeira mão**, v. 75, n. 1, p. 5-37, 2004.

JANUÁRIO, Soraya Barreto. **Masculinidades em (re) construção:** Gênero, Corpo e Publicidade. Covilhã: LabCom. IFP, 2016.

KENNEDY, Peter; KENNEDY, David. Football supporters and the commercialisation of football: Comparative responses across Europe. **Soccer & Society**, v. 13, n. 3, p. 327-340, 2012.

LOPES, Felipe Tavares Paes; HOLLANDA, Bernardo Borges Buarque de. "Ódio eterno ao futebol moderno": poder, dominação e resistência nas arquibancadas dos estádios da cidade de São Paulo. **Tempo**, v. 24, n. 2, p. 206-232, 2018.

MESSNER, Michael. **Out of Play:** Critical Essays on Gender and Sport. Albany: State University of New York Press, 2007.

MERKEL, Udo. Football fans and clubs in Germany: Conflicts, crises and compromises. **Soccer & Society**, 13, 2012, p. 359-376.

NUMERATO, Dino. Who Says "No to Modern Football?" Italian Supporters, Reflexivity, and NeoLiberalism. **Journal of Sport and Social Issues**, vol. 39, n. 2, p.120–138, 2015.

SANTOS, Irlan Simões. **Novas culturas torcedoras:** das arenas do futebol-negócio à resistência nas arquibancadas e redes. 2017. 245 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Faculdade de Comunicação Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. **Análise de Discurso:** princípios e procedimentos. Campinas: Pontes, 2005. 5ª ed.

SANTOS NETO, Helena Iracy Cerquiz. **Análise do discurso radiofônico:** o acontecimento apagão em Florianópolis. 291 p. Tese (Doutorado em Ciências da Linguagem) – Universidade do Sul de Santa Catarina, Palhoça, 2015.

WILLIAMS, John. 'Protect me from what I want': Football fandom, celebrity cultures and 'new' football in England. **Soccer & Society**, v. 7, n. 1, p. 96-114, 2006.

ZUCAL, José Antonio Garriga. Entre "machos" y "putos": estilos masculinos y prácticas violentas de una hinchada de fútbol. **Esporte e Sociedade**, v. 2, n. 4, p. 1-28, 2007.

Recebido em: 30 jan. 2024
Aprovado em: 22 mar. 2024

dispositiva
Revista Interinstitucional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC Minas e da UFMG
PUC Minas
UFMG

ARTE DRAG E RELIGIOSIDADE CRISTÃ: RUPTURA DE COERÊNCIA EXPRESSIVA COMO ESTRATÉGIA PERFORMÁTICA

DRAG ART AND CHRISTIAN RELIGIOSITY: THE RUPTURE OF EXPRESSIVE COHERENCE AS A PERFORMATIVE STRATEGY

Caio Barbosa Nascimento [1]

Resumo
Este artigo investigou performances midiáticas de artistas drags que incorporam aos seus fazeres e às suas práticas artísticas elementos próprios da religião cristã. Para tanto, foram mapeadas performances em videoclipe com o objetivo de compreender o processo de ruptura performática intencionalmente produzida pela escolha de imagens, discursos e símbolos que atuam disputando a coerência expressiva em torno da identidade desses sujeitos. Metodologicamente, utilizou-se a perspectiva de Williams (1979) sobre estrutura de sentimento para analisar rompimentos, negociações e novas práticas emergentes nessas produções. Como resultado, observou-se que as performances midiáticas podem atuar enquanto gesto estético-político de recusa a lugares pré-estabelecidos para a articulação entre drag e religiosidade na cultura e na sociedade.

Palavras-chave
Performance; videoclipe; religião cristã; identidade

Abstract
This article investigated media performances by drag artists who incorporate elements of Christian religion into their artistic practices. To this end, performances in music videos were mapped with the aim of understanding the process of performative rupture intentionally produced through the selection of images, discourses, and symbols that contest the expressive coherence surrounding these subjects' identities. Methodologically, the study adopted Williams' (1979) perspective on the structure of feeling to analyze ruptures, negotiations, and emerging new practices within these productions. As a result, it was observed that media performances can function as aesthetic-political gestures of refusal toward the pre-established places assigned to the articulation between drag and religiosity in culture and society.

Keywords
Performance; music video; christian religion; identity

1 Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), Pesquisador autônomo. E-mail: caiobn.j@gmail.com. Orcid: https://orcid.org/0000-0002-4212-7961. Lattes: http://lattes.cnpq.br/0224608260980278

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14n25e34946

Introdução

Em 2024, na abertura das Olimpíadas Paris 2024, um grupo formado por *drag queens* e modelos trans apresentou uma cena na qual os atores apareceram referenciando o quadro "A Última Ceia" do pintor italiano Leonardo Da Vinci, que representa o episódio bíblico da última refeição de Jesus Cristo com seus apóstolos antes dele ser crucificado. A performance ensejou críticas de religiosos, políticos e militantes da direita na França e no mundo inteiro, que utilizaram as plataformas na internet para expressar que, segundo os jornais[2] , consideraram a paródia "escárnio", "zombaria", "cristofobia" e "blasfêmia". O episódio mostra que criar, e fazer circular em formato audiovisual, performances nas quais colidam a estética *drag* e os signos religiosos pode gerar tensões e disputas.

Percebe-se, dessa forma, a existência de agentes do universo artístico que estão construindo suas produções expressivas sob o signo de uma aparente contradição, porque articulam, seja no palco ou em trabalhos áudio-verbo-visuais, a estética *drag* com discursos, valores e elementos materiais da religiosidade cristã, construindo sua arte embaralhando esses dois universos.

Esse artigo investiga as performances audiovisuais em videoclipes disponibilizados no Youtube que trazem a presença de sujeitos que se apresentam como *drag queens* e que compartilham uma autoidentidade forjada na articulação intencional entre "estilos de vida" (Giddens, 2002) vistos como contraditórios. Essa articulação desafia o senso de coerência socialmente esperando para quem abraça cada uma dessas cenas - nesse caso, a expressão artística da religiosidade cristã e a construção da personagem na performance *drag*.

Ao falarmos da arte *drag*, nos referimos a uma prática de composição corporal que se expressa artisticamente a partir do processo de montação – elaboração de uma aparência física, comportamento, personalidade, corpo distinto daquele com o qual se apresenta no cotidiano – para entreter, provocar experiências estéticas e intelectuais dentro de um contexto social, político e cultural específico. Nesse sentido, concordamos com Amanajás (2014, p. 03) quando postula que a arte das *drags* possui fatores sexuais, políticos e sociais importantes, mas que não entabula uma relação restrita com o conceito de identidade de gênero ou orientação sexual e que, portanto, não constitui uma prática exclusiva de pessoas LGBTQ+, podendo ser realizada por quaisquer sujeitos.

Para o desenvolvimento dessa pesquisa, optou-se pela análise empírica de videoclipes produzidos por artistas no eixo norte-sul, formado por Estados Unidos e por Brasil, para evidenciar como esse fenômeno tem proximidades e diferenças em contextos sócio-religioso-culturais distintos. Selecionamos trabalhos de artistas que se apresentam como LGBTQ+ e, também, de artistas que se apresentam dentro da heterocisnormatividade, mas que estabelecem algum tipo de aliança com sujeitos *queer* que fazem *drag*. Todos os trabalhos analisados são de agentes próximos a tradições

2 Disponível em: https://www.cnnbrasil.com.br/entretenimento/paris-2024-drags-fazem-parodia-de-a-ultima-ceia-e-desfilam-na-abertura-veja/ Acesso em: 15 nov. 2024

cristãs do protestantismo e foram elaborados no escopo da indústria midiática, tendo a identidade *drag* como um de seus focos na relação com a cultura religiosa.

Dos Estados Unidos, serão analisados dois videoclipes: o primeiro, encenado pela *drag queen* Flamy Grant[3] , que, em 2023, alcançou o topo das paradas cristãs no iTunes, denomina-se "Good Day", do álbum "Bible Bel Baby". O segundo, o single do cantor e compositor Derek Webb, feito em parceria com Flammy Grant, denominado "Boys Will Be Girls" (2023)[4].

Já do Brasil, as análises serão feitas a partir do trabalho denominado *"Drag Goes Gospel"*, realizado pelo duo de *drags* brasileiro formado por WesDrag e GragQueen: o Armário de Saia[5]. O duo canta em diferentes gêneros musicais, entre eles o gospel, e grava vídeos de suas apresentações. E, também, de uma produção em videoclipe do grupo musical "Preto no Branco". Focada na musicalidade da Black Music, o grupo criou, em 2020, o clipe da música "Meu Lugar É Seu Amor" (2020)[6], no qual traz como protagonista uma mulher trans e sua relação com a arte *drag*.

Essas produções serão investigadas a partir do modo como mobilizam símbolos, imagens e discursos; práticas expressivas, arquivos e repertórios da religiosidade cristã e da cultura *drag*, para construir uma performance que deixe ver os múltiplos modos de vida desses sujeitos na sociedade contemporânea.

Metodologicamente, esta pesquisa parte da noção de análise cultural enquanto procedimento para investigar tanto as convenções (ou seja, as regularidades que permitem reconhecimento de coerências estabilizadas) quanto as configurações alternativas (as transformações e dissensos) que essas performances em audiovisual permitem entrever em torno das experiências vividas por esses sujeitos na relação que estabelecem com narrativas hegemônicas sobre a articulação entre religião cristã e o universo *drag*.

Para isso, tomaremos o conceito de estrutura de sentimento de Raymond Williams (1979), a partir das leituras de Gomes (2007), Gomes e Antunes (2019) e Leal e Sacramento (2019), para observar como as performances desses sujeitos em videoclipes evidenciam convenções, rompimentos e negociações com aquilo que é próprio da cultura cristã e da arte *drag*. A partir das categorias de dominante, residual e alternativo (Gomes 2007, p. 16) podemos indicar tanto o que é o dominante, que está inscrito na ordem das convenções e regularidades e está sempre disputando e articulando-se ao residual, que – por sua vez - são os "elementos efetivamente formados no passado, mas que ainda estão ativos no processo cultural, não só como elemento do passado, mas como um elemento efetivo do presente", bem como com práticas emergentes que apresentam, em relação ao dominante, "novos significados e valores, novas práticas, novas relações [...] que são efetivamente criados e que aparecem como substancialmente alternativos ou opostos".

Conceitualmente tomam-se como referência três linhas principais. A primeira, a partir de Giddens (2002) e Goffman (1983), abarca os processos de construção da

3 Perfil do Instagram em: https://www.instagram.com/flamygrant/
4 Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=naFip5VH1kM
5 Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=1aBOnhrosL0&t=124s
6 Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=F-CSRXA32B4

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14n25e34946

autoidentidade nas sociedades modernas enquanto resultado da ação de sujeitos autônomos e ativos na sua capacidade de realizar escolhas sobre seu estilo de vida e de apresentar, em performances socialmente construídas, narrativas de si que ora conformam, ora tensionam a coerência expressiva pretendida sobre suas identidades.

A segunda se estabelece no diálogo com a perspectiva das alianças afetivas para enfrentamento das normas hegemônicas, conforme apresentada por Butler (2015), que discute como vínculos afetivos são formados e desfeitos, de modos mais ou menos duradouros, marcando identificações, associações e diferenças entre os sujeitos sociais – sobretudo minorias políticas - transparecendo o que é importante para cada um e em quais configurações sociais, culturais e humanas desejam (ou precisam) se engajar e pertencer, ainda que isso denote contradições e tensões no âmbito de suas identidades.

Por fim, compõe a referência conceitual principal o panorama apresentado por Rancière (2005) sobre a partilha do sensível que nos permite entender as dinâmicas políticas e estéticas pelas quais as identidades e os valores de determinados sujeitos podem, ou não, transitar no comum: se seus ruídos são transformados em "palavras" e se seus modos de vida, normalmente marginalizados, podem adentrar em um novo regime de visibilidade que legitime suas partes exclusivas e os habilite a compartilhar aquilo que é comum a todos.

Em um momento de extremismos político em torno do religioso, em que determinadas existências são censuradas em nome de Deus, a criação dessas performances produz disputas políticas em torno de sensibilidades dissidentes na sua relação com o sagrado, seus valores e com os mitos de origem religiosa, evidenciando que há interesse desses sujeitos em tomarem parte nesse comum compartilhado.

A partir dessa pesquisa, pretende-se entender melhor se essas produções, cheias de fissura, constituem estratégias capazes de produzir transformações mais amplas nos modos como formas de coexistência entre religiosidade cristã e sexualidades dissidentes são compreendidas na sociedade no contexto midiático contemporâneo.

Coerências e rupturas na identidade de sujeitos *queer*

Como caracteriza Giddens (2002), nas sociedades modernas, o processo de construção da autoidentidade ocorre com o eu individual se constituindo a partir de entrelaçamentos de experiências locais e globais, mediadas por instituições modernas que – ao contrário das mais tradicionais – possibilitam a esse sujeito ser muito mais autônomo e ativo na sua capacidade de realizar escolhas sobre seu estilo de vida e apresentar aos outros sua identidade, performando narrativas de si.

Isso não significa que a apresentação de si seja sempre coerente e isenta de rupturas. Segundo Goffman (1983), é extremamente desafiador sustentar as cenas sociais que trazem uma representação de si sem trair a coerência expressiva, porque "há geralmente fatos que, caso expostos à atenção durante a representação, poderão desacreditar, romper ou tornar inútil a impressão que ela estimula" (Goffman, 1983, p. 132).

Isso se torna ainda mais complexo quando pensamos em narrativas construídas e divulgadas nas ambiências digitais, dada à velocidade de circulação, à amplitude e à diversidade de plataformas, linguagens e atores envolvidos. Ao discutir a coerência expressiva das performances em rede, Polivanov e Carrera (2019) apontam ainda outro elemento: da mesma forma que ações de atores humanos e não humanos são responsáveis pela produção de fissuras involuntárias no processo de apresentação de si realizado por sujeitos em sites e redes sociais, também existem rupturas intencionalmente construídas, que não buscam a coerência expressiva, mas sustentam a contradição (real ou aparente) das representações enquanto gesto identitário, fenômeno que ainda carece de mais investigações.

Propomos que, nesses casos, o que parece estar em jogo é a confluência – ou colisão – daquilo que Giddens (2002) denomina de estilos de vida, definido pelo autor como "um conjunto mais ou menos integrado de práticas que um indivíduo abraça, não só porque essas práticas preenchem necessidades utilitárias, mas porque dão forma material a uma narrativa particular da autoidentidade" (Guiddens, 2002, p. 79).

Para o autor, o contexto da modernidade confronta o indivíduo com a necessidade de fazer escolhas entre uma pluralidade de opções. Os seus hábitos, práticas rotinizadas, modos de agir e orientações cotidianas para consigo e para com o outro não lhe são algo simplesmente outorgados pela comunidade, mas resultam de um processo de autorreflexão que, ao longo do tempo, se constituiu em um padrão mais ou menos ordenado que, por sua vez, concedeu a esse indivíduo uma sensação de continuidade e segurança ontológica. Portanto, continua Giddens (2002, p.80), "Estilo de vida diz não apenas sobre o meu agir, mas sobre o meu ser. Quanto mais pós-tradicional a situação, mas o estilo de vida está no centro da autoidentidade".

No entanto, o autor afirma também que o comprometimento com determinado estilo de vida leva os indivíduos a verem várias outras possibilidades como "inadequadas" a si. Isso porque existe a força de modelos, a pressão de grupos que estruturam o campo, além das circunstâncias socioeconômicas, que impõem limites e atuam segmentando, regionalizando e diferenciando os estilos de vida. Estes, na perspectiva do autor, ficam associados a ambientes de ação específicos e organizam modos de expressão setorizados que, em tese, não se misturariam:

> Em parte por causa da existência de múltiplos ambientes de ação, as escolhas de estilo de vida e as atividades, muito freqüentemente, tendem a ser segmentadas para o indivíduo — modos de ação seguidos num contexto podem ser mais ou menos diferentes daqueles adotados em outros. Chamarei a esses contextos de setores do estilo de vida. Um setor do estilo de vida se refere a uma "fatia" do tempo-espaço do conjunto das atividades de um indivíduo, dentro do qual um conjunto de práticas relativamente consistentes e ordenadas é adotado e encenado. Setores do estilo de vida são aspectos da regionalização das atividades. Um deles pode incluir, por exemplo, o que se faz em certas noites da semana, ou nos fins de semana, em contraste com outras partes da semana; uma amizade ou um casamento também pode ser um

> setor do estilo de vida na medida em que se torna internamente coesivo por formas de comportamento escolhidas no tempo-espaço (Giddens, 2002, p.81-82).

Quando determinados artistas produzem apresentações de si fazendo colidir "estilos de vida" distintos por meio de suas performances, eles, intencionalmente, elaboram rupturas na coerência expressiva enquanto gesto estético-político que visa a enfrentar, a contradizer e a resistir a discursos dominantes cristalizados em torno determinadas experiências sociais, no caso: a visibilidade social de performances que articulem a religiosidade cristã com a arte *drag* e, em alguma medida, com sexualidades dissidentes, na indústria midiática.

Propomos que essas performances buscam ressignificar as imagens desses sujeitos na relação com os valores religiosos, produzindo olhares sobre corpos, práticas e experiências que reconheçam essas expressões culturais como capazes de mediar o acesso ao sagrado, e não enquanto visibilidades destinadas à reificação, ao consumo imediato e à destruição. Em outras palavras, busca construir um olhar que reconheça as práticas performáticas de autoidentidade desses sujeitos, mesmo vinculando narrativas tidas, socialmente, como contraditórias.

Performances em colisão: corpos dissidentes e espacialidades religiosas

Os videoclipes encenados pela *drag queen* norte-americana Flamy Grant[7], que em 2023 alcançou o topo das paradas cristãs no iTunes com a música "Good Day" do álbum "Bible Bel Baby", dão mostras de uma produção cultural que tem como referência tanto a estética *queer* quanto o imaginário das religiões cristãs em performances que desafiam o senso de coerência e de unicidade que se espera das narrativas identitárias desses sujeitos para os quais são elencados lugares específicos da cultura onde podem e onde não podem transitar.

Flamy Grant, cujo nome verdadeiro é Matheus Blake, cresceu em um lar cristão na Carolina do Norte (EUA) e sofreu, ao longo da vida, para conciliar a sua sexualidade com a perspectiva moral da sua religião, tendo, inclusive, participado durante cinco anos do programa *Exodus Internacional*, maior movimento de promoção da assim chamada "cura gay" ou "terapia de reversão sexual".

Após essa experiência, saiu da congregação que participava e adentrou uma igreja inclusiva, na qual encontrou espaço, também, para o canto e para a arte *drag.* Durante a pandemia da COVID-19, conseguiu arrecadar 10 mil dólares em um financiamento coletivo para o lançamento de seu primeiro álbum, que foca, sobretudo, na superação de traumas religiosos. Em 2023, lançou o videoclipe da música *"What Did You Drag Me Into?"*[8] que evidencia o entrelaçamento tensivo de imagens, discursos e performances das narrativas religiosas e da cultura *drag*.

Inicialmente, nesse videoclipe, tudo aparece como polarizado: dentro e fora, centro e margem, cores neutras e cores vibrantes, discurso conservador e discurso

7 Perfil do Instagram em: https://www.instagram.com/flamygrant/
8 Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=rlsVNigFByk

progressista, cultura religiosa e cultura *queer*; até o momento em que o embaralhamento e a sobreposição de alguns desses elementos conduzem nosso entendimento para a elaboração de novos sentidos e de alianças afetivas em jogo naquela espacialidade.

O vídeo começa mostrando as portas fechadas de um templo cristão. Ouvimos, em *off*, uma voz masculina apresentando trechos das Escrituras Sagradas do cristianismo e logo somos conduzidos para o interior do templo no qual vemos um homem assumindo a postura de um líder religioso cristão, à frente de uma assembléia, composta de crianças, idosos, mulheres e homens.

Nosso olhar é conduzido a diferentes espaços da igreja: os vitrais com representações do livro sagrado; a cruz, o altar, o candelabro. Ele está diante de um púlpito, com a Bíblia aberta, lendo e explicando textos específicos e diz: "fora dessas paredes, eles estão tentando te derrubar, fazer você duvidar de sua fé [...] querem que você desconstrua o que Deus construiu certo e de forma infalível". É, conforme aponta Lefort (1983), o discurso comumente encontrado no campo político e ideológico de nós contra eles, forjando a unidade em torno da invenção do "inimigo comum" (Lefort, 1983, p. 113), que pode tomar diferentes formas de acordo com a conveniência ou a necessidade do corpo social.

O líder religioso segue seu discurso e diz: "os servos do inimigo estão trabalhando para abalar seus fundamentos". Nesse momento, as portas do templo são abertas e vemos um grupo de *drags queens*, lideradas por Flamy Grant, entrarem na igreja. A sequência de planos se alterara entre os detalhes de suas vestes, calçados coloridos, anéis e pulseiras nas mãos, tecidos esvoaçantes, e a expressão de choque dos fiéis presentes. Em seguida, Flammy Grant empurra o líder religioso em direção a um dos bancos e a performance se inicia.

Desde o início, as *drags* assumem fisicamente o lugar do pastor, colocando-se à frente da assembleia, conforme vemos na figura 01. À medida que o vídeo se desenvolve, outros espaços do templo são ocupados. Elas dançam e cantam ainda sem interagir ou prestar atenção à assembleia religiosa presente, estão focadas apenas no seu show.

Esse espaço físico, e simbólico, relaciona-se à determinada atividade de liderança que não é permitida a todos exercer: implica falar e ser ouvido pela comunidade. Nas palavras de Rancière (2005, p. 16), em um espaço partilhado "as atividades definem competências ou incompetências para o comum" e sua ocupação reorganiza os modos de aparecer, quem pode ser visto e escutado pelos demais.

A tensão no videoclipe é construída pela entrada disruptiva das *drags* no espaço religioso. O modo como se colocam no centro, substituindo o personagem do líder religioso, mostra a perspectiva de trazer uma nova revelação, uma nova realidade. No caso, acerca de um desses grupos sociais minoritários que costumam ser fabulados como os "inimigos" a serem combatidos. Isso é feito, inclusive, a partir da música, que resgata os sofrimentos e as alegrias das experiências de um garoto que lida com suas expressões de gênero e potencial artístico na relação com seus pais e com Deus.

A intervenção no ambiente quer chamar a atenção para a necessidade de interromper a reiteração de discursos nas comunidades religiosas que deixem esses sujeitos de fora e apontem para suas identidades, práticas e artes como produções erra-

das ou pecaminosas. Em nenhum momento há a negação das identidades religiosa e *queer*, mas tudo caminha para o estreitamento de vínculos afetivos entre sujeitos vistos como improváveis.

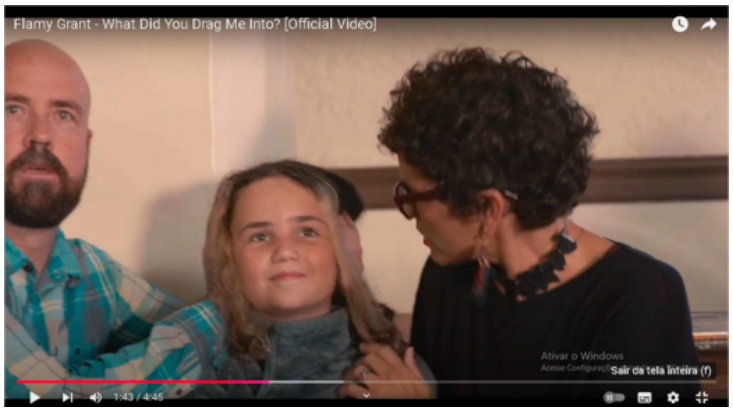
Figura 1 - Drags ocupam lugar central no templo

Fonte: Youtube.

Participa do videoclipe, desde o momento em que as *drags* entram na igreja, um homem trans, que atua como *back vocal* na apresentação musical. Em certo ponto, ele toma um grande cálice em sua mão e o leva à boca, como que bebendo seu conteúdo. Para o cristianismo, beber do mesmo cálice significa "comunhão" com o sagrado e participação na mesma comunidade de crenças e de valores. Mesmo rápido, o gesto perfomativo pode ser lido, a partir de Butler (2015, p. 24), como o estabelecimento de uma relação dinâmica que inclui disputa, suporte, solidariedade e ruptura "entre grupos de pessoas que de outro modo não teriam muito em comum e entre os quais algumas vezes existe até mesmo desconfiança e antagonismo".

As *drags* realizam uma troca de roupas no próprio espaço, apresentando vestes ainda mais decotadas. A atuação dos personagens que já estavam no templo remete ao horror; o pastor fica paralisado. Dois adultos que acompanham uma criança fecham seus olhos e ouvidos, como visto na figura 02. Só após esse *take* é que as *drags* começam a interagir mais com o público. Sentam nos bancos da igreja, cantam próximas. Mas o choque e a rejeição ainda são grandes.

Figura 2 - Pais tentam impedir a filha de assistir à apresentação



Fonte: Youtube.

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14n25e34946

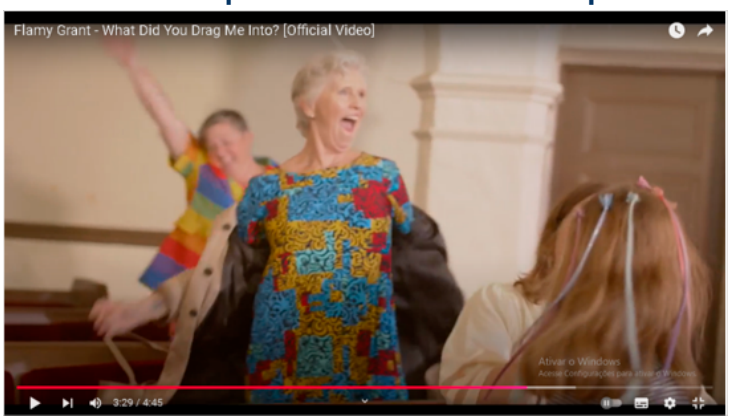
O pastor tenta fazer uma intervenção e impedir a continuidade da performance. Mas sua tentativa de "normatizar" aquela experiência e as apresentações acaba sendo rompida e a nossa própria expectativa de tensionamentos que poderiam continuar a ocorrer são quebradas quando as *drags* retiram as vestes do líder religioso e, por baixo, vê-se que ele utiliza roupas curtas, transparentes e em tons claros – rosa e branco – que remetem a uma visão um tanto estereotipada do homem gay cis, como é possível ver na figura 03.

No entanto, após esse momento, há uma mudança na atitude do líder religioso. De constrangido, ele começa a entrar na atmosfera da dança e dar alguns passos e sorrir. Ele estende os braços para a assembleia e os balança, pedindo que se levantem em certa reafirmação de sua posição de liderança da comunidade. Só após essa "trans-formação" é que as *drags* se dirigem a diversos membros da assembleia e estendem suas mãos sobre alguns em um gesto que remete (sobretudo a partir de produções cinematográficas) ao lançar de um feitiço ou encantamento.

Figura 3 - Drags revelam outra identidade do líder religioso

Fonte: Youtube.

Figura 4 - Momento em que os fiéis mudam suas expressões e vestes.



Fonte: Youtube.

Desse momento em diante, outra dimensão ganha espaço no videoclipe. Todos os presentes começam a mudar suas roupas e aparecem com vestes coloridas que contrapõem os tons pasteis e escuros que marcavam a circunspecção do momento

anterior à entrada das *drags*, como podemos ver na figura 4. Inicia-se uma dança coletiva da qual todas as pessoas participam, com destaque para a imagem das crianças que estão no ambiente. Surge a bandeira LGBTQ+. Vemos diferentes corpos. Todos usando roupas curtas, coloridas, com dizeres inclusivos e mostrando seu corpo, o que contrapõe orientações mais comuns para a presença em um templo religioso. Ao final, é mostrada a cena de dois homens se beijando dentro do templo. Durante toda essa cena, continuamos a ver os símbolos e os elementos religiosos.

O que vemos nessa experiência da cultura popular midiática é aquilo que Gomes e Antunes (2019, p. 19) chamam de "sujeitos em luta política", engajados em uma das principais lutas identitárias da contemporaneidade. Os autores explicam a importância de observar essas transformações nas convenções artísticas porque elas não são fruto de escolhas aleatórias, "mas estão essencialmente relacionadas a mudanças na estrutura de sentimento de determinada sociedade" (Gomes e Antunes, 2019, p. 13), e, portanto, possibilitam ver melhor as práticas culturais que estão sendo abandonadas e as novas que estão sendo adotadas no contexto social.

O videoclipe leva para dentro de um templo religioso uma performance que parece romper com as expectativas que se tem para essas espacialidades. Ao mesmo tempo, torna objeto de interesse para pessoas *drags*, trans e gays um lugar que, historicamente, parece rejeitar – expelir - esses corpos e essas expressividades para apenas aceitá-los, quando ocorre, apaziguados, convertidos, redimidos, longe do pecado e da influência do mal, inclusive no que diz respeito "aos papéis de gênero claros e codificados" como a canção diz que o pai tradicional prefere.

Inicialmente, a relação é tensa e oposta e assume o caráter de dissociação, desconexão entre os dois universos. Aos poucos, a igreja vai "se tornando" *drag*, se enchendo de cores, alegria, dança e música. Ocorre uma metamorfose na atmosfera e nas pessoas que estão lá. Os papeis são invertidos: ao invés de ouvirem a pregação e serem o objeto de conversão, as *drags* realizam a pregação e são eles que buscam modificar a mentalidade do outro.

A letra da música compõe a cena e apresenta uma narrativa que perpassa momentos específicos da vida de um personagem: primeiro, a infância em casa, quando já se construía uma aproximação com corporificação contestatória de normas pré-determinadas: as raízes da "montação" a partir do uso de roupas, acessórios e maquiagens da mãe, por exemplo. Em seguida, destaca outras experiências sociais, sobretudo as vinculadas à vida religiosa, na qual sua sexualidade, bem como o trânsito para personagens, modos de vestir e de atuar que apontam para o feminino cis perpassam suas práticas.

Materialidades, símbolos e convenções em disputa

É interessante notar que, apesar de significativo, é tímido o movimento do videoclipe para fazer confluir em uma mesma performance experiências religiosas e experiências *queer*. São tecidas aproximações e distanciamentos, alianças e conflitos, per-

tencimentos e estranhamentos a partir do discurso presente na música e de práticas incorporadas que ora reiteram, ora rompem com as convenções em torno daquilo que se entende como próprio de uma performance adequada ao recinto religioso e formas de articulação entre a crença cristã e as sexualidades dissidentes.

Na montação, maquiagem, artefatos, figurino, peruqueria, dança, atuação e canto das *drags*, bem como em suas atitudes corporais, não é possível encontrar padrões de comportamento que remetam a situações convencionalmente identificadas como rituais e atitudes próprias da religiosidade cristã. Pelo contrário, a performance leva à espacialidade do templo o que é comum de ser vivenciado em um show de *drags* em bares e casas noturnas, nos quais outros marcadores como gênero, raça, classe e sexualidade estão mais presentes.

A dança, os gestos, o cantar, o carão, o uso do leque e tudo o mais que compõe propriamente a montação e a performance *drag* dão continuidade às convenções que identificam a arte, evidenciando que, de antemão, não há forma de rebaixamento ou repressão dessa identidade por ela se encontrar entabulada com um espaço religioso.

No entanto, apesar da importância dos espaços, sabemos que é principalmente no corpo que a performance *drag* acontece. O corpo é o lugar político sobre o qual esses agentes constroem, desconstroem e reconstroem suas identidades, remodelando padrões de gênero, de comportamento e artísticos, apontando para questões pertinentes do seu contexto social e cultural. Por isso, é preciso questionar se essa performance mais "limpa", que produz poucas interseccionalidades visuais e atravessamentos entre o religioso e o *queer*, não está, na verdade, exaurindo parte da potência disruptiva da apresentação e marcando distanciamentos e separações entre as esferas.

A falta de um diálogo mais corporificado, que revele a inscrição dessa identidade dupla, por um lado, pode ser também uma forma de evitar estereotipagens, polêmicas, acusações e a quebra da aliança afetiva com atores não *drags* das instituições religiosas; ao mesmo tempo em que suprime camadas de materialidade, de coisas, gestos, signos e experiências das quais as religiões cristãs são cheias, e que esses atores poderiam lançar mão, por meio da performance, para trazer novas camadas de sentido, elaborar uma estética diferenciada e projetar questionamentos e críticas ao contexto histórico no qual vivem.

É possível pensar melhor isso a partir da perspectiva discutida por Richard Schechner (2006, p.29) de performance como "comportamento restaurado [...] práticas repetidas que constituem rituais, situações, identidades, narrativas e novos padrões", ou seja, algo tendo sido experimentado por um sujeito em determinado contexto é repetido, reiterado ou restaurado em outro contexto espaço-temporal permitindo novas experiências que podem tanto estabilizar convenções em torno dessas práticas culturais e identidades, quanto também romper com padrões e narrativas apaziguadas, reconfigurando os modos de agir, a forma como afetam e são afetados e o próprio conteúdo do conhecimento transmitido pelo encontro entre o público, o corpo, o contexto e os imaginários em torno dos quais se realiza a performance.

Por outro lado, é preciso reconhecer que, mesmo atenuados, há uma série de ações no videoclipe, sobretudo a ocupação dos espaços religiosos, a relação com expressões do sagrado e com o imaginário ligado ao cristianismo e, sobretudo, a proximidade com outros sujeitos que buscam reorganizar a cena hegemônica pela qual se dá a relação entre corpos dissidentes e religiosidade. Esse movimento – de afirmação do eu e de projeção em direção à alteridade – evidencia, conforme Yu, Farias, Gomes e Leal (2023), a força que os afetos possuem no processo de construção da identidade "enquanto vínculos, alianças, partilhas e disputas" (Yu; Farias; Gomes; Leal, 2023, p. 03).

Partimos da perspectiva apresentada pelos autores, a partir de Butler (2015), de que os afetos são aquilo que faz aparecer tanto identificações quanto diferenças e transparecem o que é importante para os sujeitos e em quais configurações sociais, culturais e humanas eles querem se engajar e pertencer, apesar de apresentar contradições e tensões.

Isso aparece bem diferente dos "estilos de vida" (Goffman, 1983) que apontam para encaixotamentos e resultam de pressões e expectativas sociais que estão sempre a ser gerenciadas no palco das interações sociais, alinhando o parecer e o ser que acaba dificultando a existência de vínculos que se mostram contraditórios.

Os afetos, por outro lado, ampliam os horizontes de vínculo e se abrem àquilo que é estranho e estrangeiro, colocando os sujeitos em movimento. Não se confundem com emoções: estas remetem sempre algo de "familiarizado" e de próximo, enquanto o afeto é criativo e dinâmico.

É nesse sentido que se estabelecem as alianças afetivas, discutidas por Yu, Farias, Gomes, Leal (2023), enquanto a ocorrência de conexão entre pessoas de identidades vistas e estabelecidas socialmente como antagônicas. Ou seja, mais do que apenas mostrar identidades e diferenças, os afetos estabelecem formas de comunicação, orientam práticas culturais, mobilizam os vínculos com o outro e marcam, também, os espaços de disputa política no social.

> Ao abrigarem desfamiliarizações e mudanças, por sua vez, colocam-se aquém, para além e ao largo das construções identitárias (que podem conformá-los): eles expõem dinâmicas comunicacionais que, por um lado, não são compreensíveis sob chaves identitárias e, por outro, impulsionam e fundamentam transformações (Yu; Farias; Gomes; Leal, 2023, p. 14).

Assim, membros da comunidade LGBTQ+ podem buscar alianças afetivas com igrejas inclusivas e compor seu quadro de fiéis, como forma de ressignificar e resistir à negativa de sua fé e de sua espiritualidade, bem como ao discurso de incompatibilidade entre ícones, artes, práticas e estilos de vida vistos como não conciliáveis.

É importante notar que, dentro do próprio cristianismo, essas igrejas inclusivas e seus membros sofrem represálias, perseguições, perda de fieis e de clérigos; além de muitas críticas na internet por realizarem, por exemplo, cerimônias religiosas de união

entre pessoas do mesmo gênero, combater práticas de homofobia e normalizarem sexualidades e corporalidades dissidentes da hetero-cis.

Ou seja, ao estreitar os vínculos com suas raízes em instituições religiosas, superando hostilidades e desconfianças, esses atores tornam a elaboração de sua autoidentidade um processo político de expressão de sua existência não apenas nos lugares em que foram previamente designados como mutuamente excludentes - ou religiosos, ou *queer*.

Cantar sua experiência com o divino, performar a arte *drag* em espacialidades voltadas ao culto religioso e receber o apoio e firmar alianças com outros sujeitos e líderes religiosos – mesmo que não compartilhem a identidade *queer* – é a estratégia para fortalecer o discurso de acesso legítimo ao sagrado, e dizer "aqui, também, é nosso lugar"; "cremos"; "queremos viver nossa espiritualidade" mesmo estando conformados com vivências LGBTQ+ e com a arte *drag*, que é vista como uma expressão artística mais ligada (apesar de não exclusiva) de membros dessa comunidade.

A partir disso é possível observar como a escolha desses sujeitos tem uma forte verve estético-política, que, conforme Rancière (2005, p. 17), "se ocupa do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto" e que questiona os lugares nos quais suas identidades podem transitar, seja a limitação em espaços sociais, a indústria do entretenimento e na própria possibilidade de ofertar experiências com o sagrado, por meio da música.

No caso específico da religião, o performático tem se mostrado uma mediação histórica importante para a expressão da identidade de indivíduos, grupos e comunidades, considerando práticas próprias dos rituais domésticos, comunitários ou coletivos, bem como aquilo que circula a partir das lógicas do entretenimento na indústria cultural, que hoje ocupa um importante papel no processo de visibilidade social do religioso.

É a partir disso que as performances desses atores acionam aquilo que Farias (2022, p. 99) identifica enquanto a tensão entre lembrar e esquecer, como o processo de criar representações que não apenas evocam as memórias e experiências de um passado, mas as reorganizam a partir de um lugar de não assujeitamento que ocupam no presente. Em outro vídeo, por exemplo, o também *Drag Queen* e cristão, Derek Webb, convida Flammy Grant para participar do videoclipe de sua música "Boys Will Be Girls" (2023).

No clipe, Derek adentra um templo religioso cristão vazio, pega seu violão em um canto e se coloca diante da câmera com as roupas que usa no cotidiano e que fazem parte do vestuário mais comumente utilizado por homens cisgênero no ocidente. Olhando para a câmera, ele começa a se barbear enquanto ouvimos os primeiros acordes da música. Após a barba feita, ele começa a cantar enquanto uma mão surge lateralmente e começa a fazer sua maquiagem, que vai se desdobrar em toda a montação *drag*.

Figura 5 - Derek Webb à frente após montação com Flamy Grant

Fonte: Youtube.

O clipe realiza uma partilha sensível significativa ao levar para o templo a transformação desse corpo, de seus marcadores de gênero masculino em certa corporalidade do gênero feminino, apresentando os múltiplos atravessamentos desse sujeito: homem cis, cantor, religioso, *drag*. Já a canção, além de um discurso de fortalecimento da autoestima: "Deixe-me começar dizendo que eu te amo"; empoderamento dos elementos próprios da arte *drag*: "Às vezes a armadura será pérolas, o que você veste, oh, mostra ao mundo o quão duro você está lutando"; também há uma estrofe que busca, na história e nos ensinamentos de Jesus Cristo, o fundamento para a demanda por reconhecimento e respeito, sobretudo por parte das igrejas cristãs:

> Ouvi dizer que Jesus amou e passou sua vida com aqueles que foram abandonados por homens orgulhosos e medrosos. Então, se uma igreja não celebra e ama você, eles estão acreditando em mentiras que não podem salvar você ou eles. Porque você é tão linda por qualquer nome (Webb, 2023, s.p.).

Ele canta uma música autoral, melodiosa, com uma letra que abarca suas memórias e vivências, e ainda tocando violão. Todos os elementos performáticos de um bom artista gospel estão presentes na apresentação. A única diferença é que ele faz isso se "vestindo de mulher", chamando a atenção para outras formas de existência.

Não que essa seja uma diferença de pouco valor. Contudo, em sua produção, Webb parece reforçar marcadores binaristas do feminino e do masculino e não explora as possibilidades mais *queer* com as quais *drag queens* e *drag kings* também jogam "uma vez que desestabiliza papéis de gênero que ainda são bastante fixos e presentes de maneira normativa em nossa sociedade" (Costa Filho; Lopes, 2024, p. 08).

Para os autores Costa Filho e Lopes (2024), a cena *drag* atual tem comportado uma diversidade maior de trabalhos – inclusive em produções audiovisuais, videoclipes e programas de TV - que ultrapassam o foco em realizar algo, como uma imitação ou paródia de um gênero ao construir figuras montadas que borram os códigos cons-

trutores do que seriam femininos e masculinos (por exemplo, as monstras, ecodrags, tranimals e themônias),

> Trazendo as questões de gênero em seus trabalhos, mas também outros aspectos importantes do que constituem suas identidades fluidas, que não são fixas e estão em constante transformação, buscando responder, paradoxalmente, o que torna uma pessoa única (Costa Filho; Lopes, 2024, p. 08-09).

A partir disso, é possível observar o potencial político das performances, que, se de um lado, faz ver disputas e conformidades nos marcadores de gênero, classe social, etnia; por outro, traz para a frente representações, identidades, alianças afetivas que são fundamentais para construir um posicionamento do "eu" reflexivamente estruturado diante do outro.

Disputas imagéticas em territórios digitais: emergência de uma *drag*--religiosidade midiática?

Ao disponibilizar suas performances nos acervos digitais, sujeitos que são *drags* e religiosos estão reorganizando experiências, ideias, sensibilidades e memórias na articulação desses dois estilos de vida para a formatação de algo novo nesse campo que podemos denominar de *drag*-religiosidade. Por *drag*-religiosidade, entendemos uma zona de contato entre práticas *drag* e práticas religiosas pensada em duas vias: primeira, o que há de *drag* no religioso – ou seja, sua capacidade performativa, sua abertura à diversidade e sua presença em espaços de entretenimento com potência política; e o que há de religioso na arte *drag* – sobretudo sua capacidade de dar acesso ao sagrado e produzir experiências de plenitude e transcendência.

Ao afirmar que, na sociedade ocidental, todo projeto de poder passa e opera, necessariamente, pelo domínio das visibilidades, daquilo que entra, permanece ou sai do campo do visível, Marie José-Mondzain (2013) explica que há uma disputa histórica entre o regime iconófilo e o regime iconoclástico da imagem, que são formas opostas dos espectadores constituírem um olhar e a própria subjetividade a partir da relação com o visível.

Enquadradas no regime iconófilo, algumas visibilidades são consideradas ícones capazes de representar o sagrado, dar concretude carnal à sua existência e fazê-lo participar da vida social, ligando o universo da vida comum a sentidos transcendentes; outras visualidades, sob o regime iconoclástico, não gozam do mesmo privilégio e seu destino é serem consumidos, destruídos e reconstruídos sobre outras bases. Aquilo que é classificado como ídolo não serviria para o transcendente, mas para ser consumido aqui e agora, no gozo imediato dos sentidos.

Ao produzir uma performance na qual os marcadores sagrados (sobretudo espacialidade, uso de alguns símbolos, musicalidades e discursos próprios do cristianismo) são mobilizados para reorganizar os lugares onde é possível ser ou não ser

drag ou para definir que corporalidade pode se engajar no louvor a Deus; associada à construção de alianças afetivas com sujeitos e instituições religiosas que extrapolam as convenções sobre como devem ser as expressões religiosas na cultura, esses e essas artistas estão a convocar para suas visibilidades um olhar mais iconológico e menos idolátrico: um olhar que reconhece que a dimensão do sagrado não é inacessível à realidade humana e artística de ser *drag*, mas pode aprender com ela a se colocar no espaço comum e de que olhar para esses corpos também permite ver algo e acessar experiências que façam sentido para além do espetáculo imediato a ser consumido e descartado. Queremos propor *drag*-religiosidade enquanto uma categoria analítica que possibilite construir conhecimento sobre experiências ainda não consolidadas na sociedade, mas que estão disputando espaço com os modos dominantes de ser *drag* e ser religioso.

Desafiar essas convenções, articulando sua autoidentidade em torno do que é classificado enquanto inarticulável, produzindo performances em arquivos audiovisuais disponibilizados em contexto digitais, tem sido a conquista de alguns indivíduos que pode transformar o modo como sexualidades dissidentes são vistas e percebidas em comunidades religiosas. Ou seja, ao olhar para esse fenômeno, é possível, "descobrir as tendências, identificar os movimentos que regem a mudança, [atentos] a certo senso de movimento, de processo histórico, de conexões com o futuro e o passado" (Gomes e Antunes, 2019, p. 18).

No caso do Brasil, ainda são tímidos os exemplos de interação entre cultura *drag* com expressões religiosas que são disponibilizados na rede. Vamos analisar, brevemente, dois trabalhos mapeados e nos quais foram realizadas partilhas em cenas construídas para as ambiências digitais.

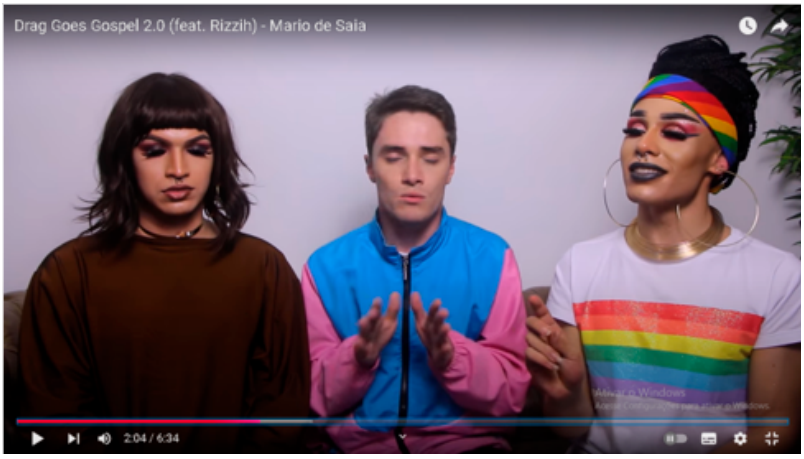
O primeiro é o caso do duo de drags, o Armário de Saia[9]. Formado pela união entre WesDrag e GragQueen, que se conheceram em 2015 e ganharam destaque com seus trabalhos musicais no Youtube durante a pandemia, o duo tem realizado projetos autorais, mas também produz versões de músicas em diferentes gêneros musicais, entre eles, o gospel com o trabalho denominado *"Drag Goes Gospel"*.

Nos vídeos (não videoclipes) disponibilizados em sua plataforma no Youtube, conforme a figura 6, os artistas, montados de *drag* – mas sem toda a exuberância visual que caracteriza essas performances comumente -, se sentam diante da câmera e cantam alguma música gospel. Dando pouco destaque à montagem e deixando de lado qualquer elemento específico que caracterize ou remeta à religiosidade, as *drags* partilham sua experiência com o sagrado e com a vivência da espiritualidade, sem demonstrar vínculo específico com alguma instituição religiosa. Nos comentários, é possível ver falas de reconhecimento, apoio e admiração de pessoas que se declaram evangélicas.

9 Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=1aBOnhrosL0&t=124s

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14n25e34946

Figura 6 - Projeto Drag Goes Gospel do Armário de Saia.



Fonte: Youtube.

Uma experiência um tanto diferente ocorre com o grupo musical Preto no Branco. Formada em 2015, na cidade de Belo Horizonte – MG, a banda traz a musicalidade da Black Music, do Soul e, sobretudo, da música gospel. Trata-se de um grupo de evangélicos, que, em uma das suas canções, organizam discursiva e visualmente a forma pela qual a sua própria identidade religiosa pode ser vivenciada por pessoas LGBTQ+, projetando certa aliança com esse público, com o qual não se identifica de antemão. É um trajeto diferente em relação ao que temos mapeado até o momento.

O videoclipe da música "Meu Lugar É Seu Amor" (2020)[10] começa com o testemunho de uma mulher e de um homem, presumidamente lésbica e gay, dizendo que cresceram na igreja cristã e que, ao sofrerem discriminação, se sentiram isolados e não amados por Deus. As imagens do clipe seguem construindo uma narrativa que representa o momento em que uma família evangélica descobre que seu filho é gay. A partir daí, são apresentadas cenas de homofobia, violência e diferentes formas de rejeição.

Em uma das cenas, após ser expulso de casa, o personagem do clipe vai a uma lanchonete e é atendido por uma mulher que, após falar com ele, volta ao balcão, toma uma bíblia e fica lendo. Nas cenas seguintes, vemos o rapaz entrar em uma vida de festa, bebidas e vida noturna, condições normalmente vistas como pecaminosas pelo cristianismo evangélico. Os diferentes momentos conduzem o personagem à prática do transformismo.

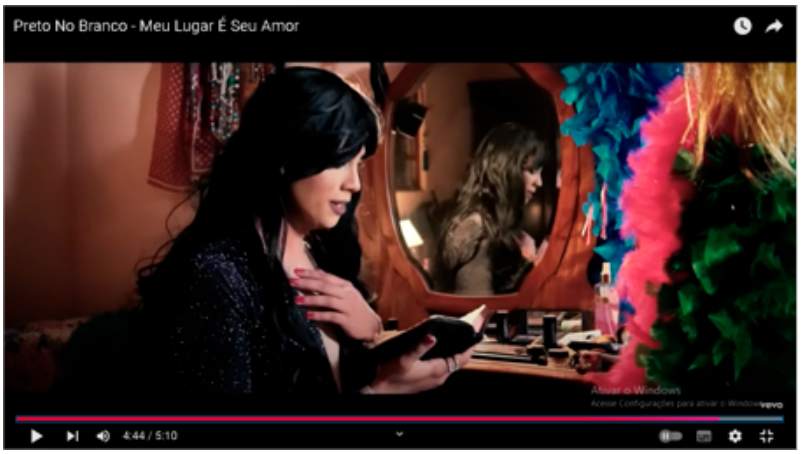
Montada, ela sai à rua e sofre agressão, sendo socorrida pela mesma mulher que a atendeu antes na lanchonete e que lhe dá de presente uma bíblia, após uma conversa e acolhimento. Toda a cena é montada para a narrativa de "salvação", "redenção" e "recomeço", como algo que passa pelo contato com o Evangelho e com pessoas evangélicas.

No final do videoclipe, vemos a personagem – ainda travestida – lendo Bíblia Sagrada. Ela parece estar feliz e, depois de um tempo, se ajoelha com o livro na mão e representa um momento de "adoração" a Deus. Para além de certo estereótipo sobre a condição da pessoa LGBTQ+ – sempre vítima de violência ao fazer escolhas por essa

10 Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=F-CSRXA32B4

identidade - na cena, ler a Escritura e colocar seus joelhos no chão ajuda a construir um olhar sobre esses corpos como capazes de acessar realidades espirituais, sem precisar se desmontar para isso. Desse modo, o contato com o sagrado pode ocorrer em espacialidades mais próximas à comunidade LGBTQ+ e pessoas que fazem *drag*, sejam ou não LGBTQ+, também são capazes de favorecer o encontro com o divino.

Figura 7 - Cena mostra a personagem lendo a Bília e orando



Fonte: Youtube.

Estamos, portanto, diante de um duplo cruzamento em contextos digitais: primeiro, o movimento a partir do qual a estrutura de relevância alcançada pelo imaginário sacro-religioso se fortaleceu na articulação entre força do mercado gospel, que desenvolve produtos culturais (shows, discos, livros, vídeos, filmes) destinados ao público religioso; e, segundo, a abertura de parte das produções seculares para acolher temáticas, agentes, discursos e produções expressivas de grupos religiosos. Esse duplo movimento estimula um processo de criações simbólicas e materiais nesse campo artístico que pode, conforme explica Leal e Sacramento (2019, p. 27) a partir de Williams (1979), criar um futuro alternativo para a relação entre religiosidade cristã e sexualidades dissidentes, legando às gerações futuras práticas, valores e expressões que não estejam incorporadas ao que hoje é dominante.

Isso, é importante frisar, pode ocorrer a partir da oferta de produtos materiais e simbólicos, pois, conforme explica Cunha (2016, p. 53), no contexto capitalista, o acesso ao sagrado se dá, também, pelo mercado das mídias que promove a ampliação da oferta de produtos e serviços voltados para as necessidades de diferentes públicos.

Segundo Martino (2016, p. 75), essa condição de mercadoria, própria da indústria cultural, não impede que essas produções sejam vistas como significativas e importantes para a sua comunidade, porque "o ambiente da mídia, com seu componente tecnológico, é essencialmente um mundo de troca de significados" (Martino, 2016, p.73).

Por isso, mesmo mantendo uma forte conotação comercial, o espetáculo midiático não é inteiramente capturado, ou restringido apenas, pelo mercadológico. É nessa perspectiva que Martin-Barbero (1995, p. 05) argumenta que o midiático traz uma forte conotação de *"reencantamiento del mundo"* enquanto uma forma de atualizar os ritos sociais arcaicos.

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14n25e34946

Considerando as performances desses cantores e cantoras (seus comportamentos restaurados, gestos e outros modos de atualizar repertórios e arquivos dessas matrizes culturais), foi possível compreender melhor como seus atos de apresentação de si em videoclipe assentem, resistem ou recusam os roteiros pré-estabelecidos para sua identidade ambígua, tornando visível a memória pessoal e coletiva, os saberes e as experiências que expressam a autoidentidade construída por esses sujeitos que são ao mesmo tempo drag-e-religiosas.

Considerações finais

Neste artigo, foram analisadas quatro diferentes performances em videoclipes nas quais os marcadores da cena religiosa e da cena *queer* são mobilizados para apresentar e reorganizar os modos, lugares, práticas e corpos que podem se engajar na experiência religiosa cristã mais ou menos institucionalizada.

No videoclipe de *"What Did You Drag Me Into?"*, há uma tentativa de estabelecer uma centralização da cena queer sobre a religiosa por um processo de transformação do ambiente, da musicalidade, dos gestos, dos modos de vestir e do posicionamento dos corpos em cena. Apesar disso, não há um diálogo materialmente mais híbrido, no qual o religioso e o *queer* se apresentem juntos como algo novo e distinto.

No videoclipe de *"Boys will be girls"* há uma minoração da presença *drag* em relação à cena religiosa. No templo, não há a presença da comunidade de fé e não vemos nenhum tipo mudança mútua resultante da interação discreta entre as duas cenas. Além disso, os marcadores de binarismos são reafirmados discursivamente entre *"boys"* e *"girls"*, não apresentando possibilidades mais fluidas nas relações de gênero.

O vídeo de *"Drag Goes Gospel"* apresenta uma experiência religiosa e *drag* mais individualizadas. Não há a presença forte dos signos e das práticas característicos nem da cena religiosa nem da cena *drag*. Tudo é reduzido a gestos mínimos: tanto no que diz respeito à construção de uma atmosfera religiosa, por meio do canto e de uma postura que remete à oração, quanto do universo *drag*, com toda sua exuberância de danças, espaço cênico e produção corporal.

Já no videoclipe *"Meu Lugar É Seu Amor"*, as cenas religiosa e *queer* são colocadas em conflito em uma perspectiva externa ao templo, mas dentro de uma narrativa que versa sobre situações cotidianas de atrito entre esses dois universos, o que os outros videoclipes, de alguma forma, tentam sanar.

Foi possível entender que, nesses trabalhos, "a autoidentidade se torna um empreendimento reflexivamente organizado" (Giddens, 2002, p. 12), e que aquilo que pode ser visto como incoerente nos padrões hegemônicos é exatamente o que determinados sujeitos utilizam para narrar continuamente suas biografias e elaborar o "eu" enquanto resultado de um processo reflexivo. Ao mesmo tempo, esses sujeitos – por estarem se apresentando no palco midiático – tendem a "incorporar e exemplificar os valores oficialmente reconhecidos" (Goffman, 2009, p. 41) dialogando com o que é comum na sociedade, para ter sua performance reconhecida enquanto pertencente a determina-

do cenário. Mesmo que esse processo implique adaptações, resistências e formulações alternativas.

Ainda foi possível observar que a potência política dos corpos montados que insistem em aparecem em lugares sagrados passa pelo "contato com as diferenças, algumas vezes em modos de proximidade não escolhida" (Butler, 2015, p. 35) e que, quando circulam no ecossistema digital por meio de produções audiovisuais, mesmo que não tenham um conjunto de reivindicações evidentes, um apelo por respeito e liberdade está sendo representado (Butler, 2015, p. 33).

Assim, esses videoclipes têm se mostrado instrumentos importantes para redistribuir o sensível, levando em conta as formas contemporâneas de circulação cultural nas ambiências digitais e realizando um gesto estético-político "que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade" (Rancière, 2005, p. 17), o que implica a recusa de lugares previamente estabelecidos para determinados sujeitos na sociedade.

Espera-se, ainda, que a categoria de *drag*-religiosidade, aqui proposta de forma inicial, possa ser mais bem desenvolvida e testada em futuras pesquisas, contribuindo para a consolidação de um referencial teórico-metodológico capaz de dar conta da complexidade que atravessam essa realidade em construção.

Referências

AMANAJÁS, I. Drag queen: um percurso histórico pela arte dos atores transformistas. **Revista Belas Artes**, v. 16, n. 3, 2014. Disponível em: https://revistas.belasartes.br/revistabelasartes/article/view/306. Acesso em: 19 abr. 2025.

AMARAL, A.; SOARES, T.; POLIVANOV, B. Disputas sobre performance nos estudos de Comunicação: desafios teóricos, derivas metodológicas. **Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, São Paulo, v. 41, n. 1, p. 63–79, jan./abr. 2018. https://doi.org/10.1590/1809-5844201813

BUTLER, J. **Notes toward a performative theory of assembly.** Cambridge: Harvard University Press, 2015.

COSTA FILHO, F.; LOPES, E. Questões de gênero e mais além: a interseccionalidade na Arte Drag. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, v. 14, n. 3, 2024.

CUNHA, M. Elucidações contemporâneas nos estudos brasileiros em mídia e religião: a perspectiva das mediações culturais e comunicacionais. In: BELLOTTI, K. K.; CUNHA, M. do N. (Orgs.). **Mídia, religião e cultura: percepções e tendências em perspectiva global.** Curitiba: Prismas, 2016.

GIDDENS, A. **Modernidade e identidade.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

GOFFMAN, E. **A representação do eu na vida cotidiana.** Petrópolis: Vozes, 2009.

GOMES, I.; ANTUNES, E. Repensar a comunicação com Raymond Williams: estrutura de sentimento, tecnocultura e paisagens afetivas. **Galáxia** (São Paulo, online), Especial 1 – Comunicação e Historicidades, 2019.

LEFORT, C. **A invenção democrática:** os limites da dominação totalitária. São Paulo: Brasiliense, 1983.

MARTÍN-BARBERO, J. Diálogos de la Comunicación, n. 41, **revista da Federación Latinoamericana de Facultades de Comunicación Social**, 1995. Disponível em: https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/198374. Acesso em: 19 abr. 2025.

MARTINO, L. M. **Mídia, religião e sociedade:** das palavras às redes sociais. São Paulo: Paulus, 2016.

MONDZAIN, M.-J. **Imagem, ícone, economia:** as fontes bizantinas do imaginário contemporâneo. Rio de Janeiro: Contraponto; Museu de Arte do Rio, 2013.

RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível:** estética e política. São Paulo: EXO Experimental Org.; Editora 34, 2005.

SCHECHNER, R. **Performance Studies:** an introduction. New York: Routledge, 2006.

TAYLOR, D. **O arquivo e o repertório:** performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

WILLIAMS, R. **Marxismo e literatura.** Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

YU, W.; OLIVEIRA, D.; GOMES, I.; LEAL, B. Amar é suficiente? Afetos e gênero nas disputas por legitimidade e tradição em AmarElo – É tudo pra ontem. **Esferas**, v. 1, n. 27, p. 1–30, 2023.

Recebido em: 17 dez. 2024
Aprovado em: 13 mar. 2025

dispositiva
Revista Interinstitucional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC Minas e da UFMG
PUC Minas
UFMG

MARIAS DE MINAS E CRUZEIRO: DINÂMICAS DE ENFRENTAMENTO ÀS LGBTQIAP+FOBIAS NO FUTEBOL A PARTIR DO *INSTAGRAM*

MARIAS FROM MINAS AND CRUZEIRO: DYNAMICS OF TACKLING LGBTQIAP+PHOBIAS IN FOOTBALL THROUGH INSTAGRAM

Philippe Oliveira Abouid [1]
Ives Teixeira Souza [2]

Resumo
Este trabalho tem como objetivo discutir as dinâmicas de enfrentamento das LGBTQIAP+fobias no futebol a partir das publicações no Instagram do perfil Marias de Minas, um coletivo de torcedores LGBTQIAP+ do Cruzeiro Esporte Clube, e o perfil oficial do próprio clube. O objetivo é entender como essas publicações indicam ações realizadas nesse ambiente digital e além dele. Como recorte temporal, são observadas as publicações compartilhadas entre junho de 2022 e junho de 2023, sendo junho o mês do Orgulho LGBTQIAP+. Considera-se o histórico de outras torcidas LGBTQIAP+ no Brasil, como a extinta Coligay, do Grêmio, e sua presença nos estádios; bem como a relação com aquelas que atualmente se articulam por meio das plataformas de mídias sociais, em especial o Instagram.

Palavras-chave
Instagram; LGBTQIAP+fobias; futebol; masculinidades; torcedores.

Abstract
This paper aims to discuss the dynamics of tackling LGBTQIAP+phobias in soccer based on the Instagram posts of Marias de Minas, a collective of LGBTQIAP+ fans of Cruzeiro Esporte Clube. The aim is to understand how these actions are established in this environment and beyond. As a time frame, the publications shared between June 2022 and June 2023 will be observed, June being LGBTQIAP+ Pride month. Consideration will be given to the history of other LGBTQIAP+ fans in Brazil, such as the now-defunct Coligay, from Grêmio, and their presence in stadiums; as well as the relationship with those that are currently articulated through social media platforms, especially Instagram. LGBTQIAP+ from Cruzeiro Esporte Clube.

Keywords
Instagram; LGBTQIAP+phobias; soccer; masculinities; fans.

1 Doutorando e mestre em Comunicação Social, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), pholabouid@hotmail.com, https://orcid.org/0000-0002-7326-386X, http://lattes.cnpq.br/2764906422180502. Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais - FAPEMIG.
2 Doutorando, mestre e bacharel em Comunicação Social, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), ives@ufmg.br, https://orcid.org/0000-0002-4516-3159, http://lattes.cnpq.br/2726979652076662. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES/Brasil).

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14n25e31972

Introdução

O Cruzeiro teve um ano histórico em 2022 não apenas porque a equipe deu os primeiros sinais de sobrevida depois de permanecer três anos na série B do Campeonato Brasileiro de futebol masculino, chegando à conquista da competição; ou porque foi o primeiro ano de administração de Ronaldo Nazário (1976-) à frente da Sociedade Anônima de Futebol (SAF) que comprou os direitos relacionados ao futebol do Cruzeiro Esporte Clube[3] ; mas também porque foi o ano em que, pela primeira vez na história do clube, houve uma iniciativa institucional contra as LGBTQIAP+fobias que reconhecia um coletivo LGBTQIAP+[4] como parte integrante de sua torcida.

Naquele ano, em conjunto com o coletivo[5] Marias de Minas[6] , o Cruzeiro compartilhou em seu perfil oficial um vídeo produzido pelo grupo, que trata da relação de torcedores LGBTQIAP+ com o clube. Durante o mês de celebração do orgulho LGBTQIAP+, o Cruzeiro incorporou a bandeira arco-íris na braçadeira do capitão em diversas partidas do campeonato, bem como nas bandeiras de escanteio dispostas nas laterais do campo. Estas iniciativas integravam um esforço mais amplo de combate à LGBTQIAP+fobia no futebol. Foram implementadas como parte de um acordo entre o clube e o Superior Tribunal de Justiça Desportiva (STJD), em resposta a sua penalização por cânticos LGBTQIAP+fóbicos entoados por torcedores no estádio (BRAGA, 2022)[7].

Ao olhar para essas ações do Cruzeiro e Marias de Minas, propõe-se analisar como se estabelece a relação do clube com o coletivo, percebida a partir de seus perfis no *Instagram*. Para isso, selecionou-se um *corpus* da pesquisa com publicações realizadas pelos perfis oficiais do Cruzeiro e Marias de Minas, entre junho de 2022 e 2023, sendo junho o mês do Orgulho LGBTQIAP+. Neste mês, empresas e instituições têm se engajado em ações contra as LGBTQIAP+fobias, capturadas por uma lógica do capital que enxerga nesse público um nicho de mercado. Desse modo, a pauta da diversidade sexual passa a ser incorporada pelas organizações, campanhas comerciais e estratégias de marketing.

A SAF do Cruzeiro Esporte Clube tinha como objetivo a recuperação financeira do clube, que enfrentava um passivo de mais de um bilhão de reais, e, consequentemente, o seu desempenho em campo. Com o time na segunda divisão do campeonato brasileiro de futebol masculino, o objetivo era o acesso, que foi conquistado em novembro do mesmo ano.

3 A Sociedade Anônima do Futebol (SAF), estabelecida pela Lei 14.193/2021 no Brasil, é um modelo empresarial designado especificamente para clubes de futebol. A intenção deste modelo é promover a transição de clubes de futebol de entidades civis sem fins lucrativos para estruturas empresariais. O objetivo subjacente é aprimorar a gestão financeira dos clubes e aumentar sua atratividade para potenciais investidores.

4 A sigla LGBTQIAP+ é mobilizada para se referir a diferentes categorias políticas e identitárias, as quais individualizam e coletivizam as lutas por reconhecimento, direitos e cidadania de lésbicas, gays, bissexuais, transexuais, queers, intersexuais, assexuais, pansexuais, e outras expressões de gênero e sexualidade, simbolizadas pelo mais (+).

5 Considera-se importante diferenciar o coletivo de torcedores das torcidas organizadas (TEIXEIRA; MEDEIROS; REIS; LOPES, 2021). Coletivo de torcedores é um conceito amplamente discutido no contexto do comportamento dos torcedores, do papel social do futebol e das dinâmicas grupais. Esses coletivos podem se manifestar de várias formas, incluindo o ativismo contemporâneo contrário à homofobia e à misoginia no futebol brasileiro (PINTO, 2017), como é o caso do Marias de Minas e outros coletivos semelhantes que se articulam pelas plataformas de mídias sociais.

6 Disponível em: <https://www.instagram.com/mariasdemg/>. Acesso em: 31 jul. 2023.

7 Enfatiza-se que o escopo deste estudo abrange as relações pertinentes ao futebol masculino. Embora existam paralelos nas dinâmicas e relações presentes no futebol feminino, incluindo aquelas associadas ao Cruzeiro-SAF, há distinções substanciais, particularmente no contexto das LGBTQIAP+fobias. Essas diferenças justificam uma análise distinta e independente.

Busca-se entender como se desdobram essas ações em seus perfis no *Instagram*, como se relacionam, interagem, e comunicam o público acerca dessas e de outras atividades relacionadas à temática LGBTQIAP+ nessa ambiência. Procura-se perceber se essas ações ocorreram ao longo do ano, se foram ações permanentes e/ou localizadas no contexto dos calendários oficiais. Assim, torna-se possível relacionar quais, quando/em que contexto e como foram as postagens conjuntas entre o coletivo e a SAF, além de outras interações entre eles.

Observam-se que ações contra as LGBTQIAP+fobias têm sido realizadas cada vez mais por clubes de futebol como parte de estratégias organizacionais e campanhas de marketing. Em relação às ações realizadas pelo Cruzeiro em 2022, elas também envolvem o (re)posicionamento da marca Cruzeiro-SAF[8] , que incorporou a temática da diversidade na comunicação junto aos públicos da nova gestão. Não obstante, não se queria correr o risco de ser multado ou estar associado a atitudes criminosas e situações de preconceito. Desde que a LGBTQIAP+fobia foi equiparada ao crime de racismo pela corte do Supremo Tribunal Federal (STF), em 2019, clubes brasileiros têm sido responsabilizados diante dessas situações nos estádios, podendo resultar em multa, perda de pontos, entre outras punições pelos órgãos e entidades reguladoras.

Este trabalho reconhece a existência de diversas torcidas LGBTQIAP+, inclusive numa dimensão histórica. Em Belo Horizonte (Minas Gerais, Brasil), cidade sede do Cruzeiro, é possível mencionar a *Galo Queer*[9], a Fora da Toca[10] ; entre outros coletivos de torcedores que enfocam gênero, como é o caso da Grupa Galo[11] , o Unidas pelo CEC[12] (Cruzeiro) (VIMIEIRO et. al, 2020). Ou seja, o grupo Marias de Minas se constitui e se insere em uma rede e um histórico de outros coletivos LGBTQIAP+. Muitos desses estão presentes no *Instagram* e em outras plataformas digitais, como o Fora da Toca, Vozão Pride[13] , Flagay[14] , LGBTricolor[15] , além da Canarinhos LGBT[16] , esse último com o objetivo de reunir o conjunto de torcidas organizadas LGBTQIAP+ de todo o Brasil é coordenado por Yuri Senna, presidente e fundador da Marias de Minas.

Por fim, pretende-se observar, a partir do perfil no Instagram da Marias de Minas, se há ações em conjunto com outros coletivos similares que se articulam nas mídias sociais. Pergunta-se em que medida é possível refletir sobre essas ações e coletivos LGBTQIAP+ em tensão com aqueles que, em outros momentos, inscreviam suas lutas e formas de resistências materializadas na presença e nas performances nos estádios, como é o caso da emblemática Coligay.

8 Santos (2022) questiona sobre o modo de torcer para uma SAF. Em um histórico em que os clubes associativos pouco permitem a participação de seus torcedores, "qual seria, efetivamente, a diferença entre torcer por um clube fechado e inacessível, ou torcer por um clube empresariado com um proprietário, mesmo que esse fosse totalmente alheio à história do clube?" (SANTOS, 2022, p. 340).

9 A Galo Queer foi criada em abril de 2013 e é uma das primeiras páginas do Facebook com a proposta de enfrentamento às LGBTQIAP+fobias no futebol. A última públicação no perfil foi em 2022, sem mais registros de atuação pública desde então.

10 Coletivo de torcedores LGBTQIAP+ do América Mineiro com atuação no Instagram. Disponível em: <https://www.instagram.com/foradatocaafc/>. Acesso em: 31 jul. 2023.

11 No Instagram o grupo se declara como "atleticanas contra o machismo, racismo, homofobia e todo tipo de preconceito e discriminação no futebol". Disponível em: <https://www.instagram.com/grupagalo/>. Acesso em: 31 jul. 2023.

12 Disponível em: <https://www.instagram.com/unidaspelocec/>. Acesso em: 31 jul. 2023.

13 Disponível em: <https://www.instagram.com/vozaopride/>. Acesso em: 31 jul. 2023.

14 Disponível em: <https://www.instagram.com/fla.gay/>. Acesso em: 31 jul. 2023.

15 Disponível em: <https://www.instagram.com/lgbtricolor/>. Acesso em: 31 jul. 2023.

16 Disponível em: <https://www.instagram.com/lgbtricolor/>. Acesso em: 31 jul. 2023.

Futebol, masculinidades e LGBTQIAP+fobias

No futebol, as masculinidades estão em disputa, assim como os clubes e os torcedores. O estádio de futebol institucionaliza práticas, ensina, produz e representa masculinidades (BANDEIRA; SEFFNER, 2013). A força de um garante a vitória e o domínio sobre o outro. O "guerreiro dos gramados"[17] , o ataque do "gladiador"[18] ou a saudação viking[19] , apontam para esse ideal viril e medieval. Nos gramados ou nos campos de batalha, a busca pelo domínio parece depender dos elementos constituidores da masculinidade: força, habilidade, inteligência, sobriedade, hombridade, virilidade, entre outras características que conformam ideais hegemônicos do que é ser masculino; e no futebol, do que é ser guerreiro, gladiador, arqueiro, matador e artilheiro.

Por outro lado, nessa estrutura generificada ao qual o futebol se insere e retroalimenta, a fragilidade é vista como própria do feminino. Em campo significa a derrota e deve ser evitada. A fragilidade dos outros, dos oponentes, garante a hegemonia do vencedor, bem como o seu protagonismo e supremacia perante os demais. Assim também se engendram as relações sociais e de poder que estruturam o patriarcado e o falocentrismo nas sociedades ocidentais.

O funcionamento da sociedade normativa se empenhou de estar ligado com o ideal masculino e institucionalizá-lo dentro do Estado moderno (MOSSE, 2000). Assim, o atletismo e o esporte se tornam espaços importantes para a educação da masculinidade, no sentido de prepará-los para alcançar moralidade, treinar um corpo masculino em forma, a experiência de um jogo limpo. Segundo Mosse (2000), o esporte assume nesse contexto um papel de formação moral. Preocupava-se em promover nos homens uma conduta adequada nos campos de jogos, bem como virtudes do jogo limpo, cavalheirismo, autoconfiança, perseverança, entre outros valores. No entanto, o caráter afeminado se constituía como o principal inimigo da masculinidade.

A LGBTQIAP+fobia no futebol é baseada em uma estrutura cisheteronormativa. De acordo com Borrillo (2015), as identidades sexuais são construídas em uma lógica binária de antagonismos, como homem/mulher e heterossexual/homossexual. Nesse contexto, ser homem implica em não ser mulher. A LGBTQIAP+fobia funciona como um mecanismo de controle das fronteiras de gênero, criando e mantendo hierarquias sexuais. Assim como o racismo e a xenofobia, baseia-se em uma lógica que desumaniza o outro, tornando-o fundamentalmente diferente. Portanto, a masculinidade é construída em oposição ao feminino e, desse modo, também ao indivíduo homossexual, que é visto como um traidor da normatividade sexual e de gênero.

Não obstante, a rivalidade entre os torcedores manifestada pela linguagem é capaz de revelar as dinâmicas LGBTQIAP+fóbicas que lhe estruturam: frangas, gaylo, marias, bambis, gaivotas, entre outros adjetivos pejorativos, tem o intuito de humilhar o

17 Slogan usado por torcedores do Cruzeiro Esporte Clube para se referir ao clube.

18 Kléber Gladiador é um jogador considerado ídolo do Cruzeiro que jogou no clube entre 2009 e 2010. Ele ganhou a simpatia da torcida cruzeirense após imitar uma galinha na comemoração de um dos gols realizados contra o Atlético-MG, conhecido pelo mascote Galo, na final do campeonato estadual de 2009. Disponível em: <https://portalcruzeirense.com.br/idolo-do-cruzeiro-provoca-o-atletico-mg-e-leva-torcida-a-loucura/>. Acesso em: 16 ago. 2023.

19 A saudação viking é uma comemoração realizada pela torcida do Cruzeiro junto com os atletas no final de cada jogo. Foi inspirada na celebração de torcedores da Islândia durante a Copa do Mundo realizada na Rússia, em 2018.

oponente tirando-lhe o que seria a sua maior força: a heterossexualidade masculina, e, assim, o poder e a potência garantidos pela estrutura falocêntrica que mantém o *status quo*.

Os cânticos LGBTQIAP+fóbicos estão presentes há décadas no torcer do futebol. Eles operam como dispositivos discursivos das masculinidades (MENDONÇA; MENDONÇA, 2021) e, historicamente, atuam como espaços de reivindicação das masculinidades hegemônicas. O jornalista João Antonio (1937-1996), em reportagem publicada na revista Realidade em 1968, mostra como esses cânticos já estavam presentes no futebol mineiro desde o final dos anos 1960 (ANTONIO, 1968). Um dos insultos mais utilizados contra a torcida do Cruzeiro era a provocação com o grito de "refrigerado", uma associação direta a certa performance masculina que devia ser realizada em um estádio (os torcedores do Cruzeiro eram acusados de ficarem na sombra das arquibancadas do Estádio Mineirão).

Esse comportamento não é mais rentável financeiramente nas praças esportivas para os clubes e as federações esportivas. A Confederação Brasileira de Futebol, por exemplo, foi multada algumas vezes pela Federação Internacional de Futebol (Fifa) pelo comportamento LGBTQIAP+fóbico da torcida brasileira em partidas da seleção. A primeira se refere a um jogo contra a Colômbia durante as eliminatórias da Copa do Mundo de 2018, em Manaus. Naquele ano, no contexto das eleições presidenciais, as torcidas de futebol foram grandes protagonistas de episódios de violência LGBTQIAP+fóbica, muito influenciadas pelo cenário de polarização político-eleitoral e ascensão da extrema-direita no Brasil. Diversas torcidas passaram a entoar no estádio o grito "Bolsonaro vai matar viado", reverberando discursos de ódio que deram o tom do debate eleitoral (MENDONÇA; MENDONÇA, 2021) e que revelam a face violenta e excludente do futebol.

Os insultos relacionados à LGBTQIAP+fobia têm uma dimensão comunicativa que revela hierarquias sociais e relações de poder. Segundo Eribon (2008), quem profere a injúria faz isso para lembrar quem detém o poder, indicando que existe um domínio sobre a pessoa injuriada, começando pelo poder de defini-la. A injúria com conotações LGBTQIAP+fóbicas está cheia de representações e coloca as dissidências sexuais e de gênero em uma posição inferior na ordem social. Ela destaca processos de sujeição que são tanto coletivos quanto individuais. De acordo com o autor, esses atos de linguagem têm o objetivo de produzir efeitos, de estabelecer ou perpetuar a norma que separa os chamados "normais" daqueles que serão "estigmatizados", moldando assim a relação entre as pessoas e o mundo.

A masculinidade esportiva implica uma série de exigências dos atores envolvidos (BANDEIRA; SEFFNER, 2013). Nos estádios e além deles, a LGBTQIAP+fobia revela estruturas hierárquicas de poder dessas masculinidades em disputa que constituem as relações sociais. A LGBTQIAP+fobia também dita as dinâmicas do futebol no Brasil, sendo capaz de influenciar a tomada de decisão de jogadores, torcedores e instituições devido às suas conotações pejorativas. Por exemplo, na decisão de não usar a camisa de número 24 nas competições esportivas de futebol; ou de ocultar a não-heterosse-

xualidade dos jogadores para evitar, ou diminuir situações de preconceito, hostilidade e a própria permanência no emprego[20] .

Em 2023, o Cruzeiro-SAF esteve envolvido em outra polêmica com conotações LGBTQIAP+fóbicas. O fato decorreu da última tentativa de atualização do mascote do clube, o Raposão. Desde a sua criação em 2003, o mascote passou por várias modificações sem a participação direta dos torcedores. No entanto, desta vez, as alterações propostas geraram fortes protestos. Muitos acreditavam que as mudanças realizadas "feminilizavam" o mascote, eliminando características tradicionalmente associadas à masculinidade, como a expressão de raiva.

O futebol, um espaço marcado por conflitos, construções e disputas de masculinidades, é também um palco onde ressoam atitudes racistas, xenofóbicas, sexistas e LGBTQIAP+fóbicas. Situações de violência, hostilidade, exclusão e preconceito são frequentemente manifestadas e até mesmo normalizadas. Este ambiente pode ser particularmente excludente e hostil para a população LGBTQIAP+. Além disso, as LGBTQIAP+fobias atuam como instrumentos de controle, fiscalização e correção dos desvios da normatividade sexual e de gênero (MENDONÇA; MENDONÇA, 2021). Elas também se tornam, em suas dimensões discursiva e performática, elementos definidores dessas masculinidades em disputa, como será apresentado a seguir.

Marias de Minas e outras torcidas LGBTQIAP+

A Marias de Minas é uma agremiação de torcedores LGBTQIAP+ do Cruzeiro Esporte Clube, a primeira que reivindica esse pertencimento desde a fundação do clube em 1921. Esse coletivo estabelece a sua comunicação com seus públicos por meio de um perfil homônimo no *Instagram* e no *Twitter*[21]. Há um grupo no *WhatsApp* onde os participantes se acolhem, conversam e se organizam para frequentar os estádios. A formação do coletivo ocorreu em maio de 2019 e desde então utiliza-se desse perfil para promover as ações e atividades do grupo. (LEÃO, 2021). As plataformas de mídias sociais, como o *WhatsApp*, o *Twitter* e o *Instagram*, têm um papel importante não só para a comunicação, apoio e mobilização entre os torcedores LGBTQIAP+, mas também para a publicização de suas ações, atividades coletivas e institucionais. Atualmente são cerca de 100 torcedores que participam do coletivo[22].

O nome Maria de Minas aponta para diversas camadas que podem tensionar a relação do futebol com as masculinidades e as LGBTQIAP+fobias. "Maria" aparece na linguagem de torcedores adversários como um termo pejorativo com o objetivo de desqualificar o oponente, tirando-lhe a potência da masculinidade e atribuindo-lhe características socialmente identificadas como do feminino, tais como a fraqueza e a

20 No futebol masculino e profissional brasileiro, a heterossexualidade é uma exigência para o atleta. Exemplo disso está na invisibilidade/apagamento de jogadores homossexuais nos principais clubes do país, bem como no seu rechaço. Exemplo disso está na trajetória do jogador Richarlison, que jogou pelo Atlético-MG e seleção brasileira, marcada pelas inúmeras situações de violência homofóbica. A homofobia foi o principal motivo pelo qual o jogador nunca declarou a sua bissexualidade quando atuava profissionalmente. Richarlison foi o primeiro atleta que passou pelo futebol profissional masculino da série A e seleção no Brasil a declarar publicamente a sua não-heterossexualidade. Disponível em: <https://ge.globo.com/futebol/noticia/2022/06/24/pelo-direito-de-ser-quem-e.ghtml/>. Acesso em: 16 ago. 2023.

21 Disponível em: <https://www.twitter.com/MariasMinas>. Acesso em: 11 ago. 2023.

22 Disponível em: <https://www.instagram.com/p/Ct9Zx7gOvAX/>. Acesso em: 11 ago. 2023.

fragilidade. Por outro lado, força, habilidade, virilidade etc., que seriam características do masculino, são reivindicadas para si e para os seus, demonstrando sua supremacia. Além de sexista, também é uma operação fortemente LGBTQIAP+fóbica. Quando "Maria" é colocada em alguma expressão, quase sempre ela vem acompanhada de termos que levam a nuances sexuais e/ou fálicas[23]. Embora esse fenômeno não seja restrito às torcidas de Minas Gerais, essas expressões que feminilizam o outro são frequentemente usadas por torcedores mineiros. É comum encontrar ofensas de torcedores que se baseiam em uma lógica sexista e LGBTQIAP+fóbica.

Não obstante, Maria carrega a potência do feminino: para os cristãos é a mãe do filho de Deus, e também é o nome da mãe de milhares de torcedores do Brasil[24]. É nessa tensão que o termo "Maria", apropriado por um coletivo de torcedores LGBTQIAP+, convida o torcedor a refletir sobre questões que são provocadoras e que causam incômodo por suas nuances LGBTQIAP+fóbicas, e por revelar relações de poder que atravessam questões de gênero e sexualidade em nossa sociedade. O uso do termo "Minas" também pode ter seus significados ampliados quando se entende que é originado tanto de "Minas Gerais" quanto do plural de "mina", uma retração de "menina" vastamente usada na linguagem coloquial. "Mina" reforça a ideia de feminilidade, em um contraponto ao desejado no meio futebolístico.

O nome do grupo assume essa proposta de ressignificar um termo frequentemente usado para ofender e desqualificar os torcedores do Cruzeiro a partir de nuances LGBTQIAP+fóbicas. Essa ressignificação de termos é uma estratégia usada por grupos marginalizados para neutralizar um discurso opressor. Isso ocorre, por exemplo, com os termos "viado" e "bicha", incorporados na linguagem coloquial em espaços de convivência e socialização LGBTQIAP+

A Marias de Minas obteve maior visibilidade a partir do ano de 2022, quando o Cruzeiro-SAF compartilhou um vídeo produzido pelo coletivo em seu canal oficial no *Instagram*. A publicação do vídeo em seu perfil ocorreu como desdobramento do acordo com o Superior Tribunal de Justiça Desportiva (STJD) diante da punição por cânticos LGBTQIAP+fóbicos entoados pela torcida nos estádios.

Em Minas Gerais, a Marias de Minas é a agremiação de torcedores LGBTQIAP+ mais bem consolidada entre as três maiores equipes de futebol: América Mineiro, Atlético Mineiro e Cruzeiro Esporte Clube. Atualmente, o Atlético-MG não tem torcida LGBTQIAP+ em atividade nas redes sociais. A "*Galo Queer*", que atuava no *Facebook*, não está em atividades desde 2022. A Fora da Toca, que representa os torcedores LGBTQIAP+ do América Mineiro, teve a sua primeira publicação no *Instagram* em junho de 2022. Nessa publicação, convidava-se o torcedor LGBTQIAP+ americano para fazer parte da construção do coletivo. De lá até a data da coleta foram 51 publicações realizadas por esse perfil, com média de 19 curtidas por publicação[25]. A última publicação da página ocorreu em 5 de abril de 2023.

23 Remetendo-se ao sexo oral, as frases "Chupa, Maria" ou "Chupa, Frangas", usadas por torcedores mineiros, possuem conotações claramente sexistas e LGBTQIAP+fóbicas e possuem a função de indicar o domínio de um sobre o outro.
24 Segundo dados do Censo 2010, "Maria" é o nome mais comum no Brasil, com 11.734.129 batismos. Disponivel em: https://oglobo.globo.com/economia/noticia/2023/06/censo-qual-o-nome-mais-registrado-no-brasil-e-possivel-consultar-no-ibge-saiba-como.ghtml>. Acesso em: 11 ago. 2023.
25 Dados coletados manualmente em 13 out. 2023 a partir da soma de todas as curtidas dividida pelo número de publicações.

O perfil da Marias de Minas no Instagram atua como espaço segmentado para a divulgação das atividades do coletivo, além de ações institucionais de enfrentamento das LGBTQIAP+fobias no futebol por meio da circulação de publicações em datas específicas e do eventual engajamento de seus seguidores. Esse modo de atuação política e de reivindicação do espaço esportivo se difere bastante das ocupações subversivas que marcaram os primeiros coletivos de torcedores LGBTQIAP+ nos estádios pelo Brasil.

Ainda no contexto da ditadura militar brasileira, em 1977, surgiu no futebol brasileiro a primeira torcida organizada LGBTQIAP+ do país, a Coligay, uma torcida do Grêmio FootBall Porto Alegrense. O grupo fornecia um espaço de acolhimento e sociabilidade de LGBTQIAP+ em meio a um estádio de futebol e uma forma de torcer que performava masculinidades "associada, sobretudo, à virilidade e agressividade, traços também enfatizados na cultura gaúcha" (ANJOS, 2018, p. 21).

O nome Coligay fazia referência a boate gay da capital gaúcha chamada Coliseu. Essa torcida LGBTQIAP+ surge diante de um contexto de mudanças conjunturais no país, como o direito ao divórcio e a criação de novo estado federativo. O grupo formado por cerca de 60 pessoas apareceu pela primeira vez no estádio em uma partida contra o Santa Cruz-RS. A Coligay frequentava os jogos nos estádios e seus integrantes apresentavam performances corporais e estéticas no sentido de contestar a normatividade masculina até os anos iniciais da década de 1980. Essas aparições motivaram episódios de LGBTQIAP+fobia: foram alvejados por pedras no estádio, ocorreram várias tentativas de agressão e intimidação de outros torcedores, inclusive de gremistas que não queriam se identificar e/ou ser associados àquelas figuras feminilizadas (ANJOS, 2018).

A Coligay "compactuou com códigos do futebol, se dispondo ao confronto físico e verbal, empunhando bandeiras e apoiando intensamente a sua equipe. Por outro lado, impôs seus requebros, suas vestimentas espalhafatosas, seu linguajar debochado e provocativo" (ANJOS, 2018, p.22). A torcida existia em um contexto de distensão social, o que permitiu, conforme apontado por Pires (2017), que nenhum de seus membros fosse preso por expressar abertamente sua orientação sexual. Um episódio marcante foi quando o presidente da República na época, o ditador João Baptista Figueiredo (1918-1999), torcedor do Grêmio, foi assistir a uma partida no estádio Olímpico. Um integrante da Coligay chamou "João Baptista" imitando a personagem famosa do humorista Chico Anysio (1931-2012).

Ressalta-se, porém, que as discussões públicas sobre a temática de orientação sexual no esporte eram limitadas. Segundo Lelis (2023), na Subcomissão de Educação, Cultura e Esportes da Assembleia Nacional Constituinte (1987-1988), a discussão foi dispersa. Alguns deputados destacaram a ausência de movimentos sociais convidados, incluindo grupos LGBTQIAP+, enquanto outros viam a questão como uma ameaça à família. Assim, sentimentos de ódio, medo e repulsa permearam o tratamento da questão durante a elaboração da atual Constituição Federal (LELIS, 2023).

Inspirado pela Coligay, o carnavalesco Clóvis Bornay (1916-2015) reuniu em 1989 alguns torcedores homossexuais do Flamengo, time que tinha Zico (1953-) como joga-

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14n25e31972

dor, para criar a FlaGay. O ano era 1979 e o jogo de estreia da torcida seria no Estádio Maracanã contra o rival Fluminense, no famoso Fla-Flu. O presidente do Flamengo, Márcio Braga (1936-), conforme apresenta Pinto (2019), recorreu à LGBTQIAP+fobia ao justificar seus atos para impedir a entrada da FlaGay no estádio, posição marcada por outros dirigentes do clube. A derrota do Flamengo por 3 a 0 nesse jogo foi atribuída à presença de torcedores LGBTQIAP+ nas arquibancadas, conforme evidenciado pela manchete "Márcio: Foi praga da FlaGay" no Jornal dos Sports (PINTO, 2019). Houve duas tentativas fracassadas de reorganizar a FlaGay, uma em 1997 e outra em 2013, principalmente devido à resistência da diretoria do Flamengo (PINTO, 2019).

Os torcedores LGBTQIAP+ que desejam acompanhar de perto o seu time enfrentam obstáculos causados pela falta de apoio institucional e pelo ambiente hostil do estádio. Esse é, provavelmente, um dos principais fatores que fazem com que os torcedores LGBTQIAP+ se distanciem dos estádios e se articulem pelas redes sociais. A *Galo Queer* foi a primeira torcida LGBTQIAP+ do Atlético Mineiro e também a primeira do futebol mineiro. Criada em 2013 por Nathalia Duarte, cientista social e torcedora de Minas Gerais, a página no *Facebook* desse coletivo alcançou mais de 10 mil seguidores, mas nunca se aventuraram a ir aos estádios por medo de represálias[26]. As frequentes ameaças nas páginas da torcida fizeram com que ela mudasse sua visão sobre o futebol: Quando o futebol for um espaço mais amigável para todos e todas, todas as minorias, eu vou me reconciliar com ele" (PINTO, 2017, p. 95). Embora o coletivo Marias de Minas esteja presente nos jogos e crie uma rede de apoio, que pode dar alguma proteção aos que vão ao estádio juntos, sua atuação política se dá principalmente no Instagram e em atividades fora do campo, tendo em vista a hostilidade e os riscos que as arquibancadas trazem ao torcedor LGBTQIAP+.

Marias de Minas no *Instagram*

Esta pesquisa de natureza qualitativa utiliza como *corpus* as postagens feitas nos perfis oficiais do Cruzeiro e "Marias de Minas" no *Instagram* entre junho de 2022 e 2023. O recorte proposto visa analisar as publicações durante o período de um ano e no contexto da nova gestão do clube. No perfil oficial do Cruzeiro, foram observadas as publicações que abordavam o combate às LGBTQIAP+fobias e o respeito à diversidade sexual e de gênero. Na página do coletivo LGBTQIAP+, procurou-se examinar o conjunto das publicações feitas naquele ano para entender como o grupo se organiza e atua para o enfrentamento das LGBTQIAP+fobias na plataforma, no futebol e no Cruzeiro.

O perfil da Marias de Minas no *Instagram* se assemelha aos perfis institucionais/organizacionais nas mídias sociais. As publicações são voltadas para as ações de divulgação da "Maria de Minas", que tem logotipo, oferece *wallpapers* para os usuários personalizarem seus aparelhos, entre outras ações de fortalecimento como instituição. No perfil do *Instagram*, há um cuidado com o design das publicações, com o uso de cores, há consistência e harmonia entre elas, além de aproveitarem recursos próprios

26 Disponível em: <https://museudofutebol.org.br/crfb/instituicoes/654055/>. Acesso em: 31 jul. 2023.

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14n25e31972

da plataforma, como o mosaico formado pelas imagens na página principal em uma lógica múltipla de 3.

Na "biografia" do perfil, a Marias de Minas se posiciona "pela democratização das arquibancadas", sinalizando que a sua luta se inscreve nessa reivindicação do espaço do futebol para torcedores LGBTQIAP+. Nesse sentido, há fortes referências simbólicas a esse nicho com o qual dialoga. Elas estão presentes no logotipo, no uso do *emoji* do arco-íris na bio[27], ou da linguagem não-binária em diferentes publicações.

O perfil na plataforma não chega a 4 mil seguidores e até o momento da análise[28], somava 26 publicações realizadas desde janeiro de 2022. A partir desse recorte, observa-se que o perfil limita as suas publicações segundo o calendário de lutas do movimento LGBTQIAP+, como em janeiro, durante o mês visibilidade transexual; e/ou nas datas capturadas pela lógica mercadológica, como em maio, no contexto do dia do Internacional de Luta contra a LGBTQIAP+fobia — quando o grupo organizou com o estádio do Mineirão o "1º Seminário de Combate à LGBTQIAP+fobia no futebol mineiro"; e durante o mês de junho, quando se celebra o Dia Internacional do Orgulho LGBTQIAP+. Essa temática foi a última abordada no perfil da Marias de Minas até o momento da coleta.

Nota-se, portanto, que o perfil do coletivo "Marias de Minas" no *Instagram* tem uma dinâmica de postagens localizada nos calendários oficiais, muito próximo do que é feito pelo marketing organizacional nas diversas corporações empresariais. O perfil na plataforma propõe um debate sobre as LGBTQIAP+fobias no futebol, limitando-se a postagens "comemorativas" com o intuito de dar visibilidade para a existência do grupo, sua presença em determinados espaços, a história pessoal de seus membros e em relação ao coletivo, e a sua atuação extracampo, como em painéis temáticos.

A propósito do Seminário, durante o período de análise há (proporcionalmente) diversas publicações sobre esse evento[29], como trechos de vídeos[30], fotos[31], alguns textos e reverberações sobre os palestrantes que participaram dos painéis[32]. Segundo as publicações, o evento reuniu representantes de clubes[33], da arbitragem[34], imprensa[35], administradora de estádios[36], instituições do futebol, autoridades e personalidades[37].

Considera-se importante reconhecer os desafios para a realização de um seminário sobre LGBTQIAP+fobias envolvendo atores importantes do futebol masculino

27 O uso do emoji de arco-íris é uma referência direta à bandeira do Orgulho LGBTQIAP+.
28 Coleta e análise da materialidade realizada em 10 de agosto de 2023.
29 São 07 publicações num total de 26 disponibilizadas no feeds em seu perfil no Instagram durante o período de análise.
30 Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CsWyC5jg5p6/>. Acesso em: 11 ago. 2023.
31 Disponível em: <https://www.instagram.com/p/Cto1-jiuKUa/>. Acesso em: 11 ago. 2023.
32 No conjunto das 07 publicações sobre o I Seminário LGBTQIAP+ no Mineirão, 04 postagens são de fotos, 01 de vídeo e 01 republicação do perfil do Instagram da Canarinhos LGBT reverberando o I Seminário LGBTQIAP+ no Mineirão.
33 Lênin Franco, Diretor de negócios do Cruzeiro; e Kin Saito, Diretora do Futebol Feminino do Cruzeiro. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/Ctm_R1mu0fc/>. Acesso em: 11 ago. 2023.
34 Igor Benevenuto "compartilhou como foi ser o primeiro árbitro a se assumir gay como lidou com a homofobia antes e depois. Comenta também como a CBF se comporta, orientações dadas aos árbitros para combater casos de preconceito, punições aos times e sua visão do que pode melhorar." Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CtpYiUXOKN3/>. Acesso em: 11 ago. 2023.
35 Rayllan Oliveira e Débora Elisa, do jornal O Tempo e Guilherme Piu, da Rádio Itatiaia. Os profissionais participaram de um painel que debateu o papel da imprensa como ferramenta de combate às LGBTQIAP+fobias. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/Cto1-jiuKUa/>. Acesso em: 11 ago. 2023.
36 Bahbi Faria, coordenadora de comunicação do Mineirão, que no seminário abordou "como é ser lésbica trabalhando no Mineirão, o que o estádio faz para combater os casos [de LGBTQIAP+fobias], quais são as melhores práticas para receber o público LGBT e tornar o estádio um local seguro.". Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CtpYiUXOKN3/>. Acesso em: 11 ago. 2023.
37 Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CsUGTYFJfS0/>. Acesso em: 11 ago. 2023.

brasileiro, principalmente organizado por um coletivo de torcedores LGBTQIAP+. Não se deve ignorar o histórico de violências, apagamentos e invisibilidades nesses espaços e, por isso, qualquer iniciativa deve ser celebrada, o que não impede a vigilância sobre o modo como elas atuam. A partir das questões que tangenciam o Seminário, busca-se evidenciar as limitações políticas e sociais dessas ações do Cruzeiro e do coletivo LGBTQIAP+. A sua condição de possibilidade se dá no contexto das boas práticas do mercado e das estratégias do marketing que trabalham com o potencial de lucro até mesmo na apropriação das lutas políticas e identitárias. Não que esse seja o propósito do grupo de torcedores LGBTQIAP+, mas certamente parece ser o foco do Minas Arena, que administra o Mineirão, e do Cruzeiro-SAF.

É preciso reconhecer que a grandeza histórica do Mineirão enquanto palco importante do futebol brasileiro não é suficiente para amplificar o debate para além dos painéis temáticos e das mesas de negócios que ocorrem nos confortáveis auditórios dos lucrativos estádios recentemente privatizados (ELIZIO; SALGADO, 2022), às margens dos campos e das arquibancadas. Nesse sentido, não é aleatório que a presença dos dirigentes de clubes no I Seminário LGBTQIAP+ seja, na verdade, a presença do diretor de Negócios do Cruzeiro-SAF, porque é nesse lugar, na mesa de negócios, que o debate da LGBTQIAP+fobia no futebol geralmente se inicia e se encerra.

Para o mês do Orgulho LGBTQIAP+ em 2022, o coletivo Marias de Minas produziu um vídeo que abordava a experiência de torcedores LGBTQIAP+ do Cruzeiro. Sua trama apresenta a relação de torcedores LGBTQIAP+ com o clube, alguns relatos sobre a LGBTQIAP+fobia e como isso afeta a sua vivência e experiência como torcedor. As publicações no mês do orgulho LGBTQIAP+ de 2023 também ocorrem por meio de relatos de torcedores, mas usando o carretel de imagens.

O compartilhamento desse vídeo no perfil oficial do Cruzeiro-SAF no Instagram se tornou a primeira ação do clube que reconhece publicamente uma torcida organizada LGBTQIAP+ em suas campanhas institucionais. O vídeo foi publicado no contexto do acordo entre o Cruzeiro-SAF e o STJD. Na ocasião, o Cruzeiro estava em seu terceiro ano na série B. A perda de 6 pontos previstos como punição para esse caso poderia prejudicar o retorno do clube para a série A. Em campo, a equipe liderava a tabela e os torcedores voltavam finalmente a acreditar na recuperação do time. Esse cenário positivo compôs o pano de fundo dessa campanha contra a LGBTQIAP+fobia, que culminou no compartilhamento do vídeo em seu perfil no *Instagram* em conjunto com a Marias de Minas.

Em relação às publicações em junho de 2023, o perfil Marias de Minas também apostou nos depoimentos de torcedores do coletivo, indicando a importância desse espaço para os torcedores LGBTQIAP+. Os depoimentos versam sobre um sentimento de mais segurança ao frequentar os estádios com membros do coletivo; troca de experiências e afetos entre os membros, principalmente por meio do grupo que mantém no *WhatsApp*.

Durante o período analisado, o perfil oficial do Cruzeiro fez 14 postagens com algum tipo de referência à temática LGBTQIAP+. Essas publicações se limitam ao con-

texto do mês do orgulho LGBTQIAP+, em junho, e do dia internacional de enfrentamento às LGBTQIAP+fobias, em 17 de maio. Duas dessas publicações ocorreram em 2023, uma em cada data anteriormente citada.

Quatro publicações referenciaram o mês do Orgulho LGBTQIAP+ com recursos visuais em 2022, mas o foco era anunciar a data, os jogadores e/ou o placar da partida. Um carrossel com 10 imagens foi publicado, destacando fotos de torcedores LGBTQIAP+[38]. Além disso, compartilhou-se uma foto do capitão do time, Eduardo Brock, usando a braçadeira LGBTQIAP+ e carregando a sua filha[39]. Duas outras publicações foram feitas para divulgar as ações do mês do Orgulho em campo. A primeira anunciava que o capitão do time Sub-20 também usaria a braçadeira LGBTQIAP+[40]. A publicação indica que há ações de enfrentamento às LGBTQIAP+fobias voltadas para a base. A segunda apresentava uma imagem do estádio Mineirão iluminado com as cores do arco-íris[41]. Brock[42] e o artilheiro do campeonato, Edu[43], gravaram um vídeo de aproximadamente de 15 segundos, em que mobilizam o slogan da campanha "ou lutamos contra, ou somos parte do problema", para conscientizar o torcedor do seu papel para o enfrentamento desse problema.

Depoimentos de torcedores que se identificam como LGBTQIAP+ e relatam experiências de violência e hostilidade, marcadas pela persistência das LGBTQIAP+fobias no contexto do futebol, aparecem em diferentes publicações. A manifestação de discursos de ódio é também aparece nos comentários postados por torcedores que se opõem a essas campanhas de conscientização.

Os depoimentos indicam uma preocupação entre os torcedores LGBTQIAP+ em frequentar estádios de futebol, atribuída a múltiplos incidentes de LGBTQIAP+fobias nesses espaços. Esses incidentes englobam tanto a violência verbal, caracterizada por discursos, insultos e injúrias provenientes das arquibancadas, quanto a violência física[44]. Esses fatores contribuem para a percepção dos estádios de futebol como ambientes adversos, não apenas para indivíduos LGBTQIAP+, mas também para mulheres, negros, pessoas com deficiência e outros grupos que têm sido historicamente marginalizados nos espaços esportivos[45]. Esse cenário de violência e hostilidade contrasta com a ideia do futebol como um esporte que pode aproximar as pessoas.

Ao mesmo tempo em que se observa o desejo do grupo de transformar o futebol em um espaço democrático e inclusivo, há uma dimensão utópica nessas lutas, exemplificada pelo depoimento de Cris Gomes, que aspira ver as cores do arco-íris integradas ao azul e branco das arquibancadas. Embora as ações comerciais realizadas

38 Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CfWvHIcoezB/>. Acesso em: 16 ago. 2023.
39 Disponível em: <https://www.instagram.com/p/Cl4tWF8pvT7/>. Acesso em: 13 ago. 2023.
40 Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CfXX4luLklN/>. Acesso em: 13 ago. 2023.
41 Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CfXlgJTMVFA/>. Acesso em: 13 ago. 2023.
42 Disponível em: <https://www.instagram.com/tv/CfWoQfNl5kT/>. Acesso em: 13 ago. 2023.
43 Disponível em: <https://www.instagram.com/tv/CfXAWcwlIlu/>. Acesso em: 13 ago. 2023.
44 No depoimento de Bebs, ela relata um trauma de usar o banheiro feminino e ter sofrido violência LGBTQIAP+fóbica. Ela afirma que quando ia ao estádio, não usava os banheiros. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CuAfd8NOsuw/>. Acesso em: 11 ago. 2023.
45 São inúmeros os casos de racismo nos estádios de futebol, não só no Brasil, como em todo o mundo. O jogador Vinny Jr., vem sofrendo reiterados ataques racista e xenofóbicos no continente europeu com reverberações no mundo todo, principalmente no Brasil. Jogadores e torcedores brasileiros vivenciam constantemente ataques racistas, o que demonstra como o espaço do torcer ainda reflete as estruturas coloniais, raciais e de gênero que marcam a relação sociais e culturais no Ocidente.

durante o mês do Orgulho possam alimentar essa esperança, elas por si só não produzem resultados tangíveis no combate às LGBTQIAP+fobias no futebol.

A persistência dos ataques racistas e LGBTQIAP+fóbicos nos estádios sugere que as medidas legais para criminalizar o racismo e a LGBTQIAP+fobia não foram suficientes para erradicar o preconceito nas arenas esportivas. Uma mudança efetiva na democratização do futebol exige mais do que ações isoladas e publicitárias dos clubes e outras entidades, ou apenas o trabalho de grupos de torcedores LGBTQIAP+. É necessário que as entidades, os clubes, os estádios, os torcedores e outras iniciativas além do marketing empresarial, se comprometam com a luta contra a LGBTQIAP+fobia dentro e fora de campo.

Considerações finais

Por fim, afirma-se que as relações conjuntas entre o coletivo Marias de Minas e o Cruzeiro-SAF no *Instagram* foram realizadas em um momento em que o clube era pressionado por legislações e regras externas, para realizar ações de enfrentamento às LGBTQIAP+fobias nos estádios, entre elas o acordo com o STJD. Ou seja, essas ações ocorreram menos pelas demandas de torcedores LGBTQIAP+, e mais pela proximidade com o discurso de diversidade LGBTQIAP+ com nuances mercadológicas e consequências legais. Atualmente, a sensibilidade a essa pauta tem se tornado um valor de mercado desejado por empresas de todos os setores, inclusive no futebol. Este é um ambiente que, historicamente, tem sido marcado pela naturalização de práticas de violência, exclusão e desumanização de indivíduos LGBTQIAP+. No entanto, no cenário atual de punições por crimes raciais e LGBTQIAP+fóbicos em locais esportivos, enfrentar esse problema tornou-se uma urgência, especialmente para aqueles que não querem correr o risco de ser penalizado com multas e/ou perda de receita.

Acredita-se que o contexto de uma nova gestão, os resultados favoráveis em campo e a possibilidade de perder seis pontos na competição pelas punições do STJD — que colocaria em risco as chances do Cruzeiro de finalmente subir para a série A do Campeonato Brasileiro — contribuíram para que essas ações de enfrentamento da LGBTQIAP+fobia dentro e fora de campo fossem menos rechaçadas pela torcida. Assim, as ações do Cruzeiro podem estar ligadas não a um engajamento social e político, ou apenas à perspectiva organizacional, mas principalmente ao mercado do futebol, sobretudo devido à possibilidade de punição desportiva.

As publicações no *Instagram* estão temporalmente marcadas pelas efemérides relacionadas à temática nos meses de maio e junho. Ou seja, as ações em parceria com a Maria de Minas foram limitadas ao contexto do calendário de lutas do movimento LGBTQIAP+, maio e junho de 2022, já incorporado pelo marketing empresarial, e circunscrita àquele cenário de reestruturação do clube e de reposicionamento da nova SAF no mercado. Embora esta pesquisa não tenha se concentrado nos comentários publicados pelos usuários, durante o período de análise não foram observadas interações entre a Maria de Minas e outras torcidas LGBTQIAP+ para articular pautas, lutas,

engajamento em ações comuns, nem mesmo para provocações que caracterizam o espírito de competitividade forjado no futebol masculino.

Entende-se que as torcidas LGBTQIAP+ se articulam nas plataformas em função do ambiente hostil nos estádios, o que não significa que elas não possam estar, discretamente, nesse meio. Esses grupos se organizam, inclusive, em busca de proteção para frequentar as arenas esportivas. Por outro lado, a Coligay se fazia presente entre os torcedores e, por meio de suas performances queers, inscrevia uma forma de resistência à LGBTQIAP+fobia nos estádios. Ocupava e reivindicava esses lugares, não sem ameaças e provocações. No entanto, isso não acontece da mesma forma nos dias de hoje. É possível afirmar que essa organização das torcidas LGBTQIAP+, especificamente a Maria de Minas, mediada pelas plataformas, é adotada como medida de proteção à integridade física dos torcedores. Isso foi indicado por seu fundador, Yuri Senna, que chegou a receber ameaças de morte por suas ações à frente desse coletivo[46].

Em resposta a esses temores, a Lei Geral do Esporte (BRASIL, 2023) foi sancionada em 2023. Entre seus artigos, a lei estabelece punições para as torcidas organizadas que praticarem racismo, xenofobia, homofobia e transfobia nos estádios. As regras dos campeonatos também estabelecem multas e perda de pontos para os clubes diante desses episódios. No entanto, sabe-se que a legislação é insuficiente para tais ações, visto que o comportamento não está limitado ao grupo identificado como torcedores organizados e nem ocorre apenas nas praças esportivas. A LGBTQIAP+fobia é estrutural na sociedade, e também no futebol. Criar um espaço seguro para a presença e permanência desses torcedores nos estádios, além do Instagram e de outras plataformas digitais, deve ser um desafio a ser enfrentado sobretudo pelos clubes esportivos, não apenas por esses grupos de torcedores historicamente vulnerabilizados.

Referências

ANJOS, L. A. **De "são bichas, mas são nossas" à "diversidade da alegria":** uma história da torcida coligay. 2018. 388 f. Tese (Doutorado em Ciências do Movimento Humano) - Escola de Educação Física, Fisioterapia, Dança, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/184514>. Acesso em: 1 dez. 2023.

ANTÔNIO, J. **É uma revolução.** Realidade. São Paulo: Ed. Abril, nº 32, nov. 1968.

BANDEIRA, G. A.; SEFFNER, . Futebol, gênero, masculinidade e homofobia: um jogo dentro do jogo. **Espaço Plural**, v. 14, n. 29, p. 246-270, 2013.

BORRILLO, D. **Homofobia:** história e crítica de um preconceito. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

BRAGA, P. **Marias de Minas, do Cruzeiro, é o primeiro coletivo LGBTQIA+ a lançar site sobre a causa no Estado.** Belo Horizonte, 2022. Disponível em: https://www.itatiaia.com.br/editorias/cruzeiro/2022/06/28/orgulho-marias-de-minas-e-o-primeiro-

46 Disponível em: <https://esportes.r7.com/lance/torcida-lgbtq-do-cruzeiro-as-marias-de-minas-criam-propostas-solidas-para-combate-a-homofobia-30012020>. Acesso em: 1 dez. 2023.

-coletivo-lgbtqia-a-lancar-site-sobre-a-causa-e-minas-gerais, Acesso em: 14 jul. 2023.
BRASIL. **Lei Geral do Esporte.** Lei n°14.597, de 14 de junho de 2023. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2023-2026/2023/Lei/L14597.htm#:~:text=L14597&text=Institui%20a%20Lei%20Geral%20do%20Esporte.&text=Art.%201%C2%BA%20%C3%89%20institu%C3%ADda%20a,Cultura%20de%20Paz%20no%20Esporte. Acesso em: 14 jul. 2023.

ELIZIO, Tharcio; SALGADO, Nayara Amorim. "Quem manda no Mineirão?": um estudo sobre a gestão do espaço urbano a partir da transformação do Mineirão de Estádio em Arena. In: **Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais**, v.14, 2022. DOI: https://doi.org/10.22296/2317-1529.rbeur.202220

INSTAGRAM. **Marias de Minas.** Disponível em: <https://www.instagram.com/marias-demg/>. Acesso em: 31 jul. 2023.

LEÃO, S. Marias de Minas: Primeira torcida LGBT do Cruzeiro luta por inclusão no futebol. **BHAZ**, Belo Horizonte, 2021. Disponível em: https://bhaz.com.br/noticias/esportes/marias-minas-torcida-lgbt/. Acesso em: 14 jul. 2023.

LELIS, R. C. **A Orientação Sexual na Constituinte de 1987-88:** constituição performativa de sujeitos LGBTI+ na Constituição da nação brasileira. 1. ed. Salvador: Devires, 294p, 2023.

MENDONÇA, C. M. C.; MENDONCA, F. V. K. M. "Ô bicharada, toma cuidado: o Bolsonaro vai matar viado!" Cantos homofóbicos de torcidas de futebol como dispositivos discursivos das masculinidades. **GALÁXIA** (SÃO PAULO. ONLINE), v. 46, p. 1-18, 2021. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/46768>. Acesso em: 1 dez. 2023.

MOSSE, G. L. **La imagen del hombre.** Madrid: Taiasa Editorial, 2000.

PINTO, M. R. A "praga" da FlaGay e o "desbunde" guei no futebol brasileiro. **Revista Brasileira de Estudos da Homocultura** , v. 1, p. 102-122, 2019. DOI: 10.31560/2595-3206.2018.4.9192

PINTO, Mauricio Rodrigues. **Pelo direito de torcer**: das torcidas gays aos movimentos de torcedores contrários ao machismo e à homofobia no futebol. 2018. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/100/100134/tde-12032018-205408/. Acesso em: 1 dez. 2023.

PIRES, B.. **"Em plena ditadura, a torcida Coligay mostrava a cara contra o preconceito".** São Paulo, 2017. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2017/04/07/deportes/1491595554_546896.html>. Acesso em: 14 jul. 2021.

SANTOS, I. S. **O clube no século XXI e o fator "supporter":** estudos sobre o poder, negócio e comunidade no futebol-espetáculo. Tese (Programa de Pós-Graduação em Comunicação). Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2022. Disponível em: <hhttp://www.bdtd.uerj.br/handle/1/18471>. Acesso em: 1 dez. 2023.

TEIXEIRA, R. da C. .; MEDEIROS, J.; REIS, H. H. B. dos; LOPES, F. T. P. I Censo Anatorg: análise do perfil de lideranças de torcidas organizadas. **FuLiA/UFMG** , Belo Horizonte/MG, Brasil, v. 6, n. 1, p. 110–136, 2021. DOI: 10.35699/2526-4494.2021.33177. Disponível em: https://periodicos.ufmg.br/index.php/fulia/article/view/33177. Acesso em: 10 abr. 2024.

VIMIEIRO, A. C. Midiatização e futebol: dinâmicas digitais do torcer no Brasil. In: **Torcidas organizadas, coletivos e movimentos de torcedores:** um panorama nos dias atuais. Campinas: Mercado das Letras, 2023.

VIMIEIRO, A. C.; QUEIROZ, A. ; SILVA, A. Q. ; MALDINI, G. ; QUINTELA, G. P. ; ALVES, L. E. C. ; MARTINS, M. C. . É mais que preconceito! Dimensões da opressão de gênero no esporte a partir da análise do Podcast das Marias. In: 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2020, virtual. **Anais do Intercom**, 2020. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/68792>. Acesso em: 1 dez. 2023.

Recebido em: 06 dez. 2023
Aprovado em: 23 fev. 2024