

Fabiana Piccinin, Ingrid Assis e Vicente Gosciola (Coords.)

# Imagens Dinâmicas

**RIA**  
Editorial

# **IMAGENS DINÂMICAS**

Coordenadores

Fabiana Piccinin

Ingrid Assis

Vicente Gosciola

**RIA**  
Editorial

## Ria Editorial - Comité Científico

- Dra. Alana Volpato, Universidade Estadual Paulista – UNESP (Brasil)  
Dra. Alice Martins, Universidade Federal de Goiás - UFG (Brasil)  
Dra. Aline Camargo, Universidade Estadual Paulista – UNESP (Brasil)  
Dra. Ana Carla Amaro, Universidade de Aveiro (Portugal)  
Dra. Andrea Versuti, Universidade de Brasília - UnB (Brasil)  
Dr. Branco Di Fátima, Universidade da Beira Interior - UBI (Portugal)  
Dra. Caroline Kraus Luvizotto, Universidade Estadual Paulista - UNESP (Brasil)  
Dr. Livre-docente Denis Renó, Universidade Estadual Paulista - UNESP (Brasil)  
Dr. Eduardo Pellanda, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - PUCRS (Brasil)  
Dra. Fabiana Q Piccinin, Universidade Federal de Santa Catarina (Brasil)  
Dra. Fátima Lopes Cardoso, Instituto Politécnico de Lisboa (Portugal)  
Dra. Fernanda Bonacho, Instituto Politécnico de Lisboa (Portugal)  
Dr. Filipe T. Moreira, Instituto Politécnico da Guarda (Portugal)  
Dra Iluska Coutinho, Universidade Federal de Juiz de Fora - UFJF (Brasil)  
Dra Ingrid Assis, Universidade Federal do Tocantins - UFT (Brasil)  
Dr. Jefferson Barcellos, Universidade de Ribeirão Preto - UNAERP (Brasil)  
Dr. c/ Agregação João Canavilhas, Universidade da Beira Interior - UBI (Portugal)  
Dr. Jorge Trindade, Instituto Politécnico de Lisboa (Portugal)  
Dr. c/ Agregação Jorge Veríssimo, Instituto Politécnico de Lisboa - IPL (Portugal)  
Dr. José Carlos Marques, Universidade Estadual Paulista – UNESP (Brasil)  
Dr. Livre-docente Juliano Maurício de Carvalho, Universidade Estadual Paulista – UNESP (Brasil)  
Dra. Júlia Leitão de Barros, Instituto Politécnico de Lisboa (Portugal)  
Dr. Laan Mendes de Barros, Universidade Estadual Paulista – UNESP (Brasil)  
Dr. Leonel Simila, Escola Superior de Jornalismo (Moçambique)  
Dra. Liliane de Lucena Ito, Universidade Estadual Paulista – UNESP (Brasil)  
Dra. Mágda Rodrigues da Cunha, Universidade Católica Portuguesa (Portugal) / ALAIC  
Dra. Livre-docente Maria Cristina Gobbi, Universidade Estadual Paulista – UNESP (Brasil)  
Dra. Maria José Mata, Instituto Politécnico de Lisboa (Portugal)  
Dra. Oksana Tymoshchuk, Universidade de Aveiro (Portugal)  
Dra. Pollyana Ferrari, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUCSP (Brasil)  
Dra. Regilene Sarzi-Ribeiro, Universidade Estadual Paulista – UNESP (Brasil)  
Dra. Sandra Lopes Miranda, Instituto Politécnico de Lisboa - IPL (Portugal)  
Dra. Teresa Piñeiro-Otero, Universidade da Corunha (Espanha)  
Dr. Tomás Jane, Escola Superior de Jornalismo (Moçambique)  
Dra. Valquíria Kneipp, Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN (Brasil)  
Dr. Vicente Gosciola, Universidade Anhembi Morumbi (Brasil)  
Dr. Xabier Martínez-Rolán, Universidade de Vigo (Espanha)

## FICHA TÉCNICA

Copyright 2025 ©Autoras e autores. Todos os direitos reservados

Foto de capa: ©Tsurukame Design - stock.adobe.com (arquivo nº 356638731)

Design da capa: ©Denis Renó

Diagramação: Luciana Renó

ISBN 978-989-9220-28-7

Título: Imagens dinâmicas

Coordenadores: Fabiana Piccinin, Ingrid Assis e Vicente Gosciola

1.<sup>a</sup> edição, 2025.



Esta obra tem licença Creative Commons ***Attribution-NonCommercial-NoDerivatives***. Você tem o direito de compartilhar, copiar e redistribuir o material em qualquer suporte ou formato sempre que seja feito o reconhecimento de seus autores, não utilizá-la para fins comerciais e não modificar a obra de nenhuma forma.

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

©Ria Editorial



riaeditora@gmail.com  
<https://www.riaeditorial.com>

## **ESSA OBRA FOI AVALIADA INTERNAMENTE E EXTERNAMENTE POR PARECERISTAS**

Todos os textos foram avaliados e selecionados pelos coordenadores da obra. Os comentários foram enviados aos autores, que, mediante a aprovação, receberam tempo hábil para eventuais correções.

O livro foi posteriormente avaliado e aprovado pela avaliadora Dra. Regilene A. Sarzi Ribeiro, que informou parecer positivo à publicação da seguinte forma:

O livro “Imagens Dinâmicas”, organizado por Fabiana Piccinin, Ingrid Assis e Vicente Gosciola, compõe um conjunto singular de textos sobre cinema, televisão e imagens em diferentes expressões e suportes audiovisuais com contribuições significativas para o debate envolvendo desde questões de gênero e alteridade até aspectos políticos e culturais, no campo da comunicação e da linguagem audiovisual. Frente ao exposto, recomendo a sua publicação sem ressalvas, com a certeza da sua relevância no debate interdisciplinar sobre a imagem na atualidade.

O parecer foi enviado previamente ao lançamento.

## **Autoras e autores**

Adriana Pierre Coca

Arielly Kizzy Cunha

Carolina Gois Falandes

Denis Porto Renó

Edson de Souza Spitalettil

Eduardo Fernando Uliana Barboza

Felipe Ferreira Neves

Julia Zanutim Picolo

Nísia Martins do Rosário

Raíssa Pimentel

Vicente Gosciola

Vitória Garcia Galhardo

## SUMÁRIO

Apresentação .....	10
“Anora”: a seletividade no empoderamento feminino e a putafobia escancarada pós-Oscar 2025 .....	12
<i>Vitória Garcia Galhardo</i>	
A experiência imersiva nos espetáculos Candlelight e Ópera das Cores .....	39
<i>Eduardo Fernando Uliana Barboza</i>	
As fronteiras da alteridade na teledramaturgia brasileira .....	59
<i>Adriana Pierre Coca</i>	
<i>Nísia Martins do Rosário</i>	
Conjunto do Ipiranga em 360 graus: produção de uma narrativa complexa sobre a independência do Brasil .....	81
<i>Carolina Gois Falandes</i>	
<i>Denis Porto Renó</i>	

Do ensaio literário ao filme-ensaio: rupturas e continuidades com o documentário.....	125
<i>Felipe Ferreira Neves</i>	
Imagens da resistência: um estudo comparado entre o Cinema Novo e o Novo Cinema.....	155
<i>Raíssa Pimentel</i>	
Documentário um “novo” gênero para os Blockbusters?.....	198
<i>Julia Zanutim Picolo</i>	
<i>Mank</i> e a nostalgia como mercadoria.....	217
<i>Edson de Souza Spitaletti</i>	
<i>Vicente Gosciola</i>	
Narrativa transmídia para crianças - O Menino Maluquinho.....	241
<i>Arielly Kizzy Cunha</i>	
<i>Índice Remissivo</i> .....	260

# **IMAGENS DINÂMICAS**

## **APRESENTAÇÃO**

A comunicação tem o papel de nos conectar, manter-nos em sintonia. Enquanto há comunicação, não há conflitos. É importante destacar que a comunidade lusófona é formada por povos e culturas conectadas pelo idioma e pelos traços culturais que os conectam. Uma conexão que transcende o idioma português, permanecendo, de maneira expressiva, em toda a Iberoamérica. Afinal, a comunidade lusófona compreende todos os países colonizados pelos portugueses e a Galícia, no noroeste da Espanha, que fala um idioma irmão – o Galego –, por vezes idêntico.

A obra resulta de uma seleção que começou na segunda edição do Colóquio Internacional Lusofonia em Debate, que, ao homenagear Luís de Camões (nascido 500 anos antes da convocatória do evento), definiu a temática “os media na Lusofonia: de Camões à Inteligência Artificial”.

A partir dos grupos de trabalho sobre cultura popular, cinema, fotografia, mídia e cidadania, educação, novas tecnologia da comunicação, jornalismo, publicidade e mercado, assim como história da comunicação, reuniram-se textos para diversos livros, dentre eles o que vos apresento.

Esse livro é como a Lusofonia – sem fronteiras, ou com diversas fronteiras superadas. Para esta obra, deparamo-nos com contribuições inéditas oriundas, especialmente, de países lusófonos, com alguns textos em espanhol. As temáticas selecionadas nesta obra, avaliada às cegas

e organizada por cientistas do mais alto nível, oferecem qualidade e inovação para os estudos na área.

Certamente, no próximo ano, um novo Colóquio International Lusofonia em Debate será responsável pela pré-seleção de novos textos, que servirão de base para livros ainda mais novos. Os textos inéditos que apresentamos neste livro, selecionados com toda a seriedade pela coordenação da obra, representam a força e a relevância da Lusofonia no mundo da comunicação, e fazem-nos sentir orgulho da esfera comunicacional que nos une. Viva a ciência. Viva a Lusofonia, sempre. Boa leitura.

*Denis Renó*

*Sandra Miranda*

*Liliane Ito*

# **“ANORA”: A SELETIVIDADE NO EMPODERAMENTO FEMININO E A PUTAFOBIA ESCANCARADA PÓS-OSCAR 2025**

*Vitória Garcia Galhardo<sup>1</sup>*

A premiação do Oscar 2025 foi importante para pensarmos o futuro do cinema independente e propor discussão sobre filmes de orçamento abaixo dos dez milhões na Academia Americana de Cinema. Em contrapartida, foi possível observar um grande retrocesso em relação aos debates de representatividade. Tendo em vista que a repercussão negativa dos prêmios recebidos pelo filme *Anora* (2024), do diretor Sean Baker. Que foi alvo de grandes debates do público nas redes sociais, nos meios jornalísticos e acadêmicos.

O filme recebeu um total de cinco prêmios na cerimônia, incluindo melhor filme e melhor atriz. Porém, não foi suficiente para

---

1. Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação na Universidade Estadual Paulista (UNESP – Bauru).  
[vitoria.galhardo@unesp.br](mailto:vitoria.galhardo@unesp.br)

louvar o avanço do cinema independente, já que a grande discussão foi permeada pelos debates sobre o enredo do filme. Controvérsia pautada pela narrativa abordar as vivências de uma *stripper* e trabalhadora do sexo americana.

Devido às normativas sociais que pairam sobre o sexo, a prostituição, o corpo feminino e a nudez, é possível imaginar que as argumentações de parte do público, dos críticos e acadêmicos. Quais visaram elencar tais questões para debater a idoneidade do filme como grande vencedor das categorias. O fato é que a questão de mérito não passou a ser discutida, em sua maior parte, por quesitos técnicos e estilísticos da narrativa do filme, mas, permeou um debate sobre discutir o corpo e trabalho sexual da personagem.

A questão principal em relação ao filme após a premiação tornou-se um extenso debate sobre como muitas pessoas, inclusive mulheres, foram responsáveis por promover discursos de ódio nas mídias sociais às trabalhadoras sexuais. Mas o porquê desse fenômeno? Qual o motivo desses discursos e do desalinhamento da luta por representatividade social nos filmes?

Tal discussão já vem sendo fomentada dentro do debate das trabalhadoras do sexo feministas. A putafobia, vista nas principais discussões dessas mulheres, representa bem o debate do qual essa investigação se propõe. Entender através das produções audiovisuais como o corpo e o trabalho sexual é visto por muitas pessoas na sociedade: segmentando a figura da mulher entre níveis de alto e baixo valor social. Fator que desfavorece conquista e divide mulheres em suas relações de força e busca de privilégio social.

Ao observar o excelente texto da jornalista Bárbara Krauss (2025), intitulado, *Os tempos mudaram: agora são as mulheres empoderadas que apedrejam putas*, temos uma ideia do que se trata o conceito de putafobia e move-me a permear os debates (mais que necessários), presentes nesse trabalho. O conceito compõe o ato de ofender, menosprezar, escanteiar trabalhadoras do sexo, através de discursos ou ações violentas. De modo que desalinhe os direitos dessas pessoas e as coloquem numa moral de baixo valor social e cultural.

*Anora* é um filme que permite a visibilidade de trabalhadoras do sexo e promove um debate na esfera midiática do qual já conhecemos: mulheres reais sempre viveram tais violências e discursos putafóbicos. E as publicações e comentários na rede não passam de um espelho social de alguns grupos e da sociedade, que deveriam defender essas pessoas, preferem se aproveitar para permear novas ondas de violência.

Mesmo que o filme utilize da prostituição como um meio de denunciar as injustiças sociais, e como considera Bárbara Krauss (2025), abordar “a falência das ilusões do capitalismo e, com elas, ideais de classe e gênero” (Krauss, 2025, par. 8). Temos que a presença da mulher puta tenciona reflexões, muito bem representadas no filme, sobre como vivemos em espaços de segmentação social e nos leva a pensar no enfraquecimento entre grupos feministas, que excluem e estereotipam, assim como a maioria da sociedade, o trabalho do sexo.

Esse pensamento reflete **três pontos** principais que compõem esse trabalho: **a representação das mulheres putas no cinema** através do filme de Sean Baker, o **desalinhamento de mulheres** feministas e não feministas para compreender a luta das mulheres e como **outras obras audiovisuais** já denunciavam a putafobia, enraizada nos imaginários coletivos através dos matizes sociais e culturais.

Através desses três caminhos de discussão será possível compreender a desarticulação da luta feminista e como *Anora* deve ser considerado um filme potencial e transformador de imaginários. Tendo em vista que sua narrativa promove novas formas dos espectadores em refletir, num viés mais amplo, sobre a comunidade marginalizada das trabalhadoras sexuais.

Além de denunciar o impacto que esses fenômenos que surgem nas redes sociais, são representações reais da sociedade, onde pessoas e grupos que se dizem acolher a “diversidade”, excluem mulheres que estão enquadradas em certas perspectivas sociais.

Ou seja, um filme que aborda as nuances da vida de uma puta, seja ela americana ou não, ganhar o maior prêmio da academia, também é um avanço e marco na luta contra o *status quo*, tendo em vista a cultura em que vivemos: patriarcal, misógina e normativa.

## **Quem tem medo de puta?**

Ani está em um grande quarto em frente a uma vidraça que dá vista a neve que cai sobre um lago na cidade de Nova Iorque. Essa é uma das cenas finais do filme que a levará de volta para a casa da irmã no Brooklyn e ao trabalho sexual. Ani acaba de ser humilhada por uma família oligarca russa, qual o filho, na ilusão de afeto e de novas perspectivas na grande metrópole, acaba de anular o casamento realizado há poucos dias. O encontro do casal em uma boate de strip-tease que proporcionou encontros, sexo, trabalho, festas e uma união em Vegas, acabou.

A cena em questão reflete bem sobre o poder dos ricos em destruir os afetos e uma perspectiva de olhar social diferente da mulher puta. Reforçadas pelo filme, estão as atitudes das quais estamos acostumados

a observar na sociedade misógina e normativa. Mas a moeda de troca sempre foi bem determinada por Ani: “*in cash*”.

O filme mostra, na cena seguinte, essa relação de troca e a perspectiva do trabalho sexual da personagem. Em que o “capanga”, Igor, também, de uma família de imigrantes russa, único que via Ani como uma pessoa e que não merecia tamanha humilhação. E entrega a ela o anel de casamento, não descartado por seu mandante. O anel, que poderia ser um artefato de lembrança para Ani, agora é moeda de troca, quando a stripper percebe que é hora de voltar a vida de antes e o primeiro passo é recompensar sexualmente esse homem.

### Figura 1

*Anora* (2024) dirigido por Sean Baker<sup>2</sup>



A ação bondosa, seguida de sexo e um choro angustiante é uma metáfora. A narrativa mostra nuances tão potenciais, que Ani não chora pelo casamento anulado, ela sofre por sentir se sentir violentada por uma sociedade que a enxerga em um padrão muito bem determinado: uma mulher puta que não pode desfrutar de outro lugar em uma sociedade capitalista e cheia de preceitos morais, pode apenas servir ao trabalho erótico e sexual.

---

2. Direitos de NEON.

## **Figura 2**

*Anora (2024) dirigido por Sean Baker<sup>3</sup>*



Baker (2024).

Então quem é Ani nessa história? A linda mulher do filme de 1990 em um sonho de princesa ou a mulher bem posicionada em sua profissão vivendo em uma sociedade cheia de ódio?

No livro *Dando uma de Puta: a Luta de Classes das Profissionais do Sexo*, a autora Melissa Gira Grant (2021), propõe um pensamento ímpar ao assunto. O conceito “imaginário da prostituta”, pautado em uma perspectiva feminista, explana bem a ideia de como a sociedade enxerga as trabalhadoras性uais, desde o estigma social, o trabalho e também como as pessoas lidam com o trabalho sexual. Grant, discorre no contexto norte-americano, onde a prostituição é proibida, como Nova Iorque<sup>4</sup>, por exemplo, onde a polícia tem espaço para promover violência e humilhação às profissionais com certa afirmação social. Ou seja, a ideia de prostituta imaginada pode ser entendida como um marcador social para disciplinar mulheres que trabalham com o sexo:

---

3. Direitos de NEON.

4. Grant (2021) levanta informações e afirma que o estado de Nova Iorque é responsável por violar os direitos civis das profissionais do sexo, em busca de flagrantes de prostituição, para expor mulheres e estigmatizá-las na sociedade e na mídia, como é o caso dos posts de JOHNTV, que trabalhava com imagens de câmeras de segurança de ações policiais envolvendo casos de prisões de prostitutas e seus clientes.

O imaginário da prostituta compele aqueles que buscam controlar, abolir ou lucrar de alguma maneira com a prostituição, e é também o resultado retórico de seus esforços. Ele é movido por fantasias e medos sobre o sexo e o valor da vida humana. (Grant, 2021, p. 22)

Grant (2021) afirma que o trabalho sexual nunca deve ser equi-parado a exploração sexual e tráfico sexual, pois existem profissionais que desejam desempenhar a profissão (Grant, 2021). Esse pensamento deixa evidente que nem sempre podemos estereotipar as prostitutas como mulheres que exercem a profissão por dificuldades financeiras e falta de oportunidade. É evidente que a realidade social de certas mulheres são responsáveis por inseri-las no trabalho sexual. Mas isso não quer dizer que não existam mulheres que desejam trabalhar na profissão ou que estando nela, se identificam e permanecem desempenhando o trabalho.

Esse pensamento fortalece o que Monique Prada (2018), escritora e trabalhadora sexual, propõe em seu livro, *Putafeminista*, e levanta debates interessantes sobre a profissão do sexo e como a sociedade enxerga a mulher puta, ao afirmar que, “a sociedade quer que fiquemos no lugar que ela nos reservou, o único espaço possível para mulheres como nós: o espaço da precariedade, da exclusão, da marginalidade, da clandestinidade, da violência” (Prada, 2018, p. 35). Ou seja, a sociedade precisa compreender que mulheres adultas também são capazes de consentir, mas o imaginário social está contaminado pela ideia da prostituição como um ambiente perverso e violento (Moira, 2018).

Aceitar a prostituição e respeitar suas representações trata-se de um ato ético, segundo Prada (2018), expandir horizontes e compreender que o mundo não é apenas sobre aquele que julga e sim sobre uma

multiplicidade de pessoas que vivem em sociedade e que precisam ter respeito com as trabalhadoras sexuais:

Em um mundo menos preconceituoso e mais igualitário, em que o (livre) exercício da sexualidade possa ocupar um lugar menos marginal e clandestino, talvez ele pudesse ser uma habilidade a ser treinada, um talento a ser direcionado por pessoas de ambos os sexos, independente de sua orientação sexual (o que também dispensa vocação). (Prada, 2018, p. 45)

Prada (2018) afirma, também, assim como, que é necessário encarar que a prostituição também é lugar de prazeres profissionais e sexuais para as trabalhadoras, além de uma profissão. Esse pensamento está bem enquadrado no trabalho feito em *Anora*. São duas cenas específicas, no início do filme, quando a irmã de Ani a pergunta se tem leite em casa: que podemos associar a uma dificuldade financeira da família. Mas também, na tentativa de Ani fazer com que o cliente (garoto mimado), possa proporcionar uma relação sexual mais prazerosa para ela, afinal, as prostitutas ao exercer seu trabalho também têm o direto de gozar. A personagem, também, deixa bem delimitado os pagamentos para cada atividade exercida até o momento do seu casamento, atitude destacada por Prada em seu livro e bem vista entre as trabalhadoras sexuais.

Prada (2018), elucida em sua trajetória como profissional do sexo. A autora provoca ao perguntar ao leitor: mulheres não podem apenas exercer tal atividade porque gostam de sexo? A resposta é sim, porque, “talvez o grande perigo que a puta representa para a sociedade ainda hoje, seja exatamente este: acabar por convencer as outras mulheres de que “o “lado de lá” não é afinal de contas, tão ruim, ou perigoso assim” (Prada, 2018, p. 69).

Embora o pensamento de Monique, em especial, conte em uma perspectiva positiva de se pensar o trabalho sexual, ela ainda não foi firmada na sociedade. Já que a putafobia se mostrou latente durante a premiação do Oscar 2025, assim como em diversas situações da vida cotidiana. Em suas redes sociais, a autora chegou a debater os horrores disseminados na plataforma do Instagram. Levanto algumas prerrogativas para entendermos melhor o acontecimento: o estigma das mulheres putas e suas representações no cinema (um espelho do ódio social por essas mulheres); o Brasil concorrer nas categorias de melhor atriz e melhor filme com a obra, *Ainda estou aqui* (2024), dirigido por Walter Salles; e por fim; o tal do *male gaze* (visão masculina de um diretor), já que o filme foi dirigido por um cineasta homem.

A partir do pensamento de Monique Prada (2018, 2025) e Bárbara Krauss (2025), analisemos tais prerrogativas. Primeiramente, a putafobia disseminada a figura da mulher puta, é um reflexo social de inferiorizar mulheres ao utilizar o termo “puta” para se referir retoricamente a qualquer mulher que se deseja inferiorizar, seja pelo trabalho sexual ou simplesmente em um desentendimento, a uma vestimenta, a uma atitude, de qualquer mulher na sociedade.

É curioso que uma representação assim já foi contemplada na premiação do Oscar no ano de 1971 na categoria de atriz coadjuvante pela atriz Jane Fonda. O filme *Klute: o passado condena* (1971), uma representação mais estereotipada da mulher puta, que se apaixona por um detetive que investiga a morte de um amigo e depois passa a ser perseguida por um assassino. Ou seja, mais uma vez a trabalhadora sexual em torno dos discursos da violência. Diferente de Sean Baker, que deslocou o debate sobre violência para o âmbito institucional e social capitalista, como discutiremos em sequência.

Posteriormente, os brasileiros “apaixonados por sua cultura” realizaram diversos comentários na página da Academia Americana de cinema e na página do filme, gerando a segunda problemática. Foi possível acompanhar comentários como: “deram o prêmio para a do *job*<sup>5</sup>”; “preferiram premiar a puta do que premiar o papa”, “sabia que filme pornô levava Oscar”, “e odeio MIKEY E ANORA” e até figurinhas de personagens de filmes hollywoodianos vomitando – realizadas por perfis que correspondem (possivelmente<sup>6</sup>) a homens e mulheres.

O amor nacional pelo excelente filme brasileiro, *Ainda estou aqui* (2024), que retrata uma família brasileira durante a ditadura militar, premiado a melhor filme internacional pela primeira vez para o país. Sem intenção alguma, tornou-se a justificativa para a putafobia desenfreada e o amor nacional violento nas interações das redes sociais. O problema que se funda na estrutura dos votantes do Oscar e, mesmo com novas mudanças, não contempla tantos votantes latino-americanos para fortalecer o filme brasileiro nas demais categorias que concorrida.

De acordo com Kyria Finardi (2022), a questão da língua é essencial para o prestígio na premiação, tendo em vista que filmes de língua espanhola enfrentam desafios para vencer prêmios, exatamente devido à língua nativa (Finardi, 2022). Podemos refletir sobre o mesmo efeito para um filme em língua portuguesa na disputa da premiação, mesmo com meras exceções, como foi o caso do sul-coreano, *Parasita* (2019),

- 
5. *Do job*, gíria usada por brasileiros para se referir a profissionais do sexo ou utilizar na expressão para rebaixar mulheres não putas, devido à problemática em torno de mulheres putas serem inferiorizadas como mulheres no contexto político-social.
  6. Em um ambiente de perfis fakes, a dúvida pode sempre ser gerada.

dirigido por Bong Joon-ho, filme de língua não-inglesa que conquistou quatro prêmios, incluindo melhor filme.

Por fim, o conceito de *male gaze*, como discute a autora britânica Laura Mulvey (1989), trata-se do olhar masculino sobre a narrativa e o modo de contá-la (Mulvey, 1989), foi muito discutido entre os debates sobre *Anora*. Foram muitas as alegações que Sean Baker é um homem e não poderia ter dirigido o filme que retrata a vivência de uma mulher puta e trabalha com as nuances do corpo.

Temos que concordar que certas teorias feministas sobre o *male gaze* já sofreram diversas reformulações, principalmente dado as teorias sobre a sensorialidade e a subjetividade dos espectadores. Como defende a autora Vivian Sobchack (1992), em seu admirável livro, *The address of the eye: a phenomenology of film experience*, temas sociais, hoje, precisam ser observados numa perspectiva mais ampla: nas estruturas moldadas pela história e pela cultura, e apenas após isso, por um recorte específico do feminino (Sobchack, 1992).

Sean Baker, talvez seja parte do imaginário coletivo do público, tendo em vista que já trabalhava com esse tema em seus filmes há anos. Baker realiza um trabalho ativo com as profissionais do sexo nos Estados Unidos e já havia dirigido uma sequência de filmes que abordam o trabalho sexual, como, *Uma Estranha Amizade* (2012); *Tangerina* (2015) e *Red Rocket* (2021). Os filmes citados, abordam narrativas que contemplam uma grande gama dos trabalhadores sexuais, como uma profissional da indústria pornográfica, o trabalho sexual de duas mulheres trans nas ruas de Hollywood Hills e a vida de um ex-ator pornô de volta ao seu lar. Assim como, em *Projeto Flórida* (2017), buscou criticar através do cinema vivências marginalizadas no entorno

da Disneylândia e a dualidade da cultura capitalista e o apagamento da comunidade carente da região, assim como Anora.

Além dos agradecimentos realizados por Baker e a atriz, Mikey Madison, durante o recebimento dos prêmios da Academia de Cinema e outras premiações, a comunidade de trabalhadoras sexuais teve uma participação ativa na concepção do filme.

Em entrevista aos portais *exclaim!* (2024), *SLATE* (2024) e *Dazed* (2024). O diretor explica que uma das primeiras ações foi contratar uma consultora ex-trabalhadora sexual, Andrea Werhun, autora do livro *Modern Whore: A Memoir* (2017), para destacar pontos-chave do roteiro, que também é assinado por ele. E ainda assim, estabeleceu diálogos com as *strippers* na região de Nova Iorque sobre suas vivências e estabeleceu uma conexão forte com a comunidade, já que parte dos ensaios e aulas de Pole Dance foram realizadas no club aonde parte das cenas foram gravadas. Além de outra consultoria da stripper Lindsey Normington, uma *stripper* que trabalha na cidade de Los Angeles e interpreta a inimiga de Ani no filme, Diamond, e outras trabalhadoras性uais e *strippers* que fizeram figuração no filme (Robert, 2024).

Ao saber as controvérsias do tema do filme, o diretor diz: “Eu estava interessado em seguir a jornada de apenas uma mulher, não em tentar representar todas as mulheres” [referindo-se a todas as trabalhadoras sexuais] (Peng, 2024, par. 17). Embora exista a afirmação, que também já sabia que algumas pessoas e profissionais do sexo poderiam não se sentirem representadas totalmente, Baker formulou o filme com grande responsabilidade social. De acordo com a colunista do portal *SLATE* (2024), Risdon Roberts, que também é coordenadora

de intimidade e ex-stripper, comenta sobre a coletiva de imprensa no festival de Cannes 2024:

Quando perguntado em Cannes (onde *Anora* levou para casa a Palma de Ouro) por que as profissionais do sexo são tão fortemente apresentadas em seu trabalho, Baker respondeu que se há uma intenção com seus filmes, é “contar histórias humanas” e “remover o estigma que foi aplicado a esse meio de vida”. Ele também falou sobre nossas causas, particularmente a desriminalização. “É um meio de vida, é uma carreira, é um trabalho e deve ser respeitado”, disse ele à imprensa no festival. “Na minha opinião, deve ser descriminalizado e não regulamentado de forma alguma porque é o corpo de uma profissional do sexo e cabe a elas decidir como o usarão em seu meio de vida” [diz Baker]<sup>7</sup> (Roberts, 2024, par. 5).

A atriz Mikey Madison também expressou seu processo em viver uma trabalhadora do sexo no filme e expôs sua relação com as consultoras, ao falar sobre Werhun, ela destaca, “ela acrescentou tantos detalhes incríveis e realistas ao que é ser uma profissional do sexo e uma stripper. Isso acrescentou muitas nuances importantes à minha atuação e ao filme” (Ho, 2024, par. 9). Embora a atriz tenha afirmado não querer trabalhar com profissionais de intimidade nas cenas de sexo do filme.

Tendo em vista que a grande preferência do público e as previsões de grandes portais de cinema como a Variety (Davis, 2024) eram outras, principalmente na categoria de melhor atriz (Demi Moore ou Fernanda

---

7. No original: When asked at Cannes (where Anora took home the Palme d’Or) why sex workers are so heavily featured in his work, Baker replied that if there’s one intention with his films, it’s to “tell human stories” and “remove the stigma that’s been applied to this livelihood.” He’s also spoken up about our causes, particularly decriminalization. “It’s a livelihood, it’s a career, it’s a job, and it’s one that should be respected,” he said to press at the festival. “In my opinion, it should be decriminalized and not in any way regulated because it is a sex worker’s body and it is up to them to decide how they will use it in their livelihood.”

Torres), nada pôde justificar a mobilização e a putafobia articulada nas mídias sociais pós-premiação.

No fim, olhando para esses três chaveamentos que resultaram no fenômeno putafóbico, trata-se, então, de um enfraquecimento social, principalmente de mulheres, em compreender o quanto representativo e inclusivo *Anora* é dentro do debate sobre as profissionais do sexo. Para promover um olhar mais íntimo às vivências da mulher puta e como a opressão social é responsável por criar e fortalecer um imaginário social violento, separatista e marginalizado entre todas as mulheres.

### **Fortalecer ou “esmaecer”?**

Adjetivo esmaecer, sinônimo de perder força ou enfraquecer, não seria perfeito para metaforizar a segmentação social entre as mulheres e a atonia dos feminismos?

Pois bem, essa é a denúncia realizada por Monique Prada (2018), Melissa Gira Grant (2021) e Carolina Bonomi Guerra (2019).

Primeiramente, é importante entender que o movimento feminista, segmentado por certas pautas como é, em sua maioria, sempre desfavoreceu a luta das trabalhadoras do sexo. Com prerrogativas em que a prostituição é em suma uma violação do corpo feminino e uma forma de ceder o corpo para os desejos dos homens. Essa ideia vai na contramão do pensamento das militâncias feministas das profissionais do sexo, tendo em vista que a prestação de serviço, para essas mulheres, prevê um trabalho bem delimitado e combinado com seus clientes.

Melissa Gira Grant (2021) alude sobre debatedoras feministas que foram responsáveis por esse enfraquecimento do feminismo e da falta de acolhimento de mulheres putas dentro do movimento feminista.

Segundo ela, isso acontece porque a prostituta é vista por outras mulheres como vítimas dos homens e nunca são reconhecidas por suas próprias demandas, como trabalhar na profissão para ter acesso à saúde, educação, moradia e o próprio desejo em trabalhar com o sexo, fazer dinheiro e em um mundo capitalista cheio de desigualdades (Grant, 2021).

Várias feministas já discursaram contra o trabalho sexual, o que demarca esse distanciamento entre as mulheres. Segundo Grant (2021), a ideia da mulher puta como criminosa também é muito difundida nos Estados Unidos, e acredito que em toda a sociedade. Quando cita a autora, Anne McClintock (1992), o preconceito e distanciamento é explícito: “quanto mais as prostitutas são obrigadas a falar sobre suas ações, mais elas se incriminam” (McClintock como citado em Grant, 2021, p. 44). Por esse motivo, o diálogo entre os dois extremos do movimento é falho, “não culpe as profissionais se elas não querem a atenção daqueles que se recusam a escutar” (Grant, 2021, p. 62).

Monique Prada (2018) também denuncia o apagamento das mulheres putas nos debates feministas. Através das suas vivências como profissional do sexo, crítica e autora, ela define o conceito de putafeminismo, essencial para entendermos o seu pensamento:

Eu entendo que o (que temos chamado de) putafeminismo pode ser descrito, basicamente, como um movimento que nasce a partir da ideia de que nós, mulheres trabalhadoras sexuais, podemos também ser feministas, combatendo o estigma sobre nós e fortalecendo nossa luta por direitos, sem que para isso precisemos abrir mão de nosso trabalho ou nos envergonhar dele. Mas o putafeminismo pode também ser visto como uma possibilidade de repensar toda a estrutura da prostituição, identificando e combatendo as opressões que existem nela. (Prada, 2018, p. 37)

Nessa perspectiva, Monique (2018), relata o imaginário coletivo da sociedade normativa, que entende a prostituição como um “estupro pago”, que as relações sexuais das trabalhadoras não estão pautadas em um consentimento, as coloca em mais perigo do que as ajuda a ter um reconhecimento social. Para ela, a prostituição deveria ser vista na lógica do empoderamento da mulher puta, já que existem diversos trabalhos precários e estigmatizados na sociedade capitalista, como a profissão da limpeza, exercida por mulheres de baixa escolaridade ou classe social (Prada, 2018). Ou seja, qualquer trabalho é um trabalho e as atividades remuneradas de certas profissões precisam ser vistas em outra perspectiva, como a da justiça social, não estereotipada e cheia de preceitos preconceituosos.

Diferente do pensamento das mulheres que preferem não ouvir as trabalhadoras do sexo, o debate sobre a profissão pelas trabalhadoras é totalmente diferente do imaginário comum da sociedade: dificilmente são questionadas pelos clientes, passadas para trás ou suas palavras contestadas (Prada, 2018).

No final, são mulheres se separando de outras mulheres, porque estão contaminadas, de certo modo, por um discurso normativo. Isso porque a sociedade misóginia faz o seu papel, em suas palavras, “almoçamos, jantamos, consumimos. Existimos, por mais que existimos também fora do gueto seja inconveniente em uma sociedade profundamente hipócrita e conservadora – uma sociedade que nos alimenta, mas não quer que sentemos à mesa” (Prada, 2018, p. 67).

No estudo *Mulher da Vida, É Preciso Falar”: um estudo do movimento organizado de trabalhadoras性uais*, Caroline Bonomi (2019), reforça o pensamento de Prada sobre a sociedade, suas vivências e

putativismo. Em diálogo com a própria Monique Prada, em sua dissertação de mestrado, ela relata trocas importantes para compreendermos o empoderamento da mulher puta. Marginalizar a prostituição é algo negativo para a sociedade, já que isso permite a exploração sexual e a não regulamentação e tipificação entre o que é exploração e o que é trabalho sexual (Bonomi, 2019). Monique demonstra o que qualquer outra feminista anti-puta não se permite observar:

O ofício da trabalhadora sexual é uma forma de romper com o amor institucionalizado, pois o casamento institui diversos trabalhos gratuitos: doméstico, reprodutor e sexual. Dessa forma, por meio do seu serviço as trabalhadoras sexuais rompem com a estrutura do patriarcado, que é cobrar pelo serviço sexual: “Aí se cria essa concepção que as mulheres devem ter medo de estarem no nosso lugar. Nós não somos propriedade de ninguém”. Monique enfatizou, também, que muitas das mortes que ocorrem com as prostitutas não são provenientes do seu trabalho, mas ocasionadas pelos seus próprios maridos. “Nós fazemos parte da mesma estatística das outras mulheres. Ao mesmo tempo, esse mesmo cara [que comete a violência] é o mesmo que deita com outras mulheres”. (Prada como citado em Bonomi, 2019, p. 151)

Por isso o enfraquecimento torna-se cruel e segmenta a luta das mulheres em busca de direitos na sociedade, demarcando, claramente, uma segmentação social que corresponde a uma mulher de maior valor social e a de baixo valor social (a mulher puta).

Esses marcadores sociais já são discutidos em outras pautas sobre a luta da mulher dentro da sociedade capitalista, como na questão de raça e nas questões de apagamento social de determinadas identidades.

Iael de Souza (2025), ao discorrer sobre o desalinhamento da esquerda brasileira e um feminismo plural, entende que as minorias

parecem estar se distanciando, eu diria “se dividindo em caixinhas”, onde vivências marginais e subjugadas na sociedade poderiam se fortalecer e não se afastarem. Para ela:

Aqueles(as) que deveriam ser vistos como aliados(as), porque estão do mesmo lado, apesar das divergências em termos de concepções, ações/posicionamentos táticos e estratégicos, são transformados em inimigos(as), devendo ser combatidos(as), descreditados(as), cancelados(as), isto quando não têm seu nome e imagem difamados. (Souza, 2025, par. 3)

Debate este que se enquadra perfeitamente nas discussões das “feministas normativas” e grande camada da sociedade *versus* as profissionais do sexo.

Esse pensamento de distanciamento já foi discutido, principalmente, nas teorias feministas sobre raça, que há anos vêm sido abordado. A autora Audre Lorde (2019), denunciava o distanciamento de feministas brancas e feministas negras, o mesmo para mulheres heterossexuais e lésbicas, o que, segundo ela, não fazia sentido numa comunidade que tem como valores o combate a misoginia e o machismo. Em *Irmã outsider: ensaios e conferências*, Lorde (2019), argumenta sobre o mesmo apagamento das feministas do final da década de 1970, em relação às mulheres feministas negras. Palavras essas que podemos encaixar na realidade das mulheres putas, que sempre foram estigmatizadas por grande parte dessa comunidade. É necessário entender os diferentes tipos de diferenças e opressões na vida de uma mulher para ser feminista:

Em um mundo de possibilidades para todas nós, nossas visões pessoais ajudam a estabelecer as bases para a ação política.

A incapacidade das feministas acadêmicas de reconhecer a diferença como uma força crucial é uma incapacidade de ultrapassar a primeira lição patriarcal. Em nosso mundo, dividir e conquistar deve se transformar em definir e empoderar. (Lorde, 2019, p. 138)

Nesse sentido, segundo Souza (2025), certos movimentos não superaram certas tipologias autodefinidoras. E frisa em Lorde (2020c, em Souza, 2025), “nos escondamos por detrás das farsas de separação que nos foram impostas e que frequentemente aceitamos como se fossem invenção nossa” (Lorde, 2020c como citado Souza, 2025, par. 16).

Por isso, fica evidente a dualidade entre o feminismo mais normativo e putafeminismo, assim como a luta feminista em outros marcadores sociais. A luta das mulheres deve ser igualitária e só se vence uma sociedade misógina e patriarcal estabelecendo uma união entre vivências que, mesmo diante de suas diferenças, são afetadas violentamente pelos mesmos indivíduos e mesmas dinâmicas sociais. Não há como visualizar um futuro melhor e mais acolhedor para as profissionais do sexo se a segmentação dentro do movimento feminista permanecer a mesma que cerca de cinquenta anos atrás (debate ultra-passado, diga-se de passagem).

### **Um breve olhar: o que as obras audiovisuais já nos diziam sobre o imaginário da mulher puta**

As obras audiovisuais contemporâneas já nos apontavam críticas sociais sobre o direito das mulheres em uma perspectiva mais feminista e progressista nas últimas duas décadas. Para isso, gostaria de destacar duas obras que visam debater narrativas em um contexto mais distópico

(ou poderia dizer que um caminho para tais narrativas nos parece tão próximo, de certa maneira).

A série, *O Conto da Aia* (2018), criada por Bruce Miller, através do romance de mesmo nome da autora Margaret Atwood, publicado pela primeira vez no ano de 1985. Retrata uma sociedade onde as mulheres começam a sofrer de infertilidade e os Estados Unidos resolvem formalizar uma espécie de ditadura no país. Onde as únicas mulheres férteis são utilizadas como escravas sexuais para gerar filhos para as famílias da elite da agora chamada, República de Gilead.

É interessante observar a estrutura em que essas mulheres eram inseridas nessa sociedade misógina e machista para refletirmos como a visão das profissionais do sexo permeia no imaginário social. As mulheres na série e no livro vivem divididas em cinco categorias descritas a seguir: as Tias (mulheres responsáveis por educar e preparar as mulheres da sociedade – esposas e aias); as Esposas (que fazem parte da elite e participam de rituais de violação sexual das aias); as Martas (responsáveis pela limpeza e todo trabalho doméstico das famílias); as Jezebels (mulheres escravizadas e exploradas sexualmente em um lugar onde os “senhores” de família vão satisfazer seus desejos e trair suas esposas); e, por fim, as escravas das Colônias (enviadas a pedreiras para trabalhar até a morte).

Metaforicamente a estrutura proposta por Margaret Atwood comunica para além de uma esfera distópica, antes de morrer nas colônias só te resta ser uma mulher puta. Embora a série tenha como objetivo o discurso feminista. Como alude Ellis Alves e Danielle Santos (2020), é importante observar que ao “reforça-se o alerta sobre a fragilidade das conquistas femininas, que sempre podem ser retiradas das mulheres se não se mantiverem em vigília, sempre firmes em suas

lutas por direitos (Alves & Santos, 2020, p. 66). Mas nos atentamos como o imaginário coletivo está acostumado a colocar as profissionais do sexo, aqui representadas mediante a exploração sexual, como pertencentes a uma baixa moral.

O importante é pensar que em dado momento essas mulheres serão responsáveis por ajudar os homens que as exploram, mas é inevitável pensar o quanto o estigma social é demarcado nas mídias e nas representações literárias e audiovisuais.

Por falar em violência, podemos pensar em produções mais metafóricas que enquadram uma perspectiva putafeminista, como o caso do filme *Baise-Moi* (2000) de Virginie Despentes e Coralie Trinh Thi. O filme de vingança feminista em que duas mulheres, após um abuso sexual, caçam os abusadores para executar um plano de vingança – morte, simples assim.

O filme francês que chegou a ser proibido na França é um exemplo essencial para pensarmos o feminismo das trabalhadoras sexuais, já que Virginie Despentes trabalha uma narrativa que inclui e retrata as mulheres putas. Tanto quanto entender que o excesso de violência trabalhado no filme torna-se um figurativo para criar debates na sociedade sobre a violência contra a mulher. Visto que a violência de homens contra mulheres tem sido mais comum a cada ano que passa, porque não realizar um filme que choque, invertendo os papéis e os valores sociais com intuito de incomodar e gerar reflexões?

Despentes (2016), no livro-manifesto *Teoria King Kong*, debate a ideia da representação das mulheres na mídia e no cinema. Segundo ela, a mulher perfeita apenas é retratada em narrativas de matrimônio e da maternidade. Isso nada mais é do excluir a representação de outras

mulheres. Já que é imprescindível na luta feminista, representar o corpo coletivo das mulheres. Em suas palavras, “o corpo coletivo funciona como um corpo individual, se o sistema é neurótico, ele engendra espontaneamente estruturas autodestruidoras” (Despentes, 2016, p. 21). E, para combater o enfraquecimento das mulheres em lutas, que poderiam ser comuns para todas, é necessário entender como as mídias operam no sistema capitalista de repressão:

Compreender os mecanismos da nossa inferiorização e as maneiras através das quais nós temos nos convertido em nossos maiores vigias é compreender os mecanismos de controle de toda a população. O capitalismo é uma religião igualitarista, no sentido de que nos submete a todos e leva cada um de nós a se sentir preso dentro de uma armadilha, assim como estão presas todas as mulheres. (Despentes, 2016, p. 24)

Por isso, a representação das profissionais do sexo é tão importante, seja no contexto mais metafórico e vingativo de *Baise-Moi*, ou realista de *Anora*. Apenas visando um ambiente midiático, como, por exemplo, o cinema, em que realidades sociais de corpos coletivos e plurais possam ser representados é que veremos um imaginário coletivo mais inclusivo e menos putafóbico.

## Conclusão

Mediante a contemplação dos três principais eixos abordados, a representação das putas no cinema, o desalinhamento de mulheres feministas e não feministas para compreender outros corpos e outras obras que já tratavam a realidade das trabalhadoras do sexo no cinema. Fica evidente o quanto vivemos em uma sociedade desigual, onde

mulheres putas não podem ser representadas no cinema, diferente da camada “pura” e não marginalizada da sociedade.

Se a premiação americana pode ser vista como um espaço para a discussão de comunidades marginalizadas, sabemos que existe um grande caminho a ser percorrido para um debate mais justo e menos violento. Uma revolução dos gêneros é necessária, mas uma luta que seja de todas e para todas, como afirma Despentes (2016), o estado e a sociedade têm apenas o interesse de nos enquadrar em uma vida cheia de ignorância, punição, medo e exclusão (Despentes, 2016). E é por esse motivo que é essencial que filmes de mulheres profissionais do sexo, possam ser vinculados a grandes festivais e premiações.

A responsabilidade social advém de quem trabalha com boas intenções em narrativas que possam incluir grande parte dessa comunidade. E, assim, lutarmos por um futuro próspero, em que uma cineasta e profissional do sexo possa retratar sua própria visão a respeito do trabalho sexual.

Em uma conclusão onde a produção intelectual nos parece privar de realizar uma citação, atrevo-me a finalizar esse trabalho com a excelente passagem de Monique Prada (2018):

A prostituta está além da fronteira, lá onde as mulheres ditas decentes não podem estar. E é ela, somente ela, que a sociedade escolhe condenar e apedrejar. E eu escolhi ser, ou fui escolhida para ser, essa mulher a quem se apedreja. Hoje, estou jogando essas pedras de volta para vocês. Recebam-nas com carinho. (Prada, 2018, p. 45)

Por fim, em um mundo normativo onde homens e também mulheres praticam violências desenfreadas nas redes sociais. Fica evidente a

potencialidade da discussão permeada nesse trabalho e quão representativa é a vitória do filme *Anora* para a maior parcela da comunidade de trabalhadoras sexuais.

Isso demonstra o que de mais básico se tem a entender sobre as dinâmicas das premiações de grandes filmes da indústria cinematográfica: que o lugar das mulheres nesses espaços ainda precisa ser revisto em dimensões colossais para que mais inclusão e representatividade sejam aplicadas. E com o mesmo carinho de Prada, que ainda assim, a representação da mulher puta na premiação nunca devia ser marcada pelo retrocesso, pelos discursos de ódio e pela putafobia.

## Referências

- Alves, E. R., & dos Santos, D. (2021). O conto de aia. *Litterata: Revista do Centro de Estudos Hélio Simões*, 10(2), 53-68. <https://doi.org/10.36113/litterata.v10i2.2913>
- Atwood, M. (2017) *O conto da aia*. Rocco.
- Al-Othman, H. (2025, março 5). We didn't see who she is': Anora missed chance to spark real change, say sex workers. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/film/2025/mar/05/anora-missed-chance-to-spark-real-change-say-sex-workers>
- Baker, S. (Diretor). (2012). *Uma estranha amizade* [Filme]. Maybach Film Productions; Cre Film Cunningham; Maybach Films.
- Baker, S. (Diretor). (2015). *Tangerina* [Filme]. Freestyle Picture; CompanyCre Film; Duplass Brothers Productions.

Baker, S. (Diretor). (2017). *Projeto Flórida* [Filme]. Cre Film; Freestyle Picture Company; June Pictures.

Baker, S. (Diretor). (2021). *Red Rocket* [Filme]. Cre Film.

Baker, S. (Diretor). (2024). *Anora* [Filme]. Cre Film; Film Nation Entertainment.

Bonomi, C. (2019). “*Mulher da Vida, É Preciso Falar*”: um estudo do movimento organizado de trabalhadoras sexuais [Dissertação de Mestrado, Unicamp]. <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1639274>

Davis, C. (2025, fevereiro 26). Final Oscar Predictions: Who Will Win and Should Win at the Academy Awards. *Variety*. <https://variety.com/lists/2025-oscars-predictions/actress-2>

Despentes, V., & Thi, C. (Diretoras). (2000). *Baise-Moi* [Filme]. Toute Premiere Fois; Canal+.

Despentes, V. (2016). *Teoria king kong*. N-1 edições.

Finardi, K. R. (2022). As línguas e rankings no Oscar da internacionalização das produções científicas latino-americanas: Languages and Oscar rankings of the internationalization of Latin American scientific productions. *Estudos Linguísticos* (São Paulo. 1978), 51(1), 147-161. <https://revistadogel.emnuvens.com.br/estudos-linguisticos/article/download/3180/2075>

Ho, J. B. (Diretor). (2019). *Parasita* [Filme]. CJ Entertainment; Barunson E&A.

Ho, R. (2024, outubro 23). A Toronto Sex Worker Brought “Truthful” Insight to ‘Anora. *Exclaim*. <https://exclaim.ca/film/article/anora-interview-sean-baker-mikey-madison>

Krauss, B. (2025, março 4). Os tempos mudaram: agora são as mulheres empoderadas que apedrejam putas. *B de Barbárie*. <https://bdebarbie.substack.com/p/9-os-tempos-mudaram-agora-sao-as>

Lorde, A. (2019). *Irmã outsider: ensaios e conferências*. Autêntica editora.

Melissa, G. G. (2021). *Dando uma de puta: a luta de classes das profissionais do sexo*. Autonomia Literária.

Miller, B. (Criador). (2018). *O conto da Aia*. [Série] Daniel Wilson Productions (Daniel Wilson Productions Inc.); The Littlefield Company; White Oak Pictures; MGM Television Toluca Pictures.

Moira, A. (2018). Prostituindo saberes. In M. Prada (Org), *Putafeminista*. Veneta.

Mulvey, L. (1989). *Visual and other pleasures*. Springer.

Pakula, A. (Diretor). (1971). Klute, *O Passado Condena* [Filme]. Warner Bros; Gus Productions.

Peng, C. (2024, novembro 1). Sean Baker on Anora and the everyday labour of sex work. *Dazed*. <https://www.dazedsdigital.com/film-tv/article/64971/1/anora-review-sean-baker-interview-mikey-madison>

Prada, M. (2018). *Putafeminista*. Veneta.

Roberts, R. (2024, outubro 23). Heaux Joy. I'm a sex worker. Anora is one of the few movies about my profession that doesn't make me cringe. *Slate*. <https://slate.com/culture/2024/10/anora-movie-film-2024-mikey-madison-sean-baker-sex-worker.html>

Sobchack, V. (1992). *The address of the eye: a phenomenology of film experience*. Princeton University Press.

Souza, I. (2025, janeiro 17). “Guerra entre nós, paz para os senhores”: de aliados(as) a inimigos(as). *LavraPalavra*. <https://lavrapalavra.com/2025/01/17/guerra-entre-nos-paz-para-os-senhores-de-aliados-as-a-inimigos-as/>

# A EXPERIÊNCIA IMERSIVA NOS ESPETÁCULOS CANDLELIGHT E ÓPERA DAS CORES

*Eduardo Fernando Ulianha Barboza<sup>1</sup>*

O ser humano é ávido por novidades. Lançamentos, novos produtos, novas promessas, novas tecnologias, tudo isso nos fascina. Desperta nossa curiosidade, paladares, desejos e movimenta o mercado do consumo. Para continuar movimentando essa engrenagem capitalista, novos conceitos surgem todos os dias, sejam reciclando ou atualizando ideias ou trazendo novas perspectivas e descobertas. Hoje, a proposta de oferecer experiências imersivas está em evidência, sendo amplamente utilizada para vender produtos, serviços, bem-estar, cultura e momentos memoráveis. A palavra experiência é disseminada como diferencial mercadológico. O vocábulo tem sido empregado como uma

---

1. Mestre em Comunicação pela Universidade Metodista de São Paulo (UMESP). Professor contratado no Núcleo Avançado de Rondonópolis da Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT). [eduardofernandoulianah@gmail.com](mailto:eduardofernandoulianah@gmail.com)

demandas criadas por organizações, no contexto da sociedade de consumo, supostamente a fim de suprir a constante necessidade individual pela novidade e o desejo por novas práticas na sociedade contemporânea.

Houve uma revolução experencial em inúmeros setores, do alimentício ao cinematográfico, passando pelas artes, esportes, varejo e entretenimento. Hoje, o alto padrão esperado pelos consumidores e uma mudança global de longo prazo em relação às experiências transformaram a maneira como escolhemos comer, beber, brincar, dormir, viajar – na verdade, comprar e compartilhar de todas as formas possíveis. (Smilansky, 2022, p. 42)

Além desse contexto, o termo (experiência) pode ser entendido também como um valor socialmente requisitado que é acionado para vender produtos e serviços e não no sentido apenas de um experimento científico. Esse fenômeno social e comunicacional será o mote das discussões deste artigo que, a partir de duas experiências imersivas artísticas, os projetos “Candlelight” e “Ópera das Cores”, tem com o objetivo descrever a vivência a partir de relato de experiência e analisar as estratégias utilizadas pelas empresas promotoras das experiências no sentido de atrair públicos de interesse com base nesse tipo de atrativo.

Para realizar essa análise, esse trabalho abordará os conceitos de marketing experencial, marketing experimental e imersão. Contextualizando os objetos pesquisados, o projeto “Ópera das Cores” foi idealizado em setembro de 2023, na Ópera de Arame, localizada em Curitiba. O evento foi anunciado como a primeira ópera imersiva do Brasil e contou com duas apresentações musicais e mostra interativa no espaço do evento. O show mostrou uma tela curva de 35 metros e alta resolução. Já a série de concertos globais “Candlelight” é idealizada pela plataforma Fever e chegou ao Brasil no fim de 2020. Desde então,

o conceito se popularizou, com homenagens a artistas de diversos gêneros, de Beethoven ao K-POP passando por Queen, Coldplay e trilhas de filmes. Ao todo, 100 cidades ao redor do mundo já sediaram concertos nesse formato.

A ideia do projeto “Candlelight” é oferecer uma experiência visual e sonora imersiva por meio da fusão de milhares de velas de LED espalhadas no palco e ao redor dos músicos durante as apresentações. São escolhidos locais icônicos para a realização dos espetáculos, agregando ainda mais a experiência visual do evento. Em Curitiba, os concertos “Candlelight” também acontecem na Ópera de Arame.

## **Marketing, experiência e imersão**

Inicialmente, o conceito de experiência compreendia a ideia prática de exploração, pesquisa e verificação. Com o passar do tempo, o conceito foi sendo reposicionado para descrever as experiências a partir dos sentidos, de forma mais subjetiva, receptiva e fisicamente passiva. “A estruturação de uma experiência está diretamente ligada à disposição emocional que se coloca na relação. Sem a emoção, nem sequer poderíamos dizer que houve uma experiência” (Duarte, 2015, p. 12). O autor enfatiza que “o organismo vivo experimenta o mundo num movimento ativo de integração com seu ambiente, essa posição ativa o coloca em disposição para ser afetado pelos diversos estímulos do ambiente” (Duarte, 2015, p. 10). Convém complementar ainda que a experiência humana ocorre constantemente por meio da interação entre o organismo e o ambiente ao seu redor. É nesse processo contínuo e circular que as emoções surgem, desempenhando um papel fundamental na atribuição de significado e na conexão com o conjunto de experiências resultantes dessa interação (Duarte, 2015).

No campo do marketing, a ótica experiencial é abordada desde 1980 com o objetivo de conhecer o comportamento de compra do consumidor, levando em consideração o valor das emoções como um dos fatores determinantes nesse processo, como afirmam as pesquisadoras María Moral-Moral e María Fernandez-Alles (2012). Na concepção das autoras, sustentar uma abordagem tradicional do marketing focada apenas nas qualidades e funcionalidades do produto nos dias de hoje é insuficiente na medida que não oferece ao consumidor nenhum tipo de experiência memorável.

Por esta razão, o Marketing Experiencial foca em proporcionar valor ao cliente através das experiências que os produtos e serviços oferecem ao consumidor, concentrando em gerar uma experiência agradável não só no momento da compra, mas em várias situações, incluindo consumo e pós-consumo, recorrendo à criação de emoções, sentimentos e pensamentos consequências da interação entre a marca ou empresa e o cliente. (Moral Moral & Fernández Alles, 2012, p. 3)

Principal referência nos estudos do marketing experimental, Bernard H. Schmitt (2002) explica que benefícios como funcionalidade e avaliações positivas é o mínimo que um produto ou marca pode oferecer atualmente na visão dos consumidores. “O que eles querem são produtos, comunicação e campanhas de marketing que estimulem os sentidos e que mexam com as emoções e com a cabeça” (Schmitt, 2002, p. 38). Nesse sentido,

Os profissionais de marketing experimental não pensam apenas no xampu, creme de barbear, secador de cabelo e perfume. Eles pensam na “sessão de beleza no banheiro” e querem descobrir quais produtos se encaixam nessa situação de consumo, e como

o produto, a embalagem e a propaganda pré-consumo podem melhorar a experiência de consumo. (Schmitt, 2002, p. 42)

Embora técnica de marketing voltada aos anseios de consumidores, o termo “experiência” parece estar sendo empregado de maneira banal, em que tudo merece ser experimentado. Uma churrascaria que não vende apenas refeições, mas sim experiência. Ou uma construtora, que convida a viver uma experiência de morar em apartamento de luxo em uma região privilegiada da cidade onde há fazenda de energia solar, vagas para carros elétricos e uma casa de campo, no caso dentro do próprio condomínio.

Notamos, que ao contrário do marketing tradicional, voltado para o produto, o marketing experimental concentra-se nas experiências do consumidor, que resultam de encontros, vivências, situações e estímulos que despertam os sentidos e criam sentimentos que são armazenados como lembranças memoráveis na mente do consumidor. “As experiências geram valores sensoriais, emocionais, cognitivos, comportamentais e de identificação, que substituem os valores funcionais” (Schmitt, 2002, p. 38). Isso deixa bem claro o poder do marketing focado na produção de experiências para serem consumidas, mas também gera questionamentos se as promessas de campanha são mesmo cumpridas. Este estudo é um reflexo da dúvida a esse respeito.

Cada vez mais os profissionais de marketing compreendem que os consumidores são seres humanos e que têm necessidade de experiências. Os consumidores querem ser estimulados, divertidos, instruídos e desafiados. Eles procuram marcas que lhes possam fornecer experiências e depois passem a fazer parte da sua vida. (Schmitt, 2002, p. 47)

Nesse sentido, surge o conceito de marketing experencial como um processo que busca identificar e satisfazer as necessidades e desejos do consumidor e promover o engajamento legítimo com a marca. Suas ações são focadas em estratégias comunicacionais autênticas que agreguem valor ao consumidor. “Uma campanha de marketing experencial é construída em torno de uma grande ideia que deve envolver uma interação de mão dupla entre a marca e o público-alvo em tempo real, apresentando, por tanto, uma experiência de marca ao vivo na sua essência” (Smilansky, 2022, p. 38).

A abordagem do marketing experencial é sempre centrada no cliente. Smilansky (2022) defende que o sucesso desse processo está em fornecer marcas de experiência que englobem toda a experiência do cliente de forma autêntica, interativa e dialógica. Mas a pesquisadora saliente que o marketing experiencial não deve ser uma estratégia isolada. Ferramentas, plataformas e outros canais de comunicação de marketing tradicionais e mídias sociais podem ser utilizados como vias de amplificação, potencializando “o impacto da grande ideia (a experiência de marca ao vivo e seu conteúdo, por meio de um storytelling consistente e autêntico)” (Smilansky, 2022, p. 38).

Além de uma nova perspectiva, muitas iniciativas encontradas atualmente oferecerem a experiência imersiva como estratégia para se diferenciarem da concorrência. Deparamos com empresas que empregam o marketing experencial por meio de eventos de experiência de marca *in real life* (IRL) para fidelizar o público, transformando-o em fã e defensor da marca.

Experiências de marca imersivas agregam valor ao consumidor e dão coisas em troca, abrindo caminho para marcas inovadoras

e líderes de mercado estabelecerem conexões mais duradouras e profundas com os clientes. Há décadas consumidores têm visitado parques de diversão como a Disneylândia, o Sea World e a Universal Studio, deleitando-se no universo de seus personagens e marcas favoritos. Ao permitir aos consumidores que toquem, cheirem, provem vejam e ouçam, a Disney criou ambientes experenciais imersivos que geram uma reação emocional. (Smilansky, 2022, p. 41)

Silveira (2011) trata o conceito de imersão como algo subjetivo, uma vez que cada pessoa pode sentir de forma diferente a sensação de estar imerso a partir de uma pintura, uma fotografia, um vídeo em 360°, visitando uma instalação artística ou um parque temático por exemplo. Contudo, esse estado imersivo pode ser intensificado com a utilização de tecnologias digitais, principalmente em ambientes virtuais ou mistos. Nesse campo, o indivíduo “imerge em ambientes tridimensionais construídos por imagens e perde significativamente o contato com as referências com o ambiente real” (Silveira, 2011, p. 70). O autor lembra que o termo imersão está originalmente ligado ao ato sacramental do batismo, presente em diversas religiões e que consiste na imersão total ou parcial do indivíduo na água como um rito de purificação e iniciação na vida religiosa.

Cardia e Affini (2019) revelam que o conceito de imersão foi se desenvolvendo a partir de alterações da percepção humana e do aprimoramento de técnicas e incorporação de recursos artificiais no processo de criação de todo tipo de intervenção artística. “A ilusão de imersão pode ser presenciada, de maneira simplista, desde o tempo das artes rupestres, com a disposição espacial das pinturas nas cavernas” (Cardia & Affini, 2019, p. 369). Recursos visuais desse tipo, com um

grau melhor de desenvolvimento, também podem ser encontrados nos afrescos romanos e no período Barroco, com pinturas no interior das igrejas onde já era possível vislumbrar uma sensação de tridimensionalidade, obtida a partir da pluralidade de planos especiais. E agora, séculos mais tarde, nas imagens panorâmicas e em 360°.

Para a professora da Universidad Pompeu Fabra, na Espanha, Eva Domínguez, “a sensação de imersão num espaço é possível graças a certos recursos visuais. Em primeiro lugar, o objetivo é facilitar uma percepção de imediatismo através da transparência dos suportes, ou seja, ocultar qualquer vestígio de mediação” (Domínguez, 2010, p. 44). E quanto melhor a qualidade das imagens utilizadas no projeto, maior será o efeito imersivo alcançado.

Quanto mais envolvente é a representação ambiental, quanto menor a presença de elementos que apontem a existência da ilusão de realidade, maior será o nível de imersão vivenciada; ou melhor, a ilusão de imersão pode variar de uma parcialidade até a sensação de envolvimento total com o ambiente, no qual torna-se mais difícil o rompimento do estado mental, de acordo com a capacidade ilusória dos dispositivos imersivos. Podemos concluir que imersão pode ser definida como a sensação de se estar presente e circundado no interior de uma paisagem virtual, com ausência da distância entre observador e imagem. (Cardia & Affini, 2019, pp. 371-372)

E a predisposição de um dispositivo, mídia, plataforma, instalação ou ambiente de proporcionar, em maior ou menor grau, sensação de imersão é denominado imersividade, como categorizam Cardia e Affini (2019). É preciso salientar que esse tipo de recurso imersivo encontrado em aparatos tecnológicos digitais e ambientes virtuais pode utilizar estimulações sensoriais visuais, olfativas, auditivas para criar

experiências que parecem reais. Dessa forma, “passamos a definir um dispositivo imersivo como todo aparato que apresenta a capacidade de envolver a percepção do observador em uma paisagem virtual com o intuito e a capacidade de criar ilusão de presença e transformar o espaço pictórico em espaço de experiência” (Domínguez, 2023, p. 373). Como exemplos podemos citar as salas de cinema com a tecnologia IMAX, planetários, óculos de realidade virtual e fotografias e vídeos em 360°.

A imersão pode ser um processo intelectualmente estimulante; entretanto, no presente como no passado, na maioria dos casos a imersão é mentalmente absorvente e um processo, uma mudança, uma passagem de um estado mental para outro. É caracterizada pela diminuição da distância crítica em relação ao que é mostrado e pelo aumento do envolvimento emocional no que está acontecendo. (Grau, 2003, p. 13)

Como explica Grau (2003) e, já citado anteriormente por Smilansky (2022), a eficácia das experiências imersivas não depende unicamente dos dispositivos tecnológicos envolvidos no processo, mas da construção de uma conexão interativa e de mão dupla com o observador. “As relações são multifacetadas, intimamente interligadas, dialéticas, em parte contraditórias e, certamente, altamente dependentes da disposição do observador” (Grau, 2003, p. 14).

Por isso, mesmo nas tecnologias digitais imersivas mais avançadas existe oscilação entre ilusão e realidade na mente do participante que intercambia entre consciente e não consciente da presença de um dispositivo mediador da experiência que participa complementa Almeida (2000). “Se o indivíduo não quiser acreditar no lugar apresentado, por mais real que o espaço pareça, não poderá ser obrigado

por nenhuma técnica imposta; e se, por outro lado, optar por aceitar a ilusão, se sentirá no lugar simulado mesmo que não se trate de uma ilusão perfeita” (Almeida, 2000, p. 4).

No próximo tópico apresentamos os objetos analisados, mostrando e comparando as técnicas utilizadas para promover experiências imersivas.

### **Relato de experiência: Candlelight e Ópera das cores**

Vivenciar diferentes experiências é da essência humana. Ao longo da vida, experimentamos novos sabores, sensações e costumes em diversos contextos e situações. A cada nova experiência aumentamos nossa bagagem cultural e emocional. Os dois eventos analisados oferecem experiências distintas, mas de certa forma complementares quando pensamos em iniciativas que pretendem mexer com os sentidos por meio de recursos imersivos.

Os concertos Candlelight prometem uma experiência singular à luz de velas, apresentando uma proposta intimista pela sensação de estar rodeado por milhares de velas, trazendo o conforto do calor das chamas. Visualmente fica bonito em fotos e vídeos, mas presencialmente quando vemos as velas artificiais é difícil sustentar esse ambiente acolhedor. A música é o grande destaque desse projeto focado em repertórios consagrados e executados ao vivo. Nesse caso, a trilha sonora complementa essa lacuna acolhedora quando tocada nessa atmosfera bucólica. Vale destacar que nos concertos, são apresentadas versões instrumentais de repertórios consagrados da música clássica, do rock e do pop, executadas por quartetos ou sextetos de cordas.

## **Figura 1**

*Apresentação do sexteto de cordas Monte Cristo no projeto Candlelight*



*Arquivo pessoal.*

Sobre as velas serem artificiais é uma questão de segurança. Não seria possível a realização desse tipo de apresentação se fossem velas de verdade uma vez que o risco de um incêndio é grande. Além disso, muitos locais aonde esses concertos acontecem são históricos, tombados ou pontos turísticos. De acordo com a Fever, promotora do evento, os locais das apresentações são escolhidos para elevar a experiência sensorial, seja sob as estrelas ou em espaços de arquitetura única.

Contudo, acredito que seria possível oferecer uma proposta de imersão mais completa e mais próxima de um show a luz de velas, se fossem utilizados climatizadores para deixar o ambiente aquecido como as velas reais e essências aromáticas para potencializar os sentidos. Além disso, aproveitar a estrutura icônica da Ópera de Arame, ressaltando a arquitetura do local com velas e luzes posicionadas nos andares superior e no teto do espaço cultural.

## **Figura 2**

*As velas foram posicionadas apenas no palco. As laterais poderiam ser utilizadas também*



Arquivo pessoal.

Dessa forma, acredito que poderíamos ter uma de experiência realmente imersiva. Por outro lado, uma estrutura assim aumentaria os custos de produção de um evento como este o que pode acabar se tornando um impeditivo ou diminuir o lucro obtido em cada apresentação. Os ingressos para os concertos “Candlelight” em Curitiba, são vendidos entre R\$ 50 e R\$ 200 e assim que as vendas são abertas, esgotam rapidamente. Acredito que o apelo visual de um ambiente instagramável, a proposta musical e a curiosidade são os maiores motivos pela procura desses shows.

### **Figura 3**

*A estética instagramável cativa o público que registra toda a apresentação*



Arquivo pessoal.

Já a Ópera das Cores é um evento mais expansivo e plural, contando com o envolvimento de projetos sociais, mostra artística, show com orquestra e apresentações multimiáticas. Idealizado pela produtora Montenegro, o projeto leva ao público um show em que os sons de uma orquestra ganham vida em tempo real, diante dos olhos e ouvidos da plateia a partir de intervenções artísticas. O espetáculo convida a plateia para uma experiência imersiva dos sentidos a partir da captação do movimento de 100 crianças concebendo representações de cores, formas, movimentos e sombras para gerar uma apresentação que une música clássica e tecnologia.

**Figura 4**

*Espetáculo deixou a Ópera de Arame colorida*



Arquivo pessoal.

**Figura 5**

*A tela quase que abraça a plateia durante o espetáculo*



Arquivo pessoal.

Anunciado como uma ópera imersiva, o evento contou com duas apresentações musicais e mostra interativa no espaço da Ópera de Arame. O show contou com uma tela curva de alta resolução e 35 metros de comprimento. Os arranjos musicais para a orquestra foram pensados para dialogar com as cores a partir de clássicos brasileiros como Baden Powell, Belchior, Pixinguinha, Milton Nascimento e Chiquinha Gonzaga.

A Ópera das Cores também foi amplamente divulgada como um espetáculo imersivo e sensorial, unindo música, tecnologia e artes visuais além de uma performance multimídia que acompanhou todas as músicas apresentadas por meio de projeções mapeadas no palco a partir de desenhos e movimentos das crianças que participaram do projeto.

Diferente do Candlelight, o projeto Ópera das Cores foi pensando e planejado para ser realizado especificamente na Ópera de Arame. A tela por exemplo foi montada de uma forma que parece abraçar a plateia, expandindo o palco para além da boca de cena proporcionando uma sensação de imersão. A iluminação também contribui com essa imersão sensorial, cada música executada conta com uma cor predominante no telão que é acompanhada pela iluminação do espaço, oferecendo também uma estética sensorial.

As projeções que acompanham as músicas é o resultado de oficinas e experiências artísticas realizadas com mais de 100 crianças atípicas e neuroatípicas. Parte delas são autistas e pela primeira vez puderam participar da concepção de um projeto artístico. Esse trabalho resultou em vídeos e inspiração sonora para a orquestra.

O espetáculo contou com a participação do multiartista Alexandre Nero, promovendo um engajamento local, uma vez que o artista global é curitibano. Nero interpretou poemas e cantou algumas canções

acompanhado de uma orquestra com 20 músicos locais montada exclusivamente para duas únicas apresentações.

### Figura 6

*Alexandre Nero interage com a orquestra e com as projeções na tela*



Arquivo pessoal.

Abraçando uma proposta conceitual mais abrangente, a Ópera das Cores traz experiências em múltiplas áreas – visuais, gráficas, tecnológicas, musicais e inclusivas. Mais que uma apresentação musical, o evento busca promover a diversidade. A utilização das cores como elemento chave provoca de certa forma uma imersão estética e sines-tésica, mas que também poderia ser amplificada com a utilização de mais elementos sensoriais como essências aromáticas, climatização de acordo com paletas de cores quentes e frias e fitas de led espalhadas pela estrutura interna e externa da Ópera de Arame sincronizadas com as cores da tela e da iluminação do palco. Além disso, pulseiras que

mudam de cor, por exemplo, poderiam ser distribuídas para a plateia para aumentar a interação e integração com a apresentação, assim como acontece em shows de bandas como o Coldplay.

Os dois eventos atraíram públicos diferentes. Enquanto a plateia do Candlelight era formada, na maioria por casais, pequenos grupos de amigos e pessoas que foram assistir sozinhas o show, a plateia da Ópera das Cores contou com a participação massiva de amigos, professores e familiares das crianças que participaram da concepção do projeto. Era possível perceber o papel social do evento, uma vez que muitas dessas pessoas não conheciam a Ópera de Arame, mesmo morando em Curitiba ou na região metropolitana. Esse é um ponto que merece ser destacado. Esse tipo de iniciativa por contribuir para a formação de novos públicos e democratizar o acesso a cultura. Os ingressos para as apresentações foram vendidos à preços populares e toda renda foi revertida para projetos sociais.

Já nos concertos do Candlelight em Curitiba, é possível observar que a plateia, em sua maioria, é formada por pessoas acostumadas a frequentar espaços culturais como a Ópera de Arame. Isso é fácil de perceber ouvindo as conversas enquanto o show não começa. Muitos espectadores trocam informações sobre outros shows e espetáculos que devem acontecer nas próximas semanas e quais gostariam de ir. Nota-se que é um público que consome esse tipo de entretenimento com regularidade, dispendendo tempo e recursos financeiros para isso.

## **Considerações finais**

Somos levados a acreditar, por meio de estratégias de marketing, que uma experiência imersiva é algo novo. Um chamariz adornado por

alguma tecnologia recente e projetado para vender produtos, serviços, ideias ou conceitos. Porém, a partir das observações fornecidas pelos autores pesquisados descobrimos que parques de diversão como a Disney já trabalham com entretenimento imersivo há décadas. E que muitas pinturas no interior das igrejas já proporcionavam um vislumbre imersivo por meio de técnicas de tridimensionalidade. Mais recentemente, as salas de cinema equipadas com a tecnologia IMAX também conseguem aumentar a sensação de imersão ao assistir um filme.

Portanto, uma das conclusões que chegamos ao realizar esse trabalho é que a imersão não depende unicamente da tecnologia envolvida, mas da disponibilidade e da reciprocidade da pessoa em relação ao conteúdo com o qual ela está interagindo. Como destaca Smilansky (2022), a imersão deve ser compreendida como uma interação em tempo real de mão dupla entre conteúdo e público, proporcionando experiências em tempo real. O público deve estar no controle e decidir o quanto ele quer se envolver na oscilação entre ilusão e realidade.

A partir da análise dos projetos Candlelight e Ópera das Cores buscamos compreender o porquê de a experiência ser entendida como um valor socialmente requisitado e acionado para vender produtos e serviços e esse desejo por novas experiências na sociedade contemporânea.

Uma possível resposta a partir dessa análise comparativa seria a de que a experiência imersiva pode ser uma demanda criada pelas organizações, no contexto da sociedade de consumo, supostamente a fim de suprir a constante necessidade individual pela novidade. No exemplo Candlelight a novidade está na concepção de um espetáculo diferente dos shows tradicionais, utilizando apenas leds no formato de velas para produzir a iluminação do local que receberá o concerto, conferindo uma

estética aconchegante e intimista, mesmo estando rodeado por centenas de pessoas. Nesse caso, a proposta imersiva está em como cada pessoa vivenciará essa experiência – interagindo/imerso ou se mantendo distante das sensações provocadas e apenas assistindo o concerto.

Já a Ópera das Cores traz um forte apelo tecnológico e social levando o espectador a interagir com o espetáculo por meio de várias frentes. A imersão experencial pode ser por meio da interação proveniente da participação das crianças, promovendo uma empatia coletiva com o público que também pode imergir na apresentação a partir da grande tela curva instalada no local, combinada com os sons da orquestra em sincronia com as cores projetadas no palco. Ou ainda adentrar nessa experiência imersiva e sensorial aos poucos, começando pelo ingresso na Ópera de Arame iluminada por várias cores, interagindo com as instalações artísticas espalhadas pelo espaço, conhecendo o passo a passo da concepção do espetáculo por meio do folder distribuído na entrada do espetáculo e por fim assistindo e interagindo com a apresentação multimidiática criada para esse evento. Mais uma vez, a intensidade da imersão depende de como cada pessoa está disposta a participar da experiência.

## Referências

- Almeida, L. F. (2000). *O Espaço Digital Imersivo* [Trabalho apresentado]. Compós - 9 Encontro Anual da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação.
- Bernard, S. (2002). *Marketing Experimental*. Nobel.

Cardia, R., & Affini, L. (2019). *Um mergulho conceitual em imersão, imersividade e afins* [Trabalho apresentado]. 2o Congresso Internacinal Media Ecology and Image Studies (Meistudies): O protagonismo da narrativa imagética.

Duarte, E. (2015). *Para além de toda forma de ciência, a experiência*. [Trabalho apresentado]. XXIV Encontro Anual da Compós.

Domínguez, E. (2010). *Los nuevos formatos inmersivos y su aplicación en el periodismo* [Trabalho apresentado]. II Congreso Internacional de Ciberperiodismo y Web 2.0.

Grau, O. (2003). *Virtual Art From Illusion to Immersion*. The MIT Press.

Maria, M., & Maria Fernández, A. (2012). Nuevas Tendencias del Marketing: El Marketing Experiencial. *Entelequia Revista Interdisciplinar*, (14), 237-251.

Silveira, G. A. (2011). *Imersão: Sensação Redimensionada pelas Tecnologias Digitais na Arte Contemporânea* [Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Santa Maria].

Smilansky, S. (2022). Marketing experencial: como converter leads em defensores de marca usando experiências de marca ao vivo integradas ao marketing digital. *Autêntica*.

# **AS FRONTEIRAS DA ALTERIDADE NA TELEDRAMATURGIA BRASILEIRA**

*Adriana Pierre Coca<sup>1</sup>  
Nisia Martins do Rosário<sup>2</sup>*

É relativamente recente o olhar mais acentuado para questões relacionadas às diferenças em vários segmentos da sociedade. No audiovisual brasileiro, é perceptível que o tema vem ganhando mais espaço na criação de histórias ficcionais. Nos Estúdios Globo, por exemplo, em outubro de 2022, foi inaugurado um departamento dedicado à diversidade, com a missão de fomentar à temática em suas novelas, séries e programas. Essa iniciativa já pode ser percebida na produção das telenovelas com a escalação de atores negros protagonizando as narrativas,

---

1. Doutora em Comunicação e Informação.

Pesquisadora de Pós-doutorado em Comunicação na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Bolsista de pós-doutorado júnior do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq.

[pierrecoca@gmail.com](mailto:pierrecoca@gmail.com)

2. Doutora em Comunicação Social, Bolsista Produtividade CNPq.

Professora e pesquisadora PPGCOM/UFRGS.

[nisiamartins@gmail.com](mailto:nisiamartins@gmail.com)

como foi destacado inclusive na mídia internacional, em reportagem de página inteira, em maio de 2023. Na seção Mundo do jornal britânico “The Guardian”, o periódico publicou uma matéria intitulada *Brazil's wildly popular soaps now reflect viewers' racial mix.* (As populares novelas brasileiras, agora, refletem a mistura racial dos telespectadores). É sintomático que o título da matéria jornalística diga que agora” as telenovelas retratem a miscigenação de raças dos brasileiros. Sabemos que as novelas por décadas foram o principal produto de ficção seriada consumido no Brasil e exportado, nesse período predominaram os protagonistas brancos, cisgênero e jovens. Só atualmente personagens negras assumem o protagonismo das principais tramas que estão no ar pela TV Globo de maneira mais constante, saindo de papéis secundários que, na maior parte das vezes, era de trabalhadores domésticos, escravos, agricultores, retirantes. Nos papéis contemporâneos, vemos os atores negros tendo outra relevância e ajudando a narrar histórias de vida que se reterritorializam em diferentes contextos. Precisa-se, contudo, voltar a atenção para os desdobramentos e a consolidação desse espaço na comunicação midiática destinado a abordagem das diferenças em suas mais distintas dimensões.

Por isso, nos dedicamos a esta investigação, que busca compreender como se configuram as semioses da alteridade na teledramaturgia da TV aberta e generalista no Brasil. Nos guiamos pelo pensamento de Ferrara (2021) que defende que a diferença pode ser reconhecida como aquilo que destoa, desvia-se da ordem estabelecida no mundo. Para a autora, diferença e alteridade são noções em sintonia e se referem a aceitação do outro que é diverso, pois a presença do outro, aquele que é

diferente de nós, pode nos levar à reflexão, porque nos desafia (Ferrara, 2021; Martino & Marques, 2023; Silva, 2012).

Esta proposição dialoga com a perspectiva teórico-metodológica da pesquisa, que é a semiótica da cultura, sobretudo, os conceitos de Lotman (2013, 2021) acerca dos mecanismos de tradução e produção de sentidos e da noção de fronteira semiótica. Lotman (2013, 2021) auxilia no entendimento das semiose, processos de significação dos textos da cultura, refletindo sobre o funcionamento da tradução dos sentidos e das reconfigurações da linguagem, no caso a ficção seriada televisual. Neste estudo, nos pautamos nas características da alteridade que se entrelaçam à comunicação e geram tensionamentos na produção dos textos da cultura, pois são os processos de produção que operam sobre rupturas de sentidos e nos quais as traduções podem levar à construção de novos sentidos e até a momentos de intradutibilidade que importam à presente discussão. Entendemos que a comunicação das diferenças, além de agenciar a alteridade, permite o desenvolvimento de tensionamentos que levam a uma reflexão crítica sobre os sentidos hegemônicos e sobre a própria mídia.

Nessa via, elegemos como objeto empírico para a investigação a telenovela “Volta por Cima” exibida na faixa horária das 7h da noite, entre setembro de 2024 e abril de 2025, na TV Globo, que é o canal de TV aberta hegemônico no país. A opção por observar essa narrativa foi porque a história apresenta personagens incomuns para as novelas da emissora. Entre as configurações que se colocam como rupturas de sentidos em relação às diferenças nas narrativas de ficção que, geralmente, vão ao ar no canal está o protagonismo de uma mulher negra, o que sinaliza uma mudança de perfil dos protagonistas das novelas produzidas pela

TV Globo, como mencionado. Além disso, outras tramas secundárias abordam a alteridade, há personagens idosas que trabalham e namoram, atores orientais e uma mulher negra bem-sucedida, rica e respeitada, representada, portanto, de um modo distinto de como historicamente são retratadas, de maneira subalternizada. Há, ainda, mulheres ocupando papéis de motoristas de ônibus, segurança e empresárias de talento e pautas sobre a diversidade e a inclusão organizacional, uma vez que um dos principais cenários desta obra audiovisual é uma empresa de ônibus situada no subúrbio carioca. Desse modo, em relação a esses aspectos, a narrativa ficcional parece romper com as fronteiras da significação que alicerçam os sistemas modelizantes da televisão brasileira.

Assim sendo, o objetivo principal deste texto é averiguar como se constituem os processos de tradutibilidades em relação as diferenças na telenovela “Volta por Cima” e a questão norteadora: como se configuram os mecanismos de produção/tradução de sentidos nas diferenças/alteridades representadas no enredo de “Volta por Cima”? Adotamos um percurso teórico-metodológico, selecionamos aspectos pontuais da narrativa, depois tecemos a descrição de cenas e realizamos a análise atrelada à teoria. Além da pesquisa bibliográfica de material adjacente, que nos permitiu contextualizar a produção.

Esta reflexão se divide em dois momentos centrais, além da introdução e das considerações finais, expomos os conceitos sobre a diferença na comunicação e a semiótica da cultura e, em seguida, realizamos a análise da telenovela articulando nossas observações à teoria e sinalizando os resultados encontrados.

## A Diferença na Comunicação

Ferrara (2021) discorre sobre como a diferença pode produzir conhecimento na comunicação, argumentando que a comunicação da diferença é um outro modo de produzir comunicação, que “se propõe como necessidade de revisão das certezas difundidas e aceitas como hegemônicas e indiscutíveis” (Ferrara, 221, p. 08). Logo, o desafio a ser enfrentado é grande, porque as manifestações de grupos minoritários sociais ou culturais não reconhecidos ferem a hegemonia identitária, sobretudo na comunicação midiática que oferece um espaço escasso para a diversidade. A autora esclarece que a comunicação como ciência sempre esteve “voltada para a apreensão das regularidades que se reproduzem, na mesma medida em que a área se reconhece e se consolida através dos meios que a mediatizam” (Ferrara, 2021, p. 7). Então, quando as diferenças são mediatizadas, de alguma maneira, elas provocam uma ruptura de sentidos que “escapa a ordem do mundo” (Ferrara, 2021, p. 14), o mundo que estamos acostumados a ver reproduzido nas mídias.

Isso acontece, reitera a autora, porque a “dimensão comunicativa da diferença não se ocupa das matrizes codificadas pelo pensamento hegemônico, pois simplesmente as desconhece” (Ferrara, 2021, p. 12), ou seja, as diferenças não ocupam essa dimensão da comunicação, porque nunca estiveram integradas a esses espaços, não com regularidade e representadas adequadamente, pelo contrário, suas aparições sempre se deram de forma pulverizada e, muitas vezes, estereotipadas. Assim sendo, a percepção da diferença se apresenta como um “descompasso com a simetria da própria dimensão midiática que caracteriza a comunicação codificada e, através da qual, mais densamente se manifesta nossa experiência regular do mundo” (Ferrara, 2021, p. 10).

O descompasso que se instaura com a comunicação das diferenças é desencadeado porque, nos textos da cultura, não estamos habituados a nos depararmos e a convivermos com o que é diferente de nós, ou seja, o que é diverso se coloca como uma imprevisibilidade, algo que desconhecemos e não sabemos lidar. Nessa perspectiva, Santaella evoca Peirce e explica que a mente funciona com reconhecimento de padrões já conhecidos em detrimento do desconhecido, portanto, “gasta-se menos esforço e energia mental diante da mesmice do que da alteridade, uma vez que esta última nos obriga a romper hábitos e criar novos hábitos de pensamento” (Santaella, 2021, p. 96).

Tais reflexões estão em sintonia com os estudos de Lotman (2013) quando o semioticista da cultura reflete sobre as mudanças sociais e culturais. Lotman elucida que a produção de sentidos pode ter dois modos de percepção, a via da previsibilidade ou a via da imprevisibilidade. “Os nossos órgãos dos sentidos reagem por pequenos estímulos que no nível da consciência são percebidos como um movimento contínuo. Esse sentido de continuidade é uma previsibilidade implícita”, afirma Lotman (2013, p. 19). Nesse percurso se concretiza grande parte das nossas percepções, inclusive aquelas reguladas pela comunicação midiática hegemônica, que se constitui por regras, códigos que são facilmente (re)conhecidos pelo grande público. Só que há uma segunda possibilidade de produção de sentidos, que, segundo Lotman (2013), pode ser acionada pela via das imprevisibilidades, que se manifesta quando algo rompe com os sentidos esperados e se coloca como uma irregularidade a determinado sistema da cultura. É nessa condição perceptiva que se colocam as diferenças na comunicação, conforme sugerem as colocações de Ferrara (2021). Importa observar que ambas as vias

de percepções do mundo coexistem na semiosfera, espaço/dimensão abstrata onde se entrelaçam, se sobrepõem e se repelem os sistemas da cultura, que estão em constante movimento e atualização, é esse o espaço da comunicação e das semioses, os processos de significação.

Em seu percurso teórico, Ferrara (2021) reflete sobre o que chama de “predicados das diferenças comunicantes” (Ferrara, 2021, pp. 10-13), entre eles está o estranhamento. Considerando que a diferença se coloca como algo novo, que surpreende a percepção habituada, o diferente vai produzir estranhamento e nesse aspecto reside sua potência em ser comunicante, porque aumenta a informatividade do processo de percepção do mundo. Mais uma vez, o pensamento de Ferrara (2021) corrobora com as proposições de Lotman (2021), que entende que é exatamente nos processos em que há rupturas dos sentidos que se concentra um alto grau de informatividade. Pois, “A criação do novo na verdade está ligada à superação da resistência do que se constituiu pela tradição” (Lotman, 2021, p. 198). A tradição são as regularidades do mundo que estamos acostumados a reconhecer e quando o não se consegue perceber o mundo segundo cânones já conhecidos, “convence-se da necessidade de elaborar um novo código que ainda não conhece” (Lotman, 1978, p. 61).

Ferrara (2021) também endossa o raciocínio de Lotman (2013, 2021) ao percorrer os outros predicados que atribui as diferenças comunicantes, a autora enfatiza que “O diferente se faz notar exatamente quando se considera a imprevisibilidade do seu acontecimento” (Ferrara, 2021, p. 09) e aponta que essa condição “é antes de tudo uma provocação dirigida ao outro” (Ferrara, 2021, p. 12). É uma provocação que

nos inquieta, incomoda, gera instabilidade e, consequentemente, pode gerar novos sentidos em relação ao outro e ao mundo ao nosso redor.

Lotman (2007) defende que é na semiosfera que ocorre a sincronização do “espaço semiótico que preenche as margens da cultura, sem a qual os sistemas semióticos separados não podem funcionar ou se formar” (Lotman, 2007, p. 08). Desse modo, como espaço de realização da semiótica, a semiosfera está em permanente transmutação, como já mencionado, comporta as tensões internas entre os textos da cultura e é suscetível à informação externa/nova. A semiosfera (Lotman, 1998) se compõe de um centro, um núcleo rígido composto de elementos invariantes e no qual os códigos (regras) dos sistemas culturais são mais densos, assegurados pela tradição, mas, as semiosferas também são tecidas pelas zonas de fronteiras (margens) que se formam por elementos variantes, que permitem as remodelações dos sistemas. “Do ponto de vista das fronteiras, que se constituem em todo encontro dialógico de culturas, a busca de um código comum é simplesmente irrelevante. Aqui o que se tem como certo é a intraduzibilidade própria da condição estrangeira” (Machado, 2016, p. 164).

O movimento das fronteiras da significação é explicitado por Américo (2017), quando a autora confirma se tratar de um processo bilateral, já que um texto da cultura pode romper seus limites e se direcionar para fora da sua semiosfera, sendo (ou não) assimilado por outra. Ao mesmo tempo é um processo ambíguo, porque na zona de fronteira os textos culturais estão sujeitos à separação e a união. Essa é a mobilidade da fronteira semiótica da cultura, um texto é considerado próprio de determinado espaço semiótico ou alheio a ele, dependendo do ponto de vista do observador.

O que Lotman (2013, 2021) e Ferrara (2021) sinalizam em suas considerações é que o tensionamento, a indeterminação dos sentidos provocada pela diversidade nos textos culturais da comunicação midiática pode desencadear a criação de novas percepções sobre o mundo, talvez, um mundo mais inclusivo e tolerante. Com isso em mente, seguimos com as observações sobre a telenovela “Volta por Cima”.

### **Tessituras da Diferença na Telenovela “Volta por Cima”**

Respaldadas nas reflexões engendradas até este ponto da discussão, reiteramos que a diversidade na mídia televisual “gera tensionamentos, irregularidades e até incompreensões, porque não atendem a modelos padronizados da expressão comunicativa prevista na linguagem canônica” (Rosário & Coca, 2024, p. 13), assim, acabam se impondo como potência de resistência e proporcionando fissuras na tradição, como argumenta Lotman (2021). É nessa via que acreditamos que em vários aspectos a telenovela “Volta por Cima” tece rupturas de sentidos na abordagem dada às diferenças que são provocadas, por exemplo, com o protagonismo de uma mulher negra, Madalena/Madá (Jéssica Ellen), uma jovem do subúrbio carioca que precisa se reinventar após a morte do Pai e se torna empresária. A escalação de atores negros como protagonistas em telenovelas da TV Globo, como já mencionado, é algo que só recentemente passou a se revelar com certa constância (Rosário & Coca, 2024). Além disso, na tessitura narrativa outras personagens negras que compõem a trama se destacam por assumirem papéis de empresários bem-sucedidos. É o caso de Edson, interpretado pelo ator Áilton Graça, que se diz satisfeito e feliz com o “protagonismo” ganhando espaço nas novelas (Domingues, 2025). Na história contada em “Volta

por Cima”, ele é dono de uma empresa de ônibus, a Viação Formosa. Há também a dona de um complexo de empresas, a personagem Sílvia (Lellê), que é uma jovem negra, rica e trabalhadora. Importa ressaltar que muitos diálogos sobre o preconceito racial compõem a história de Jão/Sérgio Correia (Fabrício Boliveira) e Madalena de modo orgânico, sem parecer um merchandising social ou um texto didático, assim como a ancestralidade dos povos negros também permeiam a narrativa, como cenas em que as personagens participam da fictícia escola de samba Unidos da Vila Cambucá, de rodas de samba e de jongo e quando cultuam entidades de religiões de matrizes africanas. Além do espaço destinado à narrativa carnavalesca dos bate-bolas, blocos de rua característicos dos subúrbios, que desfilam com bolas coloridas e máscaras e são reconhecidos desde 2012 como Patrimônio Cultural Carioca.

A inserção da diversidade racial é muito importante na representação midiática, especialmente, em se tratando de ficção seriada televisual, que carrega um histórico de anos de negligenciamento. Um dos episódios que marca o início dessa reconfiguração que atualmente vemos em cena, foi o incômodo causado no público com uma família negra de classe média criada no enredo de “A próxima vítima” (TV Globo/1995), uma das novelas mais repercutidas da teledramaturgia brasileira. Algo incomum naquele momento histórico das telenovelas e que, mesmo depois dessa trama ter ido ao ar, não passou a ser uma regularidade nas produções da TV Globo (Coca & Rosário, 2025).

A alteridade racial se faz presente em outra articulação narrativa de “Volta por cima”, que do mesmo modo como o protagonismo de personagens negras, se coloca como uma configuração que percorreu um longo caminho até ser retratada com certa regularidade nas narrativas

ficionais da TV, é a composição de casais interraciais, que nessa novela é o caso das personagens Rosana (Viviane Araújo), mulher branca e Edson, que é negro. Há também a união de Cida (Juliana Alves), que é negra e Sidney (Adanilo), que é a personagem indígena da trama. Ele recebe seus pais, também indígenas, em seu casamento e na ocasião usa um colar que remete à suas origens. Destacamos outros casais que são: Doralice (Teresa Seiblitz), mulher negra que vive um romance com o descendente de chineses, Alberto (Chao Chen) e os jovens Tati (Bia Santana), que é negra e Jin (Allan Jeon), sul-coreano. Em pesquisa recente (Coca & Rosário, 2025), refletimos sobre o estranhamento causado pelo público com o casal interracial formado pela atriz Zezé Motta e o ator e diretor Marcos Paulo em “Corpo a Corpo”, telenovela transmitida pela TV Globo entre os anos de 1984 e 1985. Diante da repercussão negativa, Zezé Motta, como resposta ao preconceito que estava sofrendo, criou o Centro de Informação e Documentação do Artista Negro (CIDAN), que existe até hoje. A justificativa dos profissionais de audiovisual na ocasião era que não sabiam onde encontrar atores e atrizes negros e esse era um dos motivos deles não serem escalados para trabalhar na televisão. O CIDAN surgiu com a missão de mostrar quais artistas negros estavam no mercado de trabalho. Atualmente, entre os trabalhos desenvolvidos pelo centro está a qualificação e o treinamento de profissionais negros para atuar nos bastidores de produções audiovisuais.

A representatividade de pessoas orientais parece ter sido outra preocupação da autora Claudia Souto, que criou três personagens de origens distintas: Jin é o jovem sul-coreano, que interpreta um cantor e ator de k-dramas; Yuki de descendência japonesa (Jacqueline Sato) é uma mulher independente, mas que sofre as consequências de uma

antiga relação doentia e abusiva e, por fim, Alberto que tem raízes chinesas, o pai veio da China para o Brasil, ele é o braço direito do dono da Viação Formosa. Outras quatro personagens orientais aparecem esporadicamente para dar apoio a história de Jin, são elas: a amiga dele Min-Ji (Gabi Yoon), a ex-namorada Hana (Sharon Cho), a produtora de seus shows no Brasil (Lucy Han) e os pais dele que atuam em poucos capítulos (Boni Tao e Miwa Yanagizawa). Alguns diálogos dessas personagens evidenciam que os orientais não são “todos iguais”, que nascem em países distintos, que possuem culturas que se diferem em suas idiossincrasias.

A comunidade LGBT também faz parte da construção de personagens da novela. Gigi (Rodrigo Fagundes) é assumidamente um homem gay, que ao longo da história se interessa pelo psicólogo Bernardo (Bruno Fagundes), ambos se aproximam lentamente até que desencadeiam um romance com direito a um beijo homoafetivo. O beijo gay começou a ter mais abertura na ficção televisual desde o esperado beijo gay exibido em uma telenovela da TV Globo, entre as personagens Félix (Mateus Solano) e Niko (Thiago Fragoso) no capítulo final de “Amor à Vida” (TV Globo/2013/2014). Nota-se, no entanto, que depois de inserções mais frequentes de tramas que refletem o universo LBGT, as telenovelas da emissora foi rareando essa temática. Nos parece estar havendo um receio em tratar do tema com desenvoltura, como vinha sendo sinalizado. Acreditamos que algumas temáticas estão sendo evitadas por conta de uma diretriz do canal em não privilegiar pautas progressistas com intuito de não afastar o público mais conservador que vem se distanciando da audiência. Um desses sinais, é a suspensão de uma novela da autora Glória Perez que tinha o aborto com argumento

central. O desenvolvimento da história foi barrado pela direção do canal. Em “Volta por Cima”, além de Gigi, outra personagem gay é Rique (Marcio Machado), amigo íntimo de Rosana, a primeira-dama da Viação Formosa. Rique namora o capanga da família Castilho, Aquiles (Camilo Drakon).

Significar-se não é submeter-se passivamente aos sistemas modelizantes rígidos, mas, sim, tensioná-los e subvertê-los, promovendo e reconhecendo a existência da diversidade. Sobre as representações LGBTs na teledramaturgia da TV Globo, podemos apontar que, de modo fragmentado, há algumas personagens que se infiltraram e resistiram às normatizações ao se impor em narrativas canônicas. Citamos o caso da personagem travesti Sarita Vitti (Floriano Peixoto) na telenovela “Explode Coração” (1995), que era do sexo masculino, mas se identificava com o gênero feminino. Sarita, uma personagem secundária, caiu nas graças do público, que na época se mostrou um pouco confuso, porque a identidade de gênero dela não era explicitada na narrativa ficcional. Era exatamente isso o que a autora Glória Perez queria, que Sarita representasse uma personagem humanizada e sem uma identidade de gênero pré-definida. Vinte e dois anos depois, Glória Perez, mais uma vez, tocou em um tema polêmico em relação à identidade de gênero na telenovela “A força do querer” (2017), quando narrou o processo de transição da personagem Ivana (Carol Duarte) para Ivan.

Outras personagens diversas enredadas em “Volta por Cima” são os idosos, que também se configuram como pessoas que são pouco representadas na ficção seriada televisual brasileira. Nessa novela, há quatro personagens idosas que formam dois casais de namorados e três deles trabalham. Belissa (Betty Faria), diante da dificuldade financeira

da família, se torna uma influencer e começa a obter uma renda com essa atividade; Ana Lúcia (Iara Jamra) é copeira na Viação Formosa e Seu Moreira (Tonico Pereira) é dono de uma banca de jornais. O único que tem uma vida mais confortável e, por isso, não trabalha com regularidade é Rodolfo (José de Abreu), que representa um poderoso e antigo contraventor. Há também a personagem Ruth (Lucinha Lins), que fez uma rápida participação no final da trama, como mãe de Marco (Guilherme Weber). Como sinalizado em nossas pesquisas (Rosário & Coca, 2024), nas tramas ficcionais, na maior parte das vezes, os idosos se revelam frágeis, sem protagonismo ou autonomia. Recentemente, a série “Segunda Chamada” (Globoplay/2022) também retratou a etariedade com a personagem de um estudante idoso (Moacyr Franco) que começa a demonstrar sinais do Mal de Alzheimer e necessita ser acolhido por alunos e professores. Outros dois exemplos anteriores nos auxiliam a pensar a representação de idosos na teleficação, uma exceção que foi a personagem de Dona Picucha na série global “Doce de Mãe” (2014), na qual ela é a personagem principal e que garantiu à atriz Fernanda Montenegro o prêmio Emmy Internacional de melhor atriz. As relações familiares são o foco, mas giram em torno da idosa de 85 anos, que enfrenta os desafios próprios da idade com humor, desse modo, parece ser a comédia que vence e, ao mesmo tempo, intensifica o etarismo. O outro caso, é da telenovela “Mulheres Apaixonadas” (2003), que por outro lado, apresentou de forma mais dramática o enredo secundário de um casal idoso que vive no apartamento do filho e é maltratado e furtado pela neta, em sua primeira exibição teve grande repercussão na mídia e reforçou a pressão no Senado Federal pela aprovação do Estatuto do Idoso.

Em relação às mulheres, além do protagonismo da novela, em “Volta por Cima” há personagens secundárias relevantes como a D. Neuza (Valdinéia Soriano) que criou o filho João sozinha; já a contraventora Violeta (Isabel Teixeira) tenta comandar seu império com certa crueldade, mas é impedida pelos homens que a circundam, primeiro o marido, depois o filho, mais tarde, com a morte dele, pelos “amigos” da cúpula da contravenção e, por fim, pelo novo esposo. Roxelle (Isadora Cruz), é a atendente do bar gerenciado e depois comprado por D. Neuza. Essa personagem desenvolve uma história importante no contexto feminino contemporâneo, embora independente e ousada, acaba sofrendo abuso do noivo, que a intimida e a mantém prisioneira e incomunicável. Gerson (Enrique Diaz) é o antigo companheiro de Yuki, que tem contra ele uma medida protetiva. Ele repete, com Roxelle, o comportamento obsessivo que havia exercido com Yuki. Uma cena, em especial, merece destaque, é quando o casal vai junto a um restaurante, ela pede para ir ao banheiro e mesmo sendo vigiada, esbarra em uma mulher que janta no local e consegue pedir socorro fazendo o sinal universal de perigo, fechando os dedos em torno do polegar. Roxelle fica no banheiro do estabelecimento a espera de ajuda, enquanto a mulher avisa o gerente do local, que chama a polícia. Gerson é preso em flagrante e, novamente, enquadrado na Lei Maria da Penha, que garante à vítima mecanismos que visam coibir e prevenir a violência doméstica e familiar. Outra personagem que se destaca, entre as mulheres da novela é Cida, a melhor amiga de Madalena, ela é motorista de ônibus e, antes de se casar com Sidney, gerencia sua casa e cria o filho pequeno com a ajuda da prima Miranda (Gabriella Dias), pois é viúva. E, por fim, importa fazer uma menção a Cacá/Carla (Pri Helena), que é uma capanga, faz

a segurança da família Castilho, no final da história ela se regenera e ficamos sabemos que aquele modo de ser, violento e hostil se justifica por causa de uma violência que ela teria sofrido quando jovem, uma tentativa de estupro de um traficante do bairro.

Outra dimensão da diferença considerada na novela foi a diversidade e a inclusão organizacional. Alguns capítulos trataram diretamente da condição injusta entre os salários pagos na mesma empresa para cargos de comando entre pessoas brancas e negras. O protagonista Jão, que nesse momento da trama exerce o cargo de gerente de operações na Viação Estrela recebe um e-mail do Departamento de Recursos Humanos por engano e, ao abrir, descobre que os funcionários negros, como ele, ocupando cargos similares na administração recebem menos que os funcionários brancos. Ele, então, chama os responsáveis pela empresa e os questiona, mas nada é feito. Jão convoca um protesto em que trabalhadores da viação e de outras empresas do ramo cruzam os braços solicitando que os salários de pessoas brancas e negras sejam equiparados. Eles são atendidos e, em seguida, Jão se demite e volta a trabalhar com o pai na Viação Formosa. As estratégias de Diversidade, Equidade e Inclusão (DE&I) nas organizações brasileiras estão ganhando cada vez mais espaço no mercado de trabalho, no entanto, carecem de uma comunicação interna eficiente e da execução de ações que visam a transformação social por meio de uma agenda diversa e inclusiva, segundo Silva & Coca (2024) e como nos parece sinalizado na discussão trazida na ficção.

Há, ainda, outras inserções de cenas mais breves e discretas que tratam da alteridade na narrativa, que aconteceram, por exemplo, quando D. Neuza faz uma oração pedindo que tudo corra bem no transplante de

coração da personagem Doralice, mãe da protagonista Madalena. Nesse momento, ela acende velas diante de um altar que fica em um canto da sua lanchonete, o local público acolhe um espaço muito simbólico, porque mostra várias imagens de santos católicos e orixás de religiões de matrizes africanas compartilhando o mesmo lugar. Nas palavras da personagem, todos são evocados. Ela pede: “Toda a força do amor que emana de vocês. Meus orixás, santos, anjos, entidades. Toda a proteção de vocês esteja com a Doralice. Intercedam junto ao Deus da vida para que esta chance que está sendo dada à minha amiga seja coroada de êxito, que a vida se renove através do coração de alguém que já está em outro plano e generosamente deixou seu coração para doação. Que a vida, esse mistério que se renova a cada esperança, abrace Doralice nessa hora”. A cena é intercalada por imagens do altar que retrata a diversidade religiosa da personagem, com planos próximos dela rezando e de outros personagens que torcem para que a cirurgia seja bem-sucedida. A cena foi uma forma de lembrar que a diversidade religiosa também deve fazer parte das tramas ficcionais, assim como faz parte das nossas vidas como cidadãos.

Importa registrar que além das tessituras para uma comunicação das diferenças apontadas nesta reflexão, que é o foco da discussão, a narrativa da telenovela “Volta por Cima” revela outras rupturas de sentidos em relação às histórias que são normalmente contadas no formato telenovela que são, por exemplo, a ambientação, que é quase que na sua totalidade situada no subúrbio carioca e longe dos cenários turísticos que geralmente servem de locações para as novelas da TV Globo na cidade do Rio de Janeiro. Há captações de cenas em locais populares, como rodas de samba e de jongo, o que faz muito sentido,

por conta da origem negra dos protagonistas Jão e Madalena e de grande parte do elenco. Um lugar emblemático do subúrbio carioca que é a igreja da Penha, que fica na zona norte, por exemplo, foi cenário de uma sequência especial na novela, lá foi gravado o casamento do casal de personagens principais. E, há muitas cenas que se passam com as personagens em trânsito, dentro dos ônibus, o que é muito coerente, já que um empresa de ônibus faz parte do enredo. Só para mencionar algumas: a novela começa com um acidente de ônibus, no qual o veículo fica pendurado em um viaduto em obras, após o motorista sofrer um infarto; nas cenas finais um ônibus é sequestrado e a protagonista acaba dando à luz dentro do ônibus em plena Marquês de Sapucaí, fora as cenas menos impactantes como aquelas que revelam apenas alguns diálogos entre as personagens ou mostram a confraternização de passageiros que são só figurantes, há um aniversário comemorado no ônibus e cenas que mostram a alegria das pessoas que se dirigem até um baile funk. Um assalto também acontece a bordo de um dos veículos e o ladrão é rendido e preso.

## **Considerações Finais**

Muito tem se falado sobre o fim das telenovelas, alguns acreditam que, assim como o modelo da televisão aberta e generalista, a narrativa de ficção nesse formato está com os dias contados. Acreditamos que, pelo contrário, a novela está tendo muitas oportunidades no atual contexto comunicacional, que oferece condições dela migrar para outras mídias, como vem acontecendo, bem como se reconfigurar e se atualizar, sintonizando histórias de vida contemporâneas e atendendo e representando públicos, antes tratados com parcimônia e, muitas vezes, de forma

equivocada. Não atentar a esses princípios que enredam a comunicação midiática recente, talvez, seja um dos motivos que esteja assegurando o fracasso de algumas histórias, ao passo que outras garantem a audiência exatamente por saber se reconfigurar nessa via, como nos parece que “Volta por cima” foi capaz de fazer, reinventando o melodrama, mas sem abandonar a emoção e a identificação com o público. Tanto que foi uma novela considerada de sucesso de público e crítica.

“Volta por Cima”, por um lado, não se desvencilhou dos códigos inerentes à teleficcão, por outro, contestou algumas regras, que até poucos anos pareciam barreiras intransponíveis da semiosfera televisual. As fronteiras da significação, nesse caso, foram rompidas e a alteridade se fez presente, como sinalizado em nossas observações. As descontinuidades apontadas nesta reflexão como rupturas de sentidos ao modo regular de narrar na telenovela, podem e devem ser incorporadas ao sistema modelizante da mídia televisual. Pode ser cedo para comemorar, pois sabemos que a resistência existe e que há muito a ser enfrentado, o desafio continua imenso, como preconiza Ferrara (2021). No entanto, consideramos um passo importante na direção para uma comunicação das diferenças.

A diferença, em todas as suas dimensões, importa porque funciona como um espelho, um reflexo do outro no qual nos reconhecemos (autorreconhecimento). Só que nas mídias, esse processo só vai ser despertado em alguns sujeitos, a maioria, principalmente aqueles que fazem parte dos grupos minorizados, não vai se reconhecer (Ferrara, 2021).

Os aspectos destacados na narrativa da telenovela “Volta por Cima”, que foi exibida na faixa horária das 7h da noite na TV Globo, mostram que, em alguma medida, houve um movimento que buscou

visibilizar alguns desses grupos minorizados. Acreditamos que se deu uma tradução mais assertiva em relação à alteridade racial, à inclusão de pessoas idosas e descendentes de orientais que vivem no Brasil e, também, um retrato mais cuidadoso com o público LGBT, além disso, a narrativa trouxe uma discussão importante sobre os comportamentos abusivos contra a mulher e, mesmo que timidamente, considerou discutir uma situação urgente acerca do problema da diversidade e da inclusão nas organizações. Essas abordagens nos fazem crer que a novela foi capaz de provocar rupturas de sentidos com o modelo canônico seguido pela maior parte das histórias contadas na teledramaturgia da TV aberta.

As irregularidades enredadas na trama atravessam a semiosfera televisual e oferecem possibilidades de reconfiguração da linguagem da ficção seriada, porque desencadeia tensionamentos, que como refletem Ferrara (2021), Lotman (2013, 2021) e Santaella (2021), podem romper com o “vício da trivialidade” (Lotman, 2013), corriqueiro às mídias e, consequentemente, ao modo de narrar na televisão. É uma via na direção da criação de novas formas de contar histórias ficcionais. Essas rupturas de sentidos, ainda que aconteçam seguindo um processo gradual de transformação, impulsionam outras maneiras de ver o mundo, um mundo mais inclusivo, em que sejamos capazes de reconhecer e conviver com as diferenças, como sugere Ferrara (2021), condição que implica um percurso cognitivo e que exige, sobretudo, resistir as certezas da hegemonia midiática.

## Referências

- Américo, E. V. (2017). O conceito de fronteira na semiótica de Iúri Lotman. *A semiótica*, 1(12), 05-12.

Coca, A. P. & Rosário, N. M. (2025). Reconfigurações da diferença na teledramaturgia brasileira. (No prelo).

Domingues, R. (2025, fevereiro 9). Aílton Graça exalta ‘protagonismo’ de Volta por Cima e a parceria com Viviane Araujo. Gshow. <https://gshow.globo.com/novelas/volta-por-cima/noticia/ailton-graca-exalta-protagonismo-de-volta-por-cima-e-a-parceria-com-viviane-araujo.ghtml>

Ferrara, L. D'A. (2021). *A Epistemologia da Diferença* [Trabalho apresentado]. 30o. Encontro da Compós, São Paulo, SP, Brasil.

Lotman, I. M. (1978). *A estrutura do texto artístico*. Editorial Estampa.

Lotman, I. M. (1998). *La Semiosfera II. Semiótica de la Cultura, del Texto, de la Conducta y del Espacio*. Ediciones Frónesis Cátedra Universitat de València.

Lotman, I. M. (2007). *Por uma teoria semiótica da cultura*. FALE/UFMG.

Lotman, I. M. (2013). *Cultura y explosión: lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Gedisa Editorial.

Lotman, I. M. (2021). *Mecanismos das imprevisibilidades da cultura*. Hucitec.

Machado, I. (2016). Lugar da tradução intersemiótica na comunicação intercultural. *Revista USP*, (111), 157-168. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i11p157-168>

Martino, L. M. S. & Marques, A. C. S. (2023). Três dimensões do conceito de “diferença” como condição para a comunicação. *Comunicação & Informação*, (26), 17-34. <https://doi.org/10.5216/ci.v26.74904>

Rosário, N. M., & Coca, A. P. (2024). Normatividades midiáticas em corpos periféricos: traços de resistência e dominação na ficção seriada brasileira. *Comunicación*, 22(1). <https://doi.org/10.12795/Comunicacion.2024.v22.i01.01>

Santaella, L. (2021). *Humanos hiper-híbridos: linguagens e cultura na segunda era da internet*. Paulus.

Silva, N. L. F. & Coca, A. P. (2024). Um resgate para seguir em frente: os desafios da comunicação organizacional nas estratégias de diversidade, equidade e inclusão (DE&I) no mercado de trabalho. *Culturas Midiáticas*, 22(1). <https://doi.org/10.22478/ufpb.2763-9398.2024v22n.70864>

Silva, T. T. (2012). A produção social da identidade e da diferença. In T. T. Silva(Org.), *Identidade e Diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*, 1, 73-102. Vozes.

# **CONJUNTO DO IPIRANGA EM 360 GRAUS: PRODUÇÃO DE UMA NARRATIVA COMPLEXA SOBRE A INDEPENDÊNCIA DO BRASIL<sup>1</sup>**

*Carolina Gois Falandes<sup>2</sup>  
Denis Porto Renó<sup>3</sup>*

Narrativa é uma prática ancestral que acompanha a história da humanidade desde seus primórdios. Por meio dela, o ser humano expressa pensamentos, ideologias e convicções em diferentes linguagens – oral, textual, visual, sonora e audiovisual. A própria noção desse conceito tem sido ressignificada ao longo do tempo, inclusive sendo empregada, na atualidade, para designar estratégias de manipulação

- 
1. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.
  2. Doutora em Comunicação. Participante do Grupo de Estudos sobre a Nova Ecologia dos Meios (Chrome Photo/GENEM – CNPq), da Universidade Estadual Paulista (UNESP), e pesquisadora do Smart Media & Users (SMU – CNPq), da Universidade de São Paulo - USP.  
[carolina.falandes@unesp.br](mailto:carolina.falandes@unesp.br)
  3. Livre-docente em Ecologia dos Meios e Narrativas Imagéticas pela Universidade Estadual Paulista (UNESP).  
[denis.reno@unesp.br](mailto:denis.reno@unesp.br)

e disseminação de desinformação na esfera política. Essa polissemia revela sua força e centralidade no debate contemporâneo sobre mídia, comunicação e sociedade.

Concentrando-se nas formas de narrar apoiadas nas imagens em movimento, pode-se dizer que evoluíram em diálogo com os meios disponíveis, provocando transformações significativas em suas estruturas. Nesse percurso, adquiriram níveis mais complexos de composição – em contraste com os filmes lineares convencionais –, ao apresentar múltiplos caminhos dos sujeitos, não-linearidade e experimentações com a temporalidade. No campo da ficção, o longa-metragem *Vantage Point* (2008), com direção de Pete Travis, é interpretado por Angeluci (2010) como uma ilustração do rompimento com o arranjo tradicional de roteirização, reconstruindo um mesmo acontecimento sob diferentes perspectivas, com variações no tempo e na montagem. Já 33 (2003), documentário de Kiko Goifman, é classificado por Renó e Ruiz (2013) como uma obra que ecoa inovações, ao adotar uma configuração fragmentada e subjetiva, marcada pela quebra das convenções do gênero.

Embora a complexidade narrativa não seja uma exclusividade da era da Internet, como comprovam os casos anteriormente mencionados, seu potencial se intensifica com o suporte de ambientes computacionais, nos quais a interatividade assume um papel de destaque. Enquadram-se nesse escopo produtos hospedados em páginas *on-line*, capazes de incorporar diversos conteúdos complementares que se articulam por diferentes vias – por conexões explícitas, como links; por aproximações estéticas, a exemplo de interfaces e iconografias; ou ainda por construções simbólicas mais sutis (Renó, 2024). Acompanhando esse raciocínio, Bonilla (2020) acentua que, ao contrário dos meios analógicos, nos

quais o autor mantém controle sobre a sequência narrativa, no meio digital esse poder se dilui, exigindo do criador domínio de variadas linguagens e tradições (literatura, cinema, design gráfico etc.), além de competências técnicas em constante atualização – principalmente a programação.

É sobre o cenário das narrativas complexas assentadas nos espaços virtuais, com suas inúmeras ramificações, que este artigo se debruça – especialmente em consonância com a concepção pioneira da pesquisadora Raquel Ritter Longhi (2019, 2020), formulada no contexto das possibilidades surgidas a reboque do jornalismo imersivo e de suas derivações em realidade virtual (RV) e aumentada (RA). Partindo dessa abordagem, voltada aos novos artifícios de captação imagética aproveitados nas rotinas jornalísticas na Web, reflete-se aqui acerca das produções audiovisuais esféricas, com foco na análise do processo de desenvolvimento do passeio documental interativo *Conjunto do Ipiranga em 360°: explorando todos os lados da Independência do Brasil* (Falandes, 2025) – obra lançada em 2025, que parece materializar os fundamentos dessa definição.

Em termos temáticos, essa peça imersiva de não-ficção entrelaça-se com a essência do colóquio *Lusofonia em Debate*, ressaltando locais emblemáticos de um evento crucial na história compartilhada entre Brasil e Portugal: a Independência. Simultaneamente à sua importância cultural – ao proporcionar uma visão panorâmica de um complexo arquitetônico-paisagístico tombado como patrimônio nacional (Iphan, 1996) –, a obra destaca-se pelo uso de imagens em 360°, articulando diferentes estéticas por meio de registros feitos tanto por drone quanto por câmera em solo. Sua confecção buscou dar forma aos resultados

de um levantamento coordenado pelos autores, com participantes de 44 países, que examinou as preferências do público em relação a essa modalidade visual, abordando temas, plataformas, gêneros, entre outros aspectos (Falandes & Renó, 2024). Assim, este estudo demonstra os caminhos de uma pesquisa aplicada, com delineamento quase-experimental (Cozby, 2003).

No referencial teórico, são contempladas investigações sobre narrativa, a exemplo da empreendida por Santos (2023), além de apor tes que tratam das relações entre imagem e complexidade, discutidas a partir de avaliações feitas por Català (2015), e das observações de Longhi (2019, 2020) sobre as premissas das narrativas complexas. O arca bouço também engloba argumentações que realçam o simbolismo dos ambientes visitados e captados, entre eles o Museu Paulista (Oliveira, 1995; Tourinho & Pires, 2024). Ademais, consideram-se trabalhos que evidenciam o papel da comunicação e das práticas de digitalização na ressignificação desses espaços representativos, permitindo sua inserção no âmbito contemporâneo e o alcance das novas gerações (Cartum & Assad, 2023; Carvalho & Paulino, 2024). Ainda, o texto é sustentado por estudiosos que versam sobre conteúdos esféricos: Longhi (2020), Falandes e Renó (2021), entre outros. A descrição das etapas da narrativa seguiu as diretrizes de De Gracia e Damas (2020), que aplicam as fases clássicas do audiovisual – pré-produção, produção e pós-produção – às peças esféricas.

Esta investigação oferece um primeiro olhar sobre a experiência autoral construída, destacando sua inovação diante da ausência de produções oficiais que registrem os espaços do Conjunto do Ipiranga por meio de imagens esféricas. Tal ineditismo reforça a relevância do

conteúdo não apenas como instrumento de preservação da memória, mas também como uma contribuição para a consolidação da linguagem 360°, singularmente por ter sido concebido a partir das preferências do público.

## **1. Narrativas Complexas e seus Diálogos com Imagens em 360 Graus**

A proposta deste artigo se alinha ao crescente interesse na área da Comunicação, no contexto brasileiro, pela exploração de temas ligados às narrativas. Santos (2023) identifica que esse movimento investigativo se desdobra em diferentes enfoques, entre os quais se destaca aquele que toma a narrativa como objeto central de análise – perspectiva na qual este estudo se insere. Dentro desse quadro, Martino (2016) observa uma maior concentração de pesquisas dedicadas à narrativa no jornalismo e sugere que tal fenômeno possa estar relacionado à aproximação histórica estabelecida pelo campo com a literatura. Igualmente, busca-se aqui refletir sobre o ato de contar histórias não-ficcionais, que abarcam o contexto jornalístico.

Considerando esse panorama, torna-se pertinente apresentar algumas definições de narrativa que ajudam a delinear o escopo conceitual mobilizado neste trabalho. Entre os entendimentos possíveis, ressalta-se a ideia, vinculada à linguística, de que essa precisa provocar uma transformação de estado, além de espelhar a visão do homem sobre o mundo ou seus semelhantes (Vieira, 2001). Sob uma perspectiva estética, pode-se evocar a noção da narrativa como “um espaço de encontro com o outro” (Martino, 2016, p. 46), onde se constroem laços que extrapolam o campo pessoal ou subjetivo, formando um repertório comum entre narrador e público. Ao aplicar essas percepções às dinâmicas deste

texto, entende-se que a obra examinada mais adiante promove uma representação significativa, capaz de gerar mudanças no outro – tanto por sua natureza imersiva, intensificada pelo uso da tecnologia 360°, quanto pelo assunto retratado, de interesse social.

Para além das leituras convencionais sobre o conceito de narrativa, essa produção audiovisual esférica encontra respaldo nos pressupostos das chamadas narrativas complexas, que expandem as compreensões acerca das possibilidades de estrutura e recepção do relato não-ficcional. É válido esclarecer, contudo, que o uso do adjetivo “complexa” não deve ser encarado como mera atribuição valorativa ou descritiva, mas como uma acepção formulada teoricamente e discutida em estudos da Comunicação. Reconhece-se que é com Raquel Ritter Longhi, professora e pesquisadora brasileira, do Programa de Pós-Graduação em Jornalismo da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), que essa linha de pesquisa começa a se tecer de modo sistemático. A autora expõe proposições iniciais em torno da questão na videoconferência *Jornalismo imersivo e narrativas complexas*, que formou parte da segunda edição do *Congresso Internacional Media Ecology and Image Studies – Meistudies* (Longhi, 2019), e, posteriormente, aprofunda o debate no capítulo que assina no livro *Narrativas Complexas* (Longhi, 2020), do qual também foi uma das organizadoras.

É oportuno comentar que, nesse mesmo evento científico – o *Meistudies* –, foram promovidas mesas temáticas focadas na discussão de estruturas narrativas complexas, contribuindo para a consolidação dessa direção investigativa. Como resultado, surgiram livros que compilam artigos direcionados tanto à aplicação quanto à reflexão conceitual: *Transmedia Storytelling e Complexidades Narrativas* (Gosciola & Irigaray, 2021) e *Complexidade das Narrativas* (Assis et al., 2024).

Nesse contexto mais amplo de articulação entre teoria e prática, é importante retomar e desenvolver as formulações de Longhi (2020). A pesquisadora reúne e articula aportes como os de Edgar Morin, sobre o pensamento complexo; de Ítalo Calvino, a respeito da multiplicidade; e de Josep Català, quanto à imagem complexa e à imagem interface, para fundamentar cinco princípios interligados que, segundo ela, caracterizam as narrativas complexas no ciberjornalismo. Assim, essas construções discursivas são *imersivas*, por envolverem o visualizador num ambiente sensível e participativo; *fluidas*, ao permitirem transformações contínuas da imagem e da percepção; *experienciais*, por exigirem a ação do sujeito para que o relato se concretize; *ambientais*, por inserirem o observador no centro da experiência narrativa; e *elásticas*, ao se adaptarem às múltiplas escalas e formas perceptivas próprias das tecnologias digitais, como a realidade virtual e aumentada (Longhi, 2020).

Levando em conta que as premissas propostas por Longhi (2020, p. 38) são frutos “dos elementos expressivos resultantes das configurações mais recentes da imagem e da interface”, é indiscutível a afinidade entre esse modelo teórico e os modos de produção e recepção associados à linguagem 360°. Conforme a autora, nesse tipo de imagem, o usuário encontra-se totalmente imerso, posicionado no âmago da cena, ampliando significativamente a sua trajetória perceptiva. Menciona ainda que, embora seja possível traçar um paralelo com os antigos Panoramas — grandes pinturas dispostas em suportes circulares, criadas para envolver o espectador em uma ambiência esférica —, essa modalidade se distingue por ter “na circularidade, o seu plano” (Longhi, 2020, p. 45).

Bonilla (2020) também analisa essa forma visual e enfatiza a transformação que ela representa frente às imagens clássicas, retangulares, sublinhando que a vivência sensorial do espectador se amplia para um novo nível. Do ponto de vista criativo, o autor aponta que o conteúdo em 360° desafia as convenções estabelecidas do enquadramento tradicional, pois o receptor, livre para olhar em qualquer direção, pode perder detalhes fundamentais se não for cuidadosamente orientado. Além disso, cita as dificuldades operacionais inerentes a esse tipo de filmagem, como a necessidade de evitar que elementos humanos ou técnicos apareçam nos registros – pelo fato de a câmera captar o entorno por completo.

Com base nessas particularidades estruturais, é factível afirmar que as fotos e vídeos produzidos a partir da tecnologia 360° constituem imagens complexas, nos termos propostos por Català (2015), em entrevista realizada por Márcia Rodrigues da Costa. Embora o pesquisador destaque que a complexidade depende da relação entre imagem e observador – podendo variar em nível –, percebe-se que, no caso desse formato esférico, imersão e interatividade tendem a potencializar essa conexão, favorecendo uma experiência visual notadamente complexa. Discorrendo sobre as articulações entre a imprensa e os conteúdos imágéticos, o autor declara que estes passam a desempenhar um novo papel nas páginas da Web, adquirindo uma forma distinta de visualização, como os foto-ensaios, implicando “num sistema distinto, pois não consiste em eleger uma imagem só, mas em construir uma espécie de narrativa” (Català, 2015, p. 300). Essa abordagem comunica-se diretamente com a proposta de Longhi (2020), que também se baseia na centralidade da imagem para a constituição das narrativas, ressaltando a importância da multiplicidade de conteúdos visuais na construção de histórias no

jornalismo. Nessa teia conceitual, pode-se acrescentar o olhar de Renó (2020), que, ao elaborar a expressão pós-fotorreportagem – inspirada na pós-fotografia de Fontcuberta (2016) –, buscou sintetizar o protagonismo das visualidades nas narrativas jornalísticas contemporâneas, compostas por arranjos multimídia.

Essa convergência de posturas no circuito acadêmico reflete o esforço de compreender, organizar e impulsionar os novos modos de narrar que emergem no universo digital. Como pontua Bonilla (2020, p. 22), quem estuda as narrativas complexas não atua como um crítico cinematográfico ou literário, mas sim “como um colaborador objetivo que, com seu trabalho, ajuda os criadores a alcançar o potencial imaginado”. Foi com essa perspectiva que a coautora deste artigo descreveu caminhos para a realização do webdocumentário *Jovens e as Imagens: relatos e experiências em 360 graus* (2020), uma narrativa complexa apoiada em imagens esféricas (Falandes & Angeluci, 2020). Na mesma linha, essa é também a intenção do presente texto, que se dedicará à análise de obra construída à luz dos achados de um *survey*, com distribuição internacional, que levantou preferências dos participantes – com idades entre 12 e 79 anos – sobre as imagens em 360° de não-ficção, podendo contribuir para a consolidação dessa linguagem (Falandes & Renó, 2024). Antes de expor seu desenvolvimento, é pertinente contextualizar a escolha do tema.

## **2. Conjunto do Ipiranga: Simbolismo, Digitalização e a Reinvenção dos Espaços Históricos**

A complexidade narrativa também se manifesta neste estudo, não apenas pela linguagem adotada na produção 360°, mas pelo próprio

objeto representado: o chamado Conjunto do Ipiranga, em São Paulo (Brasil) — espaço que, por si só, carrega diferentes significados, camadas históricas e simbólicas, sendo composto pelo Museu Paulista, os Jardins Fronteiros, os Bosques, o Parque da Independência, a Casa do Grito e o Monumento à Independência. A opção por essa temática para a realização da obra alinha-se aos interesses manifestados pelo público na etapa inicial desta pesquisa aplicada, quando se destacaram, dentre outros aspectos, preferências por pautas voltadas ao turismo, à natureza e à preservação ambiental (Falandes & Renó, 2024). O recorte proposto permite explorar com intensidade essas dimensões, uma vez que essa localidade articula acervo histórico, áreas verdes e valor paisagístico, e, não à toa, é tombada como patrimônio cultural desde 27 de agosto de 1996 (Iphan, 1996).

Para Tourinho e Pires (2024), a conformação desse Conjunto como paisagem urbana emblemática tem origem no episódio da Proclamação da Independência, em 1822, quando Dom Pedro I declarou a ruptura com Portugal em um trecho do antigo caminho para Santos, às margens do riacho do Ipiranga. Desde então, explicam os autores, o local passou por um longo processo de monumentalização, especialmente com a construção do edifício projetado por Tommaso Gaudenzio Bezzi, a partir de 1885, que levou à edificação do atual Museu Paulista. A presença desse monumento impulsionou a urbanização da região e consolidou o espaço como referência histórica e cívica no imaginário nacional, articulando natureza, arquitetura e simbolismo (Tourinho & Pires, 2024).

De fato, o cenário transmite uma sensação de grandiosidade. Ao voltar a atenção para o prédio da instituição museológica, Oliveira

(1995) o descreve como o “espetáculo do Ipiranga” – expressão que, segundo a autora, carrega um duplo significado: de um lado, remete à teatralidade da construção; de outro, à sua capacidade de prender e até constranger o olhar. Com essa classificação, busca ilustrar que “o fascínio exercido pelo edifício tem obscurecido a percepção de seus significados políticos e históricos, e que ultrapassam sua dimensão material” (Oliveira, 1995, p. 195). Dessa forma, para além da contemplação deste e de outros espaços que compõem o Conjunto, é válido exercitar um senso crítico sobre seus contextos e conotações. No interior do museu, por exemplo, existem obras de arte que, no contemporâneo, merecem ser tensionadas e reinterpretadas, abrindo espaço para novas visões sobre o passado brasileiro.

Nesse processo, entende-se que práticas de digitalização dos órgãos culturais – intensificadas com a pandemia de COVID-19, a qual exigiu novas formas de conexão com o público (Cartum & Assad, 2023) – podem atuar como aliadas na aquisição de conhecimento sobre a memória nacional, promovendo maior acessibilidade aos conteúdos para a sociedade (Carvalho & Paulino, 2024). Sob essa ótica, Maia (2023) destaca que estratégias como linguagem acessível e recursos visuais – memes, grafismos, entre outros – contribuem para reforçar o legado histórico e simbólico de entidades voltadas à preservação da cultura na consciência coletiva.

Considerando esse quadro, as narrativas complexas digitais, assentadas em imagens imersivas, parecem cumprir esse propósito ao conjugar recursos tecnológicos com táticas comunicacionais capazes de realçar os espaços, tanto por sua dimensão espacial quanto pela oferta de informações que, muitas vezes, são desconhecidas ou passam

despercebidas. Assim, a tecnologia 360° desponta como uma ferramenta promissora para registro e a fruição desses ambientes. É justamente essa possibilidade que orienta a produção esférica de não-ficção desenvolvida nesta investigação, cujos caminhos de elaboração são apresentados a seguir.

### **3. Do Planejamento à Finalização: Etapas para o Desenvolvimento de uma Narrativa Complexa em 360° sobre a Independência do Brasil**

Esta seção mostra o processo da construção da narrativa *Conjunto do Ipiranga em 360°: explorando todos os lados da Independência do Brasil* (Falandes, 2025), com base nas etapas de pré-produção, produção e pós-produção, conforme sugerem De Gracia e Damas (2020). Embora tradicionalmente associada ao audiovisual convencional, essa divisão também se aplica às produções imersivas, orientando a organização criativa e técnica.

#### **3.1 Pré-Produção**

A fase inicial envolveu o planejamento geral, incluindo a obtenção de autorizações, levantamento de referências, capacitação técnica e roteirização, como demonstrado na sequência:

**Autorizações.** Gravar imagens dos espaços exigiu negociações com diferentes instituições. No caso do Museu do Ipiranga, a autorização para filmagens nas áreas interna e externa (Jardim) foi concedida pelo Serviço de Apoio Acadêmico, vinculado à Universidade de São Paulo (USP) – instituição responsável pela gestão do edifício –, mediante

ofício. Já para o Parque da Independência, Casa do Grito e Monumento à Independência, foi necessário um cadastro junto à Spcine – empresa de cinema e audiovisual ligada à Prefeitura de São Paulo – que articulou com o Museu da Cidade de São Paulo (MCSP), gestor da Casa do Grito, e com a Secretaria Municipal do Verde e do Meio Ambiente (SVMA), responsável pela administração do Parque.

O processo de tratativas com o Museu durou mais de 70 dias, entre agosto e novembro de 2024, com liberação final confirmada em 23 de outubro e gravações realizadas nos dias 4 e 12 de novembro. Em paralelo, os diálogos com a Spcine estenderam-se por mais de 20 dias, entre outubro e novembro, compreendendo envio de documentação, visitas técnicas no Parque e na Casa do Grito (12 de novembro) e captações de imagens nos locais autorizados (14 de novembro).

**Levantamento de Referências.** Não foram identificadas narrativas não-ficcionais com imagens esféricas captadas por câmera sobre o Conjunto do Ipiranga publicadas na Web por instituições oficiais, o que evidencia o ineditismo e relevância deste estudo ao propor uma contribuição nesse formato. No entanto, pôde-se encontrar experiências imersivas associadas ao Museu Paulista, a exemplo do *tour virtual 360°* do Museu Republicano de Itu, sua unidade anexa (Vila360, 2020), o aplicativo *Museu do Ipiranga Virtual* (LightBytes, 2021), que utiliza a linguagem dos jogos eletrônicos para oferecer produtos lúdicos relacionados ao edifício-monumento, e a mostra itinerante *USP 90 anos: uma jornada imersiva pelos nossos museus* (<https://expomuseus90anos.usp.br/>), dedicada aos quatro museus administrados pela USP, contendo,

entre outras atrações, a exibição do documentário imersivo *4M*, de Tadeu Jungle, em videoinstalação.

Constatou-se, também, a existência de projetos extraoficiais que retratam aspectos do Complexo, como o *Demonumenta*, feito por estudantes e docentes da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e de Design da Universidade de São Paulo (2022), caracterizado por explorar modelagens 3D e um aplicativo de realidade aumentada para destacar monumentos e patrimônios contestados. Foram localizadas ainda uma reportagem da Forbes Brasil (2022), com imagem em 360° (modalidade *little planet*) do mirante do Museu, e três vídeos esféricos de produtores independentes. Dois desses conteúdos apresentam estética naveável: registro de um evento no Saguão (Yghor Boy, 2019) e um passeio com relatos sobre a restauração do prédio (Mundo 360°, 2024). O terceiro, em estilo *Shorts* (S2Station, 2023), mistura imagens esféricas não-navegáveis com convencionais, focando no Jardim e em salas do Museu.

**Capacitação Técnica: Curso de Operação Profissional de Drone.** Diante da expressiva preferência dos participantes do *survey* por imagens em 360° captadas por drone (Falandes & Renó, 2024), a inclusão desse recurso na narrativa tornou-se indispensável. Para viabilizar as gravações com esse dispositivo, foi contratada a empresa *PHDrone Company*, localizada no bairro do Ipiranga. A realizadora – e coautora deste artigo – fez o curso de operação profissional oferecido pela companhia, que também atua como escola de pilotagem de drones. A formação, com 20 horas de duração, foi organizada em três encontros (19/09, 09/10 e 14/11 de 2024), com conteúdos teóricos e práticos.

A última aula ocorreu no Parque da Independência, onde foram realizadas as filmagens aéreas destinadas à experiência imersiva (Figura 1).

**Figura 1**

*Gravação com drone no Parque da Independência*



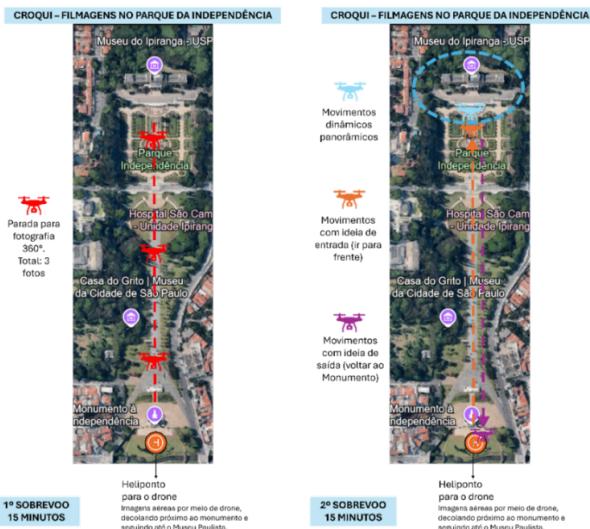
Arquivo pessoal.

A especialização em operação de drones proporcionou um aprendizado abrangente, com ênfase nos aspectos regulatórios da Agência Nacional de Aviação Civil (ANAC), no manuseio dos equipamentos e em técnicas de captação em 360°. Durante as aulas, com os modelos *DJI Air 2S* e *Air 3S*, identificaram-se dois recursos voltados à produção de imagens esféricas. O primeiro é o modo de fotografia panorâmica, que registra uma série de fotos enquanto o drone gira sobre seu próprio eixo, unindo-as em um único arquivo de visão ampliada. O segundo é o recurso Asteroide, que produz um conteúdo imagético em movimento no estilo *little planet*, combinando vídeo e diversas imagens estáticas em uma representação dinâmica.

Outra instrução tratada no treinamento diz respeito aos desafios práticos de acoplar uma câmera 360° ao drone. Embora permitido pela ANAC (2017), esse procedimento pode comprometer a estabilidade do voo e interferir no sinal de GPS, oferecendo riscos à segurança da atividade. Por essa razão, optou-se por utilizar apenas as funcionalidades 360° nativas dos aeromodelos. Adicionalmente, foram gravados vídeos tradicionais, com o objetivo de complementar os conteúdos esféricos não-navegáveis, ampliando a diversidade da narrativa. A decisão também considera a familiaridade do público com imagens aéreas convencionais.

**Figura 2**

*Croqui de planejamento das filmagens no Complexo do Ipiranga*



*Nota.* Elaborado pelos autores com apoio do *Google Earth*.  
<https://www.google.com.br/earth/>

Diante dessas escolhas, elaborou-se um croqui com as rotas de filmagem do drone (Figura 2), um dos documentos exigidos pela Spcine para a autorização. Para sua confecção, utilizou-se captura de tela estática da interface do *Google Earth*, que possibilitou uma visualização aérea do Conjunto Arquitetônico-Paisagístico do Ipiranga, servindo como referência visual no processo.

Outra estratégia adotada para simular os movimentos e as posições do drone foi a gravação de percursos por meio de registro de tela em vídeo, também utilizando o *Google Earth* (Figura 3). Essa ação permitiu uma leitura mais precisa das locações, com uma perspectiva detalhada dos trajetos, o que favoreceu a esquematização das gravações.

**Figura 3**

*Simulação de percurso para gravação com drone usando o Google Earth*



*Nota.* Imagens tridimensionais obtidas pelos autores a partir do Google Earth.  
<https://www.google.com.br/earth/>

Os registros imagéticos capturados por drone complementam aqueles obtidos com a câmera 360° em solo, integrando-se de forma coesa aos roteiros, cujas estruturas serão apresentadas a seguir.

**Construção de Roteiros Técnico-Visuais.** Para a roteirização, foi realizada uma visita preliminar ao Complexo em 29 de setembro de 2024, com o objetivo de identificar espaços para gravação com câmera 360°. Nessa ocasião, utilizou-se o recurso Panorama do *iPhone* (*Apple*) para registrar imagens que simulam a estética esférica, permitindo marcar pontos de interesse nas locações. As fotos e anotações funcionaram como *storybook*, orientando o posicionamento dos equipamentos e o andamento das filmagens.

Com base nesses conteúdos e em materiais educativos disponíveis no site do Museu Paulista (s.d.), estruturaram-se os roteiros da narrativa (Figura 4), organizados em três formatos, conforme as plataformas de veiculação, fundamentando-se nos resultados do questionário aplicado na pesquisa (Falandes & Renó, 2024):

1. Experiência 360° (*Wonda VR*): espaço *on-line* que integra todos os produtos da narrativa, que une a lógica de um passeio virtual com a interatividade própria de um webdocumentário. O roteiro foi dividido em seis itens (duração, imagem, elementos interativos, música/efeitos, texto e narração) aplicados a sete cenas principais: Abertura, Monumento à Independência, Casa do Grito, Jardim, Museu Paulista – Saguão, Salão Nobre e Mirante.
2. Vídeo 360° navegável (*YouTube*): produção que permite ao espectador explorar ambientes do Museu Paulista em todas as direções. Foram desenvolvidos dois roteiros: um com indicações técnicas, formado por cinco elementos (duração, imagem, música/efeitos, texto e narração), e o outro mais visual, organizado em três itens (cena/posição da câmera 360°, referência para gravação e status), que foi impresso para facilitar o processo de gravação nas locações.
3. Vídeo 360° com imagens tradicionais (*Instagram*): conteúdo esférico com cenas direcionadas (não-navegáveis), que traz

o registro de uma caminhada pelo Complexo do Ipiranga. O processo foi orientado por dois roteiros: um técnico, estruturado em cinco elementos (duração, imagem, música/efeitos, texto e narração), e outro no estilo *Storyboard*, com ilustrações do *Google Earth* e fotos da visita preliminar.

**Figura 4**

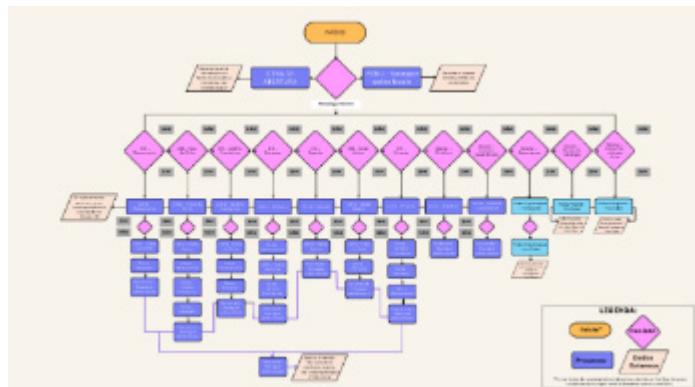
## *Exemplos de páginas dos roteiros desenvolvidos*

Elaborado pelos autores.

Para ilustrar a arquitetura da narrativa, elaborou-se um fluxograma (Figura 5), com os caminhos possíveis de navegação entre as cenas. Renó (2011, p. 43) explica que esse tipo de representação funciona

como um roteiro para ambientes interativos, ao traduzir a lógica de navegação em nós e trajetórias algorítmicas.

**Figura 5**  
*Fluxograma*



*Nota.* Elaborado pelos autores com o apoio da plataforma *on-line* *Canva*.  
[https://www.canva.com/pt\\_br/](https://www.canva.com/pt_br/)

### **3.2 Produção**

A captação de imagens foi planejada para respeitar as particularidades de cada ambiente, garantindo qualidade visual e adequação legal. Foram utilizados quatro suportes, conforme as condições de cada locação: drone para tomadas aéreas em 4K; câmera 360° – *Insta360 X2* (5.7K) no tripé, para estabilidade (*Figura 6*); *dolly*, em pisos regulares, para movimento fluido (*Figura 7*); e bastão de *selfie*, em caminhadas (*Figura 8*).

**Figura 6**

*Câmera 360° acoplada ao tripé*



Arquivo pessoal.

**Figura 7**

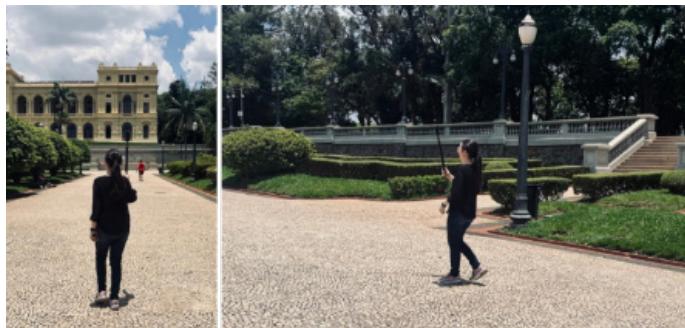
*Câmera 360° acoplada ao dolly*



Arquivo pessoal.

**Figura 8**

*Câmera 360° acoplada ao bastão de selfie*



Arquivo pessoal.

Para evitar a presença da realizadora nas cenas, utilizou-se o comando de voz da câmera, com exceção de uma gravação no Mirante do Museu, onde foi necessário segurar o dispositivo em mãos devido ao vento. As gravações internas nesse edifício ocorreram em um dia de fechamento ao público, e as externas, como no jardim e fachada, foram feitas em horários de menor fluxo. A mesma estratégia foi adotada na Casa do Grito, no Monumento à Independência e no Parque, favorecendo a composição visual e o controle do cenário.

A parte sonora priorizou a captação de som ambiente com microfones da câmera e, eventualmente, do *smartphone*. Optou-se por não usar equipamentos externos, facilitando o processo de autorização. As locuções foram gravadas em um único dia, com o uso do *Session Mixer HS-5 (Roland)* e microfone *SM58 (Shure)*, ambos de uso profissional.

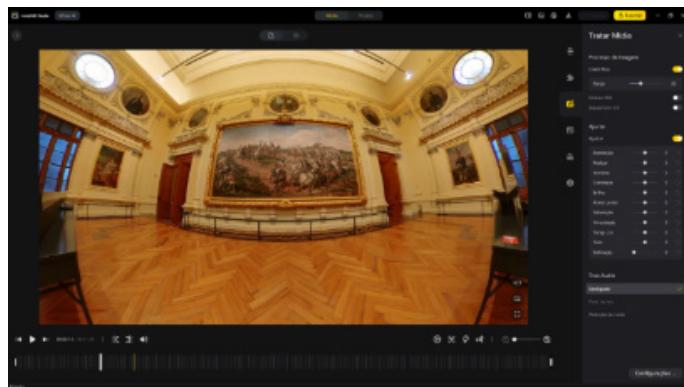
### **3.3 Pós-Produção**

Esta fase final incluiu a edição de imagem e som, a preparação dos materiais para as plataformas e a organização das cenas, como indicado a seguir.

**Edição.** A etapa de edição envolveu softwares pagos e gratuitos, escolhidos conforme as demandas de cada formato de mídia e os recursos disponíveis. As imagens em 360° foram inicialmente transferidas para o computador e processadas no *Insta360 Studio* (Insta360, s.d.), conforme mostra a Figura 9, onde os registros das lentes foram costurados em arquivos equiretangulares e receberam ajustes de cor com o recurso *Color Plus*. Já as imagens panorâmicas captadas por drone foram geradas nesse mesmo formato diretamente pelo aplicativo da *DJI*.

**Figura 9**

## *Interface do software Insta360 Studio no PC*

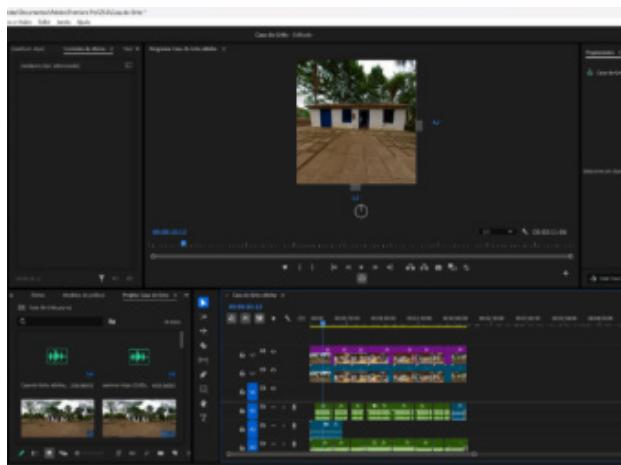


*Nota.* Captura de tela realizada a partir do software *Insta360 Studio* (Insta360, s.d.).

A montagem dos vídeos em 360° navegáveis foi realizada no *Adobe Premiere Pro 2025* (Adobe Inc., 2025a), ilustrado na Figura 10, que oferece suporte nativo à realidade virtual. Foram aplicados efeitos de transição, trilhas, narrações, sons ambientais, textos e, quando necessário, realizou-se a remoção estética do tripé com apoio do *Adobe Photoshop Pro 2025* (Adobe Inc., 2025b).

**Figura 10**

*Interface do software Adobe Premiere Pro (PC) – Projeto da Casa do Grito*

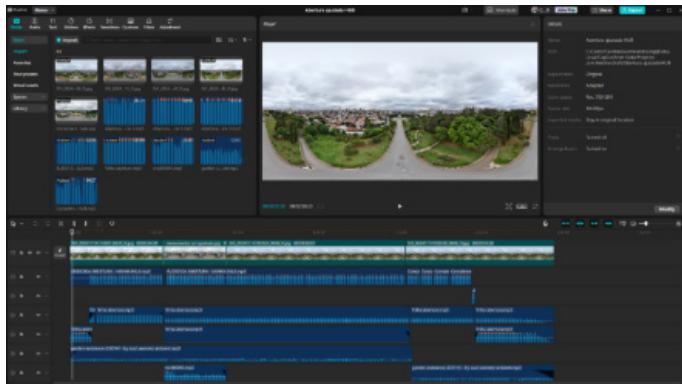


*Nota.* Captura de tela realizada a partir do *software Adobe Premiere Pro 2025* (Adobe Inc., 2025a).

Deve-se apontar que, para garantir melhor desempenho na plataforma *Wonda VR*, os vídeos 5.7K originais foram comprimidos com o *FreeConvert* (s.d.), passando a ter entre 75 e 355 MB, sem perdas significativas de qualidade. A maior parte das fotografias 360° captadas por drone foi editada no *CapCut* (ByteDance Ltd., s.d.), onde foram transformadas em vídeos com trilhas, narração e transições (Figura 11). Como o *CapCut* não reconhece conteúdos em realidade virtual, os metadados foram inseridos posteriormente com o aplicativo *Spatial Media Metadata Injector* (Google, s.d.). Algumas dessas imagens foram também tratadas no *Photoshop*, redimensionadas no *Pixlr* (<https://pixlr.com/br/>) e inseridas diretamente na *Wonda VR*, respeitando o limite de resolução da plataforma (8640x4320).

**Figura 11**

*Software CapCut (PC): projeto com fotografias 360° capturadas por drone*

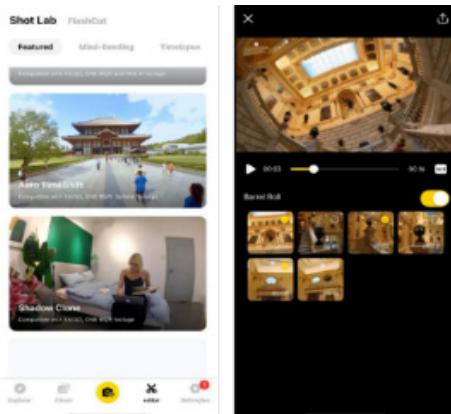


*Nota.* Captura de tela realizada a partir do software *CapCut* (ByteDance Ltd., s.d.).

Os vídeos não-navegáveis em 360° foram produzidos com a ferramenta *Shot Lab* do app *Insta360* (Arashi Vision Inc., s.d.), com o efeito *Auto TimeShift*, que aplica aceleração com pausas estratégicas identificadas por inteligência artificial (Figura 12). A funcionalidade “reformular” também foi utilizada para definir os pontos de interesse nas cenas (Figura 13). Os arquivos gerados no *smartphone* foram depois editados no *CapCut*, com cortes, ajustes de cor, trilhas, textos, logotipos e animações.

## Figura 12

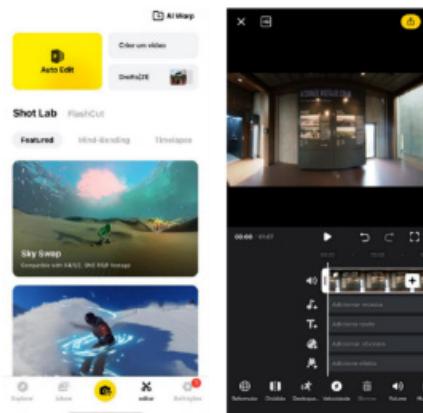
*Aplicativo Insta360 com o recurso Shot Lab e a opção Auto TimeShift*



*Nota.* Montagem feita a partir de capturas de tela do aplicativo *Insta360* (Arashi Vision Inc., s.d.).

## Figura 13

*Aplicativo móvel Insta360, exibindo o recurso Criação de Vídeo e a opção Reformular*



*Nota.* Montagem elaborada a partir de capturas de tela do aplicativo *Insta360* (Arashi Vision Inc., s.d.).

Vídeos convencionais feitos com drone também foram trabalhados no *CapCut*, com adição de textos, transições e correção de cor. Algumas cenas foram, inclusive, integradas aos conteúdos esféricos não-navegáveis. No caso dos áudios, especialmente das narrações, além dos softwares mencionados anteriormente, foi realizado um trabalho de edição preliminar utilizando o programa gratuito *Audacity* (Audacity Team, 2024), que envolveu cortes, amplificação e outros ajustes. É importante esclarecer ainda que as trilhas e efeitos sonoros utilizados no artefato foram obtidos na plataforma *on-line Pixabay* (<https://pixabay.com/>) e possuem licença gratuita. A execução de todos os processos relacionados à edição durou aproximadamente 45 dias, entre novembro e dezembro de 2024. O tempo de finalização variou conforme a complexidade do material. Além disso, uma semana foi dedicada à criação de artes externas no *Canva* e elementos de interatividade na própria *Wonda VR*.

**Demonstração das Cenas.** A narrativa em 360° de não-ficção foi desenvolvida na versão gratuita da plataforma *Wonda VR*, considerando as preferências indicadas pelos participantes do survey (Falandes & Renó, 2024). A obra, intitulada *Conjunto do Ipiranga em 360°: explorando todos os lados da Independência do Brasil* (Falandes, 2025), combina vídeos e fotografias esféricas em uma estrutura navegável e hipertextual, configurando-se como um projeto transmídia. O conteúdo está disponível em: <https://wvr.li/6qyw11>, podendo ser acessado por computadores, tablets, *smartphones* e óculos de realidade virtual (*standalone*).

Deve-se ressaltar, no entanto, que, durante testes de usabilidade, foram observadas incompatibilidades com alguns modelos de *smartphones*, como *iPhone 8* e *Moto G04s*. Por outro lado, a produção

funcionou normalmente em outros aparelhos, como *iPhones* 13 e 15. Esse registro é importante e evidencia a necessidade de considerar as variações de funcionamento ao navegar por telefones móveis.

**Figura 14**  
*Cenas do vídeo de abertura*



*Nota.* Montagem elaborada a partir de capturas de tela da obra (Falandes, 2025).

A estrutura da obra é composta por quatro seções, totalizando 11 cenas e 210 anotações, entre textos, ícones, *cards* e fotos. Após a

tela de carregamento, a experiência se inicia com um vídeo de abertura (2min58s), como destaca a Figura 14, composto por três panorâmicas aéreas do Conjunto, acompanhado por narração em *off*, instruções visuais (Figura 15) e marcadores interativos. A partir dessa introdução, o usuário pode acessar sete cenas principais por meio de um sistema de navegação com pins clicáveis (Figura 16), posicionados sobre uma imagem aérea esférica. Essas cenas correspondem aos espaços contemplados: Monumento à Independência, Casa do Grito, Jardins Fronteiros, Bosques, Saguão, Salão Nobre e Mirante do Museu Paulista

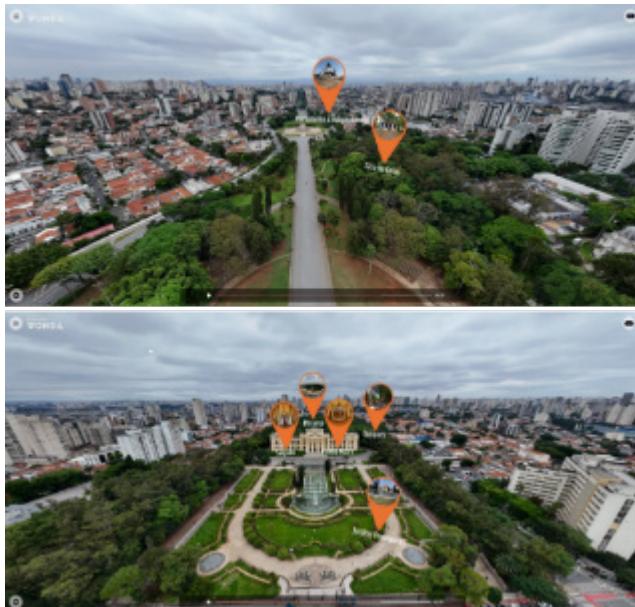
**Figura 15**

*Instruções de navegação para o usuário na cena “Início da Experiência”*



*Nota.* Montagem elaborada a partir de capturas de tela da obra (Falandes, 2025).

**Figura 16**  
*Sistema cartográfico de navegação da narrativa*

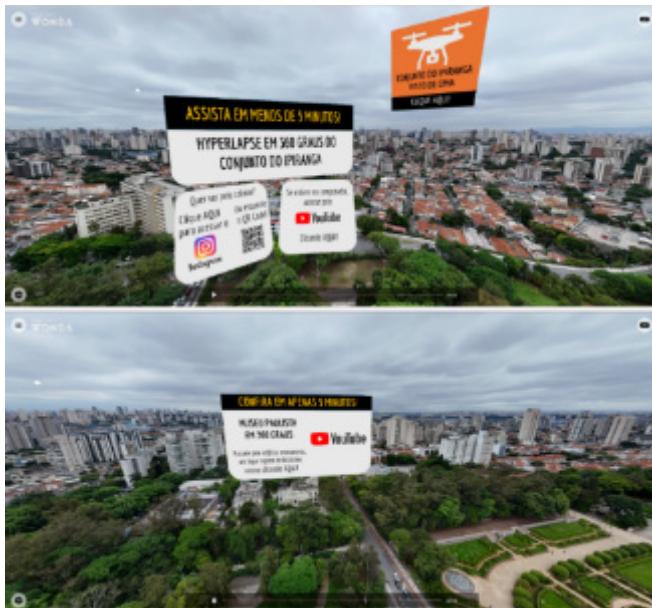


*Nota.* Montagem elaborada a partir de capturas de tela da obra (Falandes, 2025).

Também foram inseridos *banners* interativos que direcionam o visitante a conteúdos externos – *Instagram* e *YouTube*, incluindo vídeos em 360° navegável e não-navegável, bem como registros tradicionais captados por drone (Figura 17). O deslocamento entre mídias ocorre por meio de novas abas no navegador, mantendo a experiência ativa na *Wonda VR*. Para evitar a sobreposição de áudios, foi inserido um *card* informativo recomendando a desativação do som da plataforma durante essas transições. Complementarmente, são apresentados um botão que redireciona para a cena de créditos da narrativa e um botão com cena que possibilita avaliar a obra, ambos internos à experiência, demonstrados na Figura 18.

### Figura 17

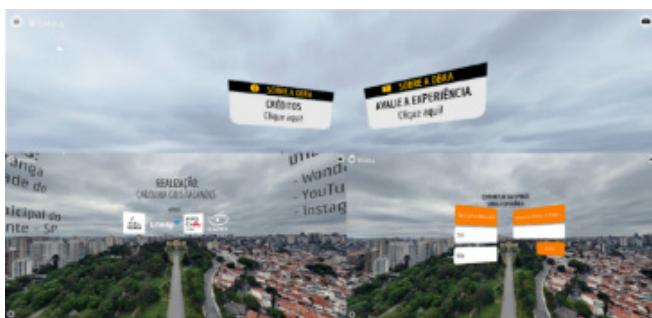
Banners com links para conteúdos externos à Wonda VR



Nota. Montagem elaborada a partir de capturas de tela da obra (Falandes, 2025).

### Figura 18

Botões de créditos e de avaliação da obra



Nota. Montagem elaborada a partir de capturas de tela da obra (Falandes, 2025).

Entre os recursos de usabilidade adotados, destacam-se o menu “*See Outline*”, que oferece uma visão geral da experiência, e a cena “Navegue pelos Locais”, que permanece aberta até o usuário decidir prosseguir (Figura 19). As sete cenas gravadas com a câmera 360°, representadas na Figura 20, têm durações entre 1min04s e 3min10s, atendendo à preferência por conteúdos curtos indicada pelos respondentes. Botões internos permitem a navegação entre as cenas (Figura 21) e retorno à tela inicial (Figura 22). Elementos interativos tornam-se parcialmente transparentes após serem acessados, indicando ao usuário seu progresso na narrativa.

**Figura 19**

*Menu da experiência, que inclui a opção  
“Navegue pelos locais”*



*Nota.* Captura de tela elaborada a partir da obra (Falandes, 2025).

**Figura 20**

*Cenas do Conjunto do Ipiranga representados na experiência*



*Nota.* Montagem elaborada a partir de capturas de tela (Falandes, 2025).

**Figura 21**

*Exemplo de botão adicionado ao Salão Nobre, fazendo referência à Casa do Grito*



*Nota.* Captura de tela elaborada a partir da obra (Falandes, 2025).

## Figura 22

*Exemplo de botão que permite o retorno à tela inicial*



*Nota.* Captura de tela elaborada a partir da obra (Falandes, 2025).

Também é pertinente destacar e comentar os vídeos em 360° lançados em outras plataformas, que, embora externos à *Wonda VR*, estão integrados à experiência por meio de links e exigiram a criação de perfis de redes sociais do projeto. A peça compartilhada no *Reels* do *Instagram* (Conjunto do Ipiranga 360, 2024) tem 4 min56s e explora a modalidade de imagens esféricas *hyperlapse* (Falandes & Renó, 2021), de natureza não-navegável (Figura 23), para proporcionar um *tour* rápido sobre o Conjunto do Ipiranga. Para ampliar o acesso, uma versão desse produto foi disponibilizada no *YouTube* (Conjunto do Ipiranga em 360 graus, 2024a).

**Figura 23**

*Cenas da narrativa em hyperlapse 360° desenvolvida para o Instagram/YouTube*

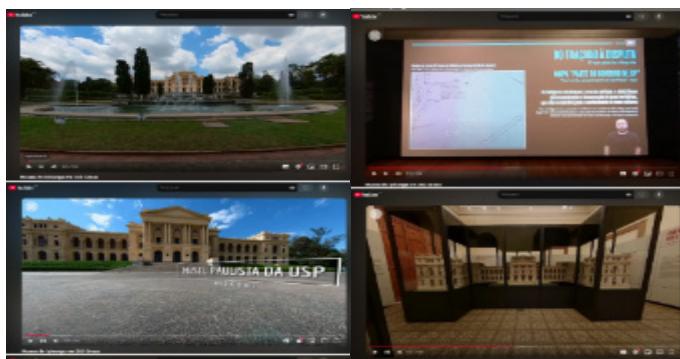


*Nota.* Montagem elaborada a partir de capturas de tela da obra (Falandes, 2025).

Já o conteúdo audiovisual em 360° navegável lançado no *YouTube* (Conjunto do Ipiranga em 360 graus, 2024b) foca no Museu Paulista da USP e conta com legendas automáticas em diversos idiomas, ampliando sua acessibilidade (Figura 24). Ainda, foi divulgado um vídeo com imagens aéreas tradicionais (3min48s), incluindo uma fotografia em 360° animada no estilo *little planet* (Figura 25).

**Figura 24**

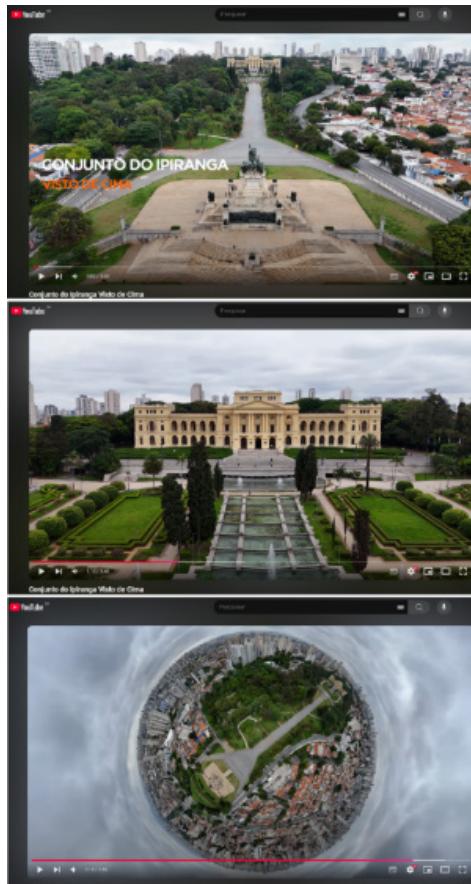
*Cenas do vídeo para o YouTube*



*Nota.* Montagem elaborada a partir de capturas de tela da obra (Falandes, 2025).

## Figura 25

*Cenas do vídeo com imagens de drone desenvolvido para o YouTube*



*Nota.* Montagem elaborada a partir de capturas de tela da obra (Falandes, 2025).

Somando-se todos os conteúdos audiovisuais, a experiência completa dura cerca de 32 minutos, considerando a sequência sugerida de navegação. No entanto, por se tratar de uma obra interativa, o usuário pode explorar livremente, construindo sua própria trajetória.

## **Conclusões**

Diante do exposto, é possível afirmar que as escolhas realizadas ao longo do processo de criação da obra *Conjunto do Ipiranga em 360 graus: explorando todos os lados da Independência do Brasil* (Falandes, 2025) dialogam diretamente com a perspectiva de narrativa complexa desenvolvida por autores como Longhi (2020) e Bonilla (2020), que sustenta a integração entre imersão, interatividade e virtualidade.

O diferencial desta produção reside no fato de estar ancorada em uma pesquisa igualmente complexa, aplicada, composta por múltiplas etapas interligadas, o que reforça sua consistência metodológica. Além de ter sido elaborado a partir de escuta ativa do público (Falandes & Renó, 2024), o conteúdo foi validado por especialistas ( $n=10$ ) e representantes do público geral ( $n=14$ ), que atestaram sua qualidade e aderência às expectativas levantadas. Embora a análise da recepção não constitua o foco principal deste artigo, tais retornos evidenciam a relevância da proposta e seu potencial de contribuição para o fortalecimento da linguagem 360° no campo da não-ficção.

Adicionalmente à contribuição em termos narrativos, o passeio documental em 360° proporciona uma imersão na memória, cultura e história da nação brasileira, e em suas conexões com Portugal, lançando luz sobre uma localidade-símbolo. Com isso, o produto também se alinha ao ecossistema fotográfico de viagem contemporâneo (Renó, 2024), ampliando intersecções entre tecnologia, patrimônio e experiência sensível.

## **Referências**

- Adobe Inc. (2025a). *Adobe Premiere Pro* (Versão 2025) [Software].  
Adobe Inc. <https://www.adobe.com/products/premiere.html>

Adobe Inc. (2025b). *Adobe Photoshop* (Versão 2025) [Software]. Adobe Inc. <https://www.adobe.com/products/photoshop.html>

ANAC. (2017, maio). *Orientações para usuários de drones* (1a ed.). Assessoria de Comunicação Social. [https://www.gov.br/anac/pt-br/assuntos/drones/orientacoes\\_para\\_usuarios.pdf](https://www.gov.br/anac/pt-br/assuntos/drones/orientacoes_para_usuarios.pdf)

Angeluci, A. C. B. (2010). *Produção de conteúdos na era digital: a experiência do Roteiro do dia* [Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual Paulista - UNESP]. Repositório Institucional UNESP.

Arashi Vision Inc. (s.d.). *Insta360* [Aplicativo móvel]. App Store. <https://apps.apple.com/br/app/insta360/id1491299654>

Assis, I., Farias, K. W. de, Piñeiro-Otero, T., Yépez-Reyes, V., Gosciola V., & Andrade-Martinez, C. (Coords.). (2024). *Complexidade das narrativas*. Ria Editorial. <https://www.riaeditorial.com/livro/complexidade-das-narrativas>

Audacity Team. (2024). *Audacity (versão 3.5.1)* [Software]. <https://www.audacityteam.org/>

Bonilla, D. (2020). Retos para la creación (y la investigación) de narrativas complejas. In R. Longhi, A. Lovato, & A. Gifreu (Orgs.), *Narrativas complejas* (1a ed., pp. 11–22). Ria Editorial.

ByteDance Ltd. (s.d.). *CapCut* [Aplicativo de edição de vídeo]. <https://www.capcut.com/pt-br/>

Cartum, M., & Assad, P. T. (2023). Novos territórios para o diálogo. In J. de Pontes Junior & D. Montingelli (Orgs.), *Diálogos entre museu e tecnologia* (pp. 5–8). Museu da Cidade de São Paulo.

Carvalho, A. L. da S. G., & Paulino, A. E. L. (2024). O museu do Ipiranga e sua acessibilidade educacional enquanto museu com acervo digital. *Revista Comunicação Midiática*, 19(2), 80–94. <https://doi.org/10.5016/rakk3438>

Conjunto do Ipiranga 360 [@ConjuntodoIpiranga360]. (2024, 28 de dezembro). [Reels]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/DEJFFTJN05j/>

Conjunto do Ipiranga em 360 graus. (2024a, 23 de dezembro). *Hyperlapse em 360 graus do Conjunto do Ipiranga – SP* [Vídeo]. YouTube. [https://www.youtube.com/watch?v=i\\_RRh\\_5DW4I](https://www.youtube.com/watch?v=i_RRh_5DW4I)

Conjunto do Ipiranga em 360 graus. (2024b, 23 de dezembro). *Museu do Ipiranga em 360 Graus* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=2I8rZaVGRjc>

Cozby, P. C. (2003). *Métodos de pesquisa em ciências do comportamento*. Editora Atlas.

De Gracia, M. J. B., & Damas, S. H. (2020). *Cómo producir reportajes inmersivos con vídeo en 360º*. Editorial UOC.

Domènec, J. M. C., & Costa, M. R. da. (2015). Por um olhar complexo sobre a imagem. *Revista Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, 38(1).

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e de Design da Universidade de São Paulo. (2022). *demonumenta* [Plataforma digital]. <https://demonumenta.fau.usp.br/>

Falandes, C. G. (2024). *Conjunto do Ipiranga em 360°: explorando todos os lados da Independência do Brasil* [Experiência em vídeo 360°]. <https://wvr.li/6qyw11>

Falandes, C. G., & Angeluci, A. C. B. (2020). Produção de uma narrativa complexa: As estratégias utilizadas no webdocumentário Jovens e as Imagens – Relatos e Experiências em 360 Graus. *Contracampo*, 39(3). <https://doi.org/10.22409/contracampo.v0i0.42218>

Falandes, C. G., & Renó, D. P. (2021). As narrativas imersivas no contexto da pós-fotorreportagem: o Hyperlapse 360 graus como uma nova poética da fotografia em movimento. In V. Gosciola, & F. Irigaray (Orgs.), *Transmedia storytelling e complexidades narrativas* (1a ed., pp. 135-158). Ria Editorial. <https://www.riaeditorial.com/livro/transmedia-storytelling-e-complexidades-narrativas>

Falandes, C. G., & Renó, D. P. (2024). Estudo transnacional da linguagem 360°: preferências do público sobre imagens esféricas de não-ficção. In I. Assis, K. W. de Farias, T. P. Otero, V. Y. Reyes, V. Gosciola, & C. Andrade-Martinez (Coords.), *Complexidade das narrativas* (1a ed., pp. 53-87). Ria Editorial. <https://www.riaeditorial.com/livro/complexidade-das-narrativas>

Fontcuberta, J. (2016). *La furia de las imágenes: notas sobre la postfotografía*. Galaxia Gutenberg.

Forbes Brasil. (2022, setembro 6). *Por dentro da minuciosa restauração do Museu do Ipiranga* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=OBrWWAKGYis>

FreeConvert. (s.d.). *Video compressor* [Aplicativo da web]. <https://www.freeconvert.com/pt/video-compressor>

Google. (s.d.). *Spatial Media Metadata Injector* [Software de código aberto]. GitHub. <https://github.com/google/spatial-media/releases>

Gosciola, V., & Irigaray, F. (Orgs.). (2021). *Transmedia storytelling e complexidades narrativas*. Ria Editorial. <https://www.riaeditorial.com/livro/transmedia-storytelling-e-complexidades-narrativas>

Iphan. (1996, 27 de agosto). Ata da 10<sup>a</sup> reunião do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural. *Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. <http://portal.iphan.gov.br/uploads/atas/19960210reuniaoordinaria27deagosto.pdf>

Insta360. (s.d.). *Insta360 Studio (versão 5.4.4 beta 1)* [Software]. <https://www.inst360.com/download/hot-download>

LightBytes Technology. (2021). *Museu do Ipiranga Virtual* [Aplicativo móvel]. <https://museudoipirangavirtual.com.br/>

Longhi, R. (2020). Narrativas complexas no ciberjornalismo, interface, imagem, imersão. In R. Longhi, A. Lovato, & A. Gifreu (Orgs.), *Narrativas complexas* (1a ed., pp. 37-57). Ria Editorial. <https://www.riaeditorial.com/livro/narrativas-complexas>

Longhi, R. R. (2019, setembro). *Jornalismo imersivo e narrativas complexas* [Vídeo]. Raquel Ritter Longhi. YouTube. <https://tinyurl.com/y4ps2rqw>

Maia, N. (2023). Museus e as mídias sociais: possíveis soluções e novas perspectivas. In J. de Pontes Junior & D. Montingelli (Orgs.), *Diálogos entre museu e tecnologia* (pp. 51–63). Museu da Cidade de São Paulo.

Martino, L. M. S. (2016). De um eu ao outro: narrativa, identidade e comunicação com a alteridade. *Parágrafo*, 4(1), 41–49. <https://revistaseletronicas.fiamfaam.br/index.php/recicofi/article/view/377>

Mundo 360°. (2024, 4 de abril). *Visita ao Museu do Ipiranga em 360°* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=3iLgDbFvEIo>

Museu do Ipiranga. (s.d.). *Exposições*. Recuperado em 17 de abril de 2025, de <https://museudoipiranga.org.br/exposicoes/>

Oliveira, C. H. de S. (1995). O espetáculo do Ipiranga: reflexões preliminares sobre o imaginário da Independência. *Anais do Museu Paulista*, 3, 195-208. <https://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/5322>

Renó, D. (2020). A pós-fotorreportagem como narrativa imagética no ciberespaço contemporâneo. In G. L. Martins, & D. Rivera (Orgs), *+25 Perspectivas do ciberjornalismo*. Ria Editorial.

Renó, D. (2024). *Fotografia contemporânea de viagem* (1a ed.). Ria Editorial. <https://www.riaeditorial.com/livro/fotografia-contemporanea-de-viagem>

Renó, D. P., & Ruiz, S. L. (2013). Inovações de linguagem no documental 33. *Observatorio (OBS\*)*, 7(1). <https://doi.org/10.15847/obsOBS712013621>

Santos, L. C. dos. (2023). A comunicação e as teorias narrativas. *MATRIZes*, 17(1), 291-296. <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v17i1p291-296>

S2Station. (2023, 26 de fevereiro). *Museu do Ipiranga, São Paulo - SP #museudoipiranga* [YouTube Shorts]. YouTube. <https://www.youtube.com/shorts/naxdGj7OU-w>

Tourinho, A. de O., & Pires, W. (2025). Ipiranga: propriedade e construção de uma paisagem urbana. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, 32, 1-61. <https://doi.org/10.11606/1982-02672024v32e7>

Vieira, A. G. (2001). Do conceito de estrutura narrativa à sua crítica. *Psicologia: Reflexão e Crítica*, 14(3). <https://doi.org/10.1590/S0102-79722001000300015>

Vila360. (2020). *Tour virtual do Museu Republicano de Itu*. <https://vila360.com.br/tour/mrciusp/>

Yghor Boy. (2019, 23 de junho). *Museu do Ipiranga em 360º – Territórios de Resistência, Narrativas em Disputa* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=jmzoBQhuY94>

# **DO ENSAIO LITERÁRIO AO FILME-ENSAIO: RUPTURAS E CONTINUIDADES COM O DOCUMENTÁRIO**

*Felipe Ferreira Neves<sup>1</sup>*

Michel de Montaigne foi um filósofo e escritor conhecido por ser o precursor do estilo literário ensaístico. Nasceu na região de Périgord, na França, e cresceu em uma família nobre. Estudou Direito em Toulouse, atuou como conselheiro no tribunal de Périgueux, posteriormente, no parlamento de Bordeaux e viajou pela Europa, onde conheceu importantes figuras intelectuais e políticas da época, entre elas, outro magistrado que se tornaria seu grande amigo e confidente Étienne de La Boétie. Em 1570, foi eleito prefeito de Bordeaux, onde permaneceu por quatro anos. Foi durante esse período que começou a escrever seus famosos ensaios, segundo seu biógrafo Tournon (2004).

---

1. Pós-doutorando em Tecnologia da Inteligência e Design Digital, na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Discente.  
[felipe.neves170@gmail.com](mailto:felipe.neves170@gmail.com)

Montaigne começa seu “retiro”, datando-o de 28 de fevereiro de 1571, dia inicial de seu trigésimo nono ano de vida. Quando publica Os Ensaios, data sua advertência “Ao leitor” de “primeiro de março de mil quinhentos e oitenta”, dia seguinte ao seu quadragésimo sétimo aniversário. O número de anos, que não coincide exatamente com nenhuma das tipologias da velhice, conta menos do que essa maneira discreta de situar depois da passagem de um limiar a aparição de sua obra, como se esta pertencesse a uma vida já vivida. (Tournon, 2004, p. 62)

Os ensaios de Montaigne eram uma mistura de filosofia, história, autobiografia e reflexões. Ele acreditava que o conhecimento não era estático e absoluto, mas, sim, algo que devia ser continuamente questionado e reavaliado. Montaigne explorava em seus textos uma ampla variedade de tópicos, incluindo religião, educação, amizade, amor, política e moralidade.

Montaigne recebeu uma educação profundamente enraizada nos princípios humanistas renascentistas. A opção de seu pai por um método de imersão linguística, em que todos ao seu redor se comunicavam exclusivamente em latim, sem dizer nenhuma palavra em francês, até os seis anos de idade, permitiu que Montaigne tivesse proficiência em latim antes mesmo de dominar seu idioma nativo, proporcionando ao jovem o acesso a *les belles lettres* e a cultura clássica (greco-romana).

A decisão de Montaigne de escrever seus Ensaios em francês (língua vulgar) fora surpreendente, já que o latim era a língua predominante para escritos acadêmicos e filosóficos de sua época, também refletindo uma escolha conceitual. Alinhado com os ideais humanistas emergentes no Renascimento, Montaigne não apenas procurava comunicar suas ideias de maneira acessível a um público mais amplo, mas, também, desafiava as normas linguísticas estabelecidas que reservavam

o conhecimento à elite educada. Optando pelo vernáculo francês, ele democratizou o acesso a suas reflexões filosóficas, ampliando o diálogo intelectual para além das fronteiras acadêmicas tradicionais. Sua escolha linguística reflete sua crença fundamental de que a filosofia deve ser acessível a todos, transcendendo as barreiras impostas pela erudição latina predominante na época.

A natureza parece muito particularmente interessada em implantar em nós a necessidade das relações de amizade e Aristóteles afirma que os bons legisladores se preocupam mais com essas relações do que com a justiça. É verdade que amizade assinala o mais alto ponto de perfeição na sociedade. Em geral sentimentos a que damos o nome de amizade, nascidos da satisfação de nossos prazeres, das vantagens que usufruímos, ou de associações formadas em vista de interesses públicos ou privados, são menos belos, menos generosos, e participam tanto menos da amizade, a qual tem outras causas, visa a outros fins .(Montaigne, 2000, p. 92)

Como mencionado, Montaigne e Étienne de La Boétie compartilharam uma amizade profunda e influente, evidenciada não apenas por sua conexão pessoal, mas, também, por sua colaboração intelectual.

A morte prematura de Étienne de La Boétie marcou profundamente Montaigne e influenciou significativamente o início da obra *Ensaios*. La Boétie, além de amigo íntimo, foi uma figura intelectual inspiradora para ele. Sua morte repentina, em 1563, aos 32 anos, deixou Montaigne devastado. Esta experiência dolorosa serviu como impulso para começar a registrar seus pensamentos e reflexões sobre uma variedade de assuntos, dando origem aos *Ensaios*.

É, em verdade, um belo nome e digo da maior afeição o nome de irmão; e por isso La Boétie e eu o empregamos quando nos tornamos amigos; mas na realidade, a comunidade de interesses, a partilha dos bens, a pobreza de um como consequência da riqueza de outro, destemperam consideravelmente a união formal. Em devendo os irmãos, para vencer neste mundo, seguir o mesmo caminho, andar com passo igual, inevitável se torna que se choquem amiúde. Mais ainda: é a correspondência dos gostos que engendra essas verdadeiras e perfeitas amizades e não para que ela se verifique, entre pai e filho, ou entre irmãos os quais podem ter gostos totalmente diferentes. (Montaigne, 2000, p. 92)

A relação entre os dois é frequentemente ilustrada no famoso ensaio de Montaigne sobre a amizade, colocado propositalmente no meio da obra. Neste ensaio, ele explora os laços íntimos que unem amigos verdadeiros, destacando a singularidade e a intensidade do vínculo entre ele e La Boétie. Por meio de reflexões subjetiva e livre de formas pré-estabelecidas, analisa os elementos da amizade, como confiança mútua, lealdade e camaradagem, enquanto homenageia a memória de seu amigo falecido. O texto não apenas atesta a profunda devoção de Montaigne à amizade, expressa como um tributo à relação inspiradora que manteve com La Boétie, como, também, configura-se como um exemplar das características do então emergente gênero filosófico-literário, denominado por ele próprio como ensaio.

## O ensaio no século XX e o debate alemão

Na Alemanha do século XX, o debate sobre o gênero ensaio adquire contornos particulares, refletindo as profundas transformações sociais, políticas e culturais que marcaram o país. Em meio a intensa

turbulência das duas Guerras Mundiais, o ensaio emergiu no país como uma forma vital de discurso intelectual, permitindo que pensadores como Walter Benjamin, Theodor W. Adorno e Siegfried Kracauer pudessem articular reflexões críticas sobre a modernidade, a estética, a cultura de massa e a memória histórica.

Para Benjamin, o ensaio servia como um laboratório para experimentações com a linguagem e ideias, em que a crítica poderia ser expressa de maneira não só analítica, mas, também, poética. Adorno, por sua vez, via no ensaio uma forma de resistência contra a ditadura do pensamento sistemático, privilegiando a reflexão fragmentária que espelha a condição fragmentada da sociedade moderna.

Esses intelectuais, operando, muitas vezes, em exílio ou resistência ao regime nazista, redefiniram o ensaio como um espaço de liberdade intelectual, no qual a crítica cultural e política poderia ser articulada de maneira sutil, porém incisiva. Assim, na Alemanha do século XX, o ensaio se tornou um microcosmo das tensões e desafios enfrentados pela intelectualidade em tempos de crise, demonstrando sua capacidade única de refletir e resistir às adversidades de sua época.

## O ensaio como forma: liberdade e crítica em Adorno

Na Alemanha, o ensaio provoca resistência porque evoca aquela liberdade de espírito que, após o fracasso de um Iluminismo cada vez mais morno desde a era leibniziana, até hoje não conseguiu se desenvolver adequadamente, nem mesmo sob as condições de uma liberdade formal, estando sempre disposta a proclamar como sua verdadeira demanda a subordinação a uma instância qualquer. (Adorno, 2003, p. 16)

Ao longo do século XX, Theodor W. Adorno emergiu como um intelectual de destaque no debate sobre o ensaio. Integrante da Escola de Frankfurt, suas obras são reconhecidas pela crítica aguda à cultura e sociedade contemporâneas. Adorno diversificou a prática ensaística, explorando temas que variam da música à política, e se dedicou a exames detalhados sobre a própria forma ensaística em si. Seus textos, marcados por uma linguagem densa e um estilo complexo, revelam contradições culturais e sociais, enriquecidos por amplas referências literárias e culturais.

Um dos textos mais referenciados ao se tratar de ensaio na modernidade, *O ensaio como forma*, originalmente de 1958, publicado no Brasil na edição de Notas de literatura I, em 2003, foi redigido por Adorno no período pós-guerra, em meio à reconstrução cultural e intelectual da Alemanha, logo após seu retorno de um exílio nos Estados Unidos, onde se refugiou das perseguições do nazismo. Ele se opõe a um certo positivismo lógico da academia alemã da época, que restringia a filosofia a enunciados meramente científicos.

O texto pode ser considerado sinuoso devido a seu complexo entrelaçamento de reflexões críticas, que percorrem um vasto território intelectual, desafiando o leitor a navegar por um labirinto de ideias intrincadas e conexões não-lineares — o que não permite uma síntese rasa e constantemente feita de que o ensaio é uma forma livre e sem regra, argumento este que é um entre outros presentes no texto.

O ensaio não segue as regras do jogo da ciência e da teoria organizadas, segundo as quais, diz a formulação de Spinoza, a ordem das coisas seria o mesmo que a ordem das ideias. Como a ordem dos conceitos, uma ordem sem lacunas, não equivale ao que existe, o ensaio não almeja uma construção fechada,

dedutiva ou indutiva. Ele se revolta sobretudo contra a doutrina, arraigada desde Platão, segundo a qual o mutável e o efêmero não seriam dignos da filosofia. (Adorno, 2003, p. 25)

Em linhas gerais, o texto de Adorno aborda as estratégias de representação das ideias filosóficas, contribuindo para o debate sobre as formas convencionais de escrita filosófica. Este tema não é novidade no discurso filosófico, tendo sido previamente explorado por Lukács em *A alma e as formas: ensaios* (2018 [1911]) e por Benjamin em *Origem do drama barroco alemão* (2017 [1925]).

Adorno mantém uma posição cautelosa em relação às ideias de Lukács, não aderindo integralmente a elas. Ele percebe o ensaio como ocupando um território desafiador, situado entre arte e ciência, demonstrando características de ambas, mas sem se enquadrar plenamente em nenhuma. Do ponto de vista da ciência, o ensaio compartilha a busca pela verdade e objetividade, aspirando à clareza e à precisão na transmissão de ideias. No entanto, sua forma de expressão é reminiscente da arte, na medida em que a verdade do ensaio é revelada por meio de sua própria apresentação e estilo. Adorno vê essa hibridização como essencial para compreender a natureza e o valor do ensaio, uma forma que desafia as categorizações convencionais ao mesclar a objetividade científica com a expressividade artística.

O ensaio é, ao mesmo tempo, mais aberto e mais fechado do que agradaria ao pensamento tradicional. Mais aberto na medida em que, por sua disposição, ele nega qualquer sistemática, satisfazendo a si mesmo quanto mais rigorosamente sustenta essa negação; os resíduos sistemáticos nos ensaios, como por exemplo a infiltração, nos estudos literários, de filosofemas já acabados e de uso disseminado, que deveriam

conferir respeitabilidade aos textos, valem tão pouco quanto as trivialidades psicológicas. Mas o ensaio é também mais fechado, porque trabalha enfaticamente na forma da exposição. A consciência da não-identidade entre o modo de exposição e a coisa impõe à exposição um esforço sem limites. Apenas nisso o ensaio é semelhante à arte; no resto, ele necessariamente se aproxima da teoria, em razão dos conceitos que nele aparecem, trazendo de fora não só seus significados, mas também seus referenciais teóricos. Mas certamente o ensaio é cauteloso ao se relacionar com a teoria, tanto quanto com o conceito. Ele não pode ser deduzido apoditicamente da teoria — a falha cardial de todos os últimos trabalhos ensaísticos de Lukács — nem ser uma prestação de sínteses futuras. (Adorno, 2003, p. 37)

O ensaio, em sua natureza híbrida, oscila entre a arte e a ciência, detendo-se em uma fronteira que não submete plenamente a nenhuma das duas, refletindo a crítica da autoridade e a desmitificação próprias do Iluminismo. Adorno identifica no ensaio uma capacidade singular de abordar as complexidades, contradições e sutilezas do pensamento e da experiência humana, que nem a metodologia estrita da ciência nem as convenções da arte tradicional podem capturar inteiramente; um espaço de crítica imanente, um desafio aos sistemas fechados e às noções preconcebidas de verdade, promovendo uma dialética que acolhe a complexidade e a multiplicidade do real e da experiência.

O ensaio desafia gentilmente os ideais da clara et distincta perceptio e da certeza livre de dúvida. Ele deveria ser interpretado, em seu conjunto, como um protesto contra as quatro regras estabelecidas pelo Discours de la méthode de Descartes, no início da moderna ciência ocidental e de sua teoria. A segunda dessas regras, a divisão do objeto em “tantas parcelas quantas possíveis e quantas necessárias fossem para melhor resolver suas dificuldades”, esboça a análise de elementos, sob cujo signo a teoria tradicional equipara os esquemas conceituais de

organização à estrutura do Ser. Mas os artefatos, que constituem o objeto do ensaio, resistem à análise de elementos e somente podem ser construídos a partir de sua ideia específica; não foi por acaso que Kant, sob esse aspecto, tratou de modo análogo as obras de arte e os organismos, embora ao mesmo tempo os tenha diferenciado, sem nenhuma concessão ao obscurantismo romântico. A totalidade não deve ser hipostasiada como algo primordial. (Adorno, 2003, p. 31)

A influência de Descartes na ciência é inegável e estabeleceu paradigmas que definiram o modelo científico, dando origem à ciência contemporânea. Contudo, faz-se aqui uma crítica incisiva aos fundamentos cartesianos que têm moldado a epistemologia e a metodologia da ciência ocidental, desde a modernidade. Ao desafiar as regras estabelecidas no Discurso do Método de Descartes, especialmente, a ênfase na divisão do objeto de estudo em partes manejáveis para uma análise mais sistemática — que levaria a uma conclusão totalizante —, Adorno posiciona o ensaio contra o fracionamento analítico cartesiano, defendendo uma modalidade de pensamento mais dialético, que aceite a contradição. Em sua perspectiva, vê o ensaio como uma forma única de expressão intelectual que, distinta dos métodos mais tradicionais e rígidos do pensamento, celebra a incerteza e a complexidade intrínseca à exploração filosófica.

O ensaio, segundo Adorno (2003), é o veículo pelo qual a dúvida em relação ao primado absoluto de qualquer método é não apenas apresentada, mas valorizada. Essa forma de escrita reconhece e abraça a não-identidade, a incoerência entre o conceito e o objeto, mesmo quando essa não-identidade não é explicitamente declarada.

## **Da forma ensaio ao filme-ensaio**

Falar em filme-ensaio envolve um posicionamento da crítica diante do seu objeto como um experimento, exame de uma questão sem o apelo às regras fechadas de um método, uma experiência intelectual mais aberta em que o pensamento se arrisca em terrenos onde a exatidão é impossível. E envolve também o senso de que tal exame responde à insistência de uma questão no espaço da cultura e a uma busca de apreensão do objeto em sua variabilidade, assumindo a legitimidade do transitório como foco de atenção. Há, na linhagem secular do ensaio, um impulso anti-sistêmico e a marca da subjetividade (Xavier, 2014, p. 33)

Desde a alvorada de Montaigne, o ensaio estendeu suas asas para além do mero papel. Sob o vasto manto do tempo, essa forma expressiva se desdobrou, alcançando dimensões para além das páginas escritas. Tradicionalmente associado à filosofia e literatura, o gênero ensaístico também encontrou expressão em meios menos convencionais, como desenhos e esboços (Corrigan, 2015). No século XX, essa expansão incluiu até mesmo manifestações musicais, como o Ensaio para Orquestra (1938), de Samuel Barber.

Ao longo dos séculos XX e XXI, o formato ensaístico continuou a evoluir, adotando as formas de ensaios fotográficos, filmes-ensaio e ensaio-audiovisual. Com a ascensão da era digital, os ensaios também se adaptaram ao ambiente online, proliferando-se através de blogs e outros formatos digitais e circuitos eletrônicos das artes visuais (Machado, 2003).

Toda reflexão sobre o ensaio, entretanto, sempre pensou essa “forma” como essencialmente “verbal”, isto é, baseada no manejo da linguagem escrita. [...] Embora teoricamente seja possível imaginar ensaios em qualquer modalidade de linguagem

artística (pintura, música, dança, por exemplo), uma vez que sempre podemos encarar a experiência artística como forma de conhecimento. (Machado, 2003, p. 63)

Essa discussão aborda o cinema, os vídeos, as fotografias, as videoinstalações e outras produções definidas pela interação entre diversas expressões artísticas, com um enfoque particular na imagem. O hibridismo destas obras apresenta desafios significativos ao tentar categorizá-las de maneira rígida, evidenciando a complexidade e a interdisciplinaridade inerentes a esses tipos de obras.

Ao longo da história, a reflexão sobre o ensaio concebeu a sua “forma” primordialmente no uso da linguagem escrita, mesmo a sua relação com a própria literatura sendo, conforme observado, complexa. Diante disso, um dos objetivos desse artigo é explorar a possibilidade de ensaios não-escritos, apresentados como enunciados audiovisuais que influenciam práticas estabelecidas, como a do documentário.

## O documentário *Santiago*

A característica mais comumente destacada do ensaístico é o ponto pessoal ou subjetivo que organiza as suas observações e reflexões, uma posição estrutural cuja atividade de autoquestionamento, creio, é uma das chaves para entender o distinto poder e complexidade do ensaio. (Corrigan, 2015, p. 81)

O filme *Santiago*, dirigido por João Moreira Salles (2007), explora um processo de autoquestionamento sobre a produção de um documentário anterior, que fora interrompido em 1992 e retomado em 2005. Nesta obra, o diretor examina os relatos de Santiago, ex-mordomo da família Salles,

e, ao fazê-lo, reflete sobre as dúvidas em relação ao seu próprio material filmado, bem como sobre memória, afetos e identidade. Além de abordar essas questões introspectivas, o filme também trata da escuta do outro e da passagem do tempo, oferecendo uma reflexão sobre o fazer cinematográfico e as dinâmicas entre documentarista e documentado.

Se o filme que tentou fazer há 13 anos foi sobre Santiago, agora, ele é outro: é um ensaio por meio do filme, um processo de pensamento autorreflexivo sobre o que levou a abandonar o primeiro material e a desconfiança que restou do mesmo. A narração em off em primeira pessoa, característica dos filmes-ensaio, é realizada pela voz de Fernando, irmão de João, o que acrescenta uma dimensão extra e suscita questionamentos sobre a autenticidade. O tom da voz de Fernando que narra de maneira solene e litúrgica com a trilha sonora de fundo cria um clima quase fúnebre para a abertura. As lembranças de tempos remotos na mansão dos Moreira Salles evocam o sentimento de solidão.

Além da narração, outro procedimento metalinguístico, de expli- citação e problematização do próprio método, o da inclusão da equipe no filme, denota um regime de visibilidade de opacidade (Xavier, 1977), em que se destacam os mecanismos de produção e os elementos formais da obra, demonstrando a dimensão criativa da construção do filme, solicitando do espectador uma atenção mais crítica, quebrando o efeito da ilusão de transparência. “Em vez de ver através dos documentários o mundo que está além deles, os documentários reflexivos nos pedem para ver o documentário pelo que ele é um construto ou representação” (Nichols, 2016, p. 201).

A fotografia em película preto e branca, em uma época do consolidado vídeo colorido, é uma escolha estilística importante, que

diz respeito às ambições estetizantes do primeiro filme, assim como os enquadramentos controlados e bem elaborados com elementos bem-dispostos no espaço, raros em determinados tipos de documentário que precisam lidar com o acaso dos acontecimentos.

Se o mundo histórico provê o ponto de encontro para os processos de negociação entre cineasta e tema no modo participativo, são os processos de negociação entre cineasta e espectador que se tornam o foco de atenção no modo reflexivo. Em vez de seguir o cineasta em seu envolvimento com outros atores sociais, nós agora assistimos ao envolvimento do cineasta conosco, falando não só do mundo histórico como também dos problemas e questões da representação desse mundo. Esse nível mais intenso de reflexão sobre o que a representação do mundo requer distingue o modo reflexivo dos outros modos. (Nichols, 2016, p. 201)

Aqui, a classificação proposta por Nichols (2016) de modo reflexivo nos ajuda como chave de leitura para as estratégias escolhidas.

O documentário que a priori se trata de um filme sobre outro filme, em que o questionamento do método, das opções estéticas e estilísticas do cineasta, com seus recortes e perspectivas, torna-se o próprio tema da obra, chegando até mesmo a sugerir uma determinada falta de ética. Salles, com um discurso autobiográfico mediado pela entrevista com o ex-mordomo, é autoindulgente, estabelecendo uma espécie de mea-culpa, reconhecendo os erros em seu processo com o personagem, marcado pela distância, prepotência e controle. No entanto, ao reconhecer os erros, sugere um novo acerto em um processo de amadurecimento.

Antes de sermos apresentados ao interior do apartamento, mesmo antes da abertura da câmera, ainda em tela preta, escutamos a voz de Santiago com um sotaque carregado e em um “portunhol”, Santiago

pergunta: “se poderia começar com esse pequeno depoimento, que yo voy a fazer com todo carinho”. Logo após, escutamos a voz de João, não a do narrador do filme, mas do próprio diretor, dizendo; “Não”. Essa recusa, volta ao final do filme, quando Santiago pede de forma afetiva e subserviente: “Joãozinho, Joãozinho”, para fazer uma confissão; a de pertencer a um grupo de seres “malditos”. João, novamente, de forma direta e pouco delicada, diz: “Não. Isso não precisa”. O clima do filme é, novamente, constrangedor e revoltante. Percebe-se que Santiago continua a enxergá-lo como seu patrão, mantendo sempre uma postura muito respeitosa e temerosa de desapontá-lo.

O narrador em primeira pessoa em tom confessional nos conta que: “[voz over] e no fim, quando Santiago tentou me falar do que lhe era mais íntimo, eu não liguei a câmera”, fazendo novamente uma mea-culpa. Contudo, Salles não quis se comprometer com uma possível identidade que ao seu ver seria pejorativa e, apesar de reconhecer o autoritarismo, mantém fora da montagem final e do comentário em voz over qual seria essa confissão, demostrando que o filme se trata mais de sua experiência de fracasso e reconhecimento do que de uma memória mais aproximada de Santiago.

Ilana Feldman, em texto que compara *Santiago* a outro filme, de Coutinho, comenta sobre as sobras do filme original, incluindo o que teria sido deixado de fora. Feldman (2010) aponta que:

em Santiago a “errância” e o caráter “inacabado” próprios ao gesto ensaístico sejam, diferentemente de jogo de cena, bastante controlados e autoconscientes, tanto uma obra quanto outra, cada qual a seu modo e na sua intensidade, cultivam incertezas e desconfianças por todo o filme: destilam dúvidas a respeito da imagem documental, perturbam a crença do espectador naquilo

a que se está assistindo e estilhaçam as noções de autêntico, verdadeiro e espontâneo, tão comumente remetidas ao campo do documentário. (Feldman, 2010, p. 10)

A maior parte do filme ocorre dentro do pequeno apartamento de Santiago, onde todos os enquadramentos são feitos a certa distância (Figura 1), mantendo uma unidade estética consistente ao longo do filme. Essa escolha estética provoca a reflexão sobre como o distanciamento visual simboliza o distanciamento do diretor em relação ao seu personagem. Sobre as imagens de Santiago e João (Figura 2), observamos uma interação que reforça essa perspectiva, evidenciando a conexão e a separação entre o cineasta e o sujeito do documentário.

[Narrador, voz over] aqui eu apareço do lado de Santiago. De todo material é uma das duas imagens que fui filmado ao lado dele. Foi feita por acaso. Começava ali um novo tipo de relacionamento. Pelos próximos 5 dias, eu seria o documentarista e ele o meu personagem. Ou ao menos, naquele momento, era assim que me parecia. Nesse primeiro dia pedi para Santiago que falasse de sua infância. (Moreira Salles, 2007)

Um corte seco leva, novamente, a Santiago na cozinha. O realizador não completa o pensamento, sugerindo que o personagem agora pode ser ele próprio. Essa fala, além de indicar a extensão das filmagens, demonstra que nem todo material bruto do primeiro filme foi utilizado. Por exemplo, não vemos a segunda imagem em que o realizador aparece ao lado do ex-mordomo.

## **Figura 1**

*(0h: 26m: 38s) Perspectivas em Santiago*



Filme Santiago (Moreira Salles, 2007).

## **Figura 2**

*(0h: 11m: 17s) Interação em Santiago*



Filme Santiago (Moreira Salles, 2007).

A montagem do filme incorpora restos, sobras e elementos que, no filme original, estariam de fora: silêncios, hesitações, comandos do

diretor, recusas, pedidos de repetição para a câmera, variações de ângulo de um mesmo plano, e imagens anteriores e posteriores aos comandos de “ação!” e “corta!”. A edição inclui até mesmo uma sequência integral da primeira versão de 1992, ainda com o “timecode” na tela, conferindo um sentido de errância, fragmentariedade e inacabamento, própria do ensaio. Embora minimalista e cronológica, a montagem foi premiada como a melhor do ano pela Associação Brasileira de Cinematografia (ABC), em 2007.

A tensão de classe entre o diretor e o personagem constitui um elemento central na representação e na construção dos espaços no filme, bem como nos afetos a eles associados. Essa tensão permitiria uma reflexão crítica sobre a abordagem adotada na narrativa e na estética visual do filme. No entanto, essa problemática não é aprofundada, sendo apenas mencionada, sem um questionamento ético ou significativo por parte de Salles.

Para apreender a totalidade dos sentidos produzidos pelo filme, seria necessária uma análise mais extensa, o que não é o objetivo deste trabalho. Este estudo visa demonstrar, a partir das escolhas estéticas e das estratégias narrativas, como as representações dos processos de pensamento podem ser entendidas como uma prática ensaística. Tal abordagem contamina os modos de fazer documentário, criando uma espécie de gênero híbrido de documentário ensaístico, devedor dos filmes-ensaios.

Contudo, quando Salles opta por investigar suas escolhas e, até mesmo, sua própria vida por intermédio de *Santiago*, introduzindo uma certa performatividade de sua subjetividade, ocorre uma mudança significativa em relação às imagens. Essa mudança se torna ainda mais radicalizada em *No Intenso Agora* (Moreira Salles, 2017).

## No Intenso Agora

Ainda durante a produção do documentário *Santiago* (Moreira Salles, 2007), que o realizador considerava ser seu último filme, devido ao árduo processo de autorreflexão, ele encontrou um material inesperado ao buscar filmes familiares para o projeto: uma viagem de sua mãe à China, em meados de maio de 1968 (bancada por uma revista francesa de arte como nos diz o filme). Esse achado se tornou o ponto de partida para a criação do documentário *No Intenso Agora* (Moreira Salles, 2017), concluído dez anos depois. Narrado em primeira pessoa pela voz de João Moreira Salles (diferentemente do que vimos em *Santiago*), o leitmotiv que parece guiar o filme é busca do diretor por entender: Por que as pessoas filmam o que filmam?

Após estabelecer uma análise de *Santiago*, torna-se mais fácil realizar uma leitura do filme, que possa ser comparada com *No Intenso Agora*, destacando tanto as continuidades quanto às rupturas entre os dois trabalhos. A principal característica de interesse para este estudo é a utilização de procedimentos reconhecidos como ensaísticos, que permitem classificar esses filmes como devedores da tradição dos filmes-ensaio, no fenômeno contemporâneo que pode ser entendido como uma forma de documentário ensaístico.

Frequentemente, as obras mais relevantes são aquelas que requerem maior empenho para serem definidas ou classificadas, abrindo várias perspectivas ao tentar compreender e valorizar tanto o seu conteúdo quanto a sua forma, no caso de *No intenso agora*, isso parece ser verdade. Aqueles que rotulassem o filme como um documentário ou um filme de arquivo, um filme de montagem, uma Bricolagem, FoundFootage ou, até mesmo, um mosaico visual e poético, não estariam

totalmente equivocados, no entanto, os mais versados no campo das teorias cinematográficas poderiam prontamente identificar o filme como um ensaio visual.

O encontro de dois rolos de filmes 16mm, filmados de forma amadora com e por sua mãe, Elisa Margarida Gonçalves, não apenas impulsiona o desejo de realizar a obra, mas, também, inicia o filme (Figura 3), apresentadas durante pouquíssimos segundos e em silêncio.

### **Figura 3**

*(00h: 00m: 12s) Imagem inicial do filme*



Filme No Intenso Agora (Moreira Salles, 2017).

[Narrador, voz over] essas são imagens de um filme armador da Tchecoslováquia 1968. (Figura x2). Eu não conheço estas pessoas. O que sei sobre elas é o que as imagens mostram. Sei que elas estão felizes. Imagino que quem filma também está. Sei que as pessoas usam roupas leves, logo é primavera ou verão. E verão de 1968 na Tchecoslováquia e as pessoas estão felizes. Brasil por esta mesma época. Imagens de uma família que eu

também não conheço. A câmera pensa que está registrando apenas os primeiros passos de uma criança, sem querer, mostra também as relações de classe no país. Quando a menina avança a babá recua. Ela não faz parte do quadro familiar e muito provavelmente, sem que ninguém peça, vai ocupar o fundo da cena, onde se confunde com os passantes. Nem sempre a gente sabe o que está filmando. (Moreira Salles, 2017)

#### **Figura 4**

*(00h: 00m: 29s) Frame retirado do filme  
No Intenso Agora (2017)*



Filme No Intenso Agora (Moreira Salles, 2017).

O silêncio e as pausas entre as falas lentas marcam esse começo. O tom de voz melancólico na narração de João cria um contraste com os comentários dos momentos de felicidades presentes na imagem. A análise precisa das imagens realizada nos comentários pelo diretor neste início de filme, garante o estabelecimento de um pacto de confiança dele com o espectador, comprometendo-se a realizar uma análise

justa das imagens, posicionando-se ao lado dos mais vulneráveis. A autocritica também se manifesta nos silêncios ou naquilo que foi silenciado. “Aninhado na ação textual do filme, o sujeito ensaístico torna-se produto de expressões experenciais mutáveis em vez de simplesmente o produtor de expressões” (Corrigan, 2015, p. 34). O tom intimista da narração reflete o motivo do diretor: a revelação de uma experiência transformadora vivida por sua mãe, confirmada pelas imagens. Os eventos são representados a partir de uma reflexão performativa do diretor, destacando-se na forma ensaística cinematográfica.

uma representação performática do eu como uma espécie de autonegação em que estruturas narrativas ou experimentais são substituídas no processo do pensamento por meio de uma experiência pública. Neste sentido maior, o filme-ensaio torna-se mais importante na identificação de uma prática que renegocia pressupostos a respeito da objetividade documentarista, da epistemologia narrativa e da expressividade autoral dentro do contexto determinante da heterogeneidade instável de tempo e lugar. (Corrigan, 2015, p. 10)

Tanto Nichols (2005) quanto Corrigan (2015) aproximam o ensaísmo de uma ideia de performance. Eles endossam uma “apresentação performática do eu” (Corrigan, 2015, p. 10) e uma abordagem essencialmente subjetiva que enfatiza a experiência, memória e afetividade. Esses filmes compartilham a descrença na representação realista do mundo histórico, optando por licenças poéticas, estruturas narrativas menos convencionais e formas de representação mais subjetivas. A característica referencial do documentário dá lugar a uma característica expressiva, que afirma a “perspectiva extremamente situada, concreta e nitidamente pessoal de sujeitos específicos, incluindo o cineasta” (Nichols, 2016, p. 170).

O filme se desenvolve por meio da montagem de fragmentos de outros filmes encontrados em arquivos, oriundos de diferentes tempos e locais. Observa-se, nesse contexto, a constituição de dois tempos distintos: o primeiro corresponde à realização das imagens, que ilustram uma determinada realidade, que dizem por si mesmas; o segundo se refere ao presente, no qual o realizador analisa e comenta o conteúdo das imagens, propondo-se dizer por elas, e criando durante todo o filme uma espécie de jogo entre o passado e o presente, que nos questiona “até que ponto o passado influencia o presente e em que medida ele se torna nosso contemporâneo?”.

Essas reflexões pessoais do realizador sobre os eventos políticos/históricos em torno de 1968 em diferentes países, tais como França, China, Tchecoslováquia e de menor forma no Brasil, vão no sentido de uma tentativa de desmitificar um certo espírito de rebeldia e revolução, principalmente de maio de 1968, em Paris, da Revolução Cultural Chinesa e da Primavera de Praga.

O filme incorpora reflexões pessoais sobre os eventos a partir de uma posição de privilégio social, revelando uma certa autoindulgência, especialmente ao abordar sua história pessoal e os impactos destes eventos em sua vida e na de sua família. Em particular, destaca-se a figura de sua mãe, que, durante uma viagem à China em 1966, no período inicial e mais intenso da Revolução Cultural, registrava imagens sem plena compreensão do que estava filmando, o filme nos diz que:

[Narrador, voz over] minha mãe, tentou ir na cidade proibida, mas deu com os portões fechados. “A Revolução Cultural dos despossuídos será eterna”, avistou na fachada sem saber. Tinha ido ver uma coisa e acabou por ver outra — não o passado, mas a história em ação. (Moreira Salles, 2017)

Se o Movimento de Maio de 68 questionava as estruturas, as hierarquias e rejeitava qualquer ideia de liderança, para João Moreira Salles a perspectiva era diferente. Ele ironiza ao afirmar: “A ideia de um movimento sem líderes era bonita” e aponta Daniel Cohn-Bendit (Figura 5) como um líder, que dava ordens e organizava a resistência.

Ao aderir à visão da mídia hegemônica da época, Salles individualizava o que era coletivo, generalizando os discursos e contradições de um indivíduo para toda uma geração. Ele retrata o desejo de mudança como algo juvenil e interpreta a emergência do movimento como evidência de uma falta de causa ou propósito claro nas lutas dos manifestantes. Para justificar essa visão, utiliza-se da entrevista que Jean-Paul Sartre (Figura 6) realiza com um estudante.

### Figura 5

(00h: 21m: 23s) Frame retirado do  
*No Intenso Agora* (2017)



Filme *No Intenso Agora* (Moreira Salles, 2017).

## Figura 6

(00h: 32m: 36s) *Entrevista utilizada em  
No Intenso Agora (2017)*



Filme No Intenso Agora (Moreira Salles, 2017).

Com uma trama narrativa complexa, repleta de idas e vindas nos diferentes países que aborda; com repetições, diferentes associações do material de arquivo, a obra pede uma análise pormenorizada para a apreensão dos diferentes efeitos de sentidos que cria. Possui muitas relações, como as dos gestos militantes — tão caras ao legado de Maio de 68 em Paris (Figura 7) — relacionada com o gesto das meninas chinesas em um balé revolucionário (Figura 8), que a mãe “preferiu descrever as mãos, que chamou de as mais lindas da terra”, preterindo o enredo da ação.

Pode-se associar uma dimensão semelhante aos comentários de João ao gesto emblemático de 68, que prefere destacar o recuo do estudante ao percurso da pedra lançada. Diferentemente do Chis Marker, que ao usar a mesma imagem em seu filme *O fundo do ar é vermelho* (Marker, 1977) somou aos gestos de outros estudantes que também jogam pedras na polícia sem recuar.

**Figura 7**

(00h: 27m: 05s) *Militante em No Intenso Agora* (2017)



*Filme No Intenso Agora (Moreira Salles, 2017).*

**Figura 8**

(00h: 25m: 55s) *Balé revolucionário em No Intenso Agora* (2017)



*Filme No Intenso Agora (Moreira Salles, 2017).*

O tempo dedicado a cada tema e a profundidade — ou complexibilidade — que eles são tratados também devem ser motivos de atenção. O que justificaria a parte tão diminuta sobre as manifestações ante ditadura no Brasil? Poderia ser a falta de identificação com as questões brasileiras do período? Assim como em *Santiago*, as questões de classe e a pobreza são citadas, mas pouco ou quase nada problematizadas. Estudantes e trabalhadores são tratados da mesma maneira, mesmo não participando dos mesmos planos na imagem, mas descritos de forma generalizadas, contudo, são muitos os arquivos postos em análises pelo realizador que propõem tentativas de compreender os participantes daquelas imagens. Um tema transversal ao filme que é pouco ou quase nada problematizado é o do suicídio, presente ou sugerido em diferentes partes, não recebe em nenhum momento um diagnóstico por parte do diretor.

A estratégia central do filme é questionar as imagens, propondo que as elas falam mais do que à primeira vista vemos e o nosso papel é interpretá-las, mas esse agenciamento que cria um discurso a partir das imagens que a princípio são de alegria ou de uma intensidade no momento do acontecimento, não vão no mesmo sentido. O filme parece nos dizer que após a intensidade do momento só resta a tristeza e o abatimento, podendo ser descrito como um filme melancólico sobre momentos felizes, como a cena da mulher que tenta desesperadamente resistir, após o fim dos movimentos de maio de 68 em Paris, no entanto, suas palavras não têm mais alegria.

Reiteramos que o objetivo deste artigo vai além de evidenciar os efeitos de sentido produzidos pelo filme ou de realizar uma análise discursiva da obra. Busca-se, sobretudo, demonstrar as possíveis associações com o gênero ensaio e com práticas ensaísticas, destacando como

as representações dos processos de pensamento podem ser compreendidas como manifestações dessa prática. Nesse sentido, propõe-se uma reflexão sobre a filiação da obra à tradição do filme-ensaio e sobre suas aproximações com o que se pode denominar de documentário ensaístico.

Ao contrário dos modelos clássicos de documentário, identificados por Nichols (2016) como modos expositivos que valorizam a objetividade e o distanciamento, os filmes ensaísticos que incorporam mediações e autorreflexões introduzem uma subjetividade na obra através da presença do autor.

Uma subjetividade expressiva, comumente vista na voz ou na presença do próprio cineasta, tornou-se um dos traços mais definidores do cinema-ensaio, algumas vezes marcadamente visível, outras vezes não. Assim como a primeira pessoa no ensaio literário surge para marcar uma voz e perspectiva pessoal, os filmes ensaísticos costumam enfatizar uma persona real ou fictícia, cujas jornadas e questionamentos definem e direcionam o filme a uma narrativa tradicional e frequentemente complicam o olhar documental do filme com a presença de uma subjetividade pronunciada ou de uma posição anunciada. (Corrigan, 2011, p. 30)

Essa centralidade da subjetividade no filme-ensaio não apenas desafia as convenções do documentário clássico, mas, também, evidencia uma mudança de paradigma na relação entre autor, narrativa e espectador, em que a instância enunciadora assume um papel ativo na construção do sentido e na problematização da própria realidade representada.

Concebido também como parte das celebrações de 50 anos de maio de 1968, com o tema dos protestos, as imagens da época e mesmo as análises, às vezes mais, às vezes menos sóbrias e muitas vezes emocionais, de João Moreira Salles, — que fazem esse jogo entre o passado

e o presente — tornam o filme extremamente sedutor. No entanto, as críticas oriundas de uma elite financeira, mesmo que educada, mas que se posiciona contra movimentos de ruptura e pedidos de mudanças, são difíceis de aceitar, mostrando-se de pouca densidade política.

No final do filme, como uma declaração de amor ao cinema e ao amigo, vemos um trecho de um dos primeiros filmes da história *Saída da Fábrica*, dos Irmãos Lumière (1895), e a dedicatória ao mestre Eduardo Coutinho.

## Conclusão

Ao percorrer o trajeto que vai do ensaio literário de Montaigne ao filme-ensaio contemporâneo, este artigo buscou evidenciar como determinadas práticas discursivas e estratégias de pensamento se deslocam, transformam e ressoam ao longo do tempo, contaminando formas expressivas diversas, inclusive o documentário cinematográfico. A leitura das obras *Santiago* (Moreira Salles, 2007) e *No Intenso Agora* (Moreira Salles, 2017), à luz da tradição ensaística — marcada pela autorreflexividade, pela dúvida metodológica e pela valorização da subjetividade — permitiu compreender como o filme-ensaio se constitui como um espaço privilegiado de experimentação estética e ética, no qual a subjetividade do autor é não apenas evidente, mas estrutural.

Nesse percurso, notou-se que o ensaio, enquanto forma híbrida entre arte e pensamento, abre caminhos para uma crítica imanente ao próprio gesto de representação, desestabilizando fronteiras entre documentário, ficção, testemunho e memória. A análise dos filmes revelou como a presença do autor, ora em primeira pessoa, ora mediada por narradores e dispositivos metalingüísticos, estabelece um regime de

enunciação que desafia os pressupostos do documentário clássico, propondo modos alternativos de engajamento com o real.

Por fim, ao reivindicar a legitimidade do transitório, da errância e do inacabado como categorias formais e políticas, o filme-ensaio se inscreve numa linhagem crítica que remonta à tradição filosófica do ensaio e a renova no interior do audiovisual. Trata-se, portanto, de uma prática que, ao problematizar os próprios limites da linguagem e da representação, reconfigura os modos de ver, narrar e pensar o mundo, convidando o espectador a participar ativamente desse processo de construção de sentido.

## Referências

- Adorno, T. (2003). *Notas de literatura I* (J. de Almeida, Trad.). Editora 34.
- Benjamin, W. (2017). *Origem do drama trágico alemão*. Editora Brasiliense.
- Corrigan, T. (2015). *O filme-ensaio: desde Montaigne e depois de Marker*. Papirus.
- Feldman, I. (2010). *Ensaios do real: o documentário brasileiro hoje*. Beco do Azougue.
- Lukács, G. (2018). *Doze ensaios sobre o ensaio*. Instituto Moreira Salles.
- Lumière, L. (Diretor). (1895). *A saída dos operários da fábrica Lumière* [Filme]. Société Lumière.

- Machado, A. (2003). O filme-ensaio. *Revista Concinnitas*, 2(5), 63–75.
- Marker, C. (Diretor). (1977). *O fundo do ar é vermelho* [Filme]. SLON-ISKRA; Institut National de l'Audiovisuel (INA); Dovidis.
- Montaigne, M. (2000). *Ensaios* (R. C. Abílio, Trad.; Vols. 1–3). Martins Fontes. (Coleção Paidéia)
- Moreira Salles, J. (Diretor). (2007). *Santiago* [Filme]. Videofilmes.
- Moreira Salles, J. (Diretor). (2017). *No intenso agora* [Filme]. Videofilmes.
- Nichols, B. (2016). *Introdução ao documentário*. Papirus.
- Tourmom, A. (2004) Montaigne. Discurso Editora
- Xavier, I. (1977). *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Paz e Terra.
- Xavier, I. (2014). A teatralidade como vetor do ensaio fílmico no documentário brasileiro contemporâneo. *Revista Aniki*, 1(1).

# **IMAGENS DA RESISTÊNCIA: UM ESTUDO COMPARADO ENTRE O CINEMA NOVO E O NOVO CINEMA**

*Raíssa Pimentel<sup>1</sup>*

Que numa tal época de perturbação  
sangrenta  
De desordem instituída, de arbitrário planejado  
De humanidade desumanizada,  
Nada seja dito natural, a fim de que nada  
Passe por imutável

— Bertolt Brecht, 2000

Este artigo tem início com a citação de um trecho do poema *Às futuras gerações*, de Bertolt Brecht, extraído da obra *An die Nachgeborenen* (1934). O poeta nos convida a refletir, para que não naturalizemos a violência e a ordem instituída pela ideologia

---

1. Cientista Social pela UNESP de Marília-SP e Mestranda em Comunicação Social pela Unesp de Bauru-SP.  
[raissa.pimentel@unesp.br](mailto:raissa.pimentel@unesp.br)

dominante, que naquele período buscava legitimar o autoritarismo como forma absoluta de poder. Nesse sentido, faz-se necessário analisar o percurso histórico não a partir de uma perspectiva determinista, mas por meio de uma abordagem crítica e pautada na responsabilidade diante dos acontecimentos passados. Tanto Portugal quanto o Brasil atravessaram períodos marcados pelo autoritarismo e pela violência institucionalizada. Contudo, observa-se também a emergência de formas de resistência frente ao domínio de seus respectivos regimes, entre as quais se destacam os movimentos cinematográficos do Novo Cinema português e do Cinema Novo brasileiro. Mesmo em contextos de intensa repressão, tais movimentos mobilizaram estratégias criativas para produzir um cinema crítico e transgressor. A partir dessa perspectiva, o presente estudo propõe uma análise comparativa entre os dois movimentos, com o objetivo de elucidar as suas semelhanças e diferenças, contribuindo para a compreensão do cinema como meio de resistência em contextos políticos distintos.

O século XX foi marcado pelo “autoritarismo e agressividade internacional” (Costa, 2009, p. 1). Para a sua legitimação, utilizaram-se dos meios de comunicação de massa como ferramentas de propaganda política e de manipulação da opinião pública. Importante pontuar que, tanto o cinema como a rádio eram os principais meios midiáticos da época (Giddens, 2008). Por essa razão, a indústria cinematográfica foi alvo das ditaduras para a implementação de seus governos. As instâncias políticas, portanto, procuraram exercer controle sobre o discurso das produções cinematográficas que faziam críticas sociais à realidade do país. Esse controle imposto pelo governo ditatorial pode ser visto como

uma reação ao perceber o cinema como uma ameaça, uma vez que a sétima arte se torna um meio poderoso de mediação<sup>2</sup>.

Muitos regimes ditatoriais, como o nazismo de Hitler e o governo autoritário de Portugal e do Brasil, usaram o cinema como um instrumento de manipulação da informação para manutenção do seu *status quo*. Na Alemanha nazista, todos os filmes produzidos foram veículos de propaganda, mesmo aqueles destinados ao entretenimento. Com a promessa de reestruturar o país e superar a crise econômica, o regime explorou o nacionalismo para conquistar o apoio popular. O cinema, nesse contexto, tornou-se um meio essencial para essa estratégia, com a sedução e a persuasão como pilares da propaganda. Assim, os meios de comunicação foram instrumentalizados por esses governos totalitários para disseminar ideias que favorecessem os interesses do Estado, utilizando o cinema como meio persuasivo para moldar a sociedade.

O Estado nazista, por exemplo, consciente do impacto da imagem, recorreu às novas tecnologias midiáticas para promover seu projeto político e moldar a sociedade conforme os ideais do governo. Para garantir a sustentação e a legitimidade do seu poder, era essencial o apoio da opinião pública. Por isso, houve um rígido controle dos meios de comunicação de massa, permitindo apenas mensagens que fossem alinhadas com as diretrizes estatais. O ministério da propaganda utilizou

---

2. A proposta atualizada de Martín-Barbero considera as mediações não só como pontes culturais e sociais, mas como redes complexas onde a comunicação é permeada pela interculturalidade, pelo hibridismo e pela disputa de significados em um mundo digital e globalizado. Entretanto, optou-se pelo conceito de *mediação* pela obra de 1997, no qual enfatizava o papel central das práticas culturais do cotidiano e das mediações entre a mídia e o público, deslocando a comunicação do simples ato de transmissão para uma dinâmica complexa de construção de sentido. Tais ideias, ainda assim, são importantes para a compreensão dos objetivos deste estudo, e por essas razões utilizou-se da obra mais antiga deste autor.

cinejornais como ferramentas eficazes de propaganda de guerra, como foi apontado por Krakauer (1974, p. 319).

O ministro da Propaganda da Alemanha Nazista, Joseph Goebbels, utilizou o cinema de maneira estratégica para controlar e alienar a população. Ele acreditava que os filmes deveriam atingir todas as camadas sociais, o que permitiu a imposição eficaz da propaganda nazista. Como resultado, a propaganda não apenas retinha informações, mas também as transformava em poderosos instrumentos de sugestão ideológica (Krakauer, 1974, p. 231).

No governo português e brasileiro, por meio de leis e censura política institucionalizada, tiveram como intuito interferir nas obras que tivessem conteúdo considerados desviantes e imorais à ideologia do governo vigente. Estas atitudes e ações da censura, refletem os projetos das ditaduras no plano político. Por meio do mecanismo de censura, permitiu moldar as produções culturais, limitando e extinguindo liberdades democráticas e garantias constitucionais.

## **Contexto político do Brasil**

Em meados de março de 1964, ocorreram manifestações pelo Brasil organizadas por setores da direita e pela Igreja Católica, intituladas “Marcha da Família com Deus pela Liberdade”. Os protestos alegavam uma suposta ameaça comunista diante do governo de João Goulart – então presidente do país – reunindo cerca de duzentas mil pessoas apenas no Rio de Janeiro. O golpe teve início em Minas Gerais, no dia 31 de março, consolidando-se em 1º de abril, quando o presidente do Congresso Nacional convocou uma sessão extraordinária, em violação às normas constitucionais. Após esses episódios e medidas

antidemocráticas, João Goulart foi deposto e o general Castello Branco assumiu o poder. Segundo Zuenir Ventura:

o golpe em abril de 64, aborda uma gestação cheia de promessas e esperanças [...] As reformas de base de João Goulart iriam expulsar o subdesenvolvimento e a cultura popular iria conscientizar o povo [...] onipotente, generosa e megalômana, a cultura pré-64 alimentou a ilusão de que tudo dependia mais ou menos da sua ação: ela não só conscientizar o povo como transformaria a sociedade, ajudando acabar com as injustiças sociais. (Ventura, 1988, p. 44)

Nesse sentido, o golpe de 1964 pode ser compreendido a partir de uma série de fatores interligados. Ele ocorreu em um contexto de crise econômica, marcado pela crescente mobilização de movimentos estudantis, operários e por propostas de políticas nacionalistas, como as chamadas “reformas de base”. Do ponto de vista das classes dominantes e dos interesses da burguesia – apoiados pelo governo norte-americano e setores das Forças Armadas – essas medidas foram interpretadas como uma ameaça comunista que se espalhava pelo país. Nesse cenário, a repressão aos movimentos sociais passou a ser vista como necessária para conter tal “perigo comunista” e garantir a manutenção da ordem vigente.

Com a instauração da ditadura civil-militar, a democracia foi profundamente afetada. As autoridades passaram a perseguir e restringir movimentos que não se alinhavam ao modelo político imposto. Para garantir o controle e a manutenção do poder, foram abolidas medidas e práticas democráticas, substituídas por mecanismos autoritários. O governo passou, então, a decretar os Atos Institucionais (AI), conferindo força de lei às suas ações. Entre as primeiras medidas adotadas durante o governo de Castello Branco (1964–1967) estiveram: a

intervenção em sindicatos e entidades estudantis, a proibição de greves, a instauração da censura, a criação do Serviço Nacional de Informações (SNI), a cassação de mandatos parlamentares e a suspensão, por dez anos, dos direitos políticos de opositores do regime.

No campo da cultura, o fortalecimento da censura promoveu uma profunda desarticulação das expressões artísticas e intelectuais. Com especial atenção às produções cinematográficas, o regime militar iniciou sua intervenção direta nesse setor por meio da criação do Instituto Nacional de Cinema (INC), em 1966. Essa iniciativa refletia a tentativa da ditadura em operar no campo simbólico-cultural, utilizando o apoio às produções nacionais como estratégia de legitimação política. Contudo, havia um claro dualismo: embora incentivasse a cultura de massa, o regime mantinha rígido controle sobre seu conteúdo. Dessa forma, ora promovia determinados filmes, ora os censurava por meio da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP). Tais medidas evidenciavam o interesse do Estado em controlar os hábitos e a circulação de informações entre os cidadãos. Essa postura autoritária também se explicita pela consciência, por parte dos militares, do poder das mídias na formação de ideologias e na contestação ao poder vigente – algo já observado anteriormente durante a Era Vargas.

Como aponta Leonor Pinto, “pode-se afirmar que a ação da censura sobre o movimento cultural reflete os projetos da ditadura no plano político” (Pinto, 2013, p. 54). Inicialmente, os princípios que orientavam a censura tinham caráter moralizante, com foco na repressão a palavrões, cenas de sexo e outros conteúdos considerados imorais.

Um exemplo emblemático é o documento intitulado “Ficha de Censura” nº 4, datado de 23 de julho de 1965, relativo ao processo de

análise do filme *A Falecida* (1965), de Leon Hirszman. Nele, lê-se: “Apresentação moral: a infidelidade da esposa, o cinismo do marido traído e a tentativa de conquista pelo ‘papa-defunto’ indica a impropriedade de dezoito anos” (Arquivo Nacional, 1965). O caso de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha, também ilustra esse processo. O filme foi exibido previamente aos militares, que debateram sua eventual proibição. A decisão inicial previa a destruição da película, sob a alegação de conter cenas de violência e “lesbianismos”. Contudo, devido ao sucesso internacional da obra e ao prestígio que ela conferiu ao cinema brasileiro no exterior, os censores recuaram, optando por classificá-la como inadequada para maiores de dezoito anos. Essa imposição etária revela que a tentativa de inviabilizar os filmes do Cinema Novo transcendia a questão da idade do público: tratava-se, sobretudo, da crítica social e política veiculada por essas obras, que desafiavam os valores e a ideologia dominante do regime (Stam, 1997; Xavier, 2001).

Em 1968, durante o governo do general Costa e Silva (1967–1969), foi decretado o Ato Institucional nº 5 (AI-5), considerado o mais severo entre os atos institucionais do regime militar. Sua promulgação intensificou a repressão aos movimentos de oposição, especialmente aos estudantes, desencadeando uma onda de violência marcada por prisões arbitrárias, torturas e execuções. Como afirma Kushnir (2004, p. 38), “todo ato de censura é político”, evidenciando que o AI-5 consolidou nas mãos do Estado o controle absoluto sobre a sociedade brasileira. Tal medida não apenas sufocou as liberdades políticas e de imprensa, como também atingiu diretamente os cineastas do Cinema Novo, que passaram a enfrentar uma censura ainda mais rígida, comprometendo a liberdade estética e temática de suas produções.

Já na década de 1970 marcou o período mais repressivo da ditadura militar brasileira. No poder encontrava-se o general Emílio Garrastazu Médici (1969–1974), cujo governo ficou conhecido como os “anos de chumbo”. Esse período foi caracterizado por um ambiente de terror institucionalizado, no qual a repressão política, a censura, a tortura e as prisões arbitrárias tornaram-se práticas recorrentes sob a justificativa da “Segurança Nacional” e do combate à “subversão comunista”. Paralelamente, o regime militar promovia uma retórica ufanista, buscando construir a imagem de um “Brasil Grande”, impulsionado pelo chamado “milagre econômico”. Governos e empresários celebravam os elevados índices de crescimento econômico, enquanto propagandas oficiais exaltavam as ações do Estado e projetavam um futuro promissor, prometendo que até o ano 2000 o Brasil se tornaria uma “Grande Potência mundial” (Habert, 2006, p. 8). Em contrapartida, slogans autoritários, como “Brasil: ame-o ou deixe-o”, estampavam *outdoors* em espaços públicos, reforçando o discurso nacionalista e a intimidação ideológica.

A instrumentalização da cultura fez parte desse projeto autoritário. O governo dos anos de chumbo mantinha um discurso cultural de cunho nacionalista, disposto a financiar produções cinematográficas que exaltassem os feitos históricos e os chamados “heróis da pátria”. Dessa diretriz surgiu um cinema de caráter espetáculo-educativo, moldado para reforçar os valores propagados pelo regime. O então ministro da Educação, Jarbas Passarinho, incentivava a produção de obras com temáticas patrióticas, com o intuito de apresentar ao público episódios e personagens que contribuíram para a formação do país. Um exemplo emblemático desse tipo de produção é o filme *Independência ou Morte*

(Carlos Coimbra, 1972), que marca um afastamento das estéticas experimentais do Cinema Novo, do Cinema Marginal e da Pornochanchada, retornando aos moldes clássicos do extinto estúdio Vera Cruz. Com uma estética que remete ao cinema hollywoodiano, o filme é protagonizado por atores consagrados da televisão, como Glória Menezes e Tarcísio Meira, e representa uma epopeia nacionalista centrada nas grandes batalhas e conquistas da história oficial brasileira.

Assim, a ditadura civil-militar instaurada no Brasil configurou-se como um período de supressão das liberdades democráticas, em que a força e a coerção foram amplamente utilizadas para legitimar e manter o poder estatal. A repressão se manifestou por meio da violência institucionalizada e da censura sistemática, silenciando artistas, intelectuais e opositores do regime autoritário. O controle ideológico e o cerceamento da expressão crítica tornaram-se ferramentas fundamentais para a manutenção da ordem imposta, resultando no “cale-se” simbólico e literal de uma parcela significativa da sociedade civil.

## **Cinema Novo brasileiro**

O movimento cinematográfico denominado Cinema Novo propôs novas formas de produção filmica, priorizando a representação do povo brasileiro e conferindo ao diretor maior liberdade na escolha dos cenários, que deveriam ser condizentes com a realidade retratada no enredo. Essas propostas visavam provocar um efeito estético e político no espectador, de modo que imagem e som se confundissem com o real. Nesse primeiro momento, os sujeitos nordestinos foram representados como protagonistas em condição de exploração. Esse período constituiu um marco na história do cinema nacional, deixando um legado

significativo para a cinematografia brasileira, sobretudo considerando que foi sucedido pela ditadura civil-militar, a qual restringiu severamente as liberdades políticas e sociais.

No final da década de 1950, no Rio de Janeiro, em um contexto marcado pela efervescência cultural da bossa nova e por influências ideológicas de esquerda, um grupo de jovens cineastas passou a se reunir esporadicamente em bares de Copacabana para discutir os entraves do cinema brasileiro. Esses encontros deram origem ao núcleo do que viria a ser o Cinema Novo, formado por nomes como Glauber Rocha, Miguel Borges, Cacá Diegues, David Neves, Mário Carneiro, Paulo Saraceni, Leon Hirszman, Marcos Farias, Joaquim Pedro de Andrade e Ruy Guerra. Apesar das particularidades individuais, esses cineastas compartilhavam o mesmo propósito: fazer cinema com engajamento crítico. As produções do grupo abrangearam temáticas diversas, consolidando o movimento como um fenômeno estético e político de grande relevância. Segundo Glauber Rocha em seu manifesto *A Revolução do Cinema Novo*:

Nosso cinema é novo porque o homem brasileiro é novo e a problemática do Brasil é nova e nossa luz é nova e por isso nossos filmes nascem diferentes da Europa [...] para nós a câmera é um olho sobre o mundo (...) a montagem não é demagogia, mas pontuação do nosso ambicioso discurso sobre a realidade humana e social do Brasil! Isto é quase um manifesto. (Rocha, 1981, p. 17)

Os cineastas do Cinema Novo buscavam, por meio da imagem cinematográfica, expressar a realidade social brasileira, atribuindo à sociedade o papel de protagonista e propondo uma produção estética e

politicamente comprometida. Essa proposta se opunha frontalmente aos filmes comerciais da época, que priorizavam o luxo e o entretenimento descompromissado, agradando a um público acostumado a consumir narrativas distantes de sua realidade cotidiana. Nesse contexto, a influência do *cinéma vérité* (cinema verdade)<sup>3</sup> foi incorporada ao Cinema Novo, fortalecendo a busca por uma linguagem cinematográfica própria, crítica e emancipadora, em contraposição à tradição cultural imposta por uma perspectiva colonizadora.

O movimento do Cinema Novo é comumente dividido em três fases, cada uma refletindo os dilemas históricos, estéticos e políticos enfrentados pelos cineastas ao longo do tempo. A primeira fase tem como marca central a utilização do sertão como alegoria da condição nacional, representando o Brasil profundo, de clima árido e carregado de tensões sociais, como a miséria, a fome e a opressão. Nessa fase, destaca-se a figura do sertanejo como símbolo das contradições estruturais do país. Filmes emblemáticos como *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), *Os Fuzis* (Ruy Guerra, 1964) e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964) compõem esse momento inaugural do movimento, revelando um compromisso político e estético com a realidade social brasileira.

A fome, enquanto sintoma de uma sociedade hierarquizada, foi amplamente retratada pela produção cinemanovista, sendo um dos eixos fundamentais da chamada “Estética da Fome” — conceito desenvolvido por Glauber Rocha, que articula reflexões sociológicas,

---

3. Expressão francesa, refere-se a um estilo documental surgido nos anos 1960, caracterizado pelo uso de técnicas que buscam capturar a realidade de forma direta, com pouca ou nenhuma interferência do cineasta.

políticas e ideológicas. Diante da miséria gritante presente em diversas regiões do país, os cineastas do Cinema Novo buscaram narrar, descrever e expor essa realidade em suas obras. Registrar a voz do povo era compreendido como um ato essencial, tanto para o enriquecimento das formas culturais quanto para a valorização da própria linguagem cinematográfica e popular. Como aponta Guedes (s.d.), professor de Cultura Fílmica do Instituto de Cinema, os temas abordados por esses cineastas revelavam “um outro lado da sociedade da época”, destacando que se tratava de “um cinema bem politizado”, voltado para a denúncia das injustiças sociais.

*Os Fuzis* (1964), filme de Ruy Guerra, centra-se na história de um grupo de soldados encarregados de proteger um armazém abastecido com alimentos, em uma vila assolada pela fome. Gaúcho (Othon Bastos), um motorista de caminhão, vive o contraste entre a escassez enfrentada pelo povo — abatido sob o calor escaldante e o chão árido — e a passividade diante da opressão. Inconformado, Gaúcho se rebela e ataca o caminhão dos soldados, ação que culmina em sua morte. Sua atitude representa um momento de ruptura: ao rebelar-se, rompe com a alienação e assume uma posição ativa na História, tornando-se sujeito e voz da resistência. Ao contrário das narrativas convencionais, em que o herói triunfa, aqui ele é anulado pelo próprio sistema opressor.

Nesse contexto, a câmera enfatiza os rostos marcados do povo, que, apesar de figurarem como parte do cenário, permanecem em silêncio, como uma “massa” sem reação. Mesmo diante do conflito e da violência, há uma inércia coletiva. O filme, portanto, não se detém apenas na exposição da miséria como elemento central, mas a insere

como consequência de uma estrutura social desumana e absurda — uma aberração histórica que sustenta a alienação e a opressão.

Em sua segunda fase, o Cinema Novo passa a abordar questões como a crise da ética, da consciência e da subjetividade do indivíduo. Os personagens dessas produções são confrontados com a impotência e o desespero provocados pelo regime autoritário. O tom dos filmes se transforma, ganhando contornos mais introspectivos e políticos. Essa mudança é exemplificada por obras como *O Desafio* (1965), de Paulo César Saraceni, *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha, e *O Bravo Guerreiro* (1968), de Gustavo Dahl. Tais produções ficcionais aproximam o drama político-social do universo íntimo dos cineastas, refletindo as angústias de uma geração diante da repressão.

Nesse novo momento, o protagonista deixa de ser o cangaceiro de *Baravento* (Glauber Rocha, 1962) ou o caminhoneiro de *Os Fuzis* (Ruy Guerra, 1964), figuras simbólicas da luta popular, e passa a ser o jovem intelectual em conflito, imerso em dilemas existenciais e psicológicos decorrentes de seu tempo histórico. A alienação, antes representada pela passividade coletiva diante da miséria e da fome, agora assume contornos subjetivos, revelando o desgaste interno dos indivíduos que vivenciam a crise de sentido imposta pelo autoritarismo.

Em *Terra em Transe* (1967), obra de Glauber Rocha, é retratada a descrença e melancolia de sua época. O personagem Paulo Martins (Jardel Filho), um poeta e político de esquerda, percebe, ao refletir sobre sua história, que está servindo a líderes oportunistas, o que se configura como uma metáfora para os acontecimentos e caminhos percorridos pelo Brasil. Esses líderes se apresentam como homens em defesa de seus próprios interesses, utilizando rádio e televisão como meios de

manipulação da opinião pública. A película de Glauber nos convida a refletir sobre as dificuldades da conjuntura política da época. Narrado em *flashback*, o personagem Paulo Martins revisita a memória de sua trajetória e se vê confrontado com duas forças políticas: de um lado, seu amigo, um líder de direita; de outro, Sara, militante comunista por quem sente atração.

Os rumos da trama mudam após uma desilusão política, levando Paulo a retornar a Eldorado — um país imaginário, subdesenvolvido —, onde se entrega aos prazeres mundanos. Contudo, ele é novamente atraído pelo universo político e trai o líder de direita, ridicularizando Diaz (Paulo Autran) por meio de um documentário que havia produzido. No entanto, ao se tornar traidor de sua própria causa, Paulo acaba sendo morto pela guarda após uma tentativa de fuga. O desfecho trágico do personagem parece funcionar como um registro dos grupos de esquerda brasileiros, que depositavam suas esperanças nas reformas sociais de cunho “populista”, como as que estavam associadas ao presidente deposto João Goulart. No personagem de Paulo, observam-se contradições e dúvidas de consciência ao longo de toda a trama. Esses dilemas e angústias também refletem as preocupações dos cinemanovistas e das gerações de jovens de esquerda, que vivenciaram a ditadura e se viram divididos entre as oscilações e antagonismos emocionais daquele contexto histórico no Brasil.

Assim, Paulo Martins se configura em outros personagens do cinema brasileiro: aqueles que, entre transe e ação, carregam consigo a insatisfação e a náusea de sua época, tornando-se tanto caçadores quanto vítimas de sua própria sociedade. Esse será o clima recorrente no cinema brasileiro: uma atmosfera de mal-estar e indiferença em relação

às dificuldades ideológicas presentes no contexto. Porém, a câmera na mão resiste e persiste, continuando a registrar a busca por um espaço de reflexão e resistência política.

O terceiro momento do Cinema Novo brasileiro, comumente situado entre o final da década de 1960 e meados dos anos 1970, torna-se mais sombrio, desencantado e reflexivo. Após o endurecimento da ditadura militar com o Ato Institucional nº 5 (AI-5) em 1968, muitos dos ideais revolucionários que impulsionaram o movimento começaram a ruir diante da intensificação da censura, da repressão violenta e do esgotamento das estratégias simbólicas utilizadas até então. Filmes como *A Queda* (1976), de Ruy Guerra e Nelson Xavier, emergem desse contexto como retratos densos e críticos de uma sociedade brutalizada — marcando o auge e, simultaneamente, o esgotamento do Cinema Novo como projeto coletivo.

A película *A Queda* (1976), de Ruy Guerra, apresenta uma alegoria do Brasil da década de 1970, período marcado pela instabilidade política e social, imposta pela ditadura civil-militar (1964-1985). Os descontentamentos e as denúncias sobre a conjuntura brasileira são revelados pela arte, especialmente por meio de estratégias alegóricas que funcionam como uma crítica ao sistema. O filme não busca retratar o progresso econômico ou as representações da indústria cultural, que muitas vezes são impostas ao cinema e às demais artes. O protagonista Mário, agora mutilado, se torna símbolo da precarização do corpo operário, da degradação das condições de vida e da impotência diante de um sistema que transforma o trabalhador em uma mercadoria descartável. O filme, assim, se estrutura através de uma linguagem cinematográfica que leva à crítica e à reflexão sobre o pensamento político. Por meio de

suas imagens, ele revela um país contraditório, cujas realidades estão em conflito com as propagandas oficiais incitadas pelo governo militar. Em um plano mais alegórico, o filme também aborda outras questões sociais, como a miséria, os conflitos de classes e a manipulação da opinião pública.

Em síntese, o terceiro momento do Cinema Novo representa o ponto de inflexão final de um movimento que já não crê na redenção revolucionária, mas que se recusa a silenciar diante da barbárie. É um cinema feito nas ruínas da esperança.

Após apresentar o contexto político do Brasil, que envolveu o golpe militar de 1964 e a repressão cultural dos anos seguintes, é possível observar paralelismos com a situação de Portugal. Enquanto o Brasil vivenciava uma ditadura civil-militar marcada pela censura e repressão, em Portugal, o regime do Estado Novo também buscava controlar as produções culturais. A seguir, analisaremos o contexto político português, observando como essas mudanças influenciaram o Novo Cinema português.

## **Contexto político de Portugal**

A inserção de Salazar na política portuguesa ocorreu em um contexto de grande crise econômica. Sua principal missão foi implementar reformas econômicas com o objetivo de melhorar as condições de vida da população. Em 1926, o Parlamento foi dissolvido e a Constituição Portuguesa suspensa, marcando o início de uma ditadura militar provisória. Inicialmente, esse regime não apresentava uma ideologia claramente definida, embora fosse fortemente moldado pelas correntes ideológicas dominantes da época. De acordo com Fernando Rosas, Portugal seguiu

a tendência observada em diversos países europeus, que, devido à sua condição econômica periférica e ao liberalismo oligárquico, viram a crise do sistema liberal resultar em soluções autoritárias de caráter fascista (Rosas, 2004, p. 55).

António de Oliveira Salazar (1889-1970) assumiu inicialmente o Ministério das Finanças com a missão de reorganizar as finanças públicas. Noemí Novais, em *A Ascensão de Salazar e a Imprensa* (2011), destaca que a imagem de Salazar como um acadêmico de “excelência na área da economia política” foi amplamente promovida pelo jornal *Novidades*. Através deste veículo, Salazar construiu uma imagem pública que o posicionava como a escolha ideal para o cargo nas Finanças. O *Novidades* descrevia-o como “algum da mais alta competência, que o país inteiro considera um dos seus maiores valores intelectuais e técnicos em assuntos financeiros” (em Novais, 2011). De acordo com Novais, essas ações visavam consolidar a imagem popular de Salazar, uma vez que a opinião pública portuguesa refletia, na maior parte, os interesses das elites urbanas. O *Diário de Notícias* também contribuiu para essa construção, afirmando que “em tão breve período, [Salazar] procedeu de forma que o país se convenceu de que havia na sua individualidade o estofo de um verdadeiro homem de governo” (em Novais, 2011).

Em 1933, foi instituído o Estado Novo, sob a liderança de António de Oliveira Salazar, que passou a exercer o “poder efetivo e a moldar o programa ideológico que definiria o regime até seu fim” (Cardoso, 2010, p. 3). Nesse cenário, Salazar enfatizou a urgência de “um nacionalismo político, econômico e social [...] dominado pela soberania incontestável do Estado Forte” (Piçarra, 2013, p. 57). Esse momento marcou o início da ditadura mais duradoura do século XX, caracterizada por seu

conservadorismo tradicionalista, católico, nacionalista e imperialista. Segundo Fernando Rosas, o Estado Novo se consolidou como uma “ditadura corporativa, antiparlamentar e antiliberal, baseada em uma aliança entre o Estado e os interesses econômicos da burguesia, especialmente no campo agrário e no setor industrial” (Rosas, 1994, p. 88).

A estabilidade e a manutenção do regime, adaptando-se às diferentes conjunturas, tornaram-se questões centrais para a sua sobrevivência, o que passou a ser uma preocupação constante que orientava as ações políticas do salazarismo. “O equilíbrio passa a ser um valor político em si mesmo” (Rosas, 1998, p. 169). Para garantir esse controle, Salazar implementou, como observa Cardoso (2010), estruturas repressivas, como a criação de forças policiais e de mecanismos de propaganda e censura – essenciais para a construção e manutenção da moralidade e dos valores impostos pelo regime. Além disso, o salazarismo se caracterizou por sua postura religiosa e pelo apego às tradições, que visavam suprimir qualquer forma de oposição. No entanto, essas medidas acabaram colocando Portugal em um contexto de atraso em relação aos demais países europeus, que estavam mais avançados em termos de modernidade. A mentalidade retrógrada de Salazar, que privilegiava uma vida simples e modesta no campo rural, refletia uma visão bucólica e conservadora da sociedade, à margem das transformações que aconteciam na Europa.

No campo cultural, a figura de António Ferro, nomeado Diretor do Secretariado da Propaganda Nacional (SPN), teve grande relevância. Ferro desenvolveu a “Política do Espírito”, cujo objetivo era humanizar o poder. Essa política fundamentava-se na ideia de que, por meio da cultura e da arte, seria possível promover os valores do regime e moldar

a identidade nacional. Como observa Piçarra (2013), Ferro pretendia financiar a produção cinematográfica para educar o “espírito” dos portugueses, assim associando modernidade e arte ao serviço do poder, ao mesmo tempo em que marginalizava outras formas de expressão não alinhadas com a ideologia do Estado Novo.

A censura se tornou uma ferramenta indispensável para o governo salazarista. De acordo com Madureira (2010), a censura não se limitava a coibir críticas ao poder, mas também proibia qualquer conteúdo que fosse considerado ofensivo à religião católica. Notícias sobre a fome e as doenças que afetavam o país, por exemplo, eram sistematicamente silenciadas. O objetivo dessas ações era transformar a imprensa em uma “arma política” que contribuísse para a implementação do programa de reconstrução nacional do regime, enfraquecendo as instituições republicanas e promovendo uma visão idealizada do “bem-estar” da Nação (Madureira, 2010, p. 241). Madureira também detalha as restrições impostas pela censura, que incluíam, entre outras coisas:

- Qualquer referência desrespeitosa ao presidente da república, aos altos poderes do Estado, aos chefes de Estado estrangeiros e seus representantes em Portugal;
- Comentários irreverentes sobre autoridades e entidades oficiais;
- Notícias sobre atentados políticos, bem como informações que causassem alarme ou intranquilidade pública;
- Críticas constantes aos atos da Ditadura Militar;
- Suicídios, exceto aqueles cometidos por criminosos reconhecidos;

- Anúncios sobre astrólogos, bruxas, videntes e outros, assim como correspondência amorosa desmoralizadora e negócios ilegais;
- Referências aos serviços de Censura;
- Qualquer propaganda de doutrinas políticas consideradas perigosas para a segurança do Estado.

Essas medidas evidenciam o impacto significativo da censura na mídia e na cultura nacional, conforme detalhado por Madureira (2010). O regime não apenas silenciava as críticas e dissidências, mas também moldava a forma como os eventos eram percebidos pela sociedade, distorcendo a realidade. Ao impedir a cobertura de questões como fome e doenças, o governo salazarista ocultava as dificuldades do país e promovia uma visão romantizada da condição nacional. Esse controle rigoroso impôs limites severos à liberdade de expressão, restringindo a criatividade e o debate público.

Nesse sentido, a censura tinha a função de coibir a liberdade da imprensa, de expressão e da arte, como também conter a “doutrinação” comunista e qualquer olhar disruptivo. Tinham como direito, reprimir e até em outros casos, a autorização de prender jornalistas, professores e críticos do governo. Em consequência, os artistas se sentiam intimidados pelo aparelho opressor, ora tinham que passar pelo crivo da censura, ora poderiam ser duramente repreendidos se quisessem ser contrários à política oficial.

## **Novo Cinema português**

O Novo Cinema português representou um marco na história cinematográfica do país, sendo um movimento de resistência e renovação.

Escrevê-lo é reconhecer o esforço de cineastas e entusiastas do cinema que, unidos, buscaram criar narrativas capazes de revelar um Portugal até então oculto pela censura da época.

As comédias eram um dos gêneros cinematográficos mais populares até então. Esses filmes, que se distanciavam da realidade, são caracterizados por Leonor Areal como exemplos de “cinema escapista”. No contexto do Estado Novo, essas produções desempenhavam um papel estratégico, desviando a atenção do público dos problemas socioeconômicos do país e limitando sua compreensão sobre a conjuntura da época. A criação do Instituto Nacional de Cinema (INC), em 1948, intensificou esse controle sobre a narrativa cinematográfica, garantindo com que o cinema continuasse alinhado aos interesses ideológicos do regime.

Durante as décadas de 1950 e 1960, esse tipo de cinema contribuiu para o fortalecimento do regime ditatorial, impactando negativamente o desenvolvimento do setor cinematográfico. Além das restrições financeiras e da falta de incentivos culturais, a censura imposta pelo governo gerava um ambiente de constante coação, agravando as dificuldades enfrentadas pelo cinema nacional e intensificando as críticas à sua produção. No entanto, começaram a surgir tensões dentro desse modelo idealizado pelo Estado Novo. O rápido crescimento das cidades, o êxodo rural e a emigração em massa expuseram as contradições e fragilidades do interior do país. As áreas rurais — antes exaltadas como símbolos da identidade nacional — passaram a ser vistas como marcadores de atraso econômico e social. Diante dessa nova conjuntura e da crescente pressão internacional por uma modernização do país, o regime foi levado a ajustar sua narrativa.

No cinema, isso se refletiu em uma tentativa de incorporar elementos urbanos e de progresso, sem abandonar completamente a exaltação

dos valores tradicionais. Filmes como *A Costureirinha da Sé* (1958) e *Fado, História de uma Cantadeira* (1947) apresentaram personagens e cenários que dialogavam com a modernidade, mas ainda reforçavam uma visão nostálgica e idealizada de Portugal. O cinema produzido durante as primeiras décadas do Estado Novo refletia diretamente a ideologia do regime, incorporando valores católicos e uma visão idealizada da ruralidade. Logo, essa construção reforçava uma visão quase sagrada do meio rural, contribuindo para a narrativa oficial do regime, que exaltava as tradições e desestimulava a modernização social e econômica.

Na época, Manuel Guimarães foi o único diretor a oferecer uma resistência ideológica explícita ao regime. Leonor Areal (2011), discute a injustiça e a marginalização que ele enfrentou, sendo duramente atingido pela censura imposta pelo Estado Novo. Apesar das adversidades, Guimarães tornou-se uma figura essencial e uma referência para a geração que viria a consolidar o Novo Cinema. Segundo a autora, tanto a obra de Guimarães quanto o movimento do Novo Cinema representam formas de resistência que “tentavam a custo existir numa sociedade totalitária”, enfrentando, como já mencionado, os “condicionamentos severos da censura oficial” (2011, p. 15).

Diretores como Paulo Rocha<sup>4</sup> e Fernando Lopes, apresentaram uma visão mais complexa e crítica da sociedade portuguesa. Em *Mudar*

---

4. As leituras realizadas para compreender o surgimento do Novo Cinema evidenciam que este movimento tem como marco inicial o filme *Os Verdes Anos* (1963), de Paulo Rocha. No entanto, existem controvérsias e questionamentos acerca do motivo pelo qual outros importantes realizadores não são considerados no estabelecimento dessa data inicial – para este estudo não cabe tal discussão. No entanto, a escolha da data quanto os fatores que fizeram dessa obra o ponto de partida para o movimento foram analisados a partir dos estudos de Leonor Areal em *Cinema Português: Um País Imaginado – Vol. I – Antes de 1974*. Segundo a autora, o marco do Novo Cinema está diretamente relacionado à inovação estética introduzida por Rocha em seu filme.

*de Vida* (1966) de Paulo Rocha, por exemplo, mostra que a vida dos pescadores era mais complicada do que era visto em outras filmografias.

Essa transição no cinema expôs as contradições do Estado Novo. Enquanto o regime tentava equilibrar a exaltação das tradições com a imagem de um país moderno, os novos cineastas revelaram as falhas desse discurso. Por meio de um olhar crítico, essas obras mostraram um Portugal em conflito, dividido entre o peso do passado e as demandas de um futuro que se aproximava.

Para contornar a censura e expressar alguma forma de crítica ou oposição política e social, os diretores recorreram a mensagens alegóricas ou subliminares, conforme Costa “o cinema utilizou estratégias retóricas de representação do país que estão por detrás da própria construção da sua ideia” (2021, p. 43). Na maioria dos casos, a intervenção dos censores resultava em cortes de cenas consideradas impróprias para o público — como ocorreu em *Os Verdes Anos*, na sequência do encontro de Júlio e o estrangeiro com as prostitutas. Como Areal apontou “Não podendo exprimir-se contra o sistema político-social – sem ser por ele aniquilado – os cineastas encontraram uma fuga para as ideias latentes através da forma<sup>5</sup>” (2011, p. 373).

Contudo, além das dificuldades enfrentadas na realização cinematográfica devido à censura, outra questão relevante a ser destacada é o financiamento e o incentivo ao movimento. De acordo com Cunha (2005), na primeira semana de dezembro, o debate sobre o Novo Cinema Português tornou-se central, contando com o apoio da Câmara

---

5. A forma diz respeito a um conceito fundamental para a análise filmica, referindo-se aos aspectos visuais e narrativos que estruturam um filme: *mise-en-scène*, fotografia e ritmo. Lembrando que a forma não é neutra, pelo contrário, ela influencia diretamente a maneira como o espectador interpreta o conteúdo do filme.

Municipal do Porto e da Fundação Gulbenkian. No entanto, a relação entre a Fundação Calouste Gulbenkian<sup>6</sup> e os cineastas do movimento foram ambígua, marcada tanto pelo suporte financeiro quanto por tensões e divergências ideológicas. Por essa razão, todas as figuras centrais do movimento cinematográfico estiveram presentes nesse debate (Cunha, 2005, p. 58).

Muitos viam a fundação como um órgão burocrático, cujas decisões sobre financiamento nem sempre favoreciam as propostas mais ousadas e politicamente engajadas. Assim, foram apresentadas propostas para que pudesse entrar em acordo e assim não estabelecer conflitos, a estas propostas:

venceu a designada “solução total” defendida sobretudo por Fonseca e Costa, António de Macedo e Fernando Lopes, onde se preconizava “a ideia de um bloco de cineastas que estabelecem entre si certas regras para dividir o dinheiro”. A proposta vencida, defendida por Manuel de Oliveira e Paulo Rocha, foi a designada “ideia dos subsídios de qualidade”, que previa a preservação de “uma diáfana qualidade de artistas que pairam acima dos dinheiros e das discussões para os arranjarem. (Cunha. 2005, p. 59)

A Fundação Gulbenkian ofereceu incentivos ao Novo Cinema, e cineastas como Fernando Lopes, Paulo Rocha<sup>7</sup> e António-Pedro Vasconcelos receberam apoio em determinados momentos. Ainda assim, os realizadores faziam duras críticas à atuação da fundação, argumentando que as

- 
6. É uma instituição portuguesa criada em 1956, cujo objetivo era promover o conhecimento e a melhoria da qualidade de vida por meio de iniciativas nas áreas da arte, ciência, educação e desenvolvimento social.
  7. Em 1961, a Fundação Calouste Gulbenkian ofereceu bolsas de estudo para cineastas, permitindo que realizassem sua formação no exterior. Por meio desse apoio, Paulo Rocha teve a oportunidade de estudar na França.

bolsas de estudo não eram suficientes, pois desejavam um investimento financeiro mais significativo na produção cinematográfica.

Diante desse cenário, elaboraram um documento no qual apontavam os problemas e as crises do cinema português, identificando a Gulbenkian como uma instituição com potencial para promover soluções. Como parte das reivindicações, sugeriram a criação de um serviço de cinema dentro da própria fundação, que pudesse estruturar um apoio mais consistente à produção cinematográfica nacional.

Nesse contexto de apoio e tensões, a tríade de filmes que marcaram o início do Novo Cinema português — *Os Verdes Anos* (1963), de Paulo Rocha, *Belarmino* (1964), de Fernando Lopes, e *Domingo à Tarde* (1966), de António de Macedo — consolidou as inovações técnicas tão debatidas e almejadas nas produções cinematográficas em Portugal<sup>8</sup>. Como observa Salles (2011), os personagens desses filmes expressam a inquietação diante da realidade social e o desejo de transformação. Além disso, Costa (2021) destaca que o Novo Cinema trouxe uma abordagem revolucionária à linguagem cinematográfica, buscando representar os desafios do cotidiano e a relação com o trabalho.

Produzido por António da Cunha Telles e dirigido por Fernando Lopes, *Belarmino* (1964) documenta a trajetória de Belarmino Fragoso, um boxeador que viveu seu auge, mas agora enfrenta a pobreza e descaso. O documentário abre com uma sequência de créditos com as fotografias do protagonista, embaladas pela trilha sonora de Manuel Jorge Veloso.

Logo após os créditos, o espectador é apresentado a cenas de indivíduos treinando — pulando corda, desferindo socos — enquanto

---

8. Desses três filmes, “Os Verdes Anos” e “Domingo à tarde” receberam apoio direto da Fundação Gulbenkian.

Belarmino se aproxima do ringue, dando início à entrevista. O protagonista relata as dificuldades de sua vida e menciona que, mesmo em meio à miséria e muitas vezes sem ter o que comer, subia ao ringue com um sorriso no rosto para competir no esporte que tanto ama. Criado com quatro irmãos, vive sozinho desde os 15 anos. Antes de iniciar sua carreira no boxe, trabalhava como engraxador na Avenida dos Restaurantes, posteriormente, impulsionado tanto pela necessidade quanto pelo sonho, ingressou como boxeador amador.

Embora tenha alcançado o auge como boxeador profissional — tornando-se bicampeão de Portugal — a trajetória de Belarmino foi marcada por dificuldades financeiras e instabilidade. Em determinado momento, é questionado sobre como sustenta sua família e responde: “Faço de colorista de fotografias e faço os meus *biscatezitos*. ” Nas cenas finais, revela sua decisão de deixar Portugal, explicando que, há anos, não há lutas no país. Apesar do amor por sua terra natal e pelas pessoas que o cercam, deseja continuar na carreira, seja competindo ou treinando novos boxeadores, e por isso a sua decisão de ir para outro país. Como muitos atletas da época, Belarmino não contou com suporte institucional nem estrutura para administrar sua carreira e seus ganhos. Diferentemente de esportes mais elitizados ou profissionalizados em países com economias mais desenvolvidas, o boxe em Portugal era uma modalidade de poucos recursos, sem patrocínios significativos ou incentivos estatais. Logo, mesmo sendo um nome conhecido, Belarmino não acumulou riquezas e, com o tempo, caiu no esquecimento.

A primeira obra do diretor alcançou notoriedade tanto nacional quanto internacional, sendo premiada em diversos festivais. Esse reconhecimento contribuiu para ampliar a visibilidade do movimento

do Novo Cinema. À primeira vista, pode-se questionar a escolha do documentário e sua relevância ao contar essa história. Mas, ele tem muito o que revelar. Mesmo sem uma crítica direta ao governo de Salazar, como mencionado, o filme expõe um problema estrutural relacionado ao esporte e à ausência de incentivos à sua prática.

Além disso, a obra traz uma inovação estética, utilizando-se das técnicas dos movimentos europeus, como as filmagens nas ruas, personagens reais, etc. E também, dialoga tanto com o *cinéma vérité* quanto com o Neo-realismo italiano. Portanto, diferentemente dos documentários convencionais da época, o diretor opta por um enfoque mais voltado para o drama social e psicológico do protagonista, como aponta Victor Andrade de Melo:

Não se tratava mais do antigo modelo de documentário, que fora tão comum na cinematografia de Portugal das décadas anteriores, servindo como propaganda do Estado ou como estratégia de divulgação turística, mas sim de um filme que tem pretensões artísticas e que pretende lançar um olhar diacrônico sobre uma temática de profunda imbricação social. (2011, p. 75)

Nesse sentido, *Belarmino* assume pretensões artísticas e busca um olhar diacrônico sobre a realidade social, explorando não apenas a trajetória do protagonista, mas também as dificuldades e contradições enfrentadas por atletas e trabalhadores no contexto português da época. Conforme Melo (2011, p. 82), o filme de Lopes seria “uma metáfora de uma sociedade eivada de falcatruas, problemas”, onde ocorre esse embate de forças entre as pessoas simples, os pugilistas e aqueles que detém o poder econômico – como os empresários e os *managers* (Melo, 2011).

Com o filme de Lopes, podemos perceber que o eixo de sua temática buscou retratar e expor a realidade social daqueles que estavam à margem da sociedade, como é o caso de *Belarmino*. Outros filmes também abordaram em suas temáticas o reflexo da realidade social. No entanto, algumas obras, como as de António Macedo, buscaram retratar questões mais individuais ou temas pouco explorados nas produções do Estado Novo. Segundo Areal (2011, p. 45), ainda que esses filmes não revelem um realismo absoluto, é possível notar uma representação qualitativa, ou seja, uma expressão do “ambiente cultural dominante”. Ainda segundo a autora:

A nossa cinematografia revela e reflete um mundo fechado do exterior, omisso em tudo o que belisque o poder, a moral, a igreja, a sexualidade, a liberdade do indivíduo, e até a expressão de personalidades, sentimentos e comportamentos originais. (Areal, 2011, p. 46)

*Domingo à tarde* (1965) de António Macedo e produção feita por António Cunha Telles, também marcou o Novo Cinema português. O diretor comenta sobre a realização do filme – concedida pela pesquisadora Salles – revelando que não conhecia a obra literária de Namora, mas logo se interessou pelo drama e quis começar esse projeto, nas palavras do diretor:

O Namora perguntou-me se eu já havia lido o último livro dele, o *Domingo à tarde* e eu disfarcei como pude porque não conhecia a obra. De repente ele me propõe fazer um filme sobre o *Domingo à tarde*, oferecendo ajuda inclusive na produção. Eu sabia que ele era neo-realista, não era nada na minha linha, mas eu era amigo dele, pronto. Saí dali a correr para comprar o livro e depois que eu li fiquei horrorizado. É um romance pesado, cheio de dramas

mentais. Aquela gente passa o tempo todo a pensar. Logo pensei em explorar aqueles dramas do ponto de vista daquilo que me interessava que era um certo tipo de existentialismo filosófico não do tipo Sartre, mas do tipo Heidegger porque eu sempre gostei muito da metafísica alemã. (Salles, 2011, p. 177)

O filme se inicia com uma representação visual da modernização de Portugal. A câmera percorre os trilhos do trem (Figura), símbolo da transição de uma sociedade rural para um país mais urbanizado e industrializado. O movimento do trem sugere progresso e transformação, remetendo à passagem dos antigos meios de transporte, como a carroça, para formas mais rápidas e eficientes de locomoção. Em um segundo corte, um plano mais aberto revela a paisagem urbana, com prédios que evidenciam o crescimento populacional e a expansão das cidades. Essa composição visual introduz desde o início a dualidade entre tradição e modernidade, um dos aspectos centrais da sociedade portuguesa nos anos 1960<sup>9</sup>.

Ao tom melancólico e dramático, o filme acompanha Jorge (Ruy de Carvalho), um médico dedicado ao trabalho. Entre a rotina hospitalar, o protagonista se apaixona por Clarisse (Isabel de Castro) paciente em estado terminal. A partir disso, Jorge enfrenta dilemas éticos e emocionais ao lidar com a inevitabilidade da morte e o sofrimento humano. Sua relação com a paciente leva ao espectador para refletir sobre a fragilidade da vida, o medo e a solidão.

---

9. O uso de recursos simbólicos para representar transformações sociais e culturais é uma característica recorrente nos filmes do Novo Cinema português. Essa abordagem também pode ser observada em *Os Verdes Anos*, de Paulo Rocha, onde a estética e a construção visual reforçam a tensão entre tradição e modernidade.

Além disso, outro aspecto que se afasta da ideia de família tradicional é o fato de o filme não se limitar à história de amor entre o médico e sua paciente. Há uma terceira personagem, sua assistente (Isabel Ruth), formando assim um triângulo amoroso.

Esta obra revela uma proximidade estética e narrativa com os filmes da *Nouvelle Vague*, pois centra-se na complexidade psicológica das personagens e nos seus dilemas existenciais. No contexto do Estado Novo, muitos filmes enfrentavam censura ou precisavam alterar seus desfechos para apresentar um tom conciliador e otimista. Segundo Areal (2011) esta obra também não escapou dos cortes da censura. Ocorrem cinco cortes, dois dos quais são mencionados por Macedo em *Como se Fazia Cinema em Portugal - Inconfidências de um Ex-Praticante* (2007): a cena em que um crucifixo seria destruído e outra em que duas mulheres dançam e trocam carícias.

Nos filmes dos anos 1950 e 1960, percebe-se a idealização da família como uma estrutura fundamental para o indivíduo, sendo o casamento um ideal a ser alcançado. O núcleo dramático das histórias de amor costuma ser apresentado de forma simples: o mocinho encontra a mocinha, eles se apaixonam e, por fim, formam uma família. Outra recorrência é a figura do homem que “salva” a mulher, permitindo que ela seja bem vista pela sociedade. Esse era o modelo frequentemente reproduzido pelo “velho cinema” — um padrão que será rompido pelo Novo Cinema. Como vimos, o romance ainda persiste, mas, mesmo engatando um relacionamento com um médico, a personagem de *Domingo à Tarde* não pôde ser “salva” ao final do filme. Conforme Areal:

Enquanto nos anos 50 as histórias de amor desembocam convencionalmente no casamento, nos anos 60 surgem em

bom número os amores infelizes, e no final da década aparecem indícios de que o conceito de família está em mutação, até à assunção da liberdade sexual que muitos filmes de 70 assinalam. A transformação social e cultural dos anos 60 – que é das mais marcantes no mundo ocidental – também se reflecte no pequeno mundo português, surgindo da revolução de mentalidades associada ao aparecimento da pílula anticoncepcional e aos movimentos de libertação feminista, em Portugal posto a nu com a revolução de 74. (2011, p. 238)

Ainda entre os anos 60 e 70, alguns filmes começam a fazer denúncias aos atos violentos cometidos contra as mulheres, como é o caso de *Uma abelha na chuva* (1971)<sup>10</sup>, também de Fernando Lopes. Novamente, o diretor recorre à obra literária de Carlos de Oliveira para dar movimento à narrativa. Como destaca Ferreira (2014, p. 120), “o romance homônimo *Uma Abelha na Chuva* é considerado tanto herdeiro quanto inovador do neo-realismo”, trazendo uma reflexão sobre a sociedade portuguesa.

Considerado um filme clássico do Novo Cinema, a obra traz inovações por ter uma mulher como figura central, além de refletir sobre a sociedade da época. Segundo Ferreira sobre o contexto da época da realização do filme:

Em 1972, quando o filme estreou comercialmente, o governo ditatorial do Estado Novo encontrava-se num momento contraditório entre uma abertura parcial, devido à primavera marcelista, e a insistência em procedimentos totalitários, como a guerra colonial, acompanhados por pressões internas de democratização. A produção cinematográfica foi também afectada

---

10. O filme foi produzido em 1968, porém a sua estreia se deu em 1971. Isto ocorreu devido à censura e as dificuldades na finalização da obra, o que eram comuns no contexto do Estado Novo, atrasando dessa forma a sua estreia.

por essa situação. Entretanto, poucas histórias de produção manifestam tão nitidamente as dificuldades dos cineastas do Cinema Novo, num momento generalizado de crise da sociedade portuguesa, e, em particular, de reestruturação do cinema, como a produção de *Uma Abelha na Chuva*. (2014, p. 118)

O filme conta com a atriz Laura Soveral interpretando Maria dos Prazeres, uma mulher que encontra-se em uma relação a qual não sente-se feliz, gerando desconfortos e passando por situações de violência.

Como bem observa Areal (2011), o tempo em que se situa o filme é ambíguo. Diferentemente dos outros filmes citados, *Uma Abelha na Chuva* não se passa em um ambiente urbano, mas retrata uma Portugal rural e arcaica – como exemplifica a cena em que a charrete é utilizada como meio de locomoção (Figura). Esses elementos tornam indefinido se a narrativa remete a séculos passados ou se funciona como uma alegoria da decadência daqueles que permaneceram presos aos costumes tradicionais.

Como já mencionado, a película retrata uma sociedade patriarcal e a violência sofrida pelas mulheres em decorrência dessas normas, representadas simbolicamente por Maria e seu esposo. O silêncio e as paisagens áridas funcionam como alegorias do desconforto da protagonista, refletindo sua impaciência diante de um marido bêbado e agressivo. Dessa forma, o filme expõe uma realidade em que a mulher é submetida à autoridade masculina e obrigada a suportar atos de brutalidade.

Para aprofundar essa atmosfera opressiva, o diretor faz amplo uso da voz *off* de Maria das Graças, revelando seus sentimentos mais profundos e permitindo ao espectador acompanhar de perto a complexidade emocional da personagem. Essa escolha narrativa intensifica a

imersão do público nos conflitos internos da protagonista, conduzindo-o pelos eventos perturbadores que moldam sua relação com o marido. Com isso, os elementos estilísticos do filme introduzem uma nova perspectiva, equilibrando delicadeza e brutalidade de maneira singular.

Assim como os outros filmes aqui citados, a crítica à sociedade não se dá tanto pelo conteúdo, mas pela forma. Além disso, como reflete Ferreira (2014), a escolha da obra pelo diretor carrega a intenção de questionar a ditadura, pois a literatura neo-realista, por si só, já representa resistência e contracultura. Dessa maneira, Lopes consagra *Uma Abelha na Chuva* não apenas por sua estética, mas também pela força simbólica de sua escolha.

Cada filme desse movimento possui uma abordagem particular e um discurso próprio, transmitidos por meio das imagens, revelando, assim, “pequenos sinais de uma mudança cultural” (Areal, 2011, p. 369). O retrato de uma sociedade desiludida torna-se um elemento recorrente nos filmes do Novo Cinema, refletindo o desencanto e a crise de identidade da época. Ao analisarmos essas obras, percebemos que a mensagem transmitida vai além de qualquer ideologia explícita; ela se insere sutilmente na construção das narrativas e personagens. No entanto, em filmes como *Uma Abelha na Chuva*, baseado em uma obra neorrealista, fica evidente a intenção do diretor em trabalhar com esse tipo de estética e linguagem cinematográfica.

Esses filmes trazem inovação ao não estarem em suas narrativas o moralismo vistos no cinema ligado à ideologia do Estado Novo. Diferente do que se via no cinema tradicional, onde as representações do “povo” eram moldadas conforme o ideal propagado pelo regime, os personagens do Novo Cinema apresentam maior complexidade e

autenticidade. São indivíduos comuns, que carregam anseios diversos — seja pela liberdade, pelo amor ou por suas próprias ambições. Ainda que a desilusão seja um traço marcante nessas narrativas, alguns filmes rompem com esse pessimismo absoluto. Em *Mudar de Vida*, por exemplo, mesmo diante dos conflitos e da aparente falta de alternativas, a personagem Albertina (Isabel Ruth) mantém viva a esperança de um futuro melhor.

Areal (2011) observa que a indefinição dos personagens e a resolução omissa da intriga nos filmes do Novo Cinema Português estão diretamente relacionadas ao conceito de obra aberta, formulado por Umberto Eco. Segundo Eco (1989), uma obra aberta é aquela que permite múltiplas interpretações, desafiando o espectador a participar ativamente da construção do sentido. Essa característica se reflete nos filmes do movimento, que evitam desfechos conclusivos e apresentam personagens ambíguos, cujas motivações e destinos permanecem, muitas vezes, em aberto. Em vez de entregar respostas definitivas, essas narrativas estimulam a reflexão, reforçando a proposta estética e ideológica do Novo Cinema Português de romper com os modelos tradicionais de storytelling e engajar o público em um processo interpretativo mais profundo.

Dessa forma, o Novo Cinema Português demonstrou sua capacidade de se reafirmar após um período de baixa produção cinematográfica. Sua presença nos cenários nacional e internacional destacou a força inovadora do movimento e sua busca por uma linguagem autêntica. *Os Verdes Anos*, de Paulo Rocha, foi amplamente reconhecido, conquistando importantes prêmios internacionais: em 1964, recebeu a Vela de Prata/Opera Prima no Festival Internacional de Cinema de

Locarno; no ano seguinte, foi agraciado com o Prêmio Cabeza de Palenque no Festival de Acapulco e recebeu uma Menção Honrosa do Júri no Festival de Valladolid.

Conforme destaca Salles (2011), ao analisar um importante ensaio realizado por João Gaspar Simões e Alexandre Babo, essa projeção internacional não se restringiu a *Os Verdes Anos*. Filmes como *Dom Roberto*, premiado em Cannes, *Belarmino*, *Domingo à Tarde* e *Mudar de Vida*, exibidos em festivais como Veneza e Rio de Janeiro, além da retrospectiva da obra de Manoel de Oliveira na França, consolidaram a presença do cinema português no exterior. Esses eventos não apenas validaram o esforço de um grupo de realizadores que buscavam um cinema autêntico e essencialmente português, mas também permitiram que suas obras fossem apreciadas por um público e uma crítica internacionais, ampliando o reconhecimento do movimento.

Logo, o Novo Cinema surge como uma resposta à necessidade de um cinema independente, autoral e próximo da realidade do povo. Em meio à repressão da ditadura salazarista, esse movimento resiste, reafirmando seu compromisso com uma nova forma de representação e expressão artística — um cinema como manifestação tanto estética quanto social.

### **Semelhanças e diferenças entre o Cinema Novo brasileiro e o Novo Cinema português**

O Cinema Novo brasileiro e o Novo Cinema português, embora surgidos em contextos históricos, políticos e geológicos distintos, apresentam uma série de convergências estéticas, temáticas e ideológicas que os aproximam. Ambos os movimentos surgem nos anos 1960 como

formas de contestação aos modelos dominantes de produção cinematográfica e à ordem autoritária política vigente. Sendo influenciados por uma atmosfera internacional marcada por transformações culturais, lutas de descolonização, ascensão dos movimentos de esquerda e uma crescente efervescência crítica nas artes (Stam, 1997; Xavier, 2001).

Em ambos os países, o cinema passa a ser compreendido como uma ferramenta de intervenção social e política, com o objetivo de questionar estruturas de poder, denunciar desigualdades históricas e instaurar novos modos de representação da realidade. Outra semelhança que deve ser citada é que ambos foram inspirados por movimentos europeus como o Neorealismo italiano e a *Nouvelle Vague* francesa. Os cineastas desses dois contextos buscavam romper com os padrões estéticos convencionais, propondo narrativas fragmentadas, valorização do plano-sequência, uso de locações reais, atores não profissionais e uma câmera inquieta, próxima do documentário (Bernardet, 1985; Monteiro, 2013).

No caso brasileiro, o Cinema Novo nasce sob o lema de “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”, traduzindo o desejo por uma estética da urgência e da denúncia, em diálogo com a miséria, o subdesenvolvimento e os conflitos sociais. Já em Portugal, o Novo Cinema emerge como reação à censura e ao conservadorismo do regime salazarista, assumindo uma postura crítica frente à ditadura e ao passado colonial, como também a busca por um cinema com identidade nacional.

Uma das principais convergências entre os dois movimentos é a articulação entre forma e conteúdo, isto é, a consciência de que a revolução política exige também uma revolução estética. A ruptura da linearidade narrativa, o uso simbólico do tempo e do espaço, bem como a introdução

da alegoria como estrutura dramática são elementos recorrentes em ambas as cinematografias (Stam, 1997). Outro ponto de contato importante é a representação da crise da identidade nacional, seja na tentativa de revelar o “povo” no Brasil como sujeito histórico marginalizado, seja na revisão crítica da história portuguesa sob o jugo salazarista e em seu papel nas guerras coloniais (Grilo, 1997; Xavier, 2001).

Além disso, tanto o Cinema Novo quanto o Novo Cinema português dialogam com o conceito de autor, defendendo uma prática cinematográfica em que o realizador é também pensador e crítico de seu tempo. Nesse sentido, cineastas como Glauber Rocha e Paulo Rocha assumem posições intelectuais que extrapolam o campo do cinema, atuando como teóricos, ensaístas e formuladores de uma visão de mundo.

Em relação às suas diferenças, alguns apontamentos são importantes em destacar. Mesmo com as afinidades estéticas e políticas, o Cinema Novo brasileiro e o Novo Cinema português apresentam diferenças significativas, resultantes de seus contextos históricos e culturais específicos. No caso do Brasil, o Cinema Novo teve seu início na década de 1960, em um cenário de intensas transformações políticas e sociais, marcado por desigualdades profundas e pela iminência do golpe militar de 1964. Já em Portugal, o Novo Cinema teve origem em um contexto distinto: emergiu no interior do regime autoritário do Estado Novo salazarista, onde a censura e o conservadorismo já imperavam, resultando na limitação severa da produção cultural.

Ao contrário do Cinema Novo, cuja estética frequentemente denunciava a miséria e o subdesenvolvimento, o Novo Cinema português desenvolveu uma linguagem mais introspectiva e poética, com ênfase na construção subjetiva das personagens, no silêncio e na

contemplação. Mesmo antes da Revolução dos Cravos, os filmes desse movimento já continham, de forma velada ou metafórica, críticas ao regime, à ideologia dominante e às heranças do colonialismo português. Após a revolução de 1974, o movimento encontrou um ambiente mais favorável, contribuindo diretamente para o debate político e cultural da nova democracia – caso contrário do cinema brasileiro, onde na década de 70 teve o seu desencanto.

Portanto, embora tenham percorrido caminhos singulares e se desenvolvido sob condições políticas e culturais específicas, o Cinema Novo brasileiro e o Novo Cinema português convergem em seu desejo de romper com as convenções dominantes e de reinventar a linguagem cinematográfica como instrumento de crítica e resistência. As diferenças que os separam — seja na estética, na relação com o poder ou na maneira de representar a realidade — apenas reforçam a riqueza de suas contribuições para o cinema mundial. Ao lançar um olhar atento sobre suas aproximações e divergências, torna-se possível compreender não apenas a diversidade das formas de resistência cultural em contextos autoritários, mas também o potencial do cinema como linguagem universal de enfrentamento, memória e transformação.

## **Considerações finais**

De maneira semelhante, os regimes autoritários em questão utilizaram os meios de comunicação não apenas para promover a propaganda oficial, mas também para censurar e proibir produções culturais que não estivessem alinhadas aos discursos dominantes. A relação entre estética e política, nesse sentido, revela-se central para a compreensão do Cinema Novo e do Novo Cinema português, movimentos

que recusaram a neutralidade e afirmaram o cinema como espaço de resistência (Bernardet, 1985; Stam, 1997).

Embora o percurso histórico de cada movimento tenha se desdobrado de forma distinta — o Cinema Novo enfrentando o endurecimento da ditadura civil-militar e mergulhando no desencanto nos anos 1970, e o Novo Cinema português em meio ao governo Salazarista e posteriormente atravessando a Revolução dos Cravos e participando da reconstrução democrática —, ambos compartilharam o desafio de pensar a imagem como território de disputa simbólica e ideológica. Seus legados continuam a inspirar cineastas contemporâneos na busca por um cinema crítico e comprometido com a transformação da realidade.

Dessa forma, o que se observa nesses dois movimentos é a força do cinema como meio de resistência frente a regimes autoritários. Mesmo quando a crítica não era direta, os filmes manifestavam, de forma simbólica e discursiva, o descontentamento de seus realizadores com os contextos opressivos que viviam. Os registros audiovisuais tornam-se, assim, documentos históricos que permitem analisar não apenas o conteúdo narrativo, mas também os silêncios, as ausências e os gestos formais como modos de expressão política. Como discutido ao longo do artigo, a censura e a coerção operaram como mecanismos de controle ideológico, restringindo a produção cultural dissidente e reafirmando o papel do cinema como espaço de tensão e resistência.

Logo, comparar o Cinema Novo brasileiro e o Novo Cinema português permite compreender como, em diferentes geografias e sob distintos regimes autoritários, a linguagem cinematográfica foi mobilizada como forma de denúncia, ruptura e reinvenção do olhar. Essa análise comparativa não apenas enriquece o entendimento sobre

o papel histórico do cinema na América Latina e na Europa, como também a memória desses movimentos serve como referência crítica para a produção contemporânea, convidando-nos a refletir sobre o poder da imagem como instrumento de resistência e transformação social.

Em contextos de repressão, censura e autoritarismo, o cinema revela-se não apenas como expressão artística, mas como instrumento de resistência simbólica e política. Ao registrar tensões sociais, dar visibilidade a vozes silenciadas e construir narrativas alternativas àquelas impostas pelo poder hegemônico, o cinema torna-se uma forma de enfrentamento às estruturas de dominação. Portanto, importante lembrar que em tempos de retrocessos democráticos e novas formas de controle simbólico, revisitar esses movimentos é também afirmar a potência do cinema como ferramenta de consciência histórica, mobilização social e emancipação cultural.

## Referências

- Areal, L. (2011). *Cinema português: Um país imaginado* (Vol. 1). Edições 70.
- Arquivo Nacional. (1965). *Ficha de Censura nº 4 – Filme “A Falecida”*. Rio de Janeiro.
- Bernardet, J. C. (1985). *Cineastas e imagens do povo*. Brasiliense.
- Brecht, B. (2000). *Poemas e canções* (E. Brandão, Trad.). Paz e Terra.
- Cardoso, H. (2010). Cinema e representações sociais: alguns diálogos possíveis. *Verso e Reverso*, 29(55), 47-56.

Costa, C. A. (2021). *Cinema e povo: As representações da cultura popular no cinema português*. Arte & Comunicação.

Cunha, P. (2010). *A censura e o Novo Cinema Português*. Imprensa da Universidade de Coimbra.

Cunha, P. (2005). *Os filhos bastardos: Afirmação e reconhecimento do Novo Cinema Português (1967-74)*. Coimbra.

Ferreira, J., & Gomes, A. (2014). *1964: O golpe que derrubou um presidente, pôs o fim ao regime democrático e instituiu a ditadura no Brasil* (1<sup>a</sup> ed.). Civilização Brasileira.

Grilo, J. M. (1997). *O cinema da não-ilusão: Histórias para o cinema português*. Vega.

Guedes, R. (2006). O Cinema Novo e a política da imagem: um estudo sobre a representação da miséria no Cinema Novo. *Revista Brasileira de Cultura*, 10(3), 102-118.

Guerra, R. (Diretor). (1964). *Os Fuzis* [Filme]. Mapa Filmes.

Guerra, R. (Diretor). (1976). *A queda* [Filme]. Embrafilme.

Habert, L. H. (2006). *A propaganda política na ditadura militar brasileira: 1964–1974*. Annablume.

Instituto de Cinema. (s.d.). *Cinema Novo: “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”*. <https://institutodecinema.com.br/mais/conteudo/cinema-novo-uma-camera-na-mao-e-uma-ideia-na-cabeca>

Kushnir, B. (2004). *Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*. Boitempo.

Kushnir, A. (2004). *A censura e a produção cultural no Brasil durante a ditadura militar*. Editora Hucitec.

Lopes, F. (Diretor). (1964). *Belarmino* [Filme]. Filmes Castello Lopes.

Lopes, F. (Diretor). (1972). *Uma abelha na chuva* [Filme]. Filmes Castello Lopes.

Macedo, A. de. (Diretor). (1966). *Domingo à tarde* [Filme]. Produções Cunha Telles.

Madureira, A. (2010). *Salazar: A instauração da ordem*. Livros Horizonte.

Monteiro, P. F. (2013). *Paulo Rocha: O homem que inventou Portugal no cinema*. Edições 70.

Novais, N. (2011). *A ascensão de Salazar e a imprensa* [Dissertação de mestrado, Universidade Nova de Lisboa]. Repositório da Universidade Nova de Lisboa. <https://run.unl.pt/handle/10362/7276>

Piçarra, M. do C. (2013). *Azuis ultramarinos: Propaganda colonial nas actualidades filmadas do Estado Novo e censura de três filmes de autor* [Tese de doutorado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas de Lisboa].

Pinto, L. (2013). *Censura e cinema na ditadura militar: políticas culturais e repressão*. FGV Editora.

- Ramos, F. P., & Schvarzman, S. (Eds.). (2018). *Nova história do cinema brasileiro* (Vol. 2). Edições Sesc.
- Rocha, G. (Diretor). (1967). *Terra em transe* [Filme]. Embrafilme.
- Rosas, F. (1992). *Portugal e o Estado Novo (1930–1960)*. Editorial Presença.
- Stam, R. (1997). *Tropical multiculturalism: A comparative history of race in Brazilian cinema and culture*. Duke University Press.
- Salles, M. (2011). *Em busca de um novo cinema português*. Livros LabCom.
- Xavier, I. (2001). *Allegories of underdevelopment: Aesthetics and politics in modern Brazilian cinema*. University of Minnesota Press.

# **DOCUMENTÁRIO UM “NOVO” GÊNERO PARA OS BLOCKBUSTERS?**

*Julia Zanutim Picolo<sup>1</sup>*

“A definição de documentário é sempre relativa ou comparativa”, explica o americano Bill Nichols (2005, p. 47), “o documentário define-se pelo contraste com filme de ficção ou filme experimental e de vanguarda”. No entanto, este artigo busca questionar o ‘contraste’ nesta afirmação ao expor a relação entre factual e ficcional, de modo que converse com a teoria de Nichols (2005, p. 47), ao entendermos que o documentário “é uma reprodução do mundo em que vivemos”. Sendo assim, algumas definições serão discutidas neste artigo para esclarecer o tópico.

O brasileiro Fernão Pessoa Ramos (2008, p. 22) afirma que o “documentário é uma narrativa com imagens-câmera que estabelece asserções sobre o mundo, na medida em que haja um espectador que

---

1. Mestranda no PPGCOM da UNESP-Bauru.  
[jz.picolo@unesp.br](mailto:jz.picolo@unesp.br)

receba essa narrativa como asserção sobre o mundo”. Sabemos que a produção de qualquer produto audiovisual vai além das “imagens-câmera”, a produção conta, também, com o som, a montagem e a narrativa (Vanoye & Goliot-Lété, 1994). Desse modo, entende-se, que “todo filme de ficção pode então ser considerado, sob um certo ponto de vista, como um filme documentário” (Odin, 2012, p. 12). O brasileiro Piero Sbragia ressalta esse apontamento ao dizer que documentários atravessam novas fronteiras ao relacionarem o factual e o ficcional.

O documentário passa, com frequência, a utilizar recursos da ficção, apesar de ser compreendido, ainda, como algo factual. A ficcionalidade se assume pela adoção de narrativas próprias a partir de roteiros, argumentos, esboços e montagens que constroem o documentário sob uma perspectiva diferente daquela em que as cenas foram originalmente filmadas. [...] São filmes que trazem a marca da subjetividade como um traço de estilo que permite que o ficcional se assuma como real. (Spragia, 2020, p. 34)

Isso mostra que houve uma evolução no que consideramos documentários. O americano Erik Barnouw (1974) ressalta essa afirmação ao explicar que o documentário, ao longo da história, variou dependendo das necessidades e do período que prevalecia, muitas vezes sendo submetido ao regime no poder e sua função social, como por exemplo, na antiga União Soviética, ou na Alemanhã da Segunda Guerra Mundial.

Com esse desenvolvimento do produto audiovisual factual, Bill Nichols em sua obra *Introdução ao Documentário*, de 2005, mas inicialmente lançada em 2001, define seis tipos de documentários, estes sendo: poético, expositivo, observativo, participativo, reflexivo e performático. Todavia, ao começo do capítulo, o autor ressalta que “cada

documentário tem sua voz distinta” (Nichols, 2005, p. 135), com essa voz o documentário “realiza asserções sobre o mundo histórico”, pois “nenhum documentário é desprovido de ideologia, ele sempre intervém no que é representado, afirmando “qual é a natureza de um assunto, para conquistar consentimento ou influenciar opiniões” (Nichols, 2005, p. 30). Ele nunca será uma simples representação do mundo, desprovida de intenções” (Mombelli & Tomaim, 2015, p. 7).

Dessa forma, é possível observar que os documentários contemporâneos operam em uma zona de intersecção entre o real e o simbólico, entre a representação e a construção de sentido, revelando não apenas uma estratégia estética, mas também uma prática discursiva que carrega intencionalidades políticas, epistemológicas e culturais. Esse cruzamento nos obriga a rever os conceitos clássicos sobre verdade, autenticidade e objetividade que marcaram o gênero documental, propondo novos modos de relação com o real mediado pelas formas audiovisuais.

É nesse cenário de transição que emerge a ideia de reconstrução cultural através do entretenimento audiovisual. O documentário, ao se aproximar das estruturas narrativas da ficção e ao adotar recursos performáticos e reflexivos, torna-se um dispositivo de leitura e releitura do mundo. Ele participaativamente de processos de formação histórica e cultural, instaurando sentidos que ajudam o espectador a se localizar no tempo e a interpretar o presente a partir de experiências narradas do passado.

Nesse sentido, a teoria da reconstrução histórica de Jörn Rüsen, exposta pelo brasileiro Josias Freire (2022), nos oferece uma chave de leitura essencial para entender a função do documentário na contemporaneidade. Rüsen comprehende a formação histórica como um

processo cultural que articula competências cognitivas, identitárias e práticas. O documentário, ao narrar o mundo com intencionalidade e estilo, contribui para a constituição da consciência histórica ao mediar entre passado, presente e futuro. Ele transforma experiências temporais em conhecimento orientador da ação humana, funcionando como um agente de reconstrução cultural que permite aos sujeitos apropriar-se criticamente de seu tempo.

Assim, o entretenimento documental não pode mais ser visto apenas como reprodução do real, mas como uma forma ativa de produção de sentido histórico. A reconstrução narrativa do passado, mediada por linguagens audiovisuais híbridas, promove um aprendizado histórico ao proporcionar ao espectador a possibilidade de confrontar-se com a alteridade do passado e, a partir disso, reinterpretar o presente. Como enfatiza Rüsen, citado por Freire (2022), trata-se de uma intensificação da subjetividade no manejo cognitivo do tempo, onde o sujeito tanto constrói quanto é construído pelas experiências históricas compartilhadas culturalmente.

## **Princípio do Cinema Híbrido**

Intitulamos cinema híbrido aquele que trata da factualidade e ficcionalidade como uma divisão embaçada entre os mesmos.

Onde termina o documentário? Em parte alguma, pois, sem dúvida, todo filme pode, na condição de ser examinado sob a perspectiva adequada, revelar um aspecto documentário. A fronteira entre documentário e ficção é por natureza evanescente; os critérios discriminativos não se sustentam. No máximo podem distinguir níveis de penetração do aspecto documentário nos filmes de ação. (Tardy, 1965, citado por Odin, 2012)

Para o francês Roger Odin (2012), o que ele chama de leitura fictivizante e documentarizante, são para o leitor a “recusa a construção de um “eu-origem”, e a construção de “um *Enunciador pressuposto real*”, respectivamente. O autor, também, ressalta que para entendermos essas afirmações não se pode esquecer que para o funcionamento da leitura documentarizante a “concepção plural de enunciação é capital para nossa proposição; só ela permite compreender como a leitura documentarizante pode se aplicar” (Odin, 2012, p. 19). No caso desse artigo, essa análise está no filme classificado como ficção.

Roger Odin continua sua argumentação destacando que há diversos modos para essa ação, um deles é de que “o leitor pode tomar a *Sociedade* na qual o filme é produzido como Enunciador real. Aqui se reconhecem a leitura histórica (à la M. Ferro, 1977) e a leitura sociológica (à la P. Sorlin, 1997)”, tornando a compreensão de que é possível entendermos a reconstrução histórica e cultural a partir de uma obra audiovisual, pois como o francês destaca é impossível impedir totalmente uma leitura documentarizante. Ele segue sua ideia ressaltando que há subconjuntos, estes “se definem em termos de sistemas estilísticos, não devem ser confundidos com os gêneros documentários, definidos em termos de conteúdos e/ou de restrições pragmáticas. [...] Todos os filmes de um mesmo gênero não pertencem obrigatoriamente ao mesmo subconjunto estilístico” (Odin, 2012, pp. 26-27). Ou seja, como dito acima, há diferentes tipos de documentários e, como apontado por Odin, é possível compreender diferentes subconjuntos deste gênero, gerando uma diversidade, que assimila a relação entre ficcionalidade e factualidade, onde esta pode ser ainda mais seletiva.

Existem assim uma *escala documentária e níveis de “documentariedade”*, avaliáveis em termos do número de níveis convocados para a construção do Enunciador real: dito de outra forma, há documentários que são “mais documentários” que outros. Existem também filmes *híbridos*, na interseção entre dois (ou mais) conjuntos cinematográficos, filmes que entrelaçam duas (ou mais) instruções de leitura (ex. *Lettres de Somalie*, de F. Mitterrand). Enfim, existem filmes *ambíguos*, que não oferecem as instruções de forma clara a seus leitores (que não permitem determinar rapidamente quando e se convém fazer funcionar o modo documentário ou o modo ficcional). (Odin, 2012, p. 27)

Seus argumentos se encaixam com diferentes autores, mostrando que este liame entre os gêneros entra no cinema moderno como o fim da “pretensa escolha entre documentário e ficção: tudo é matéria artística em cinema porque tudo usa as suas ferramentas. A indistinção entre os utensílios que usam na fabricação da imagem, do som e da montagem para a produção artística retira-os da produção industrial clássica” (Crucinho, 2019).

Nesse contexto, a análise documental precisa levar em conta aspectos técnicos, narrativos e ideológicos do filme, conforme apontado por Penafria (2009), que destaca a importância dos pontos de vista visuais/sonoros, da estrutura narrativa e da posição ideológica do realizador, em um cruzamento entre análise interna e externa, possibilitando a compreensão do documentário como obra singular.

No documentário, os pontos de vista utilizados significam muito sobre a intenção do produto e, sobretudo, do realizador. Penafria (2009) explica que eles podem ser trabalhados em três aspectos. O primeiro leva em consideração o visual/sonoro. Para isso, observam-se os sons que compõem o filme, os momentos em que são ouvidos, qual a posição da câmera em relação ao objeto a ser filmado. A segunda característica é o sentido

narrativo. Aqui interessa saber quem conta a história, se é um narrador onisciente, um narrador-personagem ou um narrador-observador. E o último é o sentido ideológico, que pretende “verificar qual a posição/ideologia/mensagem do filme/realizador em relação ao(s) tema(s) do filme” (PENAFRIA, 2009, p. 09). Penafria (2009) fala que a análise interna concentra-se na obra audiovisual enquanto uma produção individual e singular, e a externa “considera o filme como o resultado de um conjunto de relações e constrangimentos nos quais decorreu a sua produção e realização, como sejam o seu contexto social, cultural, político, econômico, estético e tecnológico” (PENAFRIA, 2009, p. 07). (Mombelli & Tomaim, 2015, pp. 3-4)

É nessa direção que a “voz” do documentário, como nomeia Nichols (2005), manifesta-se: não apenas como estilo, mas como posicionamento perante o real. A voz não mostra o óbvio — ela propõe rupturas no olhar, como afirma Penafria (1999, p. 24), deslocando a percepção para além da superfície.

Dessa forma, o documentário contemporâneo — especialmente aquele que assume seu caráter híbrido — passa a se constituir como um agente de fricção com o mundo, como propõe Comolli (2008, p. 173), ao reconhecer as restrições do real, os poderes e as contradições do jogo social. “À sua modesta maneira, o cinema documentário, ao ceder espaço ao real, que o provoca e o habita, só pode se construir em fricção com o mundo, isto é, ele precisa reconhecer o inevitável das restrições e das ordens”. Trata-se de um cinema que não apenas representa, mas intervém, questiona e se compromete com o presente.

## **Princípio do Blockbuster**

O conceito de blockbuster no cinema, embora consolidado apenas nos anos 1950, comprehende-se por Hall e Neale (2010) em raízes

teóricas na evolução dos chamados *features*, *specials* e *superspecials* desde o início do século XX. Inicialmente, *feature* referia-se ao equivalente a atração especial em um programa de variedades, mas, com o tempo, passou a designar filmes mais longos e de maior investimento, capazes de atrair maior atenção do público. A categoria de *specials* e posteriormente *superspecials* emergiu para indicar produções mais dispendiosas, com valores de produção acima da média e destinadas a gerar lucro e prestígio (Hall & Neale, 2010). Esses termos se associavam à busca por diferenciação dentro de uma indústria baseada em alta rotatividade de conteúdos curtos.

Seus princípios também se mostram ligadas à prática do *roadshowing*, que adaptou técnicas do teatro itinerante para o cinema. Essa prática consistia na distribuição seletiva de grandes produções para exibição em locais de maior capacidade e com ingressos a preços mais altos, buscando maximizar o retorno financeiro e gerar um senso de evento especial. A organização dessas exibições envolvia campanhas publicitárias específicas, apresentações agendadas com horário fixo e muitas vezes com acompanhamento musical ao vivo, fatores que contribuíam para reforçar o caráter espetacular e elitizado dessas produções (Hall & Neale, 2010).

Outro princípio teórico fundamental para a construção do blockbuster é a centralidade do espetáculo. A noção de “espetáculo” no cinema está associada a elementos visuais grandiosos que interrompem ou expandem a narrativa, priorizando a criação de momentos de forte impacto sensorial.

A consolidação dos blockbusters modernos foi marcada pelo aprofundamento da relação entre tecnologia e espetáculo. Inovações

em som, cor, formatos de tela e efeitos especiais foram empregadas não apenas como avanços técnicos, mas como marcas distintivas de grandes produções, como explica os britânicos Hall e Neale (2010). Além disso, essas tecnologias serviram de base para estratégias de distribuição e exibição diferenciadas, consolidando o blockbuster como um produto cultural que alia escala industrial, inovação estética e maximização de receitas dentro de um mercado globalizado.

## Oppenheimer

O drama histórico do diretor norte-americano, Christopher Nolan, lançado em 2023, *Oppenheimer*, ganhador de sete Oscars, incluindo Melhor Fotografia, excede a representação biográfica de J. Robert Oppenheimer, com uma narrativa não linear através do presente e passado, explorando a vivência intelectual e política de Oppenheimer, desde seus anos como acadêmico até sua liderança no Projeto Manhattan.

A narrativa do produto audiovisual constitui-se dos dilemas éticos e existenciais enfrentados por Oppenheimer, especialmente ao confrontar as consequências catastróficas da arma nuclear que ajudou a criar. A tensão dramática é construída a partir do contraste entre o êxito científico e a culpa moral subsequente, situando o protagonista como símbolo da ambivalência do progresso tecnológico.

Paralelamente, o filme constrói uma dimensão política ao retratar o pós-guerra, quando Oppenheimer, antes celebrado como herói nacional, torna-se alvo de perseguições durante o período do macarthismo, este sendo o período em que o senador Joseph McCarty se apoio na possibilidade de existirem comunistas nos Estados Unidos da América, em meados da década de 1950, para acusar pessoas que supostamente

estavam ligadas a ideias ou atos do regime socialista (Ferreira, 1989). O enredo aborda seu julgamento administrativo, que culminou na revogação de sua autorização de segurança sob alegações de simpatias comunistas, revelando os conflitos entre ciência, política e poder nos Estados Unidos da Guerra Fria.



*"And now I am become Death.*



(Nolan, 2023).

A montagem complexa e os diálogos densos ressaltam a subjetividade do personagem e questionam a responsabilidade do cientista diante dos efeitos de sua criação, fazendo de *Oppenheimer* uma reflexão sobre a interseção entre conhecimento, ética e história.

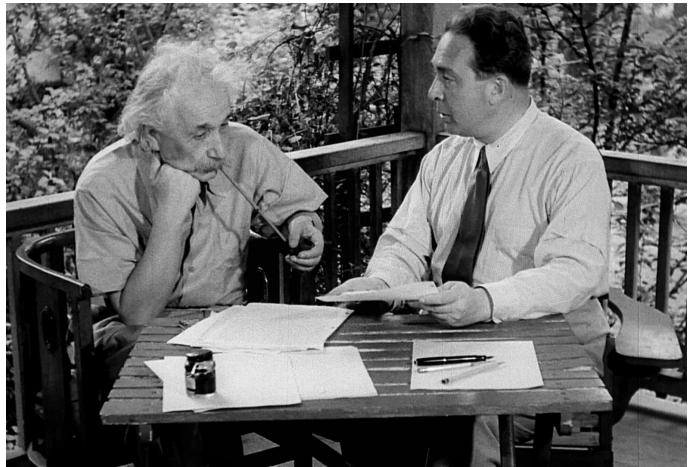
## Einstein and the Bomb

Dirigido por Anthony Philipson (2024), *Einstein and the Bomb* é um produto audiovisual que utiliza de imagens de arquivos e as próprias palavras de Einstein para criar uma narrativa linear dos acontecimentos ao redor do físico alemão durante a Segunda Guerra Mundial.

A narrativa do documentário dramatizado, produzido pela BBC Studios Science para a Netflix, examina a trajetória de Albert Einstein no contexto do avanço do nazismo e da corrida armamentista que culminou na construção da bomba atômica. Por meio de uma combinação de dramatizações, arquivos históricos e trechos de textos escritos por Einstein, o filme foca na transição do físico de cientista teórico para figura pública engajada politicamente. A narrativa destaca o exílio forçado de Einstein da Alemanha nazista, sua preocupação com o uso militar da fissão nuclear e sua participação decisiva na redação da carta a Franklin D. Roosevelt, que alertava sobre o potencial bélico do átomo — marco inicial do Projeto Manhattan.



Philipson (2024).



Philipson (2024).

No entanto, o documentário vai além da mera cronologia dos fatos históricos, aprofundando-se no dilema moral enfrentado por Einstein diante das consequências de suas advertências. Embora não tenha participado diretamente do desenvolvimento da bomba, o físico é apresentado como um símbolo da ambiguidade ética da ciência moderna: ao mesmo tempo em que suas teorias permitiram o avanço do conhecimento, também foram instrumentalizadas para a destruição em massa. A obra sugere que o legado de Einstein não pode ser compreendido apenas por suas contribuições científicas, mas também por seu ativismo pacifista e sua postura crítica frente à militarização do saber científico. Assim, *Einstein and the Bomb* traça uma reflexão sobre responsabilidade, humanidade e os limites da ação científica em contextos de guerra.

## Análise e Discussão

O presente artigo propõe-se a analisar como as fronteiras borradadas entre factualidade e ficcionalidade no audiovisual contemporâneo permitem o uso do entretenimento como mecanismo de reconstrução histórica e cultural. Para tanto, tomam-se como objetos de análise as obras *Oppenheimer* (2023), dirigida por Christopher Nolan, e *Einstein and the Bomb* (2024), dirigida por Anthony Philipson. Apesar de pertencerem a registros diferentes — a primeira, uma ficção histórica para o cinema, a segunda, um documentário dramatizado para streaming — ambas utilizam de estratégias narrativas e estéticas que colocam em questão os limites do documentário tradicional e ampliam sua função na esfera pública, não apenas como representação do passado, mas como espaço de disputa de memórias, sentidos e valores.

Bill Nichols (2005, p. 47) afirma que o documentário se define pelo contraste com o filme de ficção ou experimental, mas sua própria obra questiona essa rigidez classificatória ao destacar que documentário e ficção compartilham elementos constitutivos, “documentário e ficção, ator social e outro social, conhecimento e dúvida, conceito e experiência compartilham fronteiras que se borram inescapavelmente” (Nichols, 1994, p. 1). Esse hibridismo se torna especialmente relevante no contexto de uma indústria audiovisual que não apenas se diversifica em formatos e plataformas, mas também intensifica a demanda por produtos culturais que conciliem engajamento com apelo comercial.

*Einstein and the Bomb* é um exemplo claro de como o documentário contemporâneo pode empregar recursos dramatizados para intensificar a empatia e o envolvimento do espectador com o conteúdo histórico. Ao usar imagens de arquivo, recriações ficcionais e a narração

em primeira pessoa, baseada nos escritos do próprio Einstein, o filme constrói uma experiência performática, segundo a tipologia de Nichols (1994). Esse modo documental enfatiza a subjetividade e a carga emocional, tornando o conhecimento histórico não apenas uma abstração, mas uma vivência. A obra encena não apenas os fatos, mas os dilemas morais e afetivos implicados na atuação pública do cientista, promovendo, assim, uma reconstrução cultural que vai além da cronologia factual.

Embora tecnicamente não seja um documentário, *Oppenheimer*, pode ser lido como tal dentro do conceito de cinema híbrido discutido por Roger Odin (2012) e Piero Sbragia (2020). A narrativa não linear, a estrutura densa em diálogos e a abordagem reflexiva sobre o impacto da ciência tornam o filme mais do que uma biografia convencional. Nolan reconstitui, com o que parece ser uma extensiva pesquisa documental, a trajetória de Oppenheimer em um contexto político específico, explorando não apenas os eventos históricos, mas os significados simbólicos de suas decisões. Sbragia (2020, p. 34) lembra que “o documentário passa, com frequência, a utilizar recursos da ficção, apesar de ser compreendido, ainda, como algo factual”. Essa apropriação mútua entre gêneros não esvazia a legitimidade do documentário, mas evidencia sua plasticidade e potência interpretativa.

Nesse sentido, *Oppenheimer*, um sucesso de bilheteria de mais de \$970 milhões de dólares em todo o mundo, tornando-o a terceira maior bilheteria do ano, segundo o Box Office Mojo, se mostra uma nova forma de blockbuster. Pois ao contrário dos blockbusters tradicionais, centrados em ação, efeitos visuais e universalização narrativa, ele aposta na densidade temática, no debate ético e em uma abordagem mais intelectualizada. Enquanto os blockbusters clássicos seguem o modelo

industrial de espetacularização, *Oppenheimer* combina essa lógica com a proposta do cinema autoral e da reconstrução histórica. Sua bilheteria expressiva, aliada ao reconhecimento crítico, mostra que há espaço para obras que conciliem complexidade narrativa com massificação.

Em contraste, produções documentais para streaming, como *Einstein and the Bomb*, operam em outra lógica de circulação cultural. A principal diferença entre um blockbuster e um sucesso de streaming está na temporalidade e na forma de consumo. O blockbuster, por definição, está vinculado à ideia de evento, à exibição concentrada em janelas específicas, muitas vezes com altos investimentos promocionais e ampla cobertura midiática. Já o documentário para streaming tem um ciclo de vida mais estendido, é acessado sob demanda e se consolida por meio da repercussão orgânica nas redes sociais, listas de recomendação e algoritmos de plataformas. Enquanto o primeiro mobiliza o espetáculo da estreia, o segundo aposta na permanência e na intimidade do consumo doméstico.

Essa distinção, no entanto, não impede que ambos os formatos se encontrem na missão de reconstruir a memória cultural. Halbwachs (2023, p. 324) argumenta que a memória coletiva é reestruturada pela sociedade de modo a manter sua coesão e adaptação às condições presentes. Tanto *Oppenheimer* quanto *Einstein and the Bomb* promovem esse tipo de atualização, ao reinterpretar eventos da Segunda Guerra Mundial à luz de preocupações contemporâneas, como o avanço tecnológico, a ética científica e a manipulação política da verdade. Eles não apenas informam sobre o passado, mas reposicionam esse passado como parte do debate público atual.

A subjetividade desempenha um papel central nesse processo. A representação audiovisual não é neutra; ela é mediada por escolhas narrativas e estéticas que moldam a recepção. Como afirma Sbragia (2020, p. 40), a montagem pode ser compreendida como uma “costura artesanal”, na qual se organiza um discurso visual coerente, ainda que subjetivo. Nichols (2005, p. 30) reforça essa ideia ao lembrar que “nenhum documentário é desprovido de ideologia”. A voz do realizador é inevitavelmente inscrita na obra, e isso não é uma falha, mas uma característica constitutiva do gênero.

A leitura proposta por Jörn Rüsen (citado por Freire, 2022) reforça essa compreensão ao situar o documentário como instrumento de formação da consciência histórica. O audiovisual torna-se um mediador entre a experiência individual e os sentidos coletivos do tempo, funcionando como agente de reconstrução cultural. Essa reconstrução se dá não apenas pelo que se mostra, mas pelo modo como se mostra — pela escolha de personagens, pela ordenação dos eventos, pela inclusão de dilemas e zonas cinzentas, como se vê com clareza em *Oppenheimer*. O filme não oferece uma resposta sobre o papel de seu protagonista, mas propõe uma interrogação permanente sobre a responsabilidade do saber.

É nesse ponto que a convergência entre blockbuster e documentário híbrido torna-se favorável. A popularidade de *Oppenheimer* abre uma possibilidade de ampliar o alcance de discussões históricas, éticas e políticas que antes ficavam restritas a circuitos especializados. Ao mesmo tempo, sua densidade estilística e sua ambição crítica desafiam o modelo tradicional do blockbuster enquanto mero entretenimento escapista. Ele se configura como um exemplo de como o entretenimento

pode operar também como prática educativa e formativa, participando da memória coletiva e das disputas simbólicas do presente.

*Einstein and the Bomb*, por sua vez, mostra como o formato documental pode dialogar com as estéticas da ficção e utilizar a força do streaming para penetrar em múltiplas audiências. A dramatização, longe de comprometer a veracidade histórica, humaniza o personagem, aproxima o espectador do contexto, e ativa mecanismos emocionais que reforçam a compreensão crítica. A obra utiliza o que Nichols (2005, p. 135) chama de “voz distinta” do documentário para realizar asserções sobre o mundo histórico, sem deixar de assumir sua perspectiva. Isso mostra que, tanto em *Oppenheimer* quanto em *Einstein and the Bomb*, o que está em jogo é o uso da linguagem audiovisual como meio de reconstrução de uma narrativa sobre o passado que possa dialogar com o presente.

Portanto, a relação entre factual e ficcional no audiovisual não apenas desafia categorias tradicionais de análise, mas constitui uma ferramenta para o pensamento histórico, mostrando a possibilidade do entretenimento ser usado no documentário híbrido gerando, em um dos casos, um blockbuster, que usado de uma forma crítica, utilizam a linguagem cinematográfica como meio de reconstrução simbólica do passado, participandoativamente da formação da memória coletiva, trazendo um “novo” gênero para a lista de blockbusters.

## Referências

2023 Worldwide Box Office - Box Office Mojo. (2023). Box Office Mojo.  
<https://www.boxofficemojo.com/year/world/2023/>

Barnouw, E. (1974). *Documentary: a history of the non-fiction film.* Oxford University Press.

Comolli, J.-L. (2008). *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário.* Editora UFMG.

Ferreira, A. (1989). *Caça às bruxas: Macartismo, uma tragédia americana.* L&PM.

Freire, J. (2022, 5-9 Setembro). *Reconstrução e Formação Históricas: Diálogos com a Teoria da História* [Trabalho apresentado]. XXVI encontro estadual de história da ANPUH-SP. [https://www.encontro2022.sp.anpuh.org/resources/anais/17/anpuh-sp-eeh2022/1660651910\\_ARQUIVO\\_dd8bd0356d05acaa9bfb1393ceedbf97.pdf](https://www.encontro2022.sp.anpuh.org/resources/anais/17/anpuh-sp-eeh2022/1660651910_ARQUIVO_dd8bd0356d05acaa9bfb1393ceedbf97.pdf)

Hall, S, & Neale, S. (2010). *Epics, Spectacles, and Blockbusters: A Hollywood History.* Wayne State University Press.

Halbwachs, M. (2023). *Os quadros sociais da memória.* Antoniofontoura.

Mombelli, N. F., & Tomaim, C. D. S. (2015). Análise filmica de documentários: apontamentos metodológicos. *Lumina*, 8(2). <https://doi.org/10.34019/1981-4070.2014.v8.21098>

Nichols, B. (1994). *Blurred boundaries: questions of meaning in contemporary culture.* Indiana University Press.

Nichols, B. (2005). *Introdução ao documentário.* Papirus.

Nolan, C. (2023). *Oppenheimer*. Universal Pictures; Bitters End, Inc.

Odin, R. (2012). Filme documentário, leitura documentarizante. *Significação: Revista De Cultura Audiovisual*, 39(37), 10-30. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2012.71238>

Penafria, M. (1999). *O FILME DOCUMENTÁRIO: História, identidade, tecnologia*. Edições Cosmos.

Penafria, M. (2009). Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s) [Trabalho apresentado]. VI Congresso SOPCOM. <https://arquivo.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>

Philipson, A. (2024). *Einstein and the Bomb*. BBC Studios Science.  
Ramos, F. P. (2008). *Mas afinal... o que é mesmo documentário*. Senac.

Sbragia, P. (2020). *Novas Fronteiras do Documentário: Entre a Factualidade e a Ficcionalidade*. Chiado Books.

Vanoye, F., & Goliot-Lété, A. (1994). *Ensaio sobre a análise filmica*. Papirus.

# ***MANK E A NOSTALGIA COMO MERCADORIA***

*Edson de Souza Spitaletti<sup>1</sup>  
Vicente Gosciola<sup>2</sup>*

“Não há lugar como nosso lar”, a frase repetida pela personagem Dorothy no filme *O mágico de Oz* (1939), do diretor Victor Fleming, quando depois de uma longa jornada em um mundo fantástico a protagonista deseja o retorno para casa, expressa a reflexão sobre nostalgia que a autora Svetlana Boym apresenta em *The future of nostalgia*:

À primeira vista, a nostalgia é uma saudade de um lugar, mas na verdade é uma saudade de um tempo diferente - o tempo da nossa infância, os ritmos lentos dos nossos sonhos. Num sentido mais amplo, a nostalgia está contra a ideia moderna do tempo, o tempo da história e do progresso. Os desejos nostálgicos de obliterar a história e transformá-la em mitologia privada ou

---

1. Mestrando em comunicação no PPGCCOM–UAM.  
Bolsista PROSUP/CAPES.

[edson.spitaletti@gmail.com](mailto:edson.spitaletti@gmail.com)

2. Pós-Doutor em Arte Mídia.  
Professor permanente do PPGCCOM–UAM.  
[vicente.gosciola@gmail.com](mailto:vicente.gosciola@gmail.com)

coletiva, de revisitar o tempo como o espaço, recusando-se a render-se à irreversibilidade do tempo que assola a condição humana. (Boym, 2001, p. 15)

Dorothy vivenciou sua dor ao final de sua aventura quando bate os calcanhares calçados com os sapatos vermelhos e retorna ao Kansas, a dor do retorno, Barbara Cassin apresenta uma interpretação etimológica da palavra nostalgia em sua obra *Nostalgia: Quando afinal estamos em casa?*:

“Nostalgia”, a palavra soa perfeitamente grega: a partir de *nostos*, o “retorno”, e *algos*, a “dor”, o “sofrimento”. A nostalgia é a “dor do retorno”: ao mesmo tempo o sofrimento que nos domina quando estamos longe e as penas que sofremos para voltar. A *Odisseia*, que funda, com a *Ilíada*, a língua e a cultura gregas, é a epopeia que um poeta cego - que provavelmente nunca existiu, “Homero” -, compôs para cantar as peripécias do retorno de Ulisses, o herói das mil artimanhas. É, por excelência, o poema da nostalgia. (Cassin, 2024, p. 16)

Apesar de parecer originária da Grécia, de acordo com a pesquisa de Svetlana Boym a palavra foi utilizada pela primeira vez em 1688 por um médico suíço, para se referir a uma doença, comum em soldados suíços no século XVII, os enfermos perdiam contato com o presente e sofriam de representações crônicas, com o sentimento de saudade da terra natal, adquiriam um semblante alegre e abatido confundindo passado e presente, sem distinguir o que era real ou fantasioso:

A palavra foi cunhada pelo ambicioso médico suíço Johannes Hofer em sua dissertação médica em 1688. Ele acreditava que era possível “a partir da força do som *Nostalgia* definir o humor triste originado do desejo de retorno à terra natal”. Ao contrário

da nossa intuição, a nostalgia veio da medicina, não da poesia ou da política. (Boym, 2001, p. 3)

Barbara Cassin busca a significação da palavra também na medicina um pouco anterior ao que Svetlana Boym expõe, com a origem em 1678, em outra fonte:

Nostalgia não é uma palavra grega, não a encontramos na *Odisseia*. Não é uma palavra grega, mas uma palavra suíça, suíço-alemã. É na verdade o nome de uma doença repertoriada como tal somente no século 17. Foi inventada, segundo o *Dictionnaire historique de la langue française* [Dicionário histórico da língua francesa], em 1678, precisamente por um médico, Jean-Jacques Harder, para expressar a saudade de casa, *Heimweh*, da qual sofriam os fiéis e caros mercenários de Luís XIV - “*point d'argent, point de Suisse*” (Sem dinheiro, sem Suíça). (Cassin, 2024, p. 16)

A trajetória de Dorothy no mundo encantado de *O mágico de Oz* (1939) não está tão longe dos sintomas de nostalgia que os soldados suíços apresentavam, ao final do filme é revelado que a garota esteve sonhando com toda sua aventura fora de tua casa. Svetlana Boym menciona em seu texto o que o Dr. Albrecht von Haller<sup>3</sup> escreveu sobre nostalgia: “Um dos primeiros sintomas é a sensação de ouvir a voz de uma pessoa que às vezes se transforma na voz de outra pessoa com quem se está conversando, ou de ver a família novamente em sonhos.” (Boym, 2001, p. 3).

---

3. Albrecht von Haller (Berna, 16 de outubro de 1708 - Berna, 12 de dezembro de 1777) foi um médico, poeta, fisiologista e naturalista suíço. (Albrecht von Haller. (2022, junho 23). In Wikipedia. [https://pt.wikipedia.org/wiki/Albrecht\\_von\\_Haller](https://pt.wikipedia.org/wiki/Albrecht_von_Haller))

O lado positivo da nostalgia com o propósito do retorno para casa, para vida segura, para um tempo que não existe mais, ligado à infância, o autor Gaston Bachelard trabalha em sua obra *A poética do espaço*, sobre os espaços íntimos e as memórias associadas a eles, como a casa da infância se torna um lugar simbólico que não é abandonada mesmo que não exista fisicamente, pois o lugar permanece no imaginário como um refúgio protegido de acolhimento e lembrança reconfortante “assim que encaramos a casa como um espaço de conforto e intimidade, como um espaço que deve condensar e defender a intimidade. Abre-se então, fora de toda racionalidade, o campo do onirismo” (Bachelard, 1993, p. 64). A memória afetiva leva a nostalgia para um ambiente fantasioso, emotivo e agradável:

Mas o complexo realidade-sonho nunca é definitivamente resolvido. Mesmo quando começa a viver humanamente, a casa não perde toda a sua “objetividade”. É preciso analisar melhor como se apresentam, na geometria do sonho, as casas do passado, as casas onde vamos reencontrar, em nossos devaneios, a intimidade do passado. É preciso estudar constantemente como, por meio da casa, a terna matéria da intimidade recupera sua forma, a forma que tinha quando encerrava um calor primordial. (Bachelard, 1993, p. 64)

A indústria cinematográfica hollywoodiana trabalha com os recursos audiovisuais que evocam a nostalgia, de maneira positiva, no exemplo citado *O mágico de Oz* de 1939, é a adaptação para o cinema do primeiro de uma série de livros de L. Frank Baum (*The Wonderful Wizard of Oz*, 2025), originalmente lançado em 1900 com o título de *O maravilhoso mágico de Oz*, já em 1902 teve uma adaptação para o teatro, e em 1914 três adaptações para o cinema foram realizadas,

inspiradas nesse universo: *The Magic Cloak Of Oz*, *The Patchwork Girl of Oz* e *His Majesty, the Scarecrow Of Oz*. Mas, foi o clássico de 1939, dirigido por Victor Fleming que trouxe o interesse do grande público, a narrativa já carregava o elemento adicional de nostalgia em produzir uma história já conhecida e apreciada, um dos roteiristas que trabalhou no filme creditado posteriormente foi Herman J. Mankiewicz, o co-roterista de *Cidadão Kane* (1941), com direção de Orson Welles e personagem vivido por Gary Oldman em filme inspirado na sua história *Mank* (2020), do diretor David Fincher.

## **Mercadoria**

As produções comerciais hollywoodianas recentes têm investido com frequência em narrativas que trabalha elementos nostálgicos. No ano de 2024 os filmes norte-americanos de maiores bilheterias globais são continuações de alguma franquia de sucesso de público, adaptações ou *remakes* (jorgeafelio, 2024). O mercado desse tipo de cinema encontrou uma maneira lucrativa de oferecer ao público artifícios audiovisuais - na maioria das vezes - apelativos e familiares que trazem conforto emocional alinhado com as expectativas. O autor alemão Andreas Huyssen argumenta que “Os “remakes originais” estão na moda e, assim como os teóricos culturais e os críticos, nós estamos obcecados com re-representação, repetição, replicação e com a cultura da cópia, com ou sem original.” (Huyssen, 2000, p. 24). Esse movimento da indústria sugerido como comercialização da memória vem se tornado recorrente, o desafio de trazer algo original fica quase restrito ao cinema de arte, nicho sem as cifras exorbitantes dos filmes comerciais. Andreas Huyssen expõe:

Afinal, e para começar, muitas das memórias comercializadas em massa que consumimos são “memórias imaginadas” e, portanto, muito mais facilmente esquecíveis do que as memórias vividas. Mas Freud já nos ensinou que a memória e o esquecimento estão indissolúvel e mutuamente ligados; que a memória é apenas uma outra forma de esquecimento e que o esquecimento é uma forma de memória escondida. Mas o que Freud descreveu como processos psíquicos da recordação, recalque e esquecimento em um indivíduo vale também para as sociedades de consumo contemporâneas como um fenômeno público de proporções sem precedentes que pede para ser interpretado historicamente. (Huyssen, 2000, p. 18)

A Netflix, empresa que começou sua trajetória como uma locadora de DVDs pelos correios em 1997 e somente em 2015 lançou na sua plataforma de *streaming* um filme original, soube lidar mercadologicamente com a nostalgia de seus assinantes, oferecendo em seu catálogo títulos antigos consolidados pelo público, investindo no conforto emocional do usuário em buscar algo aprazível do passado para suprir necessidades atuais, a validação de um produto estabelecido poupa o tempo de procura no menu:

Nosso mal-estar parece fluir de uma sobrecarga informacional e percepциonal combinada com uma aceleração cultural, com as quais nem a nossa psique nem os nossos sentidos estão bem equipados para lidar. Quanto mais rápido somos empurrados para o futuro global que não nos inspira confiança, mais forte é o nosso desejo de ir mais devagar e mais nos voltamos para a memória em busca de conforto. (Huyssen, 2000, p. 32)

A evolução da plataforma em trabalhar de maneira estratégica o receio do novo na mentalidade de seus clientes foi o investimento em produtos originais que replicavam linguagem e temas de filmes do

passado para a assimilação imediata, com o usuário já habituado a consumir material antigo. Séries originais de sucesso como *Stranger Things* (2016), com direção dos irmãos Matt e Ross Duffer, ambientada nos anos 1980 que repete clichês narrativos de filmes da época e *Cobra Kai* (2018), dos criadores Josh Heald, Jon Hurwitz e Hayden Schlossberg, originalmente produzida para o YouTube Premium e posteriormente adquirida pela Netflix que continuou a lançar novas temporadas, em que retoma a história e resgata os personagens da franquia de filmes *Karatê Kid* (1984), do diretor John G. Avildsen, muitos anos depois. A empresa expõe de maneira clara o objetivo com essas produções, evocar o sentimento de nostalgia e utilizar a memória como mercadoria: “Não há nenhum espaço puro fora da cultura da mercadoria, por mais que possamos desejar um tal espaço. Depende muito, portanto, das estratégias específicas de representação e de mercadorização e do contexto no qual elas são representadas” (Huyssen, 2000, p. 21).

O investimento da Netflix em produções originais com elencos prestigiados pelo público e com cineastas aclamados é oferecer aos seus assinantes, além do talento desses profissionais, o reconhecimento pregresso que existe no imaginário coletivo. Os números e métricas de visualizações dos produtos na plataforma sempre foram escusos, o que implica diretamente nos contratos entre realizadores e empresa, porém, no ano de 2020 a Netflix inaugura o recurso de lista dos conteúdos mais assistidos (Global Top 10 Movies, s.d.), mesmo com os critérios numéricos encobertos ao usuário, uma tentativa de trazer a lógica de mercado cinematográfico e televisivo de *ranking* de bilheteria e pontos de ibope para legitimar sucesso a suas produções originais. Como oferecer ao público a ideia de um *blockbuster* original dentro de uma plataforma

de *streaming* que não expõe seus números? Adicionando um *top 10*. Fictícias ou não, as listas representam a dinâmica de classificação que é familiar ao assinante, além de condicionar constantemente a memória do produto que estrategicamente necessita de visualização naquele período:

Algo mais deve estar em causa, algo que produz o desejo de privilegiar o passado e que nos faz responder tão favoravelmente aos mercados de memória: este algo, eu sugeriria, é uma lenta mas palpável transformação da temporalidade nas nossas vidas, provocada pela complexa interseção de mudança tecnológica, mídia de massa e novos padrões de consumo, trabalho e mobilidade global. Pode haver, de fato, boas razões para pensar que a força da rememoração tem igualmente uma dimensão mais benéfica e produtiva. (Huyssen, 2000, p. 25)

O interesse em nostalgia é crescente ao público, à medida que a incerteza de um futuro agradável se torna quase utópico, com drásticas mudanças político-sociais acontecendo constantemente e sendo noticiadas em tempo real numa comunidade global conectada, como Andreas Huyssen reflete “Não há dúvida de que o mundo está sendo musealizado e que todos nós representamos os nossos papéis neste processo. É como se o objetivo fosse conseguir a recordação total” (Huyssen, 2000, p. 15). O anseio de retornar a um tempo sem culpa é o objetivo, o apego às narrativas que trazem esse tipo de sentimento torna-se um consolo, Svetlana Boym expõe: “Nostalgia é essencialmente história sem culpa. A herança é algo que nos inunda de orgulho e não de vergonha, a nostalgia neste contexto é uma abdicação da responsabilidade pessoal, um regresso a casa sem culpa, uma ilusão ética e estética (Boym, 2001, p. 14).

A nostalgia como mercadoria precisa necessariamente estar conectada a questões do tempo presente, responder aos anseios do público consumidor contemporâneo e sua visão idealizada do passado, mas também contemplar as inquietações em relação ao futuro:

A nostalgia nem sempre é sobre o passado; ela pode ser retrospectiva, mas também prospectiva. Fantasias do passado determinadas por referências do presente têm um impacto direto nas narrativas do futuro. A consideração do futuro nos faz assumir a responsabilidade por nossos contos nostálgicos. (Boym, 2001, p. 16)

Com a globalização crescente na pós-modernidade a nostalgia e a memória deixam de ser apenas uma questão cultural e torna-se política, as mudanças geopolíticas constantes alteram as percepções de como o mundo enxerga determinadas potências, a exemplo da Coreia do Sul, que investiu e teve um crescimento de produção cultural com relevância global na última década, com o *K-pop* do BTS (2013) na música, os *K-dramas* de sucesso nos *streamings*, no cinema venceu o Oscar de melhor filme em 2019 com *Parasita*, do diretor Bong Joon-ho, uma das séries mais vistas da Netflix é *Round 6* (2021), com direção de Hwang Dong-hyuk, com isso a nostalgia norte americana busca a memória hollywoodiana e oferece uma ideia conservadora:

Politicamente, muitas práticas atuais de memória atuam contra o triunfalismo da teoria da modernização, nesta sua última versão chamada “globalização”. Culturalmente, elas expressam a crescente necessidade de uma ancoragem espacial e temporal em um mundo de fluxo crescente em redes cada vez mais densas de espaço e tempos comprimidos. (Huyssen, 2000, p. 34)

A Netflix como empresa online e atuando globalmente, consegue rápida adaptação em relação a tendências audiovisuais, a utilização da nostalgia e memória como mercadoria soa como uma estratégia apenas comercial, uma réplica do que acontece na indústria norte americana como um todo, e que vários países tendem a copiar, o Brasil em 2024 lançou diferentes títulos que trabalham a ideia de memória e/ou nostalgia, sequências como *O auto da compadecida 2* (2024), com direção de Guel Arraes e Flávia Lacerda, *Estômago 2 - O poderoso chef* (2024), do diretor Marcos Jorge, *Nosso lar 2 - Os mensageiros* (2024), com direção de Wagner de Assis, *Os farofeiros 2* (2024), de Roberto Santucci, *Tudo por um Pop Star 2* (2024), do diretor Marco Antonio de Carvalho, filmes adaptados de outras mídias como *Turma da Mônica Jovem: Reflexos do medo* (2024), de Mauricio Eça, biografia de personagem conhecido da televisão como *Silvio* (2024), com direção de Marcelo Antunez, e até mesmo filme adaptado da literatura com temática política ambientado em décadas passadas e vencedor do Oscar como *Ainda estou aqui* (2024), do diretor Walter Salles. Essa propensão do mercado é volátil e cômoda, mas transitória:

A memória é sempre transitória, notoriamente não confiável e passível de esquecimento; em suma, ela é humana e social. Dado que a memória pública está sujeita a mudanças - políticas, geracionais e individuais -, ela não pode ser armazenada para sempre, nem protegida em monumentos; tampouco, neste particular, podemos nos fiar em sistemas de rastreamento digital para garantir coerência e continuidade. (Huyssen, 2000, p. 37)

O comércio da nostalgia e da memória continuam lucrativos na indústria cinematográfica, vide os lançamentos cinematográficos

recentes com grandes bilheterias, a sensação de conforto é procurada pelo público que receia mudanças sociais e pelo mercado em que o risco ao novo é uma aposta alta.

### ***Mank***

Em 2020 a Netflix lançou um filme original com uma proposta pretenciosa, homenagear um dos filmes mais cultuados e importantes da história do cinema, *Cidadão Kane* (1941), com todo o virtuosismo técnico avançado para época de seu lançamento e com direção de Orson Welles, um dos cineastas mais aclamados pela crítica e por especialistas estudiosos da sétima arte, todas as hipérboles se fazem necessárias para se referir a esse filme e seu genial realizador. Porém, o foco narrativo de *Mank* (2020), com direção de David Fincher e roteirizado por seu pai Jack Fincher, é no processo de escrita do roteiro do longa lançado com 1941 e todas as peripécias que seu co-autor Herman J. Mankiewicz atravessou até conseguir crédito pelo filme e uma estatueta do Oscar.

*Cidadão Kane* (1941) alcançou sua aura artística muito em razão do que foi publicado a seu respeito, a se destacar o crítico e teórico do cinema André Bazin<sup>4</sup>, um dos fundadores da respeitada revista *Cahiers du Cinéma*<sup>5</sup>, em seu texto intitulado *Hollywood 1939-41: o grande adíptico*, Bazin descreve:

- 
4. André Bazin (Angers, 18 de abril de 1918 – Nogent-sur-Marne, 11 de novembro de 1958) foi um renomado e influente crítico de cinema e teórico do cinema. (André Bazin (2025, abril 18). In *Wikipedia*. [https://pt.wikipedia.org/wiki/Andr%C3%A9\\_Bazin](https://pt.wikipedia.org/wiki/Andr%C3%A9_Bazin))
  5. Cahiers du Cinéma: revista de referência do cinema, criada em 1951, onde pode encontrar toda a história da 7ª arte - críticas, entrevistas, análises de tendências (<https://www.cahiersducinema.com/>).

Era então a primavera de 1940. Houseman, Mankiewicz e Welles tinham trabalhado mais de três meses sobre esse novo roteiro, cujo primeiro giro de manivela fora enfim solenemente dado, e perante toda a imprensa convocada, em 30 de julho de 1940. No *Motion Picture Herald*, a reportagem do dia seguinte assim se iniciava: “Silêncio! Gênio trabalhando”. Fazia então exatamente um ano que Orson Welles chegara a Hollywood. (Bazin, 2005, pp. 71-72)

Os textos a respeito do processo de realização do longa de 1941 colocam seu diretor em um patamar de genialidade superior perante ao restante dos profissionais envolvidos na produção, Orson Welles tinha apenas 26 anos quando o filme foi lançado, Bazin comenta o processo de pré-produção do longa em seu texto, destacando o período em que Welles chega em Hollywood contratado pela RKO até o início das filmagens de *Cidadão Kane*:

Conhecemos a famosa frase de Orson Welles ao visitar pela primeira vez os estúdios da RKO: “É realmente o trenzinho elétrico mais bonito com que uma criança pode sonhar.” Uma frase “de criança”, como se vê! Mas ele não ficou nisso. Welles aproveitou aqueles longos meses de semi-atividade e negociações entre o verão de 1939 e o verão de 1940 para se iniciar com métodos nos mecanismos do estúdio e nos segredos das tomadas, bem como para assistir a incontáveis filmes. Assim, enriqueceu a direção de *Cidadão Kane* com uma cultura técnica e artística que provavelmente não deteria caso tivesse começado a trabalhar imediatamente. (Bazin, 2005, p.72)

A filmagem e montagem de *Cidadão Kane*, realizada sob sigilo absoluto da equipe, provocou curiosidade em Hollywood, os rumores que circulavam na época era que o filme seria uma espécie de biografia de

um conhecido empresário do ramo da comunicação William Randolph Hearst<sup>6</sup>, sobre essa postura da produção André Bazin afirma:

Apesar ou em virtude dessa discrição, corriam rumores sobre a natureza escandalosa do roteiro. A famosa “*columnist*” Louella Parsons, vinculada aos jornais do magnata da imprensa William Randolph Hearst, e que até então apoiara Orson Welles, foi obrigada a alertar o patrão. Dizia-se que a biografia imaginária do herói do filme era amplamente inspirada na vida do próprio Hearst. A sequência iria provar que aqueles boatos não eram sem fundamento. (Bazin, 2005, p. 72)

A estreia de *Cidadão Kane* teve alguns adiamentos, devido aos processos e tentativas de boicotes de Hearst ao filme, a data prevista para o lançamento era 14 de fevereiro de 1941, e depois dos atrasos foi apresentado para imprensa em 9 de abril de 1941, nas palavras de Bazin “foi um enorme sucesso, e, no dia seguinte, a crítica delirava de entusiasmo” (Bazin, 2005, p. 73), David Bordwell e Kristin Thompson complementam:

Antes de ver *Cidadão Kane*, é possível que você saiba apenas que o filme é considerado um clássico. Essa avaliação não gera um conjunto muito específico de expectativas. O público de 1941 deve ter tido uma sensação bem mais aguçada de ansiedade. Por algum motivo, havia o boato de que o filme era uma versão secreta da vida do editor de jornal William Randolph Hearst. Os espectadores estavam, então, procurando eventos e referências que se relacionassem à vida de Hearst. (Bordwell & Thompson, 2013, p. 182)

---

6. William Randolph Hearst (São Francisco, 29 de abril de 1863 - Beverly Hills, 14 de agosto de 1951) foi um empresário americano do ramo de editoras que criou uma enorme rede de jornais. Seus métodos influenciaram a indústria do jornalismo nos Estados Unidos. (William Randolph Hearst. (2024, dezembro 21). In *Wikipedia*. [https://pt.wikipedia.org/wiki/William\\_Randolph\\_Hearst](https://pt.wikipedia.org/wiki/William_Randolph_Hearst))

Apesar do enorme sucesso de crítica, o filme não obteve o mesmo êxito em bilheteria, André Bazin argumenta:

Infelizmente, esse sucesso crítico devia permanecer um sucesso de estima, e o público não iria corresponder-lhe. “Filme adulto”, *Cidadão Kane* mostrou-se decididamente acima da idade mental do espectador americano. No máximo, contribuiu para elevá-la. Em suma, não obstante o escândalo e a crítica, o primeiro filme de Welles foi, para RKO, um péssimo negócio financeiro. (Bazin, 2006, p. 74)

A respeito dessa relação norte-americana com a narrativa apresentada em *Cidadão Kane* e o público não estar com a idade mental adequada para a plena fruição como expôs André Bazin, o teórico italiano Ricciotto Canudo, que contribuiu com a definição do cinema como sétima arte em 1921 tem palavras deveras preconceituosas:

O fato é que os americanos, raça mesclada, raça sem raça - produto humano, por mais que a este se admire, mais do que raça humana, por mais que a esta se deteste -, não têm tradições intelectuais, não se embarçaçam em nenhum entrave cultural. Nasceram esteticamente com a Arte da Tela, como o velho mundo nasceu com a Arte dos Sons, ou das Cores, ou da Pedra. Eles não têm nada a esquecer. (Canudo em Xavier, 2017, p. 57)

A narrativa em *Cidadão Kane* causou um certo estranhamento ao público, de acordo com Bazin, Orson Welles jogou livremente com a cronologia, a montagem passando em diferentes épocas pode ter sido motivo de confundir a assimilação, mesmo com a narração constante auxiliando como suporte narrativo, o filme de Welles não foi o primeiro a introduzir o conceito de *flashback* no cinema, mas ajudou a consolidar o recurso:

A partir de *Cidadão Kane*, o procedimento conhecido como *flashback* evoluiu muito; e, se não era original em 1941, até então não fora utilizado senão raramente, e em geral sem superposição cronológica. O mais das vezes, porém, a retrospectiva só fora utilizada como uma comodidade da narrativa, ao passo que, como veremos, alcança, em *Cidadão Kane*, a dignidade de um ponto de vista metafísico. Em todo caso, embora o filme de Welles não tenha absolutamente inventado o *flashback*, introduziu-o na linguagem cinematográfica corrente, tendo sido responsável por uma revolução na história do roteiro. (Bazin, 2006, p. 75)

O filme de 2020 lançado pela Netflix apresenta narrativa semelhante ao lançado em 1941, assim como *Cidadão Kane* trabalha o uso do *flashback* para conectar diferentes passagens de tempo, *Mank* se utiliza do mesmo recurso para mimetizar a linguagem do filme de Welles em sua própria concepção. A homenagem à obra de Orson Welles permeia os diferentes departamentos da produção de *Mank*, como a decupagem em planos com profundidade de campo acentuadas e a escolha do preto e branco, apesar de o diretor de fotografia Erik Messerschmidt afirmar: “Estávamos conscientemente tentando evitar homenagem aberta. O que era mais assustador para mim é que um filme como esse pode facilmente se tornar uma paródia” (Pizzello, 2021<sup>7</sup>), as transições de montagem simulando filmagem com película, o áudio em mono, o estilo de atuação e todo o setor de direção de arte sintetizaram o estilo de filme da época de Hollywood no final dos anos 1930.

O roteiro original premiado de *Cidadão Kane* está creditado com dois nomes: Herman J. Mankiewicz e Orson Welles, embora o site do

---

7. Entrevista com o diretor David Fincher e o diretor de fotografia Erik Messerschmidt (Pizzello, 2021).

IMDb insira os nomes de John Houseman<sup>8</sup>, Roger Q. Denny<sup>9</sup> e Mollie Kent<sup>10</sup> como colaboradores. O processo de escrita apresentando em *Mank* tem referência direta ao questionável texto *Raising Kane* de Pauline Kael<sup>11</sup>, lançado em 1971 no *The New Yorker*, em que a autora defende a ideia de que Mankiewicz escreveu sozinho o roteiro de *Cidadão Kane*:

Orson Welles não estava por perto quando “Cidadão Kane” foi escrito, no início de 1940. Mankiewicz, mancando com uma perna quebrada e engessada, foi mandado embora - longe da tentação - para o Mrs. Campbell’s Guest Ranch, em Victorville, Califórnia, a 65 milhas de Los Angeles, para fazer o roteiro. Ele tinha uma enfermeira e uma secretária para cuidar dele e John Houseman para mantê-lo trabalhando, e todos viveram lá por cerca de três meses - em combinação de rancho e casa de repouso, onde bebidas alcoólicas eram proibidas e indisponíveis - até que o primeiro rascunho de “Cidadão Kane”, chamado simplesmente e formidavelmente “American”, foi concluído. (Kael, 1971, par. 78)

Em diferentes trechos da publicação, Pauline Kael argumenta em detalhes que Mankiewicz foi o verdadeiro autor de *Cidadão Kane*, mesmo imobilizado numa cama depois de sofrer um acidente ele ditava

- 
8. John Houseman, nome artístico de Jacques Haussmann (Bucareste, 22 de setembro de 1902 - Malibu, Califórnia, 31 de outubro de 1988) foi um ator e produtor de filmes romeno (John Houseman. (2024, dezembro 16). In *Wikipedia*. [https://pt.wikipedia.org/wiki/John\\_Houseman](https://pt.wikipedia.org/wiki/John_Houseman))
  9. Roger Q. Denny (Illinois, 11 de agosto de 1913 - Los Angeles, 28 de outubro de 1945) foi autor e diretor (Roger Q. Denny. (s.d.). Recuperado de <https://www.imdb.com/pt/name/nm0219670/>).
  10. Mollie Kent. Roteirista e continuista (Mollie Kent. (s.d.). Recuperado de [https://www.imdb.com/pt/name/nm0448809/?ref\\_=nm\\_rvi\\_t\\_1](https://www.imdb.com/pt/name/nm0448809/?ref_=nm_rvi_t_1)).
  11. Pauline Kael (Petaluma, 19 de junho de 1919 – Great Barrington, 3 de setembro de 2001) foi uma crítica de cinema americana que escreveu para a revista *The New Yorker* de 1968 a 1991 (Pauline Kael. (2021, outubro 17). In *Wikipedia*. [https://pt.wikipedia.org/wiki/Pauline\\_Kael](https://pt.wikipedia.org/wiki/Pauline_Kael))

para a assistente, e que, Orson Welles esteve afastado durante esse período de escrita:

Herman Mankiewicz não escreveu - para ser exato - “Cidadão Kane”; ele ditou. os roteiristas podem ter se sentido como prostitutas e podem ter sido justificados nesse sentimento, mas certamente eram prostitutas bem pagas. Mankiewicz ditou o roteiro enquanto a enfermeira o observava e John Houseman estava de prontidão. Fora da indústria cinematográfica, provavelmente nunca houve um escritor na história do mundo que recebeu esse tipo de tratamento. Havia uma urgência nisso: Welles e a maior parte da companhia do Mercury Theatre estavam em Hollywood fazendo seus programas de rádio semanais esperando enquanto esse pequeno grupo estranho passava a primavera de 1940 em Victorville preparando o roteiro para a estreia de Orson Welles no cinema. (Kael, 1971, par. 106)

A justificativa para Orson Welles estar creditado como co-roteirista em *Cidadão Kane* seria apenas uma cláusula burocrática do contrato dele com a RKO, Pauline Kael expõe:

Schaefer havia assinado com Welles um contrato de quatro vias amplamente divulgado como produtor, diretor, escritor e ator. Ficou entendido que ele levaria o crédito pelo roteiro, assim como fez pelos roteiros das peças de rádio. Seu contrato com a RKO declarou que “o roteiro de cada filme deve ser escrito pelo Sr. Orson Welles”, e Welles provavelmente considerou essa estipulação nada mais que seu devido - uma necessidade de sua estação. Ele provavelmente aceitou o trabalho que outros fizeram para ele da mesma forma que os presidentes modernos aceitam o trabalho dos redatores de discursos. (Kael, 1971, par. 110)

O roteirista de *Mank*, o jornalista Jack Fincher, desenvolveu o roteiro utilizando como base o texto de Pauline Kael e concebendo cenas e diálogos imaginados com intenção a auxiliar a narrativa para fins

dramáticos, como exemplo da cena final com o protagonista segurando a estatueta do Oscar em frente à sua casa e discursando para jornalistas interessados em saber sobre os créditos de Orson Welles. O texto tendencioso de Kael para trazer relevância a Mankiewicz na realização de *Cidadão Kane* foi questionado e refutado por pesquisadores do tema posteriormente, inclusive em algumas matérias na época do lançamento de *Mank*, o jornalista Owen Gleiberman para a *Variety* pontua:

O ensaio de Kael, entre outras coisas, foi uma espécie de meditação indireta sobre o significado interno do que é um roteiro. E a razão pela qual essa questão cria um enigma tão infinito quando pensamos em “Cidadão Kane” é que “Kane” foi o filme de Hollywood que mudou a resposta para ela. Em 1941, o ano de “Kane”, a maioria dos filmes foi concebida em duas dimensões, bons filmes às vezes alcançavam três dimensões, mas “Kane” era um jogo de sombras quadridimensional da mídia real. Ele usou a vida do magnata da mídia William Randolph Hearst de uma forma tão consciente e imediata que pareceu quebrar o muro que separava a vida da arte. (Gleiberman, 2020, par. 6)

O acesso que Mankiewicz tinha aos personagens mais influentes da Hollywood dos anos 1930 o colocou numa posição de privilégio para pesquisa de campo num filme inspirado na figura de William Randolph Hearst e o universo que o cercava, a ideia originária desse recorte social, partilhada por Mankiewicz e Welles não necessariamente significa que ambos tenham de fato autoria no roteiro, de acordo com o pesquisador Ian W. McDonald:

Na teoria da criatividade, nada vem do nada. No início do processo como um todo sempre há uma ideia audiovisual, ou mesmo o que alguns já chamaram da semente de uma ideia. Ela existe,

mas apenas na sua mente. Quando você compartilha essa ideia com mais alguém, como ocorre com a arte conceitual, você sabe que a outra pessoa vai ter uma perspectiva diferente da sua. Não a podemos ver, mas ela está aqui, entre nós. Ela só existe nas nossas mentes e no nosso discurso. (McDonald, 2016, p. 37)

A escrita do roteiro é apenas um dos processos da realização cinematográfica, Orson Welles dirigiu e protagonizou *Cidadão Kane* de maneira reconhecidamente brilhante, o filme alcançou notoriedade no meio principalmente pelas técnicas cinematográficas empregadas na produção, o roteiro, ou melhor, a ideia audiovisual que veio antes dele foi dividida, como afirma André Bazin, porém, a escrita de fato, mesmo sendo realizada por uma assistente com a narração ou pelo próprio Mankiewicz e, posteriormente aprimorado por Orson Welles, foi a peça fundamental para estruturar o filme, Ian W. McDonald expõe:

Por um lado, a ideia audiovisual é uma noção bem simples - é só um rótulo em algo que vai ter uma forma mais tarde. Mas é possivelmente a parte mais importante da produção cinematográfica, o momento em que tudo é possível, quando mundos inteiros podem ser eliminados sem se pensar, quando novos mundos tomam lugar. (McDonald, 2016, p. 38)

A produção de *Mank* viabilizada pela Netflix sugere a estratégia da empresa em investir em projetos de cineastas já estabelecidos no mercado com um teor de nostalgia, algo já reconhecível pelo público para preencher uma fatia de mercado que consome esse tipo de cinema. David Fincher dirigiu longas metragens que circularam em importantes festivais, trabalhou em séries de sucesso na própria Netflix, como *House of Cards* (2013 - 2018), *Mindhunter* (2017 – 2019) e *Love, Death &*

*Robots* (2019 -), em 2021 *Mank* foi o filme com mais indicações ao Oscar, 10 no total, e venceu nas categorias de melhor fotografia e melhor *design* de produção. Os filmes que retratam o passado não precisam necessariamente evocar nostalgia emotiva, ou seja, trazer elementos que sejam reconhecíveis vinculado com sentimento, mas, o processo de produção simulando a maneira de fazer filmes do passado, que é o caso de *Mank*, a conexão emocional provocada pelo longa é um aceno para indústria norte americana que geralmente costuma premiar uma autocitação, se o presente não soa tão glorioso, as homenagens do fazer cinematográfico do passado, em tempos mais triunfantes de Hollywood, mesmo apresentado de maneira caricata, Fredric Jameson argumenta:

Assim, esses filmes podem ser lidos como duplo sintoma: eles nos mostram um inconsciente coletivo no processo de tentar identificar seu próprio presente, ao mesmo tempo que iluminam o fracasso dessa tentativa, que parece reduzir-se à recombinação de vários estereótipos do passado. (Jameson, 1997, p. 301)

Os filmes de nostalgia trazem uma versão recortada do passado platônico do realizador, que manipula a narrativa e os elementos da época retratada para funcionar ideologicamente com o público contemporâneo, pois o contexto da obra realizada é diferente do período retratado em âmbitos gerais, mesmo utilizando um universo distinto para comentar questões atuais o cineasta tende a exagerar a representação do passado, Fredric Jameson comenta:

Pois é através dos assim chamados filmes de nostalgia que o processo propriamente alegórico do passado tornou-se possível; é porque o aparato formal dos filmes de nostalgia nos treinou a consumir o passado em termos de imagens sofisticadas que essas

novas formas e colocações mais complexas da “pós-nostalgia” se tornaram possíveis. (Jameson, 1997, p. 293)

O longa da Netflix produzido como um filme de época carrega a representação da historicidade, o olhar de 2020 sob o contexto dos anos 1930, os estereótipos, a estética e as pontuações culturais divididos por décadas, Jameson expõe:

A historicidade, de fato, nem é uma representação do passado, nem uma representação do futuro (ainda que suas várias formas utilizem tais representações): ela pode ser definida, antes de mais nada, como uma percepção do presente como história, isto é, como uma relação com o presente que o desfamiliariza e nos permite aquela distância da imediaticidade que pode ser caracterizada finalmente como uma perspectiva histórica. É correto, então, em outras palavras, insistir também na historicidade da própria operação, que é nossa maneira de conceber a historicidade nessa sociedade específica e nesse modo de produção. É correto, ainda, observar que aqui está em jogo essencialmente um processo de reificação através do qual nos afastamos de nossa imersão no aqui e no agora (ainda não identificados como “presente”) e o entendermos como um tipo de coisa - não meramente um “presente”, mas, um presente que pode ser datado e rotulado como os anos 80 ou 50. (Jameson, 1997, p. 290)

A distância temporal da história retratada em *Mank* não alcança as gerações que tiveram lembranças emocionais com *Cidadão Kane*, além disso, o filme de 1941 não obteve a bilheteria almejada na época de seu lançamento e atingiu prestígio da crítica especializada e de profissionais da indústria posterior ao seu lançamento, o que levou a uma reestreia em 1956. No ano de 1998 a obra de Orson Welles encabeçou a lista de 100 filmes mais importantes do *American Film Institute*. O que o longa original da Netflix de 2020 carrega de nostalgia é justamente

evidenciar a notoriedade e reconhecimento que o filme de Welles conquistou a longo prazo, a aura de obra de arte, que David Fincher buscou espelhar em sua obra.

## Conclusão

O grande mistério que permeia *Cidadão Kane* é a palavra proferida pelo protagonista Charles Foster Kane em seu leito de morte, enquanto deixa cair um globo de neve que estava segurando e se quebra ao cair no chão. Rosebud, é a primeira linha de diálogo e a última palavra que aparece em tela antes dos créditos finais, André Bazin pontua:

A palavra do fim é a mesma do começo: “Rosebud”, cuja significação a investigação esquadrinha em vão a vida aventurosa de Kane, e que não passa de uma palavra escrita sobre um trenó infantil. Quando o orgulho e os álibis do sucesso desfizeram seu abraço, quando esse velho, no limiar da morte, abandonar-se até deixar escapar num último devaneio a chave mais secreta de seus sonhos, sua palavra histórica não terá passado de uma palavra de criança. (Bazin, 2005, pp. 80-81)

A palavra carrega consigo o simbolismo do sentimento de conexão do personagem com a sua infância, a busca do retorno para casa, mesmo Kane conseguido conquistar tudo que almejou ele desejava o lugar seguro de sua inocência infantil, representada em seu trenó de neve. *Cidadão Kane* apresenta uma narrativa nostálgica, porém, a nostalgia reflexiva, que de acordo com Svetlana Boym aceita contradições, ambiguidades e as complexidades da memória e da experiência humana sem idealização, diferentemente de *Mank* e da nostalgia restauradora, que a autora define como um tipo de saudade que busca reconstruir o passado de forma literal romantizada: “A nostalgia restauradora se manifesta em

reconstruções totais de monumentos do passado, enquanto a nostalgia reflexiva permanece nas ruínas, na memória do tempo e da história, nos sonhos de outro plano e de outra época” (Boym, 2001, p. 41).

A Netflix como um reflexo da indústria cinematográfica norte americana procura atrair e manter audiência global através de filmes originais com narrativas nostálgicas, evocando elementos visuais e sonoros de décadas passadas, reafirmando a percepção de familiaridade, pertencimento e identidade coletiva, porém, de maneira idealizada sugerindo segurança, o que dialoga com a nostalgia restauradora. A imagem construída de grandiosidade dos Estados Unidos para os estadunidenses atravessa o discurso político nacionalista com slogans como: “*Make America great again*” e ecoa na indústria cultural com produções que exaltam os grandes feitos do país na percepção global. Filmes como *Mank* busca enaltecer a época triunfante de uma Hollywood que fabricava não apenas produtos efêmeros consumidos e esquecidos rapidamente, mas, obras dignas de relevância artística que atravessa o tempo, deixando nas sombras toda a complexidade do período retratado, focando nesse passado imaculado da nostalgia restauradora, mais confortável e digerível.

## Referências

Bachelard, G. (1993). *A poética do espaço*. Martins Fontes.

Bazin, A. (2006). *Orson Welles*. Jorge Zahar Editor.

Bordwell, D., & Thompson, K. (2013). *A arte do cinema: Uma introdução*. Editora da Unicamp.

Boym, S. (2001). *The future of nostalgia*. Basic Books.

Cassin, B. (2024). *Nostalgia: Quando afinal estamos em casa?* Quina Editora.

Gleiberman, O. (2020, novembro 28). Who Wrote ‘Citizen Kane’? It’s a Mystery Even if You Know the Answer. *Variety*. <https://variety.com/2020/film/columns/who-wrote-citizen-kane-orson-welles-herman-mankiewicz-pauline-kael-1234841438>

Global Top 10 Movies. (s.d.). Recuperado de <https://www.netflix.com/tudum/>

Huyssen, A. (2000) *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Aeroplano.

Jameson, F. (1997) *Pós-modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio*. Ática.

jorgeafelio. (2024). 2024 Highest Grossing Movies Worldwide. *IMDb*. <https://www.imdb.com/list/ls524084055/>

Kael, P. (1971). Raising Kane. *The New Yorker*. <https://www.newyorker.com/magazine/1971/02/20/raising-kane-i>

Pizzello, S. (2021). Erik Messerschmidt, ASC and David Fincher discuss MANK. *Leitz*. <https://www.leitz-cine.com/production/mank-2020>

The Wonderful Wizard of Oz. (2025, maio 17). In *Wikipedia*. [https://pt.wikipedia.org/wiki/The\\_Wonderful\\_Wizard\\_of\\_Oz](https://pt.wikipedia.org/wiki/The_Wonderful_Wizard_of_Oz)

Xavier, I. (2017) *Sétima arte: um culto moderno: o idealismo estético e o cinema*. Sesc São Paulo.

# **NARRATIVA TRANSMÍDIA PARA CRIANÇAS - O MENINO MALUQUINHO**

*Arielly Kizzy Cunha<sup>1</sup>*

Atualmente, no mundo contemporâneo há inúmeras oportunidades: os avanços da tecnologia facilitam o acesso à educação e a democratização do conhecimento para todos, assim a aplicação de embasamento pedagógico e dos objetivos de ensino na criação e desenvolvimento do conteúdo é essencial para estimular o interesse do público, a motivação e a aprendizagem. Seres (2013) aponta que a mídia é poderosa, seduz e educa, nesse contexto a criança é autônoma, solidária, criativa e busca por si meios de aprender e produzir conhecimento através das tecnologias, o aprendizado pode ser lúdico a fim de que o indivíduo tenha prazer em aprender. A ludicidade, a jogabilidade e o audiovisual permitem a contação de histórias por essas diversas narrativas.

---

1. Doutora em Mídia, Tecnologia - Unesp.  
Graduanda Artes Visuais - FAVENI.  
[ariellykizzy@gmail.com](mailto:ariellykizzy@gmail.com)

A narrativa contemporânea é baseada em amplos universos, múltiplos entrelaçamentos de personagens e suas histórias. O processo de construção de universos encoraja um impulso enciclopédico dos consumidores, que são atraídos a saber mais sobre um mundo que se expande (Jenkins, 2008). O autor também define algumas características essenciais da Narrativa contemporânea para atrair esse consumidor: Compartilhamento do conteúdo; Encorajamento a ir mais fundo naquela história; Novos conteúdos precisam respeitar os fatos anteriores; Versões alternativas de uma mesma história; Imersão com o universo; Apropriação de algo do universo para levar ao seu mundo; Construção de universos, com detalhes; Demonstração de pontos de vista distintos de uma mesma história.

Com essas possibilidades as inovações tecnológicas favorecem o desenvolvimento de processos educacionais e de aprendizagem, que incluem Tecnologias de Informação e Comunicação como possibilidade de fomento do aprendizado, quanto mais atraídos a saber mais sobre o universo mais se envolvem, consomem e produzem conteúdos relacionados à narrativa disposta.

O trabalho problematiza possibilidades do uso assertivo da Narrativa Transmídia e das Tecnologias de Informação e Comunicação para a Educação e Alfabetização, através de estudo de caso. A investigação se baseou num produto reconhecido nacionalmente, consumido por crianças, toda a franquia do “Menino Maluquinho”, personagem criado em 1980 pelo cartunista Ziraldo, a Narrativa tem livros, revistas, filme, *spin offs* de livros diversos personagens como Lúcio, Junim, Julieta e *crossovers*. A pesquisa se baseou em referencial bibliográfico e análise de conteúdo. Foram observadas as possibilidades de envolvimento e

interatividade com a Narrativa elaborando novos conteúdos e envolvendo os consumidores, inclusive favorecendo a aprendizagem da leitura.

## Narrativa Transmídia

A Narrativa Transmídia caracteriza-se pela criação de universos ficcionais amplos e interconectados, capazes de sustentar múltiplas tramas e personagens que se entrelaçam ao longo de diferentes mídias. Esse tipo de narrativa promove tanto nos autores quanto nos leitores desejo de explorar profundamente todos os elementos que compõem aquele universo ficcional.

Segundo Jenkins (2008), o público consumidor é naturalmente atraído a descobrir mais sobre esse mundo em constante expansão, sendo levado a interagir com diferentes plataformas e mídias para construir uma compreensão mais completa da história, o autor define um conjunto de características fundamentais da narrativa transmídia na contemporaneidade, que podem ser descritas como Compartilhamento: a disseminação do conteúdo ocorre tanto em ambientes online quanto offline, ampliando seu alcance e impacto; Investigação profunda: há um estímulo para que o público se aprofunde no enredo e nas complexidades do universo narrativo; Continuidade: os novos conteúdos devem respeitar e preservar os fatos e acontecimentos previamente estabelecidos, garantindo coesão narrativa; Multiplicidade: versões alternativas e perspectivas distintas sobre a mesma história são exploradas, enriquecendo o enredo; Imersão: o espectador é convidado a se envolver de maneira intensa com o universo narrativo, experienciando-o de forma quase sensorial; Extratabilidade: elementos da narrativa podem ser apropriados pelo público, sendo levados para seus próprios contextos

sociais e culturais; Construção de universo: os mundos narrativos são densamente estruturados, com riqueza de detalhes, múltiplas tramas e relações entre personagens; Serialidade: mesmo que haja fusão de diferentes momentos temporais, a narrativa é apresentada em episódios ou segmentos conectados por ganchos narrativos; Subjetividade: diferentes pontos de vista são apresentados, permitindo múltiplas interpretações e leituras de uma mesma história; Performance: os conteúdos estimulam a ação conjunta entre os indivíduos, favorecendo a troca de conhecimentos e a co-criação de experiências.

A narrativa transmídia, ao integrar diferentes meios e conteúdos, promove uma multiplicação e complexificação das formas narrativas. Conforme destaca Gosciola (2011), essa forma de narrativa estabelece uma convergência comunicacional, ou seja, uma interligação entre meios, plataformas e conteúdos que assegura a coesão entre as diversas camadas da história. Tal convergência é fundamental para manter o público engajado, evitando a dispersão e promovendo a fidelidade ao universo narrativo.

Essas características fomentam o que Lévy (2004) denomina de Inteligência Coletiva, um fenômeno emergente da colaboração e do compartilhamento de conhecimento entre indivíduos conectados no ciberespaço. Nesse sentido, a narrativa transmídia não apenas veicula histórias, mas também promove interações sociais e cognitivas entre os participantes, transformando o consumo passivo em uma experiência ativa e colaborativa.

Além disso, a Narrativa Transmídia deve ser compreendida no contexto da chamada nova Ecologia dos Meios, campo de estudo que analisa as transformações nas formas de comunicação contemporâneas.

A noção de ecologia, neste caso, refere-se à interação entre o ser humano e os diversos aspectos de seu ambiente – sejam eles morais, sociais, econômicos ou naturais. Postman (2015) ressalta que a ecologia dos meios busca compreender como os meios de comunicação influenciam a percepção, os sentimentos, os valores e a forma de pensar dos indivíduos, é o estudo das mídias como ambientes. Cada nova tecnologia introduzida na cultura não apenas adiciona algo ao ambiente existente, mas o transforma completamente, alterando a estrutura do discurso, reorganizando as relações humanas e modificando os modos de pensar, influenciando a forma como percebemos o mundo, como organizamos o conhecimento e como nos comunicamos. Cada meio, segundo essa perspectiva, é uma tecnologia que molda e é moldada pela cultura na qual está inserida.

Com o advento das tecnologias digitais e móveis, a nova Ecologia dos Meios introduz uma gama de novos dispositivos, linguagens, atores e desafios. Altera-se, portanto, não apenas a forma de produzir imagens e construir narrativas, mas também a maneira como essas imagens e histórias são consumidas e reinterpretadas socialmente. O valor simbólico da imagem, anteriormente determinado de maneira centralizada pelo mercado, passa agora a ser negociado entre produtores e usuários, com base em dados de interesse e segmentações específicas. Assim, os produtores de conteúdo adaptam seus produtos continuamente, respondendo de forma mais dinâmica às demandas do público e aos padrões de consumo em constante transformação.

Jenkins (2008, p.29) se refere à Cultura da Convergência como [...] fluxo de conteúdo através 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 qualquer parte em busca das experiências de entretenimento que desejam.

Os elementos que são de uma perspectiva multiplataforma são: Websódio; Site de serviço; Jogos; Instalação física; Filme social ou TV social; Jogos complexos; Serviço baseado em localização; Contação de história; Jogos em Mundos 3D; Mundos sociais virtuais; Sites de mão única; Combinação de plataformas (Hayes, 2011).

A NT é uma forma Narrativa particular que se expande através de diferentes sistemas de significado (verbal, icônico, audiovisual, interativo, etc.) e midiáticos (cinema, quadrinhos, televisão, videogames, teatro, etc.). A NT não é simplesmente uma adaptação de uma linguagem para outra: a história que se expande através de diferentes sistemas de significados (verbal, icônico, audiovisual, interativo, etc.) e midiáticos. A história que conta a história em quadrinhos não é a mesma que aparece na tela do cinema. (Scolari, 2013, p. 26)

As características fundamentais da Narrativa Transmídia envolvem a contagem de uma história compartilhada, complementar e independente, distribuída por múltiplas plataformas, oferecendo um conteúdo expansivo e interativo, com ênfase na circulação em meios sociais voltados para plataformas móveis, que atualmente representam a principal via de acesso à internet. Além disso, a narrativa transmídia se estende para conteúdos gamificados, caracterizados pela presença de elementos lúdicos.

Em situações em que o consumidor reconhece a relevância de um determinado conteúdo, ele próprio passa a buscar esse conteúdo, invertendo o fluxo tradicional de comunicação. Nesse contexto, estabelece-se

uma conexão emocional entre as marcas e o público-alvo. Como afirmam Gonçalves e Santos (2016, p. 455), “potencializada pela internet e as novas tecnologias, todos os indivíduos digitalmente incluídos têm o potencial de ser emissores e disseminadores de informações”. Isso enfatiza a relevância da interação e da participação ativa do público na criação de conteúdo, além de destacar o engajamento como um fator central nesse processo.

Com base nas transformações nas relações de consumo e produção, é imperativo que a indústria produtora desenvolva mecanismos que permitam uma participação imersiva do consumidor – agora denominado “prossumidor” – desde as fases iniciais de criação e concepção dos produtos. Isso favorece a Cultura Participativa e promove relações bidirecionais entre produtores, consumidores e prossumidores. Em certos fandoms, crianças se tornam participantes ativas na nova paisagem midiática, exercendo sua voz e reivindicando seus direitos, ao mesmo tempo em que ensinam e aprendem, como destaca Jenkins (2008), produtores e consumidores de mídia não ocupam papéis distintos, talvez devêssemos vê-los agora como participantes que interagem entre si segundo um novo conjunto de regras, estamos entrando em uma era em que a mídia será mais participativa, onde fãs e outros consumidores são convidados a se envolver ativamente na criação e circulação de novos conteúdos, o termo ‘prossumidor’ — um consumidor que também produz — capta esse esmaecimento das fronteiras entre audiência e autoria, entre passividade e atividade. Isso não se trata apenas de oferecer ferramentas para que as pessoas se expressem, mas de transformar as dinâmicas de poder da própria produção midiática.

As implicações da produção autônoma de conteúdo resultam em uma conexão mais profunda com as próprias vidas, experiências, desejos e expectativas dos indivíduos. Esse processo não só fortalece a atividade social e a expressão coletiva, mas também fomenta a reconstrução da narrativa, a apropriação de ideias e a aprendizagem contínua.

### **Estudo de Caso - O Menino Maluquinho**

O trabalho apresenta um estudo de caso, elaborado através de pesquisa e análise baseado na Narrativa Transmídia O Menino Maluquinho, desenvolvida a partir do livro com mesmo nome, é um produto reconhecido nacionalmente, no Brasil, consumido por crianças, principalmente na idade de alfabetização, entre 6 e 10 anos, toda a franquia do foi criada em 1980, pelo cartunista Ziraldo Pinto.

O livro O Menino Maluquinho (Pinto, 1980) é uma ficção, com um protagonista de 10 anos, a história descreve suas características e rotina doméstica e escolar, com sua família e amigos, ou seja, recortes do seu cotidiano, mas não é um diário, é uma narrativa. A escrita possui linguagem simples e acessível para crianças em fase de alfabetização, que em muitos casos podem se identificar com diversas características do protagonista, ou alguma característica dos seus amigos.

Bortolazzi (Redação, 2024) informa que o livro teve 129 edições, e vendeu mais de 4 milhões de cópias nesses 45 anos. Com o sucesso do livro, o Menino Maluquinho se expandiu para outras plataformas: filmes, série, quadrinhos, gibi, desenho animado, jogos, deu origem a vários spin-offs, crossover, e tem diversos produtos licenciados que podem ser consumidos.

**Figura 1**  
*Livro Menino Maluquinho*



Pinto, Z. (1980). *O Menino Maluquinho*. Editora Melhoramentos.

- História em Quadrinhos (HQ)

Publicados em diferentes formatos e editoras, tanto livros quanto gibis tradicionais, foram publicadas muitas histórias em HQ com os personagens da franquia.

- Almanacão

Diversos Volumes de Revistas em estilo almanaque com histórias em quadrinhos, jogos e curiosidades dos personagens da turma do Menino Maluquinho.

- Teatro

Várias montagens ao longo dos anos foram feitas e adaptadas a partir do livro original.

- Cinema

Teve duas adaptações:

“O Menino Maluquinho – O Filme” (1995)

“O Menino Maluquinho 2 – A Aventura” (1998).

- Série

“Um Menino muito Maluquinho” foi uma série de televisão de fantasia infanto-juvenil, produzida e exibida pela TVE Brasil em 2006, teve 26 episódios e uma temporada. A série Menino Maluquinho mostrava o protagonista e seus amigos aos 5 e 10 anos, e foi narrada por uma versão sua de 30 anos.

- Animação

A série animada mais recente “O Menino Maluquinho” estreou na Netflix em 2022 e apresenta uma animação com intensas e vibrantes, e contemporânea, mas mantendo a essência do personagem, são 26 episódios de aproximadamente 11 minutos cada, a narrativa acompanha as aventuras do Menino Maluquinho, em situações cotidianas.

- Mídias Digitais

Com a chegada da internet e das novas tecnologias, o Menino Maluquinho também se inseriu no universo digital, com jogos para computadores e plataformas móveis, além de aplicativos educativos. Esses jogos e apps permitiram que as crianças interagissem de forma lúdica com o universo do personagem, enquanto desenvolviam habilidades cognitivas e motoras.

- Redes sociais

O Menino Maluquinho passou a ser parte de uma narrativa transmídia, adaptando-se às novas formas de consumo de conteúdo, o personagem está nas redes sociais, vídeos no YouTube e conteúdos interativos, alcançando ainda mais

crianças e mantendo sua popularidade, mesmo em tempos de novas mídias.

- Coleções educativas com a Turma

Ziraldo escreveu e ilustrou livros didáticos com temas educativos usando os personagens da Turma para abordar assuntos como ecologia, cidadania, saúde, e inclusão.

- Produtos de Merchandising

A marca Menino Maluquinho se expandiu para produtos de consumo, como brinquedos, jogos de videogame, roupas, e materiais escolares, permitindo que o personagem fizesse parte do dia a dia das crianças de diversas maneiras.

Após a publicação do livro original, do protagonista Menino Maluquinho, de 1980, cada personagem ganhou seu próprio livro, um *spin off*, ou seja, sua história derivada que teve origem em uma ou mais obras já existentes, em que cada um tem seu título original e tem mais espaço para suas próprias aventuras:

- Julieta, a Menina Maluquinha (1996). A amiga e namorada, pode ser considerada como uma versão feminina do Menino Maluquinho. Julieta é divertida, esperta e cheia de personalidade.
- O Menino Maluquinho: Coleção Turma do Menino Maluquinho – Julieta. Mais um livro que também expande a história da personagem Julieta com novos episódios e dilemas do universo infantil.
- O Menino Maluquinho: Bocão. A história de um dos melhores amigos do Menino Maluquinho, conhecido por seu apetite voraz e humor afiado.
- O Menino Maluquinho: Sugiro. Aborda o personagem Sugiro, que sempre tem uma ideia na ponta da língua para tudo.

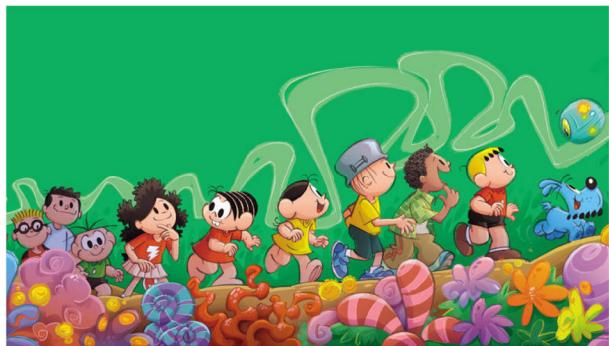
- O Menino Maluquinho: Junim. Junim é o mais novo da turma, e sua história mostra o ponto de vista da criança mais inocente e observadora.
- O Menino Maluquinho: Hermanito. Um dos livros que mostra o olhar sobre um personagem com herança hispânica, ampliando a diversidade da turma.
- O Menino Maluquinho: Julico e Matias. Personagens gêmeos, com personalidades diferentes, gerando situações bem humoradas.
- O Menino Maluquinho: Lúcio. Um menino que é mais introspectivo, observador e sensível, contrastando com os mais extrovertidos da turma.

Também foi feito um *crossover*, técnica literária de personagens de núcleos diversos interagindo: integração de diversos personagens num determinado evento fictício, intitulado “Mônica e Menino Maluquinho na Montanha Mágica” (Filho, 2018), uma história que reuniu dois dos maiores ícones da literatura infantil brasileira: Mônica, da Turma da Mônica, criada por Mauricio de Sousa, e o Menino Maluquinho, personagem de Ziraldo.

A fim de problematizar o uso assertivo desta Narrativa Transmídia para a aprendizagem, destaca-se o que Jenkins (2008) elenca como as características essenciais da Narrativa contemporânea para atrair os indivíduos: Compartilhamento do conteúdo; Encorajamento a ir mais fundo naquela história; Novos conteúdos precisam respeitar os fatos anteriores; Versões alternativas de uma mesma história; Imersão com o universo; Apropriação de algo do universo para levar ao seu mundo; Construção de universos, com detalhes; Demonstração de pontos de vista distintos de uma mesma história.

## **Figura 2**

*Mônica e Menino Maluquinho na Montanha Mágica*



Filho, M. (2018). *Mônica e Menino Maluquinho na Montanha Mágica*. Melhoramentos.

No âmbito educacional Seres (2013) teoriza que as crianças não se identificam com o reproduтивismo tradicional da educação, e que hoje sua inteligência funciona frente a desafios, ou seja, através da Aprendizagem Significativa, um processo pelo qual novas informações são incorporadas à estrutura cognitiva do estudante de forma significativa e substantiva, ou seja, de maneira relacionada com o que ele já sabe. Diferente da aprendizagem mecânica, baseada na memorização, no decorar. A aprendizagem significativa ocorre quando o novo conteúdo interage de forma lógica e psicológica com os conceitos existentes na mente do indivíduo, chamados por Ausubel et al. (1980) de conceitos inclusores ou organizadores prévios. Esses conceitos atuam como âncoras cognitivas que permitem ao estudante atribuir sentido ao novo conhecimento, resultando em uma compreensão mais profunda e duradoura.

De acordo com o autor, o fator mais importante que influencia a aprendizagem é aquilo que o aluno já sabe. Por isso, a organização do

conteúdo e o papel do professor são essenciais para promover esse tipo de aprendizagem. O ensino deve ser planejado de forma a apresentar os conceitos mais gerais e inclusivos primeiro (estrutura hierárquica), facilitando a assimilação progressiva das ideias mais específicas. Essa abordagem valoriza o entendimento ativo, a relação entre o novo e o conhecido, e o desenvolvimento da autonomia cognitiva do estudante.

A aprendizagem significativa, portanto, é não apenas mais eficaz em termos de retenção, mas também promove a transferência do conhecimento para novas situações, o que a torna especialmente relevante em contextos educacionais que visam à formação crítica e à resolução de problemas. Desta forma, uma informação nova se relaciona com um conhecimento prévio específico da estrutura cognitiva do indivíduo (Ausubel et al., 1980), e a construção do conhecimento pode ser potencializada pelas mídias.

De acordo com o Estatuto da Criança e do Adolescente (*Lei 8.069/90*, , 1991) a criança tem o direito de explorar, de descobrir, se entusiasmar no ambiente escolar, que reflete seu mundo respeita seu ritmo, possibilidades e limitações físicas e intelectuais, a aprendizagem deve ser um ato prazeroso, com interesse e motivação para que ocorram esses processos cognitivos. Para Sodré (2012), educar no processo integrado de aprendizagem do pensar, do fazer, da convivência e do ser é um desafio a ser aperfeiçoadoo permanentemente, e o cenário de inovações possibilita o uso das tecnologias como ferramentas para facilitar e corroborar com processos de Ensino e Aprendizagem.

Na franquia estudada foram observadas as possibilidades de envolvimento e interatividade com a Narrativa elaborando novos conteúdos e envolvendo os consumidores, inclusive favorecendo a

aprendizagem da leitura e o estímulo de produção de conteúdos como prossumidores, no contexto da educação, isso significa colocar os alunos como agentes criadores de histórias, vídeos, ilustrações, áudios, memes relacionados à obra estudada, atuando nas redes sociais criando novos conteúdos, criando e brincando de teatro com os personagens, e principalmente aplicando eixos da matriz curricular da Língua Portuguesa para fase de alfabetização como oralidade, leitura e escrita.

O Menino Maluquinho, com seu universo rico em personagens, situações cotidianas e temas como amizade, escola, família e imaginação, oferece um terreno fértil para a aplicação pedagógica transmídiática. Ao explorar o livro e seus derivados, os alunos têm acesso a diversos gêneros textuais (literário, teatral, visual, digital) e são convidados a interpretar, reinventar e criar.

No eixo da oralidade, as práticas com O Menino Maluquinho podem se articular de modo significativo com as experiências dos alunos. Os personagens tornam-se elementos que facilitam a identificação e o estímulo à fala. Atividades como roda de conversa, simulações de entrevistas com personagens, dramatizações de trechos da história ou podcasts escolares permitem que os alunos: Desenvolvam a fluência verbal e a argumentação;

Aprendam a ouvir o outro e a organizar suas falas; Criem enredos orais próprios inspirados nas aventuras do personagem; Compreendam aspectos da linguagem oral, como entonação, pausas e vocabulário informal. Após assistir a um episódio da série do Menino Maluquinho disponível em plataformas digitais, os alunos podem recriar a história oralmente, modificar o final ou introduzir um novo personagem.

No eixo da leitura, textos que podem ser explorados em diferentes níveis de complexidade com diferentes gêneros e suportes textuais. As atividades podem incluir: Leitura compartilhada do livro O Menino Maluquinho com mediação do professor; Leitura de quadrinhos derivados da obra, com análise da articulação entre imagem e texto; Comparação entre livro e adaptações audiovisuais, observando mudanças no enredo e linguagem; Caça-palavras com vocabulário específico da obra; Criação de fichas de leitura digital em plataformas interativas.

No eixo da escrita os alunos podem criar novos episódios, cartas, diários, roteiros, quadrinhos, fanfics e até postagens simuladas em redes sociais, assumindo o papel de prosumidores, podem escrever uma continuação da história do Menino Maluquinho em formato de conto; Criar um perfil fictício de personagem em rede social, simulando postagens, comentários e interações; Redigir diários do personagem, narrando fatos do cotidiano escolar com humor e criatividade; Produzir um livro coletivo digital, com textos autorais baseados nos personagens; Montar quadrinhos digitais.

Essa abordagem transforma o aluno em coautor do universo narrativo, permitindo que ele ressignifique a obra a partir de sua visão de mundo, promovendo engajamento profundo e aprendizagem significativa. A proposta de trabalhar a narrativa transmídia de O Menino Maluquinho com foco na oralidade, leitura e escrita está em consonância com os objetivos da BNCC (Ministério da Educação, 2018) para o ensino fundamental nos anos iniciais, especialmente no campo das práticas de linguagem. A abordagem transmídia favorece a transversalidade das competências e permite trabalhar, de forma integrada,

aspectos linguísticos, culturais, tecnológicos e criativos, respeitando os diferentes ritmos e estilos de aprendizagem.

## Considerações

A Narrativa Transmídia é uma ferramenta potente para o desenvolvimento de atividades educacionais, observou-se através da pesquisa do estudo de caso que este universo pode se expandir para além dos conteúdos existentes, estimulando a criatividade. Diversas possibilidades para o uso assertivo da Narrativa Transmídia e das Tecnologias de Informação e Comunicação para a Educação e Alfabetização foram elencadas na pesquisa, através de estudo de caso, aplicando três eixos da matriz curricular da Língua Portuguesa para a fase de alfabetização: oralidade, leitura e escrita.

A integração de diversas narrativas torna-se mais poderosa quando combinada ao potencial criativo das crianças, que, envolvidas emocional e cognitivamente com os personagens e histórias, tornam-se coautoras de novos conteúdos e protagonistas de seu próprio processo de aprendizagem. A narrativa transmídia permite que uma história seja contada por diferentes meios — livros, HQs, filmes, jogos, aplicativos, redes sociais — em que cada plataforma contribui com uma parte distinta, mas integrada, do enredo. No contexto educacional, isso não apenas amplia o contato com o conteúdo narrativo, como também favorece diferentes estilos de aprendizagem e proporciona múltiplas formas de engajamento com o texto.

No eixo oral o uso da narrativa favorece que desenvolvam a fluência verbal e a argumentação; Aprendam a ouvir o outro e a organizar suas falas; Criem enredos orais próprios inspirados nas aventuras

do personagem; Compreendam aspectos da linguagem oral, como entonação, pausas e vocabulário informal. Na leitura as possibilidades dispostas na pesquisa contribuem para desenvolver a capacidade de localizar informações explícitas; Inferir significados com base em pistas textuais e contextuais; Compreender estruturas narrativas e o papel dos personagens; Analisar elementos visuais na leitura de histórias em quadrinhos, e também na literacia digital e audiovisual. Na escrita, as práticas desenvolvem capacidade em organizar ideias em sequência lógica; Domínio da ortografia e pontuação contextualizada; Consciência da variação de gêneros textuais e seus objetivos comunicativos; Valorização da produção autoral e coletiva, pois ao escreverem a partir de personagens já familiares, os alunos se sentem mais seguros e motivados, o que favorece a autonomia na produção textual.

Na criação coletiva o universo do Menino Maluquinho se expande, se adapta, amplia sua narrativa, e amplia as possibilidades pedagógicas dialogando com as bases curriculares, com a cultura digital, com os princípios da alfabetização contemporânea e com a valorização da autoria dos estudantes, com as gerações de pais e agora de filhos Maluquinhos.

## Referências

- Ausubel, D. P., Novak, J. D., & Hanesian, H.(1980). *Psicologia educacional*. Editora Interamericana.
- Filho, M. (2018). *Mônica e Menino Maluquinho na Montanha Mágica*. Melhoramentos.
- Gosciola, V. (2011).Narrativa transmídia. *QUAESTIO*, 13(2), 117-126,

Hayes, G. P. (2011). *How to write a transmedia production bible: A template for multiplatform producers*. Australian Government and Screen Australia.

Jenkins, H. (2008). *A cultura da convergência*. Aleph.

Lei 8.069/90. (1991). Estatuto da Criança e do Adolescente.

Lévy, P. A. (2004). *Inteligência coletiva: por uma antropologia do ciberespaço*. Loyola.

Ministério da Educação. (2018). Base Nacional Comum Curricular.

Pinto, Z. (1980). *O Menino Maluquinho*. Editora Melhoramentos.

Postman, N. (2015). El humanismo de la ecología de los medios. In: C. Scolari (Ed.), *Ecología de los medios*. Gedisa.

Redação. (2024, abril 08). Os números de Ziraldo na Melhoramentos. *Publicshnews*. <https://www.publishnews.com.br/materias/2024/04/08/os-numeros-de-ziraldo-na-melhoramentos>

Scolari, C. A. (2013). *Narrativas transmedia. Cuando todos los medios cuentan*. Centro Libros PAPF.

Seres, M. (2013). *Polegarzinha*. Bartrand.

Sodré, M. (2012). *Reinventar a educação*. Vozes.

# ÍNDICE REMISSIVO

## Símbolos

- 360 81, 85, 89, 114, 116, 118, 120, 121  
360° 83, 85, 86, 87, 88, 89, 92, 93, 94, 95,  
96, 97, 98, 100, 101, 102, 103, 104,  
105, 107, 110, 112, 114, 115, 116,  
118, 121, 123

## A

- Anora 12, 14, 15, 16, 17, 19, 22, 23, 24, 25,  
33, 35, 36, 37, 38  
arte 91, 131, 132, 133, 142, 152, 157, 169,  
172, 173, 174, 178, 221, 227, 230, 231,  
234, 235, 238, 239, 240

## B

- Blockbuster 204

## C

- Candlelight 40, 41, 48, 49, 50, 53, 55, 56  
cinema 12, 13, 14, 20, 21, 22, 24, 32, 33,  
34, 47, 56, 83, 93, 135, 151, 152, 156,  
157, 158, 161, 162, 163, 164, 165, 166,  
168, 169, 170, 175, 176, 177, 179, 184,  
186, 187, 189, 190, 191, 192, 193, 194,  
195, 196, 197, 201, 203, 204, 205, 210,  
211, 212, 215, 220, 221, 225, 227, 230,  
232, 233, 235, 239, 240, 246

- Cinema 12, 23, 155, 156, 160, 161, 163, 164,  
165, 166, 167, 169, 170, 174, 175, 176,  
177, 178, 179, 181, 182, 183, 184, 185,  
186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193,  
194, 195, 201, 250

- Cinema Novo 155, 156, 161, 163, 164, 165,  
166, 167, 169, 170, 186, 189, 190, 191,  
192, 193, 195

- cinematográfico 40, 89, 136, 152, 154, 163,  
175, 178, 223, 236

- comunicação 42, 44, 60, 61, 62, 63, 64, 65,  
67, 74, 75, 77, 79, 80, 82, 84, 123,  
156, 157, 192, 217, 229, 244, 245, 246

- Comunicação 12, 39, 57, 59, 63, 80, 81,  
85, 86, 119, 120, 155, 195, 242, 257

## D

- documentário 82, 94, 135, 136, 137, 139,  
141, 142, 145, 151, 152, 153, 154,  
168, 179, 181, 190, 198, 199, 200,  
201, 203, 204, 208, 209, 210, 211,  
212, 213, 214, 215, 216

## E

- ensaio 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134,  
135, 136, 141, 142, 143, 145, 150, 151,  
152, 153, 154, 189, 234  
espetáculo 51, 52, 53, 56, 57, 91, 123, 162,  
205, 212  
espetáculos 41, 55

## F

- filme 12, 13, 14, 15, 16, 17, 19, 20, 21, 22,  
23, 24, 32, 35, 56, 134, 135, 136, 137,  
138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145,  
146, 148, 150, 151, 152, 153, 154, 161,  
162, 163, 166, 169, 170, 176, 177, 181,  
182, 183, 184, 185, 186, 187, 198, 199,  
201, 202, 203, 204, 206, 208, 210, 211,  
213, 217, 219, 221, 222, 225, 226, 227,  
228, 229, 230, 231, 233, 234, 235, 236,  
237, 238, 242

- filmes 12, 13, 21, 22, 24, 34, 35, 41, 82, 134,  
136, 141, 142, 143, 145, 146, 151, 152,  
157, 158, 160, 161, 164, 165, 167, 175,  
179, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188,  
192, 193, 196, 199, 201, 202, 203, 205,  
221, 222, 223, 226, 227, 228, 232, 234,  
236, 237, 239, 248, 257

- fotografia 45, 89, 95, 116, 121, 123, 136,  
177, 231, 236

- fotografias 47, 104, 105, 107, 135, 179, 180

**I**

- Instagram 20, 98, 110, 114, 115, 120  
Ipiranga 83, 84, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 96,  
97, 99, 107, 113, 114, 116, 118, 120,  
121, 122, 123, 124

**L**

- literário 89, 125, 128, 151, 152, 255

**M**

- Mank 221, 227, 231, 232, 233, 234, 235,  
236, 237, 238, 239  
mídia 17, 32, 46, 60, 61, 67, 72, 77, 82, 103,  
147, 157, 174, 224, 234, 240, 241, 247  
mídias 13, 25, 32, 33, 44, 63, 76, 77, 78,  
110, 122, 160, 226, 243, 245, 251, 254

**N**

- narrativa transmídia 243, 244, 246, 250,  
256, 257  
Netflix 208, 222, 223, 225, 226, 227, 231,  
235, 237, 239, 250  
novela 69, 70, 71, 73, 74, 76, 77, 78  
novelas 59, 60, 61, 67, 68, 75, 79  
Novo Cinema 155, 156, 170, 174, 176, 177,  
179, 181, 182, 183, 184, 185, 187, 188,  
189, 190, 191, 192, 193, 195

**O**

- O Menino Maluquinho 248, 249, 250, 251,  
252, 255, 256, 259  
Ópera das Cores 40, 51, 53, 54, 55, 56, 57

Oscar 12, 20, 21, 36, 225, 226, 227, 234, 236

**P**

- película 136, 161, 168, 169, 186, 231

**R**

- rede social 256  
redes sociais 12, 15, 20, 21, 34, 114, 212,  
250, 255, 256, 257

**T**

- teatro 205, 220, 246, 255  
teledramaturgia 60, 68, 71, 78, 79  
telenovelas 59, 60, 67, 68, 70, 76

**Y**

- YouTube 98, 110, 114, 115, 116, 117, 120,  
121, 122, 123, 124, 223, 250

# RIA

---

## Editorial