

# Reflexões midiáticas

Coordenação: Maria Cristina Gobbi, Osvando de Moraes e Rosa Maria Araújo Simões

# Reflexões midiáticas

Maria Cristina Gobbi  
Osvando de Moraes  
Rosa Maria Araújo Simões  
(Coordenadores)

## **Ria Editorial - Comit  Científico**

Abel Suing (Universidad Técnica Particular de Loja - UTPL, Equador)  
Adriana Pierre Coca (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil)  
Alfredo Caminos (Universidad Nacional de Córdoba - UNC, Argentina)  
Alice Fátima Martins (Universidade Federal de Goiás - UFG, Brasil)  
Ana Paula Goulart de Andrade (Eco-UFRJ/PPGMC-UFF /Facha/Unilasalle, Brasil)  
Ana Sede o (Universidad de Málaga, Espanha)  
Andrea Versuti (Universidade de Brasília - UnB, Brasil)  
Caroline Kraus Luvizotto (Universidade Estadual Paulista - UNESP, Brasil)  
Claudia Ardini (Universidade Nacional de Córdoba, Argentina)  
Cláudia Assis (Universidade Federal do Amapá, Brasil)  
Daniela Fantoni Alvares (Universidade dos Açores, Portugal)  
Denis Ren  (Universidade Estadual Paulista - UNESP, Brasil)  
Diana Rivera (Universidad Técnica Particular de Loja, Equador)  
Diego Bonilla (California State University – Sacramento, EUA)  
Dora Santos Silva (Universidade Nova de Lisboa, Portugal)  
Dorival Campos Rossi (Universidade Estadual Paulista - UNESP, Brasil)  
Dorothea Souza Bastos (Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Brasil)  
Fabiana Q Piccinin (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil)  
Fátima Lopes Cardoso (Instituto Politécnico de Lisboa, Portugal)  
Fernanda Bonacho (Instituto Politécnico de Lisboa, Portugal)  
Fernando Gutiérrez (ITESM, México)  
Fernando Irigaray (Universidad Nacional de Rosario, Argentina)  
Gloria Olivia Rodríguez Garay (Universidad A. de Ciudad Juárez - UACJ, México)  
Inmaculada Gordillo (Universidade de Sevilha, Espanha)  
Jacqueline Oyarce (Universidade Nacional Mayor de San Marcos, Peru)  
Jefferson Barcellos (Centro Universitário Barão de Mauá, Brasil)  
Jer nimo Rivera (Universidad La Sabana, Colômbia)  
Jesús Flores (Universidad Complutense de Madrid, Espanha)  
João Pedro Albino (Universidade Estadual Paulista - UNESP, Brasil)  
Jorge Alberto Hidalgo Toledo (Universidad An huac M xicovM xico)  
José Carlos Marques (Universidade Estadual Paulista – UNESP)  
Kruzkaya Ordóñez (Universidad Técnica Particular de Loja - UTPL, Equador)  
Lance Strate (Fordham University, EUA)  
Liliane de Lucena Ito (Universidade Estadual Paulista – UNESP, Brasil)  
Lionel Brossi (Universidad de Chile, Chile)  
Lorenzo Vilches (Universidade Aut noma de Barcelona, Espanha)  
Lucilene Gonzales (Universidade Estadual Paulista – UNESP, Brasil)  
Marco Lopez (Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Equador)  
Margarida Almeida (Universidade de Aveiro, Portugal)  
Maria C. Esperidião (GENEM -Grupo de Nova Ecologia dos Meios, Brasil)  
Maria Cristina Gobbi (Universidade Estadual Paulista – UNESP, Brasil)  
María Jesús Ruíz (Universidade de Málaga, Espanha)

Matheus Tagé (Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, Brasil)  
Octavio Islas (Universidad de Los Hemisferios, Equador)  
Oksana Tymoshchuk (Universidade de Aveiro, Portugal)  
Osvando de Morais (Universidad Estadual Paulista – UNESP, Brasil)  
Pâmela Pinto (Fiocruz, Brasil)  
Paul Levinson (Fordham University, EUA)  
Pere Freixa (Universidad Pompeu Fabra, Espanha)  
Piero Dominici (University of Perugia, Itália)  
Ramaris Albert (Universidad de Puerto Rico, Porto Rico)  
Raquel Longhi (Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC, Brasil)  
Roberto Igarza (Universidad Nacional de Rosario - UNR, Argentina)  
Rosa Maria Araújo Simões (Universidade Estadual Paulista – UNESP, Brasil)  
Sandra Ruiz (Universidad Santo Tomás - UST, Colômbia)  
Sergio Gadini (Universidade Estadual de Ponta Grossa - UEPG, Brasil)  
Suely Maciel (Universidade Estadual Paulista - UNESP, Brasil)  
Tamara Guaraldo (Universidade Estadual Paulista - UNESP, Brasil)  
Teresa Piñeiro Otero (Universidade da Coruña, Espanha)  
Valquiria A. Passos Kneipp (Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil)  
Vicente Gosciola (Universidade Anhembi Morumbi, Brasil)  
Xabier Martínez-Rolán (Universidade de Vigo, Espanha)

## FICHA TÉCNICA

Copyright 2023 ©Autoras e autores. Todos os direitos reservados

Foto de capa: ©Indstock - stock.adobe.com (arquivo nº 557872942)

Design da capa: ©*Denis Renó*

Diagramação: *Luciana Renó*

ISBN 978-989-8971-88-3

Título: Reflexões midiáticas

Coordenadores: Maria Cristina Gobbi, Osvando de Moraes e Rosa Maria Araújo Simões

1.ª edição, 2023.



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

**RIA**  
Editorial

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

ESSA OBRA FOI AVALIADA INTERNAMENTE E  
EXTERNAMENTE POR PARECERISTAS

Todos os textos foram avaliados e seleccionados pelos organizadores da obra. Os comentários dos organizadores foram enviados aos autores, que, mediante a aprovação, receberam tempo hábil para eventuais correcções.

O livro foi posteriormente avaliado e aprovado pelo avaliador externo Dr. Abel Suing (Universidad Técnica Particular de Loja - UTPL), que informou parecer positivo à publicação da seguinte forma:

O texto é composto por três partes: Parte 1 – Gêneros, Parte 2 – Formas, Parte 3 – Provocações. Os eixos da publicação são a sociedade, a cidadania e a democracia em relação ao papel do jornalismo na sua busca pela verdade.

A obra constitui um contributo para a compreensão dos fenómenos emergentes que moldam as atuais formas de comunicação, o tratamento das tecnologias e das narrativas emergentes.

Todos os trabalhos obedecem a protocolos académicos na forma e na substância, e são sustentados por metodologias sólidas e enquadramentos teóricos suficientes.

Os autores demonstram domínio dos temas discutidos e deixam bases para dar continuidade a diálogos e dialéticas que auxiliam na compreensão dos fenómenos sociais.

O parecer foi enviado previamente ao lançamento.

## **Autoras e autores**

André Luis Barbosa de Oliveira Junior

Adriana Helena de Almeida Freitas

Caroline Kraus Luvizotto

Clara Thomé Reis

Cláudia Thomé

Cleonice Elias da Silva

Daniel Velasco Leão

Fernanda Henriques

Francisco Arrais Nascimento

Guilherme Cardoso Contini

Heloísa Castilho Fernandes

Isabela Nunes Ribeiro

Isadora da Silva Prestes

Karine Nunes Tavares

Laryssa Gabellini

Leonardo Alvarez Franco

Leticia da Silva Lima

Liliane de Lucena Ito

Luma Perobeli

Maria Cristina Gobbi

Maurício João Vieira Filho

Maysa Leal de Oliveira

Raíssa Pimentel

Sueli Gomes da Costa Sitta

Talison Pires Vardiero

Thiers Gomes da Silva

# SUMÁRIO

Apresentação.....	13
-------------------	----

## PARTE 1 - GÊNEROS

Protagonismo feminino e etnomídia indígena no Brasil.....	16
<i>Maysa Leal de Oliveira</i>	

Violência de gênero no ciberespaço: uma análise do caso Livia La Gatto e Thiago Schutz.....	36
<i>Isadora da Silva Prestes</i>	
<i>Francisco Arrais Nascimento</i>	

A subversão do riso: alegorias de gênero na superfície dos memes.....	56
<i>André Luis Barbosa de Oliveira Junior</i>	

Violência doméstica em pauta nas telas: duas décadas de agendamento e mudanças jurídicas.....	78
<i>Cláudia Thomé</i>	
<i>Clara Thomé Reis</i>	

A masculinidade frágil de homens que se relacionam com outros homens na telenovela brasileira Terra e Paixão.....	96
<i>Talison Pires Vardiero</i>	
Reflexões sobre os paralelos entre design e estudos queer.....	121
<i>Guilherme Cardoso Contini</i>	
<i>Fernanda Henriques</i>	
<i>Leonardo Alvarez Franco</i>	
Cinema e sociedade: representações dos sujeitos circunscritos pelos marcadores sociais da diferença sob a égide das dissidências sexuais e de gênero no cinema brasileiro.....	138
<i>Francisco Arrais Nascimento</i>	

## PARTE 2 - FORMAS

Mulheres comunicativo-midiáticas na América Latina. Produção de conhecimento.....	167
<i>Maria Cristina Gobbi</i>	
Revolucionando o ciclo: explorando a dignidade menstrual e a sustentabilidade como caminhos para a paz social.....	187
<i>Karine Nunes Tavares</i>	
<i>Isadora da Silva Prestes</i>	
<i>Caroline Kraus Luvizotto</i>	
Vozes radiofônicas: a possibilidade de uma expressiva comunicação.....	215
<i>Thiers Gomes da Silva</i>	

Pode uma diva envelhecer? Intersecções entre gênero e idade na cultura pop.....	234
<i>Maurício João Vieira Filho</i>	
<i>Laryssa Gabellini</i>	

Dilema: ideais e violências de um projeto moderno em reportagem do UOL sobre Atrofia Muscular Espinhal.....	258
<i>Adriana Helena de Almeida Freitas</i>	

Visibilidade das mulheres na sociedade acadêmica: o meio online como forma de propagação das pesquisas e publicações científicas.....	275
<i>Sueli Gomes da Costa Sitta</i>	

### **PARTE 3 - PROVOCAÇÕES**

A intertextualidade da guerra: Harry Potter e as Relíquias da Morte e o Nazismo de Hitler.....	294
<i>Letícia da Silva Lima</i>	
<i>Liliane de Lucena Ito</i>	

O documentário brasileiro contemporâneo diante das figuras de poder.....	315
<i>Daniel Velasco Leão</i>	

O filme Capitães de Abril, de Maria de Medeiros: uma narrativa cinematográfica sobre a Revolução dos Cravos.....	336
<i>Cleonice Elias da Silva</i>	

Alegorias do silêncio: representações sociais do Brasil e de Portugal pela análise filmica de Os Deuses e os Mortos (1970, Ruy Guerra) e Mudar de Vida (1966, Paulo Rocha).....	363
<i>Raíssa Pimentel</i>	

As mediações na fruição cinematográfica digital.....	389
<i>Heloísa Castilho Fernandes</i>	
Emoção no documentário e humanização da luta agrária no brasil: considerações sobre a ética e os outros em <i>Terra para Rose</i> .....	407
<i>Luma Perobeli</i>	
Percurso narrativo e a temporalidade em <i>The Royal Tenenbaums</i> (2001).....	434
<i>Isabela Nunes Ribeiro</i>	
<i>Índice Remissivo</i> .....	458

# **REFLEXÕES MIDIÁTICAS**

## APRESENTAÇÃO

No ano de 2004, quando começávamos a conviver com a chamada web 3.0 e os cidadãos ganharam a possibilidade de interagir ativamente com os espaços virtuais, Dan Gillmor publicou a obra “We the media”. Eram novos tempos, com a consolidação da blogosfera e o início dos espaços *social media*, traduzida para o português e o espanhol como redes sociais (ou redes sociales). Através destes espaços, a sociedade ganhou algo que considerávamos fundamental para o seu desenvolvimento: o poder da palavra. Com base nisso, Gillmor defendeu que éramos “seres mídia”, ou seja, tínhamos o desejo de protagonizar os processos comunicacionais e, diversas vezes, até tentávamos ocupar missões importantes, como as do Jornalismo.

Praticamente duas décadas se passaram, e neste tempo muito se transformou. A sociedade perdeu a referência da mídia e de seu papel no desenvolvimento social e na construção da cidadania e da democracia. Com a perda da referência, valores importantes passaram a ser questionados, dentre eles o da notícia e, conseqüentemente, o da verdade. Surgiram, então, as popularmente chamadas *fake news*. Neste aspecto, até mesmo o termo é um erro, e foi consolidado pelo excesso de circulação dele próprio pelos seres midiáticos. Alguns teóricos defendem que o termo deveria ser definido como *fake information*, ou, em sua tradução literal, informação falsa. De fato, *fake news* (ou notícia falsa) é a menos apropriada. Afinal, se é falsa, então ela não é notícia.

Mas a participação da sociedade na construção de processos midiáticos não se limita à notícia e ao Jornalismo. Ela também passeia

pelo mundo das artes, valorizando ou desaprovando as manifestações. Isso também ocorre na educação, e na deseducação, e acaba até mesmo por questionar até mesmo o papel dos profissionais da educação. E assim vai, pela publicidade, pela construção da cidadania e, claro, na tecnologia.

Com base nisso, realizamos a sexta edição do Congresso Internacional Media Ecology and Image Studies, que teve como tema “A Consolidação dos Seres Media”. Nele, foram aprovados resumos expandidos de 11 nacionalidades e, com base nestas propostas (apresentadas e publicadas nas memórias do evento), organizamos, com a Ria Editorial, 10 livros com textos inéditos. O momento marca uma nova etapa do MEISTUDIES, que em sua sétima edição virá com novidades resultantes da sua consolidação como um evento científico internacional de alta relevância, que tem como missão a disseminação do conhecimento e a construção de redes acadêmicas.

É importante ressaltar que nem todos os resumos expandidos tiveram a publicação de textos completos em capítulos. Todos eles foram reavaliados por pares antes de sua publicação. De igual maneira, algumas ordenações sofreram alterações através de um processo de curadoria temática. Com isso, as obras tiveram ampliação em sua qualidade e em sua proposta cognitiva. Os livros são de livre acesso para leitura e download e têm como proposta uma reflexão, com base em conceitos teóricos e resultados científicos, sobre os seres mídia e o seu papel em diversas searas da sociedade contemporânea. Boa leitura.

*Andrea Versuti  
Denis Renó  
Diana Rivera  
Vicente Gosciola  
Diretores Acadêmicos*

## **PARTE 1 - GÊNEROS**

# PROTAGONISMO FEMININO E ETNOMÍDIA INDÍGENA NO BRASIL

*Maysa Leal de Oliveira<sup>1</sup>*

Os povos indígenas do Brasil, de numerosas etnias, apropriando-se das novas tecnologias de comunicação e informação, sobretudo através do uso de drones e celulares com câmeras e gravadores, internet, aplicativos de mensagens e de redes sociais, têm promovido o surgimento de uma etnomídia indígena potente, com um crescente protagonismo feminino e com imagens e vozes cada vez mais difusas e soantes no cenário nacional e internacional.

Nunca antes na história a pauta indígena esteve em tanta evidência no Brasil, associada à pauta climática e ambiental e com lideranças femininas indígenas compondo espaços estratégicos nas mais altas

---

1. Doutora em Ciência, Tecnologia e Sociedade pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar).  
Bolsista da Pró-Reitoria de Pesquisa, no pós-doutorado em Comunicação, da Universidade Estadual Paulista - UNESP.  
[maysaleal@hotmail.com](mailto:maysaleal@hotmail.com)

esferas de poder. Como exemplos, o recém-criado Ministério dos Povos Indígenas, liderado pela Ministra Sônia Bone Guajajara, uma mulher indígena; a presidência da Fundação Nacional Indígena ocupada, pela primeira vez na história, por uma mulher indígena, Joênia Wapichana; e no Congresso Nacional, a Deputada Federal Célia Xakriabá, uma mulher indígena representando uma “Bancada do Cocar”.

Essas conquistas políticas recentíssimas do movimento indígena brasileiro se ligam à apropriação e ao uso estratégico das novas tecnologias de comunicação e informação. Tecnologias que têm sido utilizadas por esses povos, não apenas como recurso de articulação política, na luta pela proteção dos seus direitos, territórios e biomas, mas também para criar, no ambiente tecnomidiático, novas territorialidades, espaços virtuais de representação das coisas da vida, por onde podem expressar suas subjetividades e sentidos no mundo.

Focalizando tais práticas socioculturais de produção etnocomunicativa fomos a campo para uma pesquisa de caráter exploratório, etnográfico e descritivo durante a 19ª edição do Acampamento Terra Livre (ATL 2023), a maior assembleia de povos indígenas do Brasil. Empreendemos uma viagem de mil quilômetros desde o interior de São Paulo à Brasília/DF e, por uma semana, de 23 a 28 de abril de 2023, permanecemos acampados com cerca de seis mil indígenas de 200 povos diferentes, na Praça da Cidadania na Capital Federal, vivenciando a rotina do acampamento, acompanhando e gravando a programação das plenárias, participando das marchas e realizando entrevistas audiovisuais. O presente texto resulta dessa experiência, do encontro, da convivência, observação e transcrição das gravações e diálogos realizados com diversos sujeitos indígenas comunicantes.

O Brasil é país híbrido e pluriétnico, mediante o desafio de amalgamar a multiculturalidade na vida prática de sua sociedade, o que passa por uma ciência que não seja apenas lugar de fragmentação positivista, mas também de encontros que edificam projetos comuns. Confluindo com a proposta transmetodológica e buscando romper com a hegemonia do pensamento ocidental colonial/moderno, para enriquecer o nosso pensamento no diálogo com outros saberes e vivências humanas, o trabalho propõe uma escuta ativa por parte das universidades, pesquisadores e de todos os não indígenas.

### **Mulheres indígenas retomando o Brasil e aldeando a política**

Após cinco séculos de exploração histórica, a catastrófica chegada ao poder, em 2018, de um Governo Federal anti-indígena agravou o estado de negação de direitos dos povos originários, fazendo com os povos indígenas do Brasil se levantassem, com as mulheres indígenas se colocando na linha de frente, travando com seus próprios “corpos e espiritualidade uma batalha épica e ancestral”, no elevado propósito de evitar uma iminente “queda do céu” (<https://chamadopelaterra.org/>).

Reunidas na 15ª edição do Acampamento Terra Livre, em abril de 2019, mulheres indígenas de 130 povos diferentes teceram um espaço orgânico de atuação, professando ações de responsabilidades coletivas como “plantar”, “transmitir”, “transcender”, “curar”, “partilhar”. Dessa mobilização resultou a primeira “Marcha das Mulheres Indígenas” do Brasil, com a participação de 2.500 mulheres e com o tema: “Território: nosso corpo, nosso espírito”. No mês de agosto daquele ano, pintadas de urucum e jenipapo, ao som e ao ritmo dos maracás, elas marcharam no Eixo Monumental de Brasília, autointitulando-se

“guerreiras da ancestralidade”, filhas naturais da Terra que é Mãe e Avó, transitando do “chão da aldeia” para o “chão do mundo” (Manifesto das primeiras brasileiras, s.d., par. 14).

Com o agravamento da crise sanitária provocada pela pandemia de Covid-19, as mulheres indígenas assumiram mais uma vez o protagonismo e no ano de 2020, articularam redes de apoio e colaboração mútua, para atuação permanente em barreiras sanitárias e nas construções estratégicas de planos territoriais regionais e nacionais no enfrentamento à pandemia. Em face da situação de isolamento social, elas decidiram ainda “ocupar as redes e demarcar as telas” realizando, em agosto de 2020, a maior mobilização de mulheres indígenas nas redes digitais de comunicação, numa grande assembleia virtual com o tema: “O sagrado da existência e a cura da terra” (Manifesto das primeiras brasileiras, s.d., par. 6).

Com mais de cinquenta por cento dos povos diretamente atingidos pela pandemia e mais 27 mil indígenas contaminados pelo vírus, a Articulação dos Povos Indígenas do Brasil, a APIB, sob a coordenação de Sônia Bone Guajajara, lançou, ainda em 2020, a campanha “Emergência Indígena” e a websérie “Maracá”, com o apoio de mais de 200 personalidades artísticas, científicas, ativistas e pesquisadores indígenas e não indígenas de diversos países. Com oito episódios disponíveis no canal da APIB no *YouTube*, a série documental Maracá denuncia a violência do governo de Jair Bolsonaro contra os povos indígenas do Brasil, procurando alertar a sociedade brasileira e internacional sobre a gravidade do momento e buscando somar esforços coletivos para o enfrentamento da situação.

Por seu conteúdo de denúncias contra o governo e o grande alcance nas redes digitais de comunicação, o “Maracá” irritou profundamente aos poderes instituídos e Sônia Guajajara foi denunciada pela própria Fundação Nacional Indígena (FUNAI) e processada pela Polícia Federal, acusada de propagar “mentiras” contra o antigo governo de Jair Bolsonaro. Seu conteúdo de denúncias, no entanto, se prova agora factível, mediante a troca de governos na esfera federal e a ampla divulgação midiática do genocídio perpetrado contra esses povos.

Durante o 19º. Acampamento Terra Livre, em 2023, na plenária “Parentíssimos e Parentíssimas: Autoridades Indígenas no Movimento e no Governo”, a atual Ministra dos Povos Indígenas do Brasil, ao lado de outras autoridades indígenas, fez um retrospecto dos enfrentamentos e estratégias do Movimento Indígena nos últimos anos. Sonia Guajajara conta que o processo movido contra ela, pela FUNAI, foi um estopim: “Daí a gente não aguentou mais e a gente disse chega. Nós temos que ocupar esses espaços, a FUNAI tem que ser nossa, a SESAI [Secretaria de Saúde Indígena] tem que ser nossa. Temos que estar com mais votos no parlamento e temos que ter o nosso ministério”. Foi um momento de tomada de consciência.

Os povos indígenas voltaram a ocupar Brasília no mês de julho de 2021, com o movimento “Levante Indígena”, que permaneceu trinta dias na Capital Federal lutando contra o genocídio indígena, contra o Projeto de Lei 490, e contra a tese do Marco Temporal para demarcação de terras indígenas. Em agosto, os indígenas voltaram à Brasília com o “Acampamento Luta pela Vida”. Em seguida, realizaram a segunda “Marcha das Mulheres Indígenas”, que trouxe o tema, “Mulheres Originárias Reflorestando Mentres para a Cura da Terra”. Realizaram

ainda um encontro de estudantes indígenas e quilombolas promovendo a interseccionalidade das lutas e o desenvolvimento de jovens lideranças e permaneceram assim, sustentando o “Levante” e ocupando Brasília quase o ano todo, mesmo no contexto da pandemia.

A estratégia de “retomar o Brasil, demarcar territórios e aldear a política” veio em 2022, e foi tema do Acampamento Terra Livre daquele ano, por uma iniciativa do Movimento Indígena e da APIB, entendendo que os povos indígenas tinham que ocupar todos os espaços. Estimulando, apoiando e orientando candidaturas políticas de pessoas indígenas em todo território nacional, através de uma ampla rede organizada de comunicação e propondo aos partidos políticos aliados das lutas dos povos, um compromisso de apoio institucional a indígenas que lançassem candidaturas, a estratégia resultou em conquistas históricas para o movimento indígena, a maior delas a criação de um Ministério dos Povos Indígenas e depois, o fato inédito de um aumento de novecentos por cento na quantidade de autodeclarados indígenas que atualmente ocupam cargos legislativos. Na última eleição geral de 2018, Joênia Wapichana eleita pelo partido Rede Sustentabilidade, de Roraima, havia sido a única, ao passo que, em 2022 nove foram eleitos: cinco deputados federais, dois estaduais e dois senadores (Jornalistas Livres, 2022).

A conquista foi motivo de celebração na plenária “Parentíssimos e Parentíssimas: Autoridades Indígenas no Movimento e no Governo”, durante o Acampamento Terra Livre de 2023, da qual destacamos a fala de Narubia Werreria, a primeira mulher indígena a assumir uma Secretaria Estadual no Governo do Tocantins, em pronunciamento ao lado da Ministra Sônia Guajajara, da Deputada Federal Célia Xakriabá,

da Presidente da FUNAI Joênia Wapichana e de outras autoridades e lideranças indígenas:

Se há treze anos atrás me falassem que nós íamos ter uma Ministra, que nós iríamos ter uma Deputada, que nós iríamos ter a presidência da FUNAI, que nós iríamos ter Secretárias Estaduais Indígenas, muitos de nós iríamos ficar descrentes. Mas, isso está acontecendo diante dos nossos olhos, porque as mulheres indígenas se levantaram sem medo e viemos com a cara e com a coragem enfrentar o governo passado e derrotamos, derrotamos aquele que queria ocupar as nossas terras, tirar o ouro, abusar das terras indígenas e de nossas mulheres (Plenária Parentíssimos e Parentíssimas: Autoridades Indígenas no Movimento e no Governo, ATL, 2023).

A fala de Narúbia Werreria pode ser complementada com o depoimento de Samela Sateré Mawé, jovem ativista do Movimento Indígena, do Povo Sateré Mawé da Amazônia e coordenadora de comunicação da APIB:

A gente teve muitas mulheres indígenas que concorreram à “Bancada do Cocar”, mulheres indígenas que agora ocupam espaços que são espaços importantíssimos dentro da política nacional desse governo. (...) As mulheres indígenas são muito fortes, as mulheres indígenas ocupam espaços que antes a gente nunca achou que seria ocupado e agora a gente consegue através da comunicação ocupar e fazer com que essa narrativa alcance mais espaços, o nacional, o internacional, a base, o regional, a nossa aldeia e é assim que a gente faz a comunicação. (Plenária “A importância da Comunicação e Tecnologia Indígena na Decolonização, Denúncia e Luta”, ATL, 2023).

Quebrando os silêncios imputados desde a colonização e mobilizando suas marcas identitárias na composição de redes colaborativas

de apoio e comunicação, as mulheres indígenas inauguram novas territorialidades no espaço político e no espaço tecnomidiático, rompendo com um imaginário muito limitado e determinado na sociedade brasileira, sobre o que significa ser indígena e ser mulher indígena, criando uma representatividade inédita e atualizando o quadro das expectativas sociais projetadas sobre elas.

Há muitas mulheres indígenas com atuações significativas, tecendo por meio de suas próprias vozes, redes comunicativas horizontais de resistência, e isso tem um impacto como mecanismo de participação e de representação política, redimensionando os padrões de relacionamento dos povos originários com a sociedade brasileira e internacional.

#### Etnomídia indígena, narrativas de resistência

O termo etnomídia apareceu pela primeira vez em 1997, com a formação do grupo de pesquisa “Etnomídia – Pesquisa em mídia e etnicidades”, da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia (UFBA), (Machado, 2018). Da perspectiva indígena, porém, o termo ganhou força a partir de 2007, quando o comunicador Anápuáka Muniz Tupinambá, vislumbrando a possibilidade de produção e articulação com as novas tecnologias disponíveis, criou o Portal de internet Web Brasil Indígena (Souza & Costa, 2021). Desde anos de 1980, porém, o movimento indígena percebe a comunicação como um importante aliado de luta, travando fortes disputas de narrativas, de modo que a formulação do termo é posterior aos primeiros movimentos dos povos originários no campo de uma etnocomunicação (Carneiro, 2019).

Etnomídia e etnocomunicação são conceitos que se aproximam dos conceitos de comunicação popular, alternativa e comunitária, conforme as reelaborações de Peruzzo (2006, p. 3) que, relembando

o status original dessas modalidades comunicativas, refere seu caráter de “comunicação libertadora, transformadora, que tem o povo como gerador e protagonista”, quebrando a “lógica da dominação” e “compartilhando dentro do possível seus próprios códigos”.

Na análise de Souza e Costa (2021, p. 441), “existe uma disputa de narrativas sobre os corpos indígenas em cena” e a mobilização em torno da etnomídia pode ser compreendida como uma forma de fugir dos “espelhos” que cercam esses povos. Nas palavras de Daniel Munduruku (Fortes, 2017, p. 4): “Eu não sou índio, não existem índios no Brasil. Essa palavra não diz o que eu sou, diz o que as pessoas acham que eu sou. Essa palavra não revela minha identidade, revela a imagem que as pessoas têm e que muitas vezes é negativa”.

Jamais esses povos identificaram a si mesmos como índios, eles se percebem como Terenas, Caigangues, Caiapós, Mundukurus, Guajajaras, Yanomamis, e muitos outros. De acordo com o censo de 2010 existem no Brasil 305 etnias originais, falantes de 274 línguas diferentes. A denominação genérica de “índio” foi uma atribuição dos europeus, “numa subtração furtiva de suas identidades” e redutora de sua complexa e fabulosa diversidade, numa tentativa de apagamento de suas formas próprias de ser, saber e viver e de suas relações harmoniosas com a natureza (Oliveira, 2020).

Essa redução e apagamento é o que tem permitido ao pensamento colonizador naturalizar a ideia do território brasileiro como um vazio demográfico, para explorar os seus recursos naturais considerando-os unicamente como mercadorias (Assis, 2014). No nível mais profundo da crise climática moderna releva-se essa interpretação instrumental e equivocada da natureza (Oliveira, 2021).

Nas palavras da Ministra Sônia Guajajara, um alerta: “Esse protagonismo que a gente está dizendo hoje que tem que celebrar, ele está sendo atacado. Está sendo ameaçado todos os dias. A terra continua sendo o principal objeto de disputa pelo poder político e pelo poder econômico” (Plenária de encerramento e leitura da carta final do ATL 2023).

Os povos indígenas do Brasil passaram por um longo e poderoso processo de silenciamento e esse silenciamento segue até hoje, sendo agora fissurado pelo advento das novas tecnologias digitais de comunicação e por sua apropriação por parte de indivíduos e coletividades indígenas. As vozes represadas, então, transbordam preenchendo o vazio histórico com novas narrativas, orientadas pelas visões de mundo daqueles que as realizam.

De acordo com o comunicador social indígena Alexandre Pankararu, da Articulação dos Povos e Organizações Indígenas do Nordeste, Minas Gerais e Espírito Santo (APOIME): “as pessoas nos tratavam como pessoas folclóricas, nós eramos parte do folclore brasileiro e isso nos incomodava muito” (Plenária “A importância da Comunicação e Tecnologia Indígena na Decolonização, Denúncia e Luta”, ATL 2023).

O comunicador social indígena e coordenador de comunicação da Articulação dos Povos Indígenas do Sul do Brasil (ARPINSUL), Fiiko Tupi refere o enfrentamento de preconceitos e conta em plenária, que é frequentemente chamado de “índio do *iPhone*”. Ele questiona essa visão estereotipada e afirma que o mundo está evoluindo e que o Brasil também evoluiu, por que então, os indígenas não podem evoluir? De acordo com ele: “não é um celular, não é uma câmera que vai dizer se nós somos indígenas ou não. Nós estamos praticando a tecnologia

que o homem branco trouxe pra dentro do nosso território”. (Plenária “A importância da Comunicação e Tecnologia Indígena na Decolonização, Denúncia e Luta”, ATL, 2023).

Para o *influencer* digital indígena Tukumã Pataxó, que possui quase 300 mil seguidores no *Instagram*, ainda é preciso desconstruir estereótipos e enfrentar “a narrativa que fala que o indígena tem que ser o indígena de 1500, que tem que viver dentro da mata o tempo todo, que não pode vestir uma roupa normal, que não pode estar com o celular na mão, que não pode fazer isso ou aquilo pra ser indígena”. De acordo ele, é preciso construir uma nova narrativa: “mostrando que a gente pode sim, a gente pode tá nesses espaços, a gente pode usar a tecnologia a nosso favor, utilizar o celular como ferramenta de luta, assim como eu venho fazendo”. (Entrevista concedida durante o ATL 2023).

A jovem ativista e comunicadora do Movimento Indígena Samela Sateré Mawé sintetiza o enfrentamento e descreve um entendimento sobre a apropriação dos recursos tecnológicos de comunicação que também rejeita as narrativas dominantes na sociedade:

Os grandes veículos de mídia, os grandes veículos de comunicação até mesmo as escolas, elas não falam por nós, elas não trazem as nossas narrativas tal qual nós somos, não são eles que sabem falar sobre os nossos povos, sobre as nossas vidas, sobre a nossa cultura e sobre a nossa identidade. Em grandes veículos de comunicação a gente ainda vê várias violências contra os nossos corpos e contra o nossos territórios, contra a nossa identidade, usando termos pejorativos, temos preconceituosos em relação aos nossos povos. E aí que a gente entendeu a importância de nós nos apropriarmos da tecnologia e do celular e da internet pra que a nossa narrativa seja ouvida e nós nos sentimos contemplados com o que estão falando sobre nós, porque nada é por nós sem nós. (Plenária “A importância da Comunicação e Tecnologia Indígena na Decolonização, Denúncia e Luta”, ATL 2023)

Ainda que o Brasil seja um país pluriétnico e as mulheres indígenas sejam as mães primárias do povo brasileiro, permanece na sociedade um estado de ignorância e de negação, em relação aos patrimônios culturais específicos e distintos da coletividade branca, predominando visões estereotipadas e distorcidas ainda por serem superadas. Nesse contexto, a comunicação e etnomídia indígenas surgem como uma grande potência de visibilidade e ferramenta de decolonização para esses indivíduos e povos, que agora protagonizam suas próprias histórias, tecendo redes etnomidiáticas de influência por onde expressam a diversidade de suas cosmovisões e empreendem narrativas de resistência.

### **Comunicação como estratégia de segurança e sobrevivência**

Parte da manhã do dia 27 de Abril, uma quinta feira, foi dedicada a uma plenária de comunicação no Acampamento Terra Livre de 2023, com pronunciamento de comunicadores representantes das sete organizações de base da APIB: A Coordenação das Organizações Indígenas da Amazônia Brasileira (COIAB); A Articulação dos Povos Indígenas do Nordeste, Minas Gerais e Espírito Santo (APOINME); O Conselho do Povo Terena; a Grande Assembleia do povo Guarani (ATY GUASU); Comissão Guarani Yvyrupa (CGY); a Articulação dos Povos Indígenas do Sudeste (ARPIN Sudeste); e a Articulação dos Povos Indígenas da Região Sul (ARPIN Sul).

A realização da plenária foi um momento de encontro e troca de experiências entre comunicadores pertencentes a etnias e localidades diferentes e, por vezes, inseridos em situações e enfrentamentos distintos, mas que trabalham juntos em uma rede virtual colaborativa de comunicação, encontrando-se ocasionalmente, em eventos do Movimento

Indígena. São os responsáveis pelos com fluxos comunicação de mão dupla, entre as bases, territórios e aldeias, as articulações regionais estabelecidas em todas as regiões do país e a Articulação Nacional dos Povos Indígenas (APIB) do Brasil.

Representando a APOIME, o comunicador indígena e veterano Alexandre Pankararu, relembra na plenária, histórias dos primeiros anos do Acampamento Terra Livre, quando ele trabalhava com uma câmara emprestada, filmando e fotografando imagens que só seriam vistas no Acampamento do ano seguinte. Em contraponto, também refere com satisfação que, agora, o evento está sendo transmitido ao vivo e se emociona: “A gente escreve, a gente publica, a gente edita, a gente faz os casos com emoção. Então, a comunicação social indígena como o cinema, como a rádio, né, a gente faz com emoção, porque pra nós, nós sentimos que é uma missão”. Atuando na comunicação do Movimento Indígena desde 2004, ele expressa felicidade em ver tantos jovens comunicadores presentes no ATL, em 2023:

A felicidade de ver tantos jovens aqui presentes, eles valem tanto. A gente vê o futuro da comunicação, a diversidade e as especificidades que cada um aqui tem uma, uma especificidade na área da comunicação, né? Então não é mais aqueles comunicadores que faziam tudo, aqui tem especialistas em montagem, tem especialistas em fotografia, especialistas de influenciar, de fazer a narração, de apresentar, a gente tem várias especificidades. Então, em todas as áreas da comunicação a gente tem um especialista. (Plenária “A importância da Comunicação e Tecnologia Indígena na Decolonização, Denúncia e Luta”, ATL 2023)

Alexandre Pankararu também destaca a importância dos avanços tecnológicos em comunicação e sua apropriação por parte dos povos

indígenas, mencionando um episódio de ataque ao Povo Terena em que fizeram um vídeo viralizar muito rápido. Segundo ele, “o vídeo não tinha muita qualidade, mas se não tivesse um parente lá filmando, seria mais um fato esquecido”. Em sua avaliação:

A comunicação é muito importante pra nossa luta, pra nossa sobrevivência e também pra nossa segurança, porque a comunicação ela também traz segurança pra nós povos indígenas, porque as pessoas pensam duas vezes antes de nos atacar, porque sabe que vai ter um indígena lá com celular na mão. (Plenária “A importância da Comunicação e Tecnologia Indígena na Decolonização, Denúncia e Luta”, ATL 2023)

O jornalista e jovem ativista indígena Erisvan Guajajara, fundador do Coletivo Mídia Indígena, conta que, desde 2015, vem realizando oficinas nos territórios indígenas, ensinando os “parentes” a utilizarem a comunicação como uma ferramenta de luta e procurando mostrar para as lideranças, que a comunicação tem esse potencial para fortalecer cada vez mais o Movimento Indígena. Ele refere à presença de quase quatrocentos comunicadores indígenas, de povos diferentes, cobrindo todo Acampamento Terra Livre, o que considera um marco histórico de conquista, mas também, “um marco de luta”. Erisvan Guajajara também explica que, em tempos passados, quando os povos indígenas faziam as denúncias, a própria FUNAI não acreditava: “Eles queriam fotos, queriam vídeos e hoje, existem os comunicadores nas bases que atuam e que fortalecem as lideranças usando a comunicação como uma ferramenta de luta” (Plenária “A importância da Comunicação e Tecnologia Indígena na Decolonização, Denúncia e Luta”, ATL 2023).

Destacando a importância da comunicação como fator de segurança, a jovem comunicadora e ativista Samela Sateré Mawé, coordenadora de comunicação da APIB, refere um ataque contra o Povo Guarani, do Mato Grosso do Sul:

Ano passado sofreu mais um ataque em Dourados, onde já teve várias violências e violações e até mortes dentro território e se não fossem os parentes filmando, se não fosse a comunicação e toda essa articulação que nós temos dentro do movimento indígena, de fazer essa comunicação em rede, talvez a gente não tivesse conseguido toda abrangência que conseguiu. (Plenária “A importância da Comunicação e Tecnologia Indígena na Decolonização, Denúncia e Luta”, ATL 2023)

No mesmo sentido, o coordenador de comunicação da ARPIN Sul, Fiiko Tupi reitera a importância da comunicação como instrumento de denúncia e arma de luta que fortalece aos povos indígenas, fazendo um apelo aos jovens:

É muito importante nós fazer os vídeos, as fotos dentro do nosso território. Não façam um, façam dois, façam três, façam quatro. O quanto mais nós fazer os documentários, as denúncias, isso nos fortalece, levar pra dentro do Ministério Público, pra Defensoria Pública, pra esses órgãos competentes que dizem defender os nossos direito. Aí eu vi a importância da divulgação que nós podemos fazer com o nosso celular, com nossas câmeras e isso tem que avançar em todos os territórios. (...) Vocês tem que filmar. A juventude. Posta no *Instagram*, posta no *Facebook*. Isso agora será a nossa arma daqui pra frente. (Plenária “A importância da Comunicação e Tecnologia Indígena na Decolonização, Denúncia e Luta”, ATL 2023)

Para o veterano Mitã Xipayá, da Coordenação das Organizações Indígenas da Amazônia Brasileira (COIAB) e organizador da Rede

Jovens Comunicadores da Amazônia, o maior desafio da comunicação indígena hoje é o equipamento e, em segundo lugar, a questão da conexão, principalmente na Amazônia brasileira. Chamando os jovens para perto da COIAB, ele explica que, no passado, quando “se queria fazer alguma no sentido de cinema”, havia uma dificuldade com os “parentes mais velhos”, que não se sentiam à vontade para passar informações aos não indígenas. Mas segundo ele, as coisas mudaram:

Hoje, com a atuação da Rede Jovens Comunicadores, a gente consegue fazer [cinema], porque as vezes a liderança é minha vó, é minha tia, é meu pai, então eles se sentem mais a vontade e além de tudo, se sentem orgulhosos de ver. Então, isso é a importância de nós jovens comunicadores tá dentro do território e cumprindo com os materiais do nosso próprio povo. Porque é um olhar diferenciado, é um olhar que a gente não vai passar de qualquer forma.

Os comunicadores do Movimento Indígena brasileiro demonstram uma clara percepção dos potenciais da comunicação em rede e do ativismo digital como uma forma de luta e de resistência, de desmistificação, de decolonização, de desconstrução e de denúncia. Esse entendimento parece ser compartilhado por todos no Movimento, inclusive pelos anciãos que, de acordo com o jovem ativista e *influencer* digital Tukumã Pataxó, compreendem muito bem que a luta de hoje também é digital:

Hoje a gente tem a tecnologia em nossas mãos, a gente tem um mundo na nossa mão, a gente tem um celular que a gente consegue alcançar o mundo e as nossas lideranças, os nossos mais velhos compreendem isso, compreendem que a nossa luta também é uma luta digital, é a luta que a gente consegue alcançar não somente o nosso território, mas o mundo. (Entrevista concedida durante o ATL 2023)

## Leituras do Campo

O estudo coloca em evidência o protagonismo das mulheres dentro do movimento indígena, assim como sua projeção no cenário político nacional e internacional. Destaca ainda a convergência de suas pautas em defesa de seus “corpos-territórios”, com a pauta climática e ambiental de interesse global, no enfrentamento da crise climática. Há um apelo reiterado aos não indígenas por uma tomada de consciência, de que “a Mãe Terra é uma só e não existe outra”. (Liderança feminina Guarani na plenária “Povos Indígenas decretam emergência climática”).

Em face da crise climática global, a luta para a preservação dos territórios e biomas e para manter as florestas em pé, não pode mais ser entendida como uma luta apenas dos povos indígenas, porque eles não são únicos que estão vivendo e compartilhando desse território e desse mundo. As mulheres indígenas acreditam ter a resposta para a emergência climática que vivemos hoje e demonstram que a demarcação de terras indígenas é a política mais efetiva para a preservação de florestas e biomas, alertando que não haverá mais tempo se os povos indígenas continuarem lutando sozinhos.

O estudo também revela um alto grau de habilidades desses povos para estabelecer conexões, numa ampla rede informacional e de organização política, demonstrando ainda, um esforço organizado para a capacitação de jovens comunicadores indígenas e uma compreensão clara, mesmo entre os anciões, da importância do domínio dos meios tecnológicos de comunicação e informação, tanto como ferramenta de luta, segurança e resistência, quanto como memória, conservação, resgate e difusão de suas tradições culturais.

De acordo com Barbero (2009, p. 63), “para que a pluralidade das culturas do mundo seja politicamente levada em conta, é indispensável que a diversidade de identidades nos possa ser contada”, que nos possa ser narrada ou traduzida, inclusive e principalmente na linguagem digital e multimídia em que, hoje, se realizam todas as traduções.

A produção etnomidiática dos povos indígenas do Brasil e a rede de relações que mobiliza subvertem o fluxo de comunicação e os sentidos homogeneizantes da tecnologia digital, porque intervêm em seus canais de difusão processando fluxos comunicativos contra as regras do seu jogo de códigos pré-existentes. Introduce no discurso tecnomidiático circulante, novos olhares, imagens e imaginários, novos temas e problemas, enfoques e discursos, a partir de novas estruturas de pensamento e processos comunicativos, orientados pelas visões de mundo daqueles/daquelas que os realizam.

Uma força que atravessa toda comunicação indígena é a potência da autorrepresentação e das imagens que evocam sobre si mesmos e sobre o mundo a sua volta. Etnomídia indígena compreende as particularidades do compromisso com os saberes tradicionais e a memória dos povos, com a defesa de seus territórios e biomas, com suas formas próprias de se organizar politicamente e sobreviver ao genocídio do Estado e do agronegócio.

## Referências

Almeida, R. C., & Maldonado, A. E. G. T. (2020). Transmetodologia como Identidade: uma epistemologia transformadora na pesquisa em comunicação. *Revista Comunicação & Educação*, 25(2), 94-103. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9125.v25i2p94-103>

- Assis, W. F. T. (2014). Do Colonialismo à Colonialidade: expropriação territorial na periferia do capitalismo. *Caderno CRH*, 27(72), pp. 613- 627. <https://doi.org/10.1590/S0103-49792014000300011>
- Barbero, J. M. (2009). Tecnicidades, Identidades, Alteridades: Mudanças e Opacidades da comunicação no Novo Século. In D. Moraes (Org.), *Sociedade Mdiatizada* (pp. 51-79). Editora Maud X.
- Carneiro, R. G., & Maldonado, A. E.G. T. (2019). *Sujeitos Comunicacionais Indígenas e Processos Etnocomunicacionais: A Etnomídia Cidadã da Rádio Yandê* [Dissertação de Mestrado, Universidade do Vale do Rio dos Sinos].
- Fortes, O. (2017, novembro 21). Daniel Munduruku: “Eu não sou índio, não existem índios no Brasil”. *Nonada Jornalismo*. <https://www.nonada.com.br/2017/11/daniel-munduruku-eu-nao-sou-indio-nao-existem-indios-no-brasil/>
- Jornalistas Livres. (2022, outubro 02). *Eleições 2022: Bancada Indígena traz mulheres à frente da luta contra a política antiindígena*. <https://apiboficial.org/2022/10/02/eleicoes-2022-bancada-indigena-traz-mulheres-a-frente-da-luta-contr-a-politica-antiindigena/>
- Machado, R. (2018). Yandê, Etnomídia indígena e educação. *Revista Cátedra Digital*, 4(5), pp. 13-25.
- Manifesto das Primeiras Brasileiras. (s.d.). <https://anmiga.org/manifesto/>
- Oliveira, M. L. (2020). Uma Leitura CTS das Relações entre Ciência e Cultura no Brasil: dos conteúdos assincrônicos aos diálogos

possíveis e desejáveis. *Revista Tecnologia e Sociedade*, 16(40), pp. 1-16. <https://doi.org/10.3895/rts.v16n40.10160>

Oliveira, M. L. (2021). A Construção Social da Diferença entre os Sexos: gênero, democracia e justiça social no Brasil. In M. C. Gobbi, & R. M. A Simões (Coords.), *Mídia, Sociedade e Ativismo* (pp. 69-85). Ria Editorial. [https://indd.adobe.com/view/publication/0146f8ee-9c81-4a8c-98b8-bd6898dbec26/1/publication-web-resources/pdf/Midia\\_sociedade\\_e\\_ativismo.pdf](https://indd.adobe.com/view/publication/0146f8ee-9c81-4a8c-98b8-bd6898dbec26/1/publication-web-resources/pdf/Midia_sociedade_e_ativismo.pdf)

Peruzzo, C. M. K. (2006). *Revisitando os Conceitos de Comunicação Popular, Alternativa e Comunitária* [Trabalho apresentado] .XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, INTERCOM/UnB. Brasília-DF.

Souza, V. G. P., & Costa, R. C. (2021). Etnomídia indígena como narrativas de resistência. *Revista Extraprensa*, 4(2), pp. 438-451. <https://doi.org/10.11606/extraprensa2021.185427>

Torrico, E. (2019). Para uma comunicação ex-cêntrica. *MATRIZES*, 13(3), 89-107. <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v13i3p89-107>

Tupinambá, R. (2016, 11 de Agosto). Etnomídia, uma ferramenta para a comunicação dos povos originários. *Brasil de Fato*. <https://www.brasildefatopr.com.br/2016/08/11/etnomidia-por-uma-comunicacao-dos-povos-originarios>

# **VIOLÊNCIA DE GÊNERO NO CIBERESPAÇO: UMA ANÁLISE DO CASO LIVIA LA GATTO E THIAGO SCHUTZ**

*Isadora da Silva Prestes<sup>1</sup>  
Francisco Arrais Nascimento<sup>2</sup>*

A *internet* promoveu mudanças profundas, significativas e irreversíveis na sociedade. Sua ascensão e popularização foi responsável por “conectar” atores sociais (comunidades discursivas) em redes *online* promovendo a interação tanto entre os pares, quanto com outros atores (Recuero, 2011). Neste interim, impulsionado pelo avanço das tecnologias de informação e comunicação (TIC), os debates acerca das possibilidades democráticas no ambiente digital têm auferido espaço

- 
1. Mestranda em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Estadual Paulista - UNESP.  
[isadora.prestes@unesp.br](mailto:isadora.prestes@unesp.br)
  2. Doutor em Ciência da Informação pela Universidade Estadual Paulista - UNESP. Pós-doutorando em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Estadual Paulista - UNESP.  
[francisco.arrais@unesp.br](mailto:francisco.arrais@unesp.br)

(Penteado et al., 2014). No entanto, cabe ressaltar que, além das possibilidades democráticas e de acesso, tensionamentos, problemáticas e violências insurgem e são disseminadas por meio de canais que se utilizam das mesmas ferramentas (Silva, 2022).

Assim, ao imergir no domínio dos estudos culturais, utilizando-se da comunicação enquanto meio e balizando-se sob a égide dos estudos de gênero, pode-se vislumbrar toda uma complexa tessitura social reproduzida e perpetuada em meio digital, exemplos disso são registrados nas redes sociais e nos canais *online*, onde a “violência contra a mulher ganhou uma implacável ferramenta” (Monteiro, 2019 p. 21), uma vez que, determinados sujeitos se valem do anonimato e da falsa sensação de impunidade para violentar indivíduos em rede (Silveira, 2015).

Segundo dados divulgados pela *SaferNet*<sup>3</sup> as mulheres são as principais vítimas de violência no meio digital. Em 2022, os crimes de ódio *online* somaram 74 mil denúncias contra 44 mil em 2021. No entanto, o maior aumento foi o de violência contra as mulheres nas redes, subindo de 8 mil denúncias em 2021 para 28 mil denúncias em 2022<sup>4</sup>. Tais crimes digitais podem acontecer principalmente devido a “existência de indivíduos que ainda lutam para a manutenção de uma sociedade de relações hierarquizadas, com a crença da superioridade masculina e sentimento de controle e posse sobre os corpos femininos” (Silva, 2022, p. 129). Os crimes de ódio envolvendo as mulheres no

---

3. ONG que atua em defesa dos direitos humanos no ciberespaço.

4. De acordo com a pesquisa, verifica-se um aumento significativo de agressões motivadas por ódio, preconceito e intolerância durante os períodos eleitorais. No Brasil, 2022 foi um ano fortemente marcado pela polarização ideológica, culminando em um aumento significativo de violências tanto *on* como *off-line*.

ciberespaço muitas vezes configuram-se como violência psicológica<sup>5</sup>, a qual é caracterizada pela Lei nº 11.340 como:

qualquer conduta que lhe cause dano emocional e diminuição da autoestima ou que lhe prejudique e perturbe o pleno desenvolvimento ou que vise degradar ou controlar suas ações, comportamentos, crenças e decisões, mediante ameaça, constrangimento, humilhação, manipulação, isolamento, vigilância constante, perseguição contumaz, insulto, chantagem, violação de sua intimidade, ridicularização, exploração e limitação do direito de ir e vir ou qualquer outro meio que lhe cause prejuízo à saúde psicológica e à autodeterminação (*Lei nº 11.340*, par 16).

Um caso de destaque nacional envolvendo Thiago Schutz, *coach* de masculinidade - pertencente ao contramovimento<sup>6</sup> *RedPill*<sup>7</sup>, exemplifica esse contexto preocupante. O recorte que ganhou repercussão foi produzido durante a participação do *coach* no *podcast* “Buteco Podcast”<sup>8</sup>.

- 
5. Já prevista na Lei Maria da Penha juntamente às violências física, moral, sexual e patrimonial.
  6. Tratamos o *RedPill* como um contramovimento social, tendo em vista que este se opõe a diversos movimentos sociais, bem como as conquistas adquiridas pelos movimentos ao longo dos anos. Entendemos contramovimentos como ações coletivas formadas pela sociedade civil ou por organizações sociopolíticas as quais “conjugam das mesmas opiniões e que, em geral, defendem a manutenção do status quo ou a estabilidade de determinado grupo social, e pautas contrárias às pautas dos movimentos sociais, disputando espaço e visibilidade na esfera pública” (Luvizotto, 2022, p. 68)
  7. O termo faz alusão ao filme “Matrix” de 1999. Nele, o protagonista interpretado por Keanu Reeves consome uma pílula vermelha (conhecida em inglês como “red pill”) a fim de adquirir a percepção de que o mundo ao seu redor é uma simulação. “Seguindo a mesma lógica, os *coaches de masculinidade oferecem ao público a escolha entre as pilulas azul e vermelha. Para eles, a realidade atual, marcada pela emancipação feminina e o combate ao machismo, seria uma espécie de matrix*” (Bertagnoli, 2023, par. 5). Adeptos deste contramovimento se apresentam como influenciadores nas redes sociais oferecendo a possibilidade dos homens tomarem a *RedPill* e, a partir disso, perceber as opressões que sofrem em sociedade e reagir.
  8. Para assistir ao episódio completo, acesse: Buteco Podcast [RESERVA]. (2023).

Nele, Thiago apresentou um exemplo o qual ressalta a importância do homem não se render aos desejos e escolhas da mulher, a qual sugere cerveja durante um encontro. Nesse contexto, Thiago fala que o homem deve ser responsável pela sua própria escolha (no caso dele, Campari) e ser inflexível em relação aos seus próprios gostos<sup>9</sup>. Tal caso, apresenta de maneira sutil a “relação vertical, hierárquica e assimétrica entre dois agentes” (Garcia, 2018, p. 27) o qual “faz da submissão o destino natural das mulheres” (Garcia, 2018, p. 14). Este conceito é fortemente difundido pelo influenciador nas redes sociais, o qual dispõe também de livros a respeito da temática. Livia La Gatto, atriz e roteirista, fez uma sátira<sup>10</sup> a respeito dos comentários do *coach* e o divulgou também em suas redes. Thiago reagiu ao conteúdo com intimidações, exigindo que Livia retirasse o material das plataformas digitais, caso contrário, ela receberia “*processo ou bala*”<sup>11</sup> Thiago Schutz responde judicialmente sobre sua ameaça a Livia La Gatto<sup>12</sup>.

Diante disso, objetivou-se compreender de que maneira Thiago Schutz difundiu mensagens de ódio contra mulheres perpetuando proselitismos acerca do papel feminino na sociedade e promovendo uma noção de supremacia masculina (Garcia, 2018; Saffioti, 2015). Compreende-se que, “a estrutura patriarcal se sustenta por meio da fraternidade entre

---

9. Para assistir ao corte, objeto dessa pesquisa, acesse: Cruz (2023).

10. O material produzido por Livia La Gatto em formato de sátira aos comentários do *coach* no *podcast* pode ser conferido em: La Gatto (2023). Nele, a atriz pontua alguns outros assuntos abordados por Schutz no episódio do *podcast* que participou.

11. Livia La Gatto expôs publicamente o conteúdo proferido por Thiago Schutz, em que ele expressou, por meio de uma mensagem de texto enviada via *direct* no *Instagram* da influenciadora, a seguinte ameaça: “*Vc tem 24h para retirar seu conteúdo sobre mim. Dps disso processo ou bala. Vc escolhe.*” Tomaz (2023).

12. Inquérito Policial número: 13.0005.0001981/2023-4.

homens, que se encontram em uma relação de hierarquia entre eles, mas se tornam coletivamente opressores no sentido de que cada um deles é capaz de exercer poder sob ao menos uma mulher” (Nunes, 2016, p. 22). Não obstante, se pode adensar tal entendimento, ao compreender que, o sistema patriarcal em que se alicerça a sociedade ocidental, utiliza-se do sexismo enquanto método/estratégia de dominação, estimulando a prática machista enquanto comportamento (Oliveira & Maia, 2016; Saffioti, 2015).

Assim, o estudo analisou, de modo específico, o recorte de Thiago no *podcast* “Buteco Podcast”, publicado no *Instagram* de divulgação do *streaming*, bem como a sátira elaborada por Livia La Gatto sobre o tema, cujo desfecho culminou em violência psicológica e motivou um processo legal contra Thiago. Com o intuito de alcançar os objetivos propostos, este estudo mescla a revisão bibliográfica (Gil, 2009) ancorando-se em uma cartografia de documentos e de sentimentos (Rolnik, 1987, 2016), mineração de termos (Aranha, 2007) e a Análise de Conteúdo (Bardin, 2011).

## **Procedimentos metodológicos**

A fim de cumprir com o objetivo supracitado na seção anterior, este trabalho propõe uma metodologia híbrida. Inicialmente, para discorrer sobre comunicação no *ciberespaço*, questões relacionadas a gênero e violência psicológica propõem-se uma revisão bibliográfica em materiais previamente formulados, visando “...proporcionar maior familiaridade com o problema, com vistas a torna-lo mais explícito” (Gil, 2009, p. 40), sendo, portanto, desenvolvida com o apoio de materiais já elaborados sobre o assunto.

Em um segundo momento, este trabalho se alicerça na cartografia de documentos e sentimentos (Rolnik, 1987, 2016) e na mineração de termos presentes nos materiais analisados (Aranha, 2007). Vale ressaltar que tais materiais consistem nos conteúdos que desencadearam as manifestações de ameaça e violência psicológica perpetradas por Thiago Schutz contra Livia La Gatto no *Instagram*.

Por fim, este estudo se concentra na aplicação da Análise de Conteúdo desenvolvida por Laurence Bardin (2011). Tal metodologia é bastante pertinente para identificar como Thiago Schutz se utilizou do ciberespaço para ameaçar e violentar psicologicamente a atriz e roteirista Livia La Gatto bem como disseminar mensagens de ódio contra as mulheres nas redes, reforçando estereótipos prejudiciais de gênero. A análise se dará em torno do recorte do material divulgado no *Instagram* de Thiago Schutz em sua participação no episódio do *Buteco Podcast* e na sátira produzida por Livia La Gatto.

## **Resultados e Discussões**

As conquistas alcançadas pelas mulheres ao longo dos anos têm proporcionado a elas a oportunidade de ingressar em espaços anteriormente reservados exclusivamente ao sexo masculino, ampliando assim suas oportunidades de participação e envolvimento em diversas esferas da sociedade (Pinto, 2010; Rago, 1985). No entanto, tais conquistas foram – e ainda são – consideradas ameaças em uma sociedade dominada pelo patriarcado (Saffioti, 2015). Nesse sentido, considerando a marcante dinâmica de poder do sistema patriarcal, a violência de gênero emergiu como uma realidade evidente, objetivando a preservação do controle e da dominação sobre as mulheres, perpetuando estereótipos de gênero

que limitam e subjugam o sexo feminino. (Gomes et al., 2016). A violência de gênero manifesta-se de múltiplas formas tanto na sociedade quanto no ciberespaço, sendo disseminada especialmente por meio de comentários misóginos, resultando em graves repercussões psicológicas para com as vítimas (Monteiro, 2019).

Thiago Schutz, *coach* de relacionamento pertencente a um contramovimento masculinista em ascensão no panorama brasileiro, se utiliza de uma narrativa autointitulada “homem de valor” como estratégia para legitimar preconceitos e estereótipos e violentar maiorias minorizadas em rede. Para Rios (2007), tais estereótipos são “percepções mentais negativas em face de indivíduos e de grupos socialmente inferiorizados, bem como as representações sociais conectadas a tais percepções” (2007, pp. 27-28). Para além, Albuquerque Jr (2010, p. 30) afirma que a estereotipia

é um discurso assertivo, repetitivo, é uma fala arrogante, uma linguagem que leva à estabilidade acrítica, é fruto de uma voz segura e autossuficiente que se arroga o direito de dizer o que é outro em poucas palavras. O estereótipo nasce de uma caracterização grosseira e indiscriminada do grupo estranho, em que as multiplicidades e as diferenças individuais são apagadas, em nome de semelhanças superficiais do grupo.

Diversos *coaches* de masculinidade, assim como Thiago Schutz, se utilizam de estereótipos atrelados aos papéis de gênero e influenciam a sociedade civil no *ciberespaço* diante da lógica de oferecer “um “contraponto ao feminismo”, uma demanda de homens “perdidos” em meio às transformações. Esses influenciadores se tornaram muito populares,

principalmente por meio dos cortes, trechos de vídeos em que participam de *mesacasts*” (Bertagnoli, 2023, par. 24).

Nesse sentido, visando libertar o homem da manipulação feminina, *coaches* de masculinidade oferecem cursos, *e-books* e palestras oferecendo a *Redpill*, a pílula da realidade, a qual desmascara a condição de subalternização feminina. Portanto, a condição de “realidade” apresentada pelo contramovimento impõem à mulher a condição de opressora. Nesse sentido, a *RedPill* apresenta-se com o objetivo de fazer com que os homens tomem consciência das amarras sociais que os oprimem (Bertagnoli, 2023), tendo em vista que, para o contramovimento “as mulheres exerceriam dominância sobre os homens, a partir dos direitos que conquistaram, chamados pelos *Redpill* de ‘privilégios’” (Bertagnoli, 2023 , par. 5).

Adeptos deste contramovimento afirmam que “a submissão é prescrita como o comportamento normal, moral e natural das mulheres” (Garcia, 2018, p. 13). Dessa forma, tal frente “produz, significa, hierarquiza e trata o ‘masculino’ como valor fundamente da moral e, em consequência disso, o ‘feminino’ como inferior ao ‘masculino’ (em seus desdobramentos mais evidentes: a mulher como inferior ao homem, os demais gêneros como aberrações ou invisíveis” (Hintze, 2020), naturalizando preceitos conservadores que permeiam nossa sociedade e estabelecem padrões de gênero para as construções sociais e culturais do que é ser homem e do que é ser mulher (Louro, 2003).

As pautas apresentadas por Schutz e por outros adeptos do movimento, são carregadas de visões conservadoras e achismos que oprimem mulheres e outras maiorias minorizadas. Tais discursos tem auferido destaque nos últimos tempos e ampliado o debate acerca do

contramovimento que também tem crescido em rede. Dessa forma, vale ressaltar que ataques a esses grupos subalternizados tem se tornado cada vez mais comuns. Cabe destacar ainda que o *Redpill* defende “a volta de uma ordem social na qual os homens circulavam sem se sentirem ameaçados. Mas seus discursos não são apenas palavras jogadas ao vento. Eles ressoam e produzem problemas concretos, perpetuando a opressão” (Bertagnoli, 2023, , par. 32) contra as mulheres e a outros diversos grupos subalternizados.

Em muitos casos, em consonância com as reflexões de Glick e Fiske (1996), observa-se uma perspectiva de sexismo em que “as atitudes hostis em relação às mulheres não se manifestam exclusivamente de maneira explícita ou aberta, mas, ao contrário, assumem formas mais veladas e simbólicas” (Assmar & Ferreira, 2004 p. 93) as quais são propagadas até mesmo em formato de autoajuda por *coaches* de masculinidade. Tal dinâmica pode ser constatada no vídeo em análise, onde Thiago coloca em pauta a oposição do homem aos desejos de uma mulher que supostamente tenta manipulá-lo em todas as circunstâncias, inclusive em situações triviais como a escolha de uma bebida em um bar. Neste caso, o *coach* sugere a importância da imposição do homem sobre a situação, se mantendo inflexível aos desejos da parceira, resultando na dominação masculina a qual impõem um modelo de vida subordinada às ideologias do dominante (Balestro & Gomes, 2015).

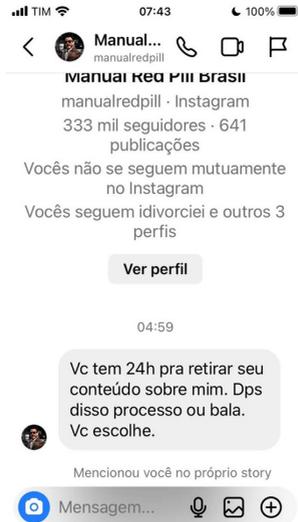
No entanto, outros comentários proferidos pelo *coach* no *podcast*, apontados por Lívia, possuem caráter explícito, levantando questões fortemente relacionadas a “estereótipos e preconceitos dirigidos às mulheres por conta de sua condição de gênero, isto é, o sexismo, manifesto em representações e atitudes negativas, bem como em práticas

discriminatórias contra as mulheres” (Assmar & Ferreira, p. 90) em diversas esferas sociais. Além disso, o *coach* ainda questiona as lutas e os direitos adquiridos pelas mulheres ao longo dos anos, promovendo assim um discurso de ódio direcionado àquelas que se recusam a submissão, além de fornecer argumentos que legitimam comportamentos violentos e assediosos alicerçados em concepções frágeis e tóxicas de masculinidade. Tais pronunciamentos corroboram com a disseminação de ódio nas redes e com a perpetuação de estereótipos antiquados acerca dos papéis de gênero presentes na sociedade.

Como uma espécie de resposta a essas violências, Livia La Gatto satiriza os comentários proferidos por Thiago durante sua participação no *podcast*, sem citá-lo diretamente. A forma como Livia se expressou nas redes sociais, contrariando os ideais de Thiago, carrega consigo o outro lado da história, que aponta para a masculinidade tóxica disseminada pelo *coach*. De acordo com a definição de Oliveira e Santos (2022), a masculinidade tóxica é caracterizada pelo homem não apenas praticar ações prejudiciais e destrutivas consigo mesmo, mas também “com o outro ou com as coisas do mundo, como também considerar isso como normal e incentivar, propagar, defender ou manter tais práticas” (p. 138). Nesse sentido, a masculinidade torna-se tóxica quando os comportamentos tóxicos estão intrinsecamente ligados à concepção de masculinidade. Consequentemente, podemos afirmar que a violência nos relacionamentos é um exemplo marcante de masculinidade tóxica, como observado nos comentários de Schutz.

Em formato de sátira, a atriz ironiza comentários proferidos por Thiago durante sua participação no *podcast Buteco Podcast*. Entre suas falas, Livia - com um filtro careca - para se aproximar fisicamente de

Schutz, reproduz algumas das falas levantadas pelo *coach* como a de mulheres de “baixo valor”, sendo elas, mulheres não dignas para um relacionamento. Isso se dá, segundo os preceitos do *coach*, tendo em vista que elas estão frequentemente em baladas, festas e eventos como o carnaval curtindo e, por não serem do lar, não são consideradas adequadas. Outra fala da atriz, também apontada por Schutz ao longo do *podcast* diz respeito aos papéis de gênero, onde ele afirma que muitas mulheres não sabem cozinhar e já estão com mais de 35 anos, o que é prejudicial, tendo em vista que o “valor” da mulher, para adeptos do contramovimento, diminui conforme sua idade. Nessa fala, Thiago é etarista e ainda aponta para papéis de gênero ultrapassados onde cabe a mulher as tarefas do lar e o ato de servir. Por fim, Livia reproduz a fala do *coach*, onde ele afirma que as mulheres devem agradar os homens, sendo flexíveis e adaptáveis às suas rotinas. Nesse momento, Livia apresenta o exemplo do Campari, o corte que viralizou do *podcast* que Schutz participava. Após visualizar o material, o *coach* reagiu à sátira com intimidações no *instagram* de Livia, com o objetivo de silenciá-la. Livia, ao contrário, compartilhou as mensagens direcionadas a ela em seus *stories*, apontando que estava sofrendo ataques. Na mensagem, Thiago afirma:



Tomaz (2023). *Print* da mensagem que Thiago Schutz enviou para Livia La Gatto após a publicação de seu conteúdo nas redes sociais.

Muitos são os tipos de violência praticados contra mulher. Muitas dessas violências encontram-se previstas em Lei e são regulamentadas no país por meio da Lei Maria da Penha, sendo elas física, psicológica, moral, sexual e patrimonial, disponíveis no Capítulo II, art. 7º, incisos I, II, III, IV e V da Constituição Federal. A violência física pode ser compreendida como “qualquer conduta que ofenda a integridade ou saúde corporal da mulher” (Instituto Maria da Penha, s.d., par 4). Nela, qualquer ação que ofenda a integridade corporal da vítima é considerada violência (*Lei nº 11.340*). Espancamento, sufocamento, ferimentos e tortura são alguns exemplos desse tipo de violência.

A violência psicológica refere-se a “qualquer conduta que: cause dano emocional e diminuição da autoestima; prejudique e perturbe o pleno desenvolvimento da mulher; ou vise degradar ou controlar suas

ações, comportamentos, crenças e decisões” (Instituto Maria da Penha, s.d., par 5). Nela, ameaças, constrangimento, humilhação, perseguição e chantagem, podem ser caracterizados como exemplos. Esse tipo de violência foi inclusive percebida na mensagem de Schutz enviada à Livia La Gatto no *instagram*, tendo em vista que o *coach* ameaçou a existência de Livia, caso o conteúdo não fosse deletado de seu perfil.

A violência sexual trata-se de “conduta que constranja a presenciar, a manter ou a participar de relação sexual não desejada mediante intimidação, ameaça, coação ou uso da força” (Instituto Maria da Penha, s.d., par. 6). Estupro, impedimento do uso de métodos contraceptivos, limitação e anulação dos direitos reprodutivos e sexuais da mulher e obrigação de realizar atos sexuais são exemplos da violência sexual.

Já a violência patrimonial, por sua vez se caracteriza como “qualquer conduta que configure retenção, subtração, destruição parcial ou total de seus objetos, instrumentos de trabalho, documentos pessoais, bens, valores e direitos ou recursos econômicos, incluindo os destinados a satisfazer suas necessidades” (Instituto Maria da Penha, s.d., par. 7). Exemplos da violência patrimonial são o controle do dinheiro, destruição de documentos pessoais, furto, extorsão, estelionato, entre outros. Por fim, a violência moral refere-se a “qualquer conduta que configure calúnia, difamação ou injúria” (*Lei nº 11.340*, par 19). Desvalorizar a mulher pelas suas vestimentas, acusar de traição, fazer críticas mentirosas e expor a vida íntima são alguns dos exemplos do que se caracteriza como violência moral.

Tanto no âmbito público como no privado, a violência e o abuso contra as mulheres manifestam-se em diversas formas, contribuindo para o quadro cultural de uma sociedade patriarcal que endossa, normaliza,

promove e silencia atos de violência contra as mulheres (Instituto Maria da Penha, s.d.). Portanto, para alterar essa realidade e erradicar qualquer forma de agressão, é fundamental combater os estereótipos de gênero que restringem homens e mulheres na sociedade.

Conforme observamos, Livia La Gatto foi uma vítima que teve êxito em denunciar o agressor e assegurar a proteção prevista pela lei. Entretanto, no Brasil, inúmeras mulheres vivenciam essa mesma realidade com o temor de reportar o agressor, o que as mantém presas em situações de violência. Nesse sentido, cabe destacar que denunciar a violência contra a mulher é fundamental, pois representa um ato de coragem que pode salvar vidas e promover mudanças sociais significativas. Ao reportar casos de agressão, as vítimas contribuem para a responsabilização dos agressores e a aplicação da lei, garantindo a sua própria segurança e a de outras mulheres em situações semelhantes, tanto *on* como *off-line*.

## **Considerações Finais**

Em suma, a análise do recorte do *podcast* “Buteco Podcast” e do conteúdo produzido por Livia La Gatto nas redes sociais revela a preocupante utilização das redes sociais por Thiago Schutz e por outros usuários pertencentes a movimentos masculinistas como o *RedPill*. Tendo em vista que esses grupos se utilizam das plataformas para disseminar ódio contra as mulheres, em prol de uma masculinidade tóxica e dominante, perpetuando assim, estereótipos de gênero, os quais são disseminadas pelo contramovimento em formato de autoajuda. Nesse sentido, a visibilidade e o alcance significativo desses conteúdos misóginos nas redes sociais podem contribuir para o aumento do

número de indivíduos que aderem a essa ideologia, o que, por sua vez, resulta em um aumento dos casos de violência contra mulheres tanto *on* quanto *off-line*.

*Influencers* como Thiago Schutz se utilizam do ambiente *online* visando auferir *status* de verdade e mobilizar a esfera pública para a adesão, visibilidade e reconhecimento dessa narrativa que inverte o papel do homem, apresentando-o como oprimido por um sistema de dominação feminina. Isso se dá em decorrência das conquistas dos direitos das mulheres em sociedade, uma vez que, com a ascensão dos direitos femininos sobre suas vidas e seus corpos, a masculinidade construída sobre os pilares do machismo e do patriarcado entra em crise, tendo em vista que a dominação do homem sobre a mulher se encontra ameaçada e passa a ser refutada a medida em que o movimento em prol das mulheres avança. Em meio a essa crise, narrativas se proliferam em rede por meio de atores sociais como Schutz, buscando restaurar a masculinidade e a virilidade dos homens. Contrapondo-se aos avanços das mulheres em sociedade, atores individuais e coletivos defendem a manutenção e a regressão dos direitos femininos por meio de discursos de ódio, disseminados em formato de autoajuda, que visam impor à mulher a posição de dominada. Por isso, torna-se fundamental combater narrativas misóginas que culminam em violências para com as vítimas e todo e qualquer tipo de violência contra as mulheres praticadas tanto *on* quanto *off-line*. Dessa forma, a sociedade como um todo deve se engajar na promoção da igualdade de gênero, no respeito à diversidade e na desconstrução dos estereótipos de gênero que restringem e prejudicam homens e mulheres.

Esse estudo buscou compreender de que maneira Thiago Schutz difundiu mensagens de ódio contra mulheres perpetuando proselitismos acerca do papel feminino na sociedade e promovendo uma noção de supremacia masculina. No entanto, em razão do acentuado recrudescimento de contranarrativas que fomentam concepções e condutas conservadoras, patriarcais que se ancoram na violência para se contrapor à luta pela equidade social, torna-se imprescindível a apreensão da forma como tais contramovimentos se estruturam e influenciam a esfera civil em prol de suas agendas, buscando identificar como estes sujeitos individuais e coletivos tem se organizado em rede no Brasil e garantido visibilidade para este fenômeno crescente por meio da violência contra grupos subalternizados como as mulheres, os negros, a comunidade LGBTQIAPN+, entre outros. Portanto, este estudo não deve ser considerado conclusivo, mas sim um ponto de partida para novas reflexões e descobertas.

## Referências

- Albuquerque Júnior, D. M. de. (2010). *A invenção do Nordeste e outras artes*. Cortez.
- Aranha, C. N. (2007). *Uma abordagem de pré-processamento automático para mineração de textos em português: sob o enfoque da inteligência computacional* [Tese de Doutorado, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro].
- Assmar, E. M. L., & Ferreira, M. C. (2004). Estereótipos e preconceitos de gênero, liderança e justiça organizacional: controvérsias e sugestões para uma agenda de pesquisa. Em M. E. O. Lima, &

M. E. Pereira (Orgs.), *Estereótipos, preconceito e discriminação: perspectivas teóricas e metodológicas*. EDUFBA.

Bardin, L. (2011). *Análise de conteúdo*. Edições 70.

Balestero, G. S., & Gomes, R. N. (2015). Violência de gênero: uma análise crítica da dominação masculina. *Revista CEJ*, 19(66), 11.

Bertagnoli, D. L. (2023, 12 de setembro). O que significa o termo redpill? *Politize*. <https://www.politize.com.br/o-que-significa-redpill/>

Buteco Podcast [RESERVA]. (2023, 3 de janeiro). *MANUAL RED PILL: OS PERIGOS DO RELACIONAMENTO (com Thiago Schutz) | BUTECO PODCAST #092* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=dL65twRZA34>

Garcia, M. (2018). *Não nascemos submissas, nos tornamos*. Subta.

Gil, A. C. (2009). *Como elaborar projetos de pesquisa*. Atlas.

Glick, P., & Fiske, S. (1996). The Ambivalent Sexism Inventory: Differentiating hostile and benevolent sexism. *Journal of Personality and Social Psychology*, 70(3) <https://doi.org/10.1037/0022-3514.70.3.491>.

Hintze, H. (2020). *Desnaturalização do machismo estrutural na sociedade brasileira*. Paco Editorial.

Instituto Maria da Penha. (s.d.). *Tipos de violência*. <https://www.institutomariadapenha.org.br/lei-11340/tipos-de-violencia.html>

Lei nº 11.340 de 7 de Agosto de 2006. Lei Maria da Penha: cria mecanismos para coibir a violência doméstica e familiar contra a mulher. [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2004-2006/2006/lei/111340.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2006/lei/111340.htm)

Livialagatto. (2023, 13 de fevereiro). *Bora Galera, HOMENS. Comprei meu best-seller* [Vídeo] Instagram. <https://www.instagram.com/p/Com-caAJYzs>

Louro, G. L. (2003). *O corpo Educado. Pedagogias da Sexualidade*. Autêntica.

Luvizotto, C. K. (2022). Comunicação Digital e Cidadania: A Atuação de Movimentos Sociais e Contramovimentos Durante a Pandemia de Covid-19. *Revista Comunicação Midiática*, 17(1) 61–72.

Manualredpill. (2023, 31 de janeiro). *Ela já tentou te mudar? Me conta aí* [Vídeo] Instagram. <https://www.instagram.com/reel/CoGB11YjqM9/>

Monteiro, E. P. (2019). *A violência contra as mulheres no ambiente digital* [Dissertação de Mestrado, Escola Superior de Ciências da Santa Casa de Misericórdia de Vitória - EMESCAM].

Oliveira, F. A., & Santos, N. de J. (2022). O discurso sobre masculinidade tóxica em uma campanha publicitária governamental. *Revista*

do *GELNE*, 24(1) 136–147. <https://doi.org/10.21680/1517-7874.2022v24n1ID26319>

Oliveira, M. de., & Maio, E. R. (2016). “Você tentou fechar as pernas?” A cultura machista impregnada nas práticas sociais. *Revista Polêmica*, 16(3), 1-18.

Penteado, C. L. de C., Santos, M. B. P., & Araujo, R. de P. A. (2014). Democracia, Sociedade Civil Organizada e internet: estratégias de articulação online da Rede Nossa São Paulo. *Sociologias*, 16 (36), 206-235.

Pinto, C. R. J. (2020). Feminismo, história e poder. *Revista de Sociologia e Política*, 18(36), 15-23.

Rago, M. (1985). *Do cabaré ao lar: a utopia da cidade disciplinar*. Paz e Terra.

Recuero, R. (2011). *Redes sociais na internet*. Sulina.

Rios, R. R. (2007). O conceito de homofobia na perspectiva dos direitos humanos e no contexto dos estudos sobre preconceito e discriminação. In F. Pocahy (Org.), *Rompendo o silêncio: homofobia e heterossexismo na sociedade contemporânea*. Políticas, teoria e atuação. Nuances.

Rolnik, S. (1987). Cartografia ou de como pensar com o corpo vibrátil. *Núcleo de Estudos de Subjetividade da PUC*. <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/suely%20rolnik.htm>

- Rolnik, S. (2016). *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Editora da UFRGS.
- Saffioti, H. (2015). *Gênero patriarcado violência*. Expressão Popular: Fundação Perseu Abramo.
- Silva, M. A. da. (2022). A internet como ambiente facilitador à violência de gênero: cyberstalking, sextorsão e revenge porn. *Revista do Ministério Público do Estado do Rio de Janeiro*, 86, 111-133.
- Silveira, B. de O. da. (2015). *A Violência na Prática de Crimes no Ciberespaço*. [Dissertação de Mestrado em Segurança Pública]. Universidade Federal do Pará.
- Tomaz, K. (2023,3 de março). Livia La Gatto pede à Justiça de SP para Thiago Schutz ficar 200 metros distante e não falar com ela; coach é investigado por ameaçar atriz. *GI*. <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2023/03/03/livia-la-gatto-pede-a-justica-de-sp-para-thiago-schutz-ficar-200-metros-distante-e-nao-falar-com-ela-coach-e-investigado-por-ameacar-atriz.ghtml>

# A SUBVERSÃO DO RISO: ALEGORIAS DE GÊNERO NA SUPERFÍCIE DOS MEMES

*André Luis Barbosa de Oliveira Junior<sup>1</sup>*

A pesquisa analisou os memes como instâncias agenciadoras de múltiplos discursos no intuito de compreender os condicionamentos sociais de gênero (Butler, 2015; Louro, 2010) disseminados no WhatsApp. Foi confirmada a hipótese de que não configuram apenas ferramentas interativas de humor para a conexão entre as pessoas, uma vez que reverberam intencionalidades narrativas pela via das representações humorísticas. De modo recorrente, e sob o pretexto da comicidade, tais suportes tendem a refletir posições, hierarquias e diferenças entre os sexos impostas pela historicidade. Foi realizada uma Análise Temática (Motta, 2010) dos memes que circulam nesses dispositivos midiáticos, a fim de identificar os efeitos de sentidos das narrativas. À luz dos Estudos

---

1. Mestrando em Jornalismo  
Aluno do Programa de Pós-Graduação em Jornalismo (PPJ/UFPB)  
[andrebojimjornalista@gmail.com](mailto:andrebojimjornalista@gmail.com)

Culturais (Hall, 2016) e da vertente educacional (Citelli, 2021) o movimento analítico privilegiou as categorias gênero e representação em suas mediações sociais (Martín-Barbero, 2014). Os resultados apontam que a apropriação dos memes se interpõe enquanto mecanismo de leitura assertiva das questões de gênero, contribuindo com os campos da comunicação e da educação no espaço heterogêneo de formação das culturas. O movimento interpretativo dos memes favorece uma aprendizagem cultural de gênero à medida que as concepções depreciativas sobre as mulheres são submetidas à criticidade revelando os estereótipos sobre o feminino. Portanto, a questão norteadora do estudo foi assim formulada: qual será o papel dos memes na reprodução social das questões de gênero?

### **Memes: o contágio do riso**

Num tempo em que a alegria faz muita falta, as diferentes estratégias de humor que permeiam o espaço social não apenas podem nos ‘fazer rir’ ou conectar pessoas, como, sobretudo, ‘fazer pensar’. Tal assertiva nos conduz aos memes e suas alegorias lúdicas que satirizam diversas situações contemporâneas. Na ambiência da internet, as tematizações imagéticas se transmutam em instâncias agenciadoras de mediações linguísticas, híbridas e estéticas, sob o pretexto da comicidade, ainda que possuam um caráter efêmero, dados os novos agenciamentos que se transmutam em razão das viralizações (Souza & Nascimento, 2020).

Analisando as condições virais dos dispositivos, Recuero (2017) explica que a lógica de contágio e aproximação com as mensagens propagadas decorre das estruturas complexas de relações dos atores com outros atores: “as estruturas interativas têm um papel fundamental no

comportamento e na visão de mundo desses indivíduos, mais do que outras categorias muitas vezes tomadas a priori como mais importantes, como classe social, sexo ou idade” (Recuero, 2017, p. 8). Nesse raciocínio, os grupos on-line intensificam uma circulação rápida, que não ocorre nos espaços off-line, o que corrobora a intencionalidade vertiginosa da partilha de conteúdos. Do mesmo modo, as estruturas da rede são constituintes de e constituídas por essas mesmas interações e pelas decisões dos atores sobre elas. Conseqüentemente, a persistência das informações e a sua replicabilidade são chaves para que as informações publicadas se expandam através de adaptações e cruzamentos discursivos.

De acordo com a autora supramencionada, alguns fatores sustentam a replicação instantânea: (1) audiências invisíveis; (2) colapso dos contextos; e (3) borrimento das fronteiras entre o público e o privado. Mas, nas suas palavras, “a estrutura interconectada de atores que estão aproximados na mediação constitui audiências que não são imediatamente discerníveis para quem está interagindo” (Recuero, 2017, p. 11). Portanto, se as audiências se diluem e os conteúdos também, é preciso chamar atenção para os efeitos de sentidos das viralizações.

Também discutindo esses parâmetros, Lima-Neto e Oliveira (2019) destacam que o conceito de meme teve inspiração em Richard Dawkins, etólogo, biólogo e escritor britânico, a partir da obra ‘O Gene Egoísta’, na qual são apresentados argumentos de que os genes criam cópias de si ao longo do processo evolutivo. Se nesse campo, os genes são replicadores biológicos, pois repassam para gerações futuras determinadas informações, nas analogias sociais, os memes cumprem função semelhante, ao replicar ideias, representando as mutações culturais e históricas através das reproduções de pensamentos. Estas, por sua

vez, se tornam facilmente escaláveis, rapidamente percorrendo toda a estrutura das redes.

Em face dos entrelaçamentos intencionais com o cotidiano e da rápida propagação, as novas discursividades dos memes podem revelar indícios de estereótipos de gênero, uma vez que sugerem a intertextualidade social pela via dos interdiscursos. Na formulação teórica de Maingueneau (2015), interdiscursos são os elos interdependentes e dialógicos, ainda que heterogêneos, derivados das múltiplas narrativas que compõem o espaço social, incluindo-se, evidentemente, as midiáticas. Por esse viés, qualquer interpretação de enunciados admite uma polifonia de significados, decorrente da pluralidade de textos/enunciações que sustentam a existência e a circularidade dos códigos na vida sociocultural, considerando-se os cruzamentos que lhes originam. Assim, “para interpretar o menor enunciado, é necessário relacioná-lo, conscientemente ou não, a todos os tipos de outros enunciados sobre os quais ele se apoia de múltiplas maneiras” (Maingueneau, 2015, p. 28).

Atentando para este horizonte de intertextualidade, nossa atenção converge para os memes nas referências às dinâmicas de feminilidades e masculinidades que, oportunamente, possam favorecer o discernimento para os arquétipos da problemática de gênero. Na linha proposta por Maingueneau (2015), o conceito de meme é manifestação de uma atividade cultural e discursiva – oral, escrita, visual – que se hibridizam nas suas relações de dizeres e saberes em confluência com os códigos da convivência na esfera pública.

Num pensamento similar, Jenkins (2009) compreende os dispositivos como ecossistemas de circulação de produtos culturais, marcados pelo trânsito acelerado de representações para um rápido consumo de

ideias. Isto é, os memes disseminam imagens e posições no mercado ativo de trocas culturais. De acordo com Felinto (2008), a multiplicação acelerada das narrativas torna o fenômeno dos memes um exemplo da denominada cultura *Spoof*. No domínio da internet o adjetivo se reporta à ação de satirizar, parodiar e/ou adicionar a textos e imagens diversos recursos disponíveis, advindos de outras instâncias de comunicação, como personagens de cinema, novelas, redes sociais, que se tornam alvos de adaptação e colagem nas novas estruturas constituindo um contexto multimodal.

Na dinâmica de recriação, imitação e colagem são realizadas paródias dos conteúdos originais sob a forma de derivados humorísticos, “e estes encontraram na internet não apenas novos espaços de visibilidade como também um novo valor social” (Felinto, 2008, p. 34). Não há limites para as imitações e sátiras possíveis, nem para a ‘avidez’ dos seus consumidores na absorção da realidade, fato que torna pertinente entender o humor mobilizado nas alegorias de gênero.

Sá et al. (2015) associam tais alegorias à ‘cultura pop’; uma cultura ambígua, influenciada por fatores como volatilidade, transitoriedade e ‘contaminação’, inerentes à midiatização contemporânea. O contexto determina a lógica efêmera do consumo massivo e espetacularizado de ideias e coisas: “Nesse sentido, pode-se afirmar que a cultura pop tem óbvias e múltiplas implicações estéticas, sublinhadas por questões de gosto e valor; ao mesmo tempo em que ela também afeta e é afetada por relações sociais de capital e poder” (Sá et al., 2015, p. 9).

Pelo exposto, torna-se nítido inferir que a cultura dos memes não se mantém viva apenas para promover o riso, já que carrega um vasto campo de ambiguidades, perpassado por tensões, valores e

disputas simbólicas, nas quais se formam interações caracterizadas por marcadores tanto estéticos quanto político-ideológicos, capazes de influenciar novas ressonâncias. Nesse processo importa considerar a prerrogativa das mediações comunicativas (Martín-Barbero, 2004), capazes de favorecer experiências de aprendizagem cultural, bem como incitar repertórios cognitivos, através dos memes, desde que se analise os elementos cômicos de subversão dos sentidos de gênero.

### **A comédia social: textos e subtextos dos memes**

O historiador francês Georges Minois (2003) estimula a percepção dos artificios do humor como táticas satíricas de reprodução da realidade, nas quais o escárnio e a ironia disfarçam a ambiguidade das ideias comunicadas. Em síntese, o riso estabelece uma conexão com os dilemas sociais de modo alegórico e metafórico. Desse modo, verificar como o riso tem sido utilizado ao longo da história social não serve apenas para ‘fazer graça’, exaltar ou condenar suas tramas, mas para se conhecer a mentalidade de uma época, as crenças e posições que orientam os pensamentos ou as posturas coletivas. Daí porque fazer rir rompe com qualquer intenção de neutralidade: “o riso é alternadamente agressivo, sarcástico, escarnecedor, amigável, sardônico, angélico tomando as formas da ironia, do humor, do burlesco, do grotesco; multiforme, ambivalente, ambíguo” (Minois, 2003 p. 16).

Referindo-se ao componente ambíguo da comédia, Nogueira (2010) ressalta que a mobilização do recurso da ironia, largamente adotado, não perde a intencionalidade discursiva, pois a pretensão para o efeito do riso é sempre a interpelação de quem vai receber a mensagem a fim de capturar sua atenção para o conteúdo. Em razão disso,

as expressões cômicas dialogam com a realidade e expandem os fatos, através de analogias paródicas, nas quais um novo código narrativo é instituído, a fim de agregar leveza a informações já conhecidas, mas que adquirem outras camadas de significados.

Por tais critérios, a comédia é um gênero discursivo que requer interpretação crítica. No caso dos memes, a paródia do social é substantiva e se apropria de uma determinada situação para destacar suas contradições. Outra modalidade concerne à ironia, mecanismo linguístico no qual o sentido literal dos fatos é invertido para dar lugar ao sentido figurado. Com isso, a prática de representação cômica absorve o ridículo, o humor absurdo, revelando a insignificância de certos valores, ao mesmo tempo em que sublinha a hipocrisia das normas ou das convenções ‘zombando’ dos costumes sociais. Face a esses aspectos, as narrativas de comicidade adquirem complexidade interpretativa porque reescrevem os valores culturais.

No entendimento de Possenti (2014) os textos humorísticos e seus diversos desdobramentos são formas de veiculação de discursos menos oficiais que operam, frequentemente, com a representação de estereótipos. Esquemas culturais preexistentes são evocados e, através deles, as pessoas enxergam a realidade e estabelecem suas relações de significados. Os estereótipos apelam para a depreciação de conceitos ou de circunstâncias no intuito de evocar o ridículo e provocar o riso. Repetições, exageros e, sobretudo, surpresas sequenciais são mecanismos das narrativas humorísticas para novos dizeres que desestabilizam o esperado ou que rompem com a lógica social. Vale mencionar que as referências aos paradoxos da vida cultural, às polêmicas históricas e aos tabus constituem expressivos gatilhos do humor, especialmente “se

as controvérsias que se tornaram mais ou menos populares e algum dos aspectos relacionados ao tema foi estereotipado” (Possenti, 2014, p. 51).

Nessa linha argumentativa, imagens e escritas de humor sugerem uma espécie de ‘prazer maldoso’ em suas relações de interdiscursividade, além de funcionarem, também, como palcos de relações de conflitos. Os elementos que concernem ao riso, quando vinculados à ironia ou ao sarcasmo, requerem leitura e observação criteriosas para não reproduzir o rebaixamento, a depreciação, a avaliação negativa – sejam de ordem física, sejam de ordem moral, em relação a determinados grupos, conforme se observa pelas referências depreciativas às mulheres.

Nas relações sociais, certas brincadeiras e comentários parecem sustentar pensamentos preconceituosos ao defenderem papéis supostamente adequados para homens e mulheres. A título ilustrativo, algumas citam competências masculinas, e supostamente superiores, ou sugerem habilidades genéricas, mas igualmente assimétricas. Contudo, trata-se de uma prática recorrente que não aborda somente o feminino. Spengler (2017) contextualiza que, emergidos em uma sociedade patriarcal e capitalista, homens e mulheres do século XXI têm se deparado com imagens opressoras, seja no aspecto profissional ou afetivo.

As situações estereotipadas sinalizam uma apreciação do mundo cultural distorcida, que é imposta para comunicar ideias subliminares marcadas pelo apagamento de autoria. O anonimato permite que as ideias circulem com maior liberdade e transgressão popularizando o ridículo ou as ofensas que atingem determinados grupos. Por isso, Coelho (2014) deixa claro que os memes são ricas superfícies performativas que expressam relações sociais concretas, conflitos de diferentes ordens,

e que determinam usos específicos e multifacetados nas experiências de sociabilidade.

O processo interativo mostra convivência à prática cultural que define o próprio estatuto de existência das redes sociais, cujas interações são replicadas facilmente. Ao repassar uma imagem, consumimos seu conteúdo e difundimos sua ideologia, porque estabelecemos pactos de concordância na mediação cultural estabelecida. Nesse raciocínio, um meme representa um recorte que “permite a textualização do discurso, criando assim uma versão, um gesto de interpretação, afetando o mundo e afetando outros gestos. Esse recorte flutua pelo mundo virtual, afetando todos os usuários que entrarem em contato com ele” (Coelho, 2014, p. 25). No território da internet, os memes funcionam enquanto extensão virtual do espaço urbano, e tal como uma cidade, são marcados por publicidades, notícias e falas de terceiros com replicações de pensamentos. “Dentro desse espaço virtual e de suas redes sociais, construímos uma cidade completamente interativa, e por consequência, uma ‘vitrine’ de nós mesmos” (Coelho, 2014, p. 21).

Carmelino e Possenti (2015) pontuam que, na vitrine de exposição da cultura on-line, os textos humorísticos operam, frequentemente, numa representação simplificada e negativa do ponto de vista arquetípico: “como os estereótipos comumente se referem ao todo social, selecionando alguns detalhes, tendem a oferecer uma imagem incompleta (eventualmente, errada) que implica ou provém de uma qualificação ou julgamento” (Carmelino & Possenti, 2015, p. 417). Na dinâmica de gênero, os estereótipos propagam, na verdade, não só os ditos populares, mas também os ‘interditos’, solicitando análises

que levem em conta as problemáticas histórico-culturais, as tensões e os silenciamentos que as atravessam.

### **Gênero é ‘coisa séria’**

Torna-se útil evidenciar que a concepção de ‘gênero’ envolve qualquer informação sobre as mulheres como equivalente a qualquer informação sobre os homens (Louro, 2010a). Para Gonçalves (2007) as diferenças entre os sujeitos se dão para além das biológicas, e isso sugere a importância de se trabalhar essa acepção na compreensão dos processos históricos, desde os mais fragmentários até os abrangentes, pois, “afinal de contas, que sociedade humana não produziu de forma mais ou menos sistemática discursos e práticas, velados ou não, sobre as relações entre homens e mulheres?” (Gonçalves, 2007, p. 5).

De todo modo, e para além dos paradigmas históricos, estudos sobre gênero se alinham, sobretudo, aos sentidos atribuídos aos papéis de homens e mulheres na esfera pública. Na amplitude dessa espacialidade, são os significados sociais que importam, tornando todos os lugares de fala e seus integrantes referências legítimas, porque os sujeitos, as instituições e as práticas culturais são estruturas constituídas pelos gêneros e também constituintes dos gêneros (Louro, 2010b), já que é no campo das relações coletivas que os lugares desiguais reverberam e produzem discriminações.

Em sintonia com Butler (2015), a autora também explora o gênero como performatividade, questionando o viés identitário normalizado, uma vez que essa noção e a ideia de sexualidade são produtos de reiteradas práticas discursivas, através das quais o corpo sexuado é generificado e materializado, tornando-se alvo de encaixes e preconceitos. À luz do

patriarcado, o pragmatismo social formata arranjos de enquadramentos dos corpos, por adequações biológicas, delimitando modelos, representações e posturas ‘ideais’ para masculinidades e feminilidades.

Admitindo tal prerrogativa de juízo de valores, Muraro e Boff (2002) postulam que a diferença entre os sexos, enquanto matriz conceitual já é, historicamente, validada pela cultura patriarcal e também interpretada como desigualdade. A distorção foi sendo ‘naturalizada’ tornando a mulher subordinada ao homem somente por sua condição, como se pertencesse à esfera dos bens que este possui. Numa trajetória de exclusão, a objetificação feminina nega os pressupostos de alteridade, engendrando relações que entendem a mulher como um ser subalterno, cujas funções devem ser gestadas e legitimadas em prol da sustentação da hierarquia masculina. A abordagem de Bourdieu (2009) elucida que essa hierarquia tem origem hegemônica na dominação simbólica entre os sexos, no traçado da gênese do *habitus* feminino como “um ser-percebido, incessantemente exposto à objetivação operada pelo olhar e pelo discurso dos outros” (Bourdieu, 2009, p. 79).

É oportuno dizer que, através dos tempos, a sociedade “constrói o corpo como realidade sexuada e como depositário de princípios de visão e de divisão sexualizantes” (Bourdieu, 2009, p. 9). A consequência é o surgimento do ‘corpo alienado’, que sofre violência, e não apenas simbólica, além de experimentar modelos de masculinidade hegemônica derivados das raízes institucionais do patriarcado e dos arquétipos dele decorrentes. Valores que até hoje perduram através de discriminações que invisibilizam ou depreciam as mulheres. Assim, a construção semântica de muitos memes parece ser influenciada por tais parâmetros ao ecoar discursividades sexistas em subtextos humorísticos.

Sundén e Paasonen (2021) argumentam que o *corpus* imagético dos memes é relevante por acrescentar saberes sobre gênero e fomentar a criticidade, tanto no mundo on-line como no off-line, à medida que as ilustrações e citações circulantes possam ser analisadas em seus cruzamentos sociais, avaliando-se o humor absurdo que é produzido. Certamente, uma aprendizagem cultural de gênero a partir dos memes pode ser viabilizada quando se examina não apenas os critérios de sociabilidade ou as singularidades dos dispositivos, mas os espectros reacionários e sexistas que incidem em alguns conteúdos, nos quais a matriz binária incide como uma compreensão hegemônica, desconsiderando heterogeneidades, no intuito de traçar um mesmo quadro de inteligibilidade para pensar homens e mulheres na esfera das semelhanças e diferenças.

Cabe, portanto, transformar o riso em estímulo para a reflexividade e a construção de saberes sobre gênero. Assim, uma interpretação crítica dos artefatos cômicos se faz essencial, pois “o material humorístico com que esses projetos fazem piada gira em torno da diferença de gênero e do binarismo” (Sundén & Paasonen, 2021, p. 3). Segundo os autores, um material que pode até ser bastante cruel, pois se adapta às visões heterossexistas, quase sempre preconceituosas e redutoras, de corpos, gêneros e sexualidades: “o humor absurdo pode, de fato, ajudar a trazer à tona o lado mais brilhante da falta de sentido que ele destaca” (Sundén & Paasonen, 2021, p. 8).

Butler (2015) classifica o espaço midiático como lugar de repetições e condicionamentos. Todavia, em contrapartida, adverte que esse território também possibilita o questionamento dos padrões, especialmente no que se reporta às polaridades de gênero. Ao mencionar

os espaços fronteiriços da sociedade, Louro (2010a) considera que a oposição binária entre masculino-feminino fomenta um pensamento dicotômico que transfere para o masculino uma prioridade nas relações sociais. A dicotomia coloca a mulher à margem das conquistas da identidade de gênero tornando-a mais propensa à opressão e às ironias coletivas. O imaginário popular reinterpreta essa realidade criando um universo de novas significações sociodiscursivas.

No cruzamento dessas nuances, os corpos masculinos e femininos deslizam, não somente pelas subjetividades produzidas pelos sujeitos sociais, mas porque são submetidos a conflitos decorrentes dos estigmas de gênero. Com propriedade, Scott (1995) decifra essa fluidez, expondo que o gênero não apenas se constrói sobre a diferença entre os sexos e nas relações entre homens e mulheres, mas dá sentido e poder a essas diferenças. No circuito cultural o gênero deve ser entendido de maneira relativa, porque implica um “elemento constitutivo das relações sociais, baseado em diferenças percebidas entre os sexos como a maneira primordial de significar relações de poder” (Scott, 1995, p. 197).

Atentando para circuitos e relações, Preciado (2014) reflete que o sexo e a sexualidade, e não somente o conceito de gênero, devem ser tratados como ‘tecnologias sociopolíticas complexas’ para desnaturalizar os conjuntos de práticas designadas como masculinas ou femininas instituídas por determinações desiguais. O gênero é pensado como categoria de ‘biopoder’, a partir de um território sexopolítico, disciplinado e normatizado, desvalorizando as identidades dos sujeitos, numa regulação de seus corpos e suas ações.

## **Ditos e interditos dos memes**

A revisão de literatura permitiu identificar as nuances inscritas nas mensagens, diretas ou não, bem como as ideias que envolvem o mundo contemporâneo do masculino e do feminino através dos estereótipos apresentados. Uma apreciação inicial dos memes foi o ponto de partida para estabelecer uma seleção de conteúdos e/ou imagens de cunho sexista. Após o recorte empreendido, os memes foram submetidos a uma Análise Temática (Motta, 2013), subsidiada pelo arcabouço teórico dos estudos culturais e de gênero. A intenção da análise foi descortinar o objeto discursivo central dos memes aliado aos possíveis significados de suas representações, atentando-se à situação sociocomunicativa presumida nos conteúdos ilustrativos que correspondem às mediações produzidas.

Para fundamentar o trabalho criterioso de análise, Motta (2010) sublinha que o trabalho de apreensão das temáticas socioculturais requer o entendimento do contexto para assegurar a inteligibilidade de seus aspectos constitutivos. Isso requer a descrição do que dizem e como dizem as narrativas, bem como a observação dos seus interditos ou inter cruzamentos. Sabemos que as narrativas dos memes acionam interdiscursos que dialogam com o mundo social a partir de diversos desdobramentos de interlocução. Interdiscursos sinalizam construções linguísticas cotidianas que comunicam intencionalidades e subjetividades materializando as interações por diferentes códigos e símbolos de comunicação que atuam nos arranjos de sociabilidade. Tais arranjos refletem a historicidade social com suas ideias ou convenções.

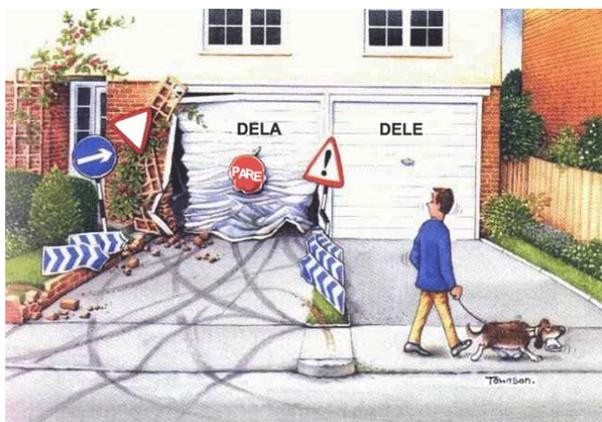
Desse modo, a interpretação dos agenciamentos textuais e imagéticos envolve uma ‘ação heurística’ (Braga, 2017) de interrogar

os sentidos narrados, porque não existe comunicação e sentido sem relações de interação com a superfície examinada. Portanto, o conceito de heurística é importante à metodologia de análise dos memes, porque propõe que a ação comunicacional desses artefatos midiáticos seja vista como questão principal e prioritária, para além de um processo mecânico de codificação/decodificação de significados. Nesse aspecto, a matriz ‘comunicacional’ visa expor as características expressivas das mensagens e/ou imagens “viabilizando ângulos de comparabilidade para a compreensão do específico e do diverso que se ocultam nas intenções dos conteúdos produzidos” (Braga, 2017, p. 19).

Para corroborar o percurso teórico, trazemos a análise de quatro memes que depreciam a imagem feminina sob padrões machistas e conservadores:

### Figura 1

*Exemplo de meme compartilhado no WhatsApp*

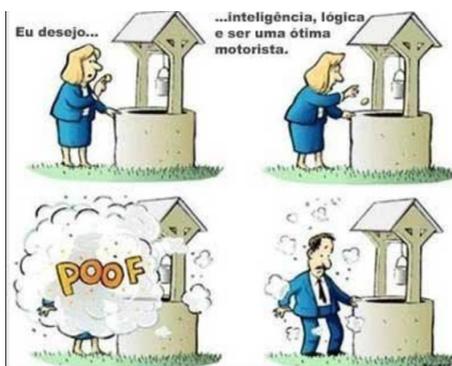


Observação: a imagem foi coletada em 6 setembro de 2022. De Piadas de Desenhos Animados [Imagem], por Victor Bewley, s.d., *Pinterest*. <https://www.pinterest.com/pin/7670261835675121/>

A observação inicial repercute o ditado popular ‘mulher no volante, perigo constante’, uma vez em que é destacada uma clara diferença entre a garagem ‘dela’ e a garagem ‘dele’: uma destruída pela má condução de um veículo, e a outra em perfeito estado de conservação. Trata-se de um discurso machista que reforça a superioridade masculina de que as mulheres são incompetentes ao volante numa direção ‘perigosa’. Ou seja, reforça o pensamento da competência masculina, num pseudo pensamento de que o homem dirige bem, e que o trânsito não é lugar feminino. Nada mais sem propósito, pois as estatísticas apontam que as mulheres são mais cuidadosas ao volante, e que são registrados menos acidentes sob a condução feminina. Bourdieu (2009) elucida que a hierarquia social tem origem hegemônica na dominação simbólica entre os sexos, no traçado da gênese do *habitus* feminino como “um ser-percebido, incessantemente exposto à objetivação operada pelo olhar e pelo discurso dos outros” (Bourdieu, 2009, p. 79).

## Figura 2

*Exemplo de meme compartilhado no WhatsApp*



Observação: a imagem foi coletada em 8 de março de 2023. Eu Digo Não ao Machismo (2012)

A mensagem implícita acima também alimenta a ‘dominação masculina’ (Bourdieu, 2009). O tema central e o efeito discursivo remetem ao termo popular ‘de que a ideia de pensar muito é masculina’, como também sugere que a mulher é um perigo ao volante e, principalmente, ‘menos inteligente que o homem’. A solução para a causa deste ‘problema’ seria apenas uma: a figura incompetente tornar-se homem para possuir inteligência lógica e ser uma boa motorista. Ambas as figuras trazem à tona a questão do masculino ser superior ao feminino. Dessa forma, a cultura masculina se mostra protagonista de uma suposta racionalidade predominante no espaço social.

### Figuras 3 e 4

*Exemplos de memes compartilhados no WhatsApp:*



Observação: a imagem foi coletada em 12 de março de 2023. Squatting Slavs In Tracksuits (2018); WonKasper. (2018).

O papel ‘romântico’ do homem é desconstruído nas imagens, pois sobressai a ideia da ‘rainha do lar’, sugerindo que o ambiente

doméstico é feminino; o homem tem a missão de lembrá-la disso. Desse modo, os memes indicam o machismo social e repercutem discursos sexistas, através dos elementos de comicidade mobilizados nas narrativas. A depreciação feminina é disfarçada pelo humor, e acontece justamente em decorrência do contexto histórico que sempre normalizou a superioridade masculina.

## **Conclusão**

O ato de rebaixar, rotular negativamente e até fazer piada com o gênero feminino é algo que decorre da historicidade e, consequentemente, antecede o surgimento do que caracterizamos hoje como memes. As mulheres sempre foram compreendidas como o ‘sexo frágil’ e, por conta disso, direcionadas à realização de tarefas domésticas. Depois de anos de luta por igualdade (e vale aqui ressaltar que a luta é diária e interminável), presenciamos mulheres ocupando alguns lugares que antes pertenciam aos homens. Entretanto, ainda que haja conquistas, notamos que permanecem as depreciações e os desrespeitos.

A análise apontou que os dispositivos de sociabilidade digital tendem a refletir apologias de gênero, nas quais se revelam hierarquias entre os sexos decorrentes do pensamento patriarcal. As ilustrações apontam fatores simbólicos e representativos sobre homens e mulheres, repercutindo as dimensões sociais de gênero, ao mesmo tempo em que revelam os condicionamentos e as desigualdades das relações.

Em determinados memes parece haver uma duplicidade de sentidos ou uma plurissignificação de estereótipos sobre o feminino. Notamos que o processo de subjetivação, ainda que disfarçado sob o pretexto do humor, engendra depreciações de gênero que nada têm de

‘engraçadas’, pois tendem a reforçar estigmas e discriminações sexistas. Depreende-se, pois, que o princípio de definição dos memes não envolve apenas a capacidade de gerar atração imagética ou de fazer piada acerca da realidade, mas de fomentar a troca de impressões sociais que traduzem os comportamentos dos grupos em interação, já que existe um ‘acordo’ entre quem envia e quem recebe as piadas. Por isso, é possível perceber que os memes reverberam preconceitos, expressando posições, hierarquias e diferenças entre os sexos imbricadas às desigualdades culturais.

Dessa maneira, chamamos atenção para a nuance subjetiva e subliminar que caracteriza os artefatos estudados nos pactos coletivos de compartilhamento de ideias. Os sentidos cômicos dos memes tendem a naturalizar a definição do sexo feminino a partir dos estereótipos do masculino. Portanto, a utilização desses arquétipos imagéticos promove a perpetuação de ideias e conceitos sexistas sob óticas conservadoras, patriarcais e machistas, enfatizando os condicionamentos de gênero recorrentes no espaço social.

## Referências

- Bewley, V. (s.d.). *Piadas de Desenhos Animados* [Imagem]. Pinterest. <https://www.pinterest.com/pin/7670261835675121/>
- Bourdieu, P. (2009). *A dominação masculina*. Bertrand Brasil.
- Braga, J. L. (2001). *Dispositivos Internacionais*. Ed. USP.
- Butler, J. (2015). *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Editora Civilização Brasileira.

Carmelino, A. C., & Possenti, S. (2015). *O que dizem do Brasil as piadas? Linguagem em (Dis)curso*. LemD.

Coelho, A. L. P. F. (2014). *Brace yourselves, memes are coming: formação e divulgação de uma cultura de resistência através de imagens da internet* [Dissertação de Mestrado, UNICAMP].

Eu Digo Não Ao Machismo. (2012, abril 19). *Machismo ou chauvinismo masculino é a crença de que os homens são superiores às mulheres*. [Imagem anexada]. Facebook. [https://www.facebook.com/photo/?fbid=416722435005528&set=pb.100069294499090.-2207520000&locale=th\\_TH](https://www.facebook.com/photo/?fbid=416722435005528&set=pb.100069294499090.-2207520000&locale=th_TH)

Felinto, E. (2008). Videotrash: o youtube e a cultura do ‘spoof’ na internet. *Revista Galáxia*, 16(1), 33-42.

Gonçalves, A. L. (2007). *História & Gênero*. Autêntica.

Hall, S. (2016). *Cultura e representação*. Ed. PUC-Rio.

Jenkins, H. (2009). *Cultura da convergência*. Aleph.

Lima-Neto, V. de, & Oliveira, E. G. de. (2019). *Memes no facebook: letramento crítico na escola pública a partir do humor*. Educativas em rede.

Louro, G. L. (2010a) *Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista*. Vozes.

- Louro, G. L. (2010b) *Corpo, gênero e sexualidade: um debate contemporâneo na educação*. Vozes.
- Mangueneau, D. (2015). *Discurso e análise de discurso*. Parábola Editorial.
- Martín-Barbero, J. (2004). *Viagens da telenovela: dos muitos modos de viajar em, por, desde e com a telenovela*. Edições Loyola.
- Martín-Barbero, J. (2014). *A comunicação na educação*. Contexto.
- Minois, G. (2003). *História do riso e do escárnio*. Editora UNESP.
- Motta, L. G. (2013). *Análise crítica da narrativa*. Editora UNB.
- Muraro, R. M., & Boff, L. (2002). *Feminino e masculino: uma consciência para o encontro das diferenças*. Sextante.
- Nogueira, L. (2010). *Manuais de Cinema II: gêneros cinematográficos*. LabCom Books.
- Possenti, S. (2014). *Humor, língua e discurso*. Contexto.
- Preciado, B. (2014). *Manifesto contrassexual*. Edições.
- Recuero, R. (2017). *Introdução à Análise de Redes Sociais Online*. EDUFBA.

- Sá, S. P. de, Carreiro, R., & Ferrara, R. (2015). *Cultura pop*. EDUFBA.
- Scott, J. (1995). *Gênero: uma categoria útil de análise histórica*. Educação & Realidade.
- Sousa, F. M. de, & Nascimento, R. N. A. (2020). *Linguagens híbridas na ambiência do Whatsapp*. EDUEPB.
- Spengler, S. (2017). *Deus sabia o que estava fazendo? A criação em tirinhas de humor*. EDUEPB.
- Squatting Slavs In Tracksuits (2018, julho 1). *Slav Romance* [Imagem anexada]. Facebook. <https://www.facebook.com/SquattingSlavs/posts/slav-romance/700454263620199/>
- Sundén, J., & Paasonen, S. (2021). Isso é um absurdo! Sobre o humor feminista nas redes sociais. *Revista Fronteiras - estudos midiáticos*, 12(2), 94-110.
- WonKasper. (2018). *Como decía un catalán, voy tratando de crecer y no de sentar cabeza...* [Imagem anexada]. Taringa! [https://www.taringa.net/VonKasper/como-decia-un-catalan-voy-tratando-de-crecer-y-no-de-sentar-cabeza\\_15vq3f](https://www.taringa.net/VonKasper/como-decia-un-catalan-voy-tratando-de-crecer-y-no-de-sentar-cabeza_15vq3f)
- Williams, R. (2007). *Representativo (representative)*. Boitempo.

# **VIOLÊNCIA DOMÉSTICA EM PAUTA NAS TELAS: DUAS DÉCADAS DE AGENDAMENTO E MUDANÇAS JURÍDICAS**

*Cláudia Thomé<sup>1</sup>  
Clara Thomé Reis<sup>2</sup>*

O agendamento temático impulsionado pela televisão desliza para outras telas e ganha repercussão na sociedade, propiciando o debate público não só nas redes sociais, mas também no meio político, no social e até mesmo no jurídico. Esse potencial da TV, no entanto, não é novo. A teledramaturgia no Brasil tem historicamente pautado temas, com maior ou menor aceitação pública, dependendo do momento histórico em que a novela é veiculada. No atual ecossistema midiático

- 
1. Doutora em Ciência da Literatura pela UFRJ, com pós-doutorado em Com. pela UFRJ. Professora associada 2 da Universidade Federal de Juiz de Fora.  
[claudia.thomé@ufjf.br](mailto:claudia.thomé@ufjf.br)
  2. Bacharel em Direito pela UFJF e advogada.  
[claratreis@gmail.com](mailto:claratreis@gmail.com)

e em um período pós-pandemia, movimentos sociais têm levado para as múltiplas telas conteúdos de ações afirmativas.

A violência contra a mulher está entre os temas que ganham destaque pela urgência e uma permanente atualidade. Assim, o artigo apresenta análise, seguindo a metodologia de Estudo de Caso (Yin, 2001), de como o tema de violência contra a mulher foi pautado a partir da novela “Mulheres Apaixonadas”, em 2003, ano de estreia, em um agendamento na imprensa que repercutiu em ações públicas. Na novela, a personagem Raquel, vivida pela atriz Helena Ranaldi, levava surras do marido, Marcos, interpretado por Dan Stulbach, que usava uma raquete de tênis para agredir fisicamente a mulher.

Interessa, neste trabalho, ainda, apresentar, a partir desse agendamento, um mapeamento das mudanças ocorridas na sociedade brasileira, especialmente na legislação de proteção às mulheres vítimas de violência doméstica, entre 2003 e 2023, ano em que a novela é veiculada novamente na Rede Globo e, comparativamente, a volta da temática para teledramaturgia na novela atualmente em exibição, “Terra e Paixão”, também da Rede Globo. Busca-se detectar ainda de que modo a legislação agora vigente é narrada de modo a garantir viradas narrativas em favor da vítima e contra o agressor.

### **Agendamento temático e política pública**

Em 2003, “Mulheres Apaixonadas” provocou um agendamento de temáticas sociais e do cotidiano, muitas relacionadas à violência, pautando a imprensa no período em que estava sendo exibida. Pesquisa feita em 2005 aponta que a novela “motivou a discussão de, pelo menos, 12 temas na grande imprensa, do eixo Rio e São Paulo, sem levar em

conta outros assuntos abordados por um ou outro jornal, isoladamente” (Thomé, 2005, p. 84). A mesma pesquisa apontou que a imprensa ora noticiou campanhas promovidas pela telenovela, ora aproveitou situações da trama para levantar debates em reportagens especiais, ora apenas citou a novela da TV. A partir de “Mulheres Apaixonadas”, os jornais publicaram reportagens que se enquadram em quatro situações distintas, a partir de seu conteúdo e da forma como se relacionam com a telenovela: Cotidiano ficcionalizado, Sequestro do cotidiano, Apropriação da telenovela pelo jornalismo e Telenovela e cotidiano lado a lado.

O tema em análise neste artigo dialoga com a telenovela seguindo a estratégia de um cotidiano ficcionalizado, elemento de caracterização que surge quando o jornal noticia uma ação promovida no cotidiano com apoio na telenovela.

Foi o caso, por exemplo, da cobertura que a imprensa fez sobre o lançamento do programa federal de combate à violência doméstica. As reportagens tiveram chamada nas primeiras páginas, destacando a declaração do presidente da República Luiz Inácio Lula da Silva, em que cita o marido violento da trama de *Mulheres Apaixonadas*, tendo atores a seu lado na foto. (Thomé, 2015, p. 86)

A categoria sequestro do cotidiano, na referida pesquisa, foi identificada quando a telenovela trouxe para trama o que estava sendo noticiado. A apropriação da telenovela pelo jornalismo aparece quando, a partir dos temas apresentados na trama, a imprensa cria pautas, em um agendamento que traz pesquisas e dados estatísticos sobre a referida temática, dando um diagnóstico da situação, podendo ter ou não depoimentos de especialistas. Um exemplo é a reportagem publicada em

16 de novembro de 2003, na página 25 da editoria de Polícia, do jornal O Dia. Intitulada “Perigo dentro de casa”, a reportagem informava que, no Brasil, 300 mil mulheres por ano são agredidas pelos parceiros e que o tema seria debatido em seminário, reunindo psicólogos, sociólogos e juristas de todo o mundo, no Rio de Janeiro.

Com o gancho criado pela telenovela, essa reportagem divulgou estatísticas sobre a violência doméstica e um levantamento feito à época pela organização não-governamental Instituto de Pesquisas Sistêmicas e Desenvolvimento de Redes Sociais, constatando que “mais da metade (51,4%) de 749 entrevistados no Rio afirmou já ter cometido algum tipo de agressão contra suas parceiras”. No último parágrafo, o jornal destaca a opinião dos organizadores do seminário sobre a importância do debate e das campanhas de conscientização para a mudança do comportamento na população e informa que, “durante a exibição da novela *Mulheres Apaixonadas*, por exemplo, em que um dos personagens agredia a mulher, o número de informes passados ao serviço Disque-Denúncia (2253-1177) aumentou consideravelmente”. A Folha de S. Paulo também divulgou estatísticas sobre a violência doméstica e, logo na abertura da reportagem, creditou o debate à trama da ficção: “A violência contra a mulher está na pauta do dia em função da novela das 8h, *‘Mulheres Apaixonadas’*”.

A surra levada pela personagem Raquel, conhecida por todos em rede nacional, cria uma noticiabilidade para um problema que, infelizmente, permanece atual. As cenas brutais da teledramaturgia geram, na imprensa, a imagem da violência que acontece entre quatro paredes, dando a dimensão de um sofrimento muitas vezes silenciado pelo medo.

Atire a primeira pedra quem nunca sentiu um frio no estômago ao ver Raquel (Helena Ranaldi) ser espancada pelo marido, Marcos (Dan Stulbach), em “Mulheres apaixonadas”. Se os telespectadores soubessem que o drama estampado na novela de Manoel Carlos é real para milhares de mulheres ficariam ainda mais chocados. Segundo estatísticas do Centro de Atenção à Mulher Vítima da Violência/SOS Mulher, da Secretaria estadual de Saúde, das 3.546 mulheres atendidas no Rio de Janeiro em quase quatro anos de atividade, 83% sofreram agressão física, sendo que, em 40% dos casos, pelo parceiro íntimo. (O Globo, Jornal da Família, 29/6/2003)

Este foi o lide da matéria “Marcadas pelo medo”, publicada no Jornal da Família, do jornal O Globo, que intercalou as estatísticas com histórias de mulheres agredidas pelos maridos. Após relatos de histórias de agressão, a matéria concluiu dando a palavra ao novelista Manoel Carlos. O autor explicou que queria mostrar na telenovela que há mulheres de classe média que sofrem este tipo de violência, uma situação que, segundo ele, foi detectada em pesquisa encomendada antes de escrever a telenovela. As surras ocorridas de fato, aquelas que não foram vistas pelos telespectadores, ficaram no meio da matéria, cercadas pela ficção: a reportagem começou e terminou com o drama da personagem. O jornal O Globo publicou uma retranca intitulada “Como livrar-se dos maus tratos”, com dicas para as vítimas, ponto a ponto, dando os telefones para denúncia e indicando uma terapia urgente para as mulheres agredidas.

Telenovela e cotidiano lado a lado configura, na pesquisa, a quarta forma de interação detectada entre a novela e a imprensa, marcada sobretudo pela cobertura da participação do elenco de “Mulheres Apaixonadas” na passeata pelo desarmamento no Rio. Com a participação

do elenco atuando pelas ruas da cidade, em evento público noticiado pela imprensa, telenovela e cotidiano estiveram lado a lado, dentro e fora da tela da TV.

A ação de “Mulheres Apaixonadas” para denunciar a violência doméstica e agendar o tema foi definida pela emissora, no site Memória Globo, como a “mais educativa da novela”. De acordo com o site, “após a denúncia feita pela personagem à Delegacia Especial de Atendimento à Mulher (Deam), a delegacia do Centro do Rio de Janeiro registrou um aumento de mais de 40% na denúncia de casos de violência doméstica sofrido por mulheres” (Memória Globo, 2021, par. 6)

A repercussão ocorreu também em ações públicas. Em agosto de 2003, no lançamento do programa de combate à violência contra a mulher, a mensagem do então presidente Lula se baseou na trama televisiva: “Mulheres, uni-vos contra os raqueteiros”, discursou o então presidente. Na ocasião, Lula fez um paralelo com o cotidiano e ressaltou o potencial da TV.

E, aí, acho que entra o papel dos meios de comunicação. Acho que o que está sendo mostrado na novela das oito, já que estão aqui os nossos dois companheiros com os codinomes de Raquel e Marcos, aquilo, na verdade, é uma coisa do cotidiano deste país periférico, deste país rico, deste país negro, deste país branco, deste país índio, deste país trabalhador, deste país desempregado. Só que, na vida real, não é uma raquete. Na vida real, a coisa é mais bruta, é mais desumana. E acho que a televisão pode ser um instrumento excepcional para que a gente também possa ajudar a formar a nossa gente. (Trecho do discurso de Lula em 27 de agosto de 2003, material de arquivo)

Os atores Helena Ranaldi e Dan Stulbach participaram da solenidade de lançamento do programa federal, ao lado do presidente.

A declaração de Lula ganhou destaque na imprensa e a novela foi para as primeiras páginas dos jornais, em espaço destinado aos fatos do país (Figura 1). As cenas de violência contra a personagem, neste caso, não só retrataram o cotidiano de mulheres agredidas, mas passaram a agendar políticas públicas do lado de fora da tela da televisão.

Figura 1

*Capa do Jornal O Dia na edição de 28 de agosto de 2003*



Acervo de pesquisa das autoras.

Em 2023, 20 anos após a sua primeira exibição, “Mulheres Apaixonadas” retornou à televisão aberta, no programa vespertino “Vale a Pena Ver de Novo”, em um outro momento histórico, mas em um contexto em que a violência contra a mulher ainda se configura como atual e recorrente na sociedade brasileira, duas décadas depois.

Desde 2003, houve significativa mudança na legislação atinente ao tema, assim como uma agenda global de combate à violência contra

a mulher. A Lei Maria da Penha, principal marco de proteções efetivas às mulheres vítimas da violência doméstica, foi promulgada em 2006, três anos após a discussão levantada por “Mulheres Apaixonadas”. Já em 2010, foi criada a ONU Mulheres, órgão da Organização das Nações Unidas em defesa dos direitos das mulheres. Apenas em 2015 foi criada a Lei do Feminicídio, que prevê penas mais altas para homicídios cometidos em razão do gênero e torna-os crimes hediondos. Em 2023, concomitantemente com a reprise da trama, foi sancionada pelo presidente Lula a alteração legislativa na Lei Maria da Penha, garantindo a proteção imediata à vítima.

A pauta da violência de gênero continua atual, não só na reprise de “Mulheres Apaixonadas”, como nos enredos do horário nobre da Globo em 2023. Tanto a novela das 19 horas, “Vai na Fé”, quanto a novela das 21 horas, “Terra e Paixão”, esta de forma mais marcante, trazem enredos de violência doméstica entre parceiros.

## **Panorama das mudanças jurídicas**

A personagem Raquel vivia, em 2003, um drama que ainda é comum nas casas brasileiras. O relacionamento com Marcos se transformou em um lugar de opressão e violência. Dentro das casas das brasileiras, a novela, hoje reprisada na TV aberta, escancara uma realidade comum.

Ocorre que em 2003, as mulheres que eram vítimas como Raquel não possuíam legislação protetiva específica. No âmbito internacional já existiam discussões jurídicas e tratados que entendiam e incentivavam uma proteção específica considerando o recorte de gênero. Particularmente, a Convenção Sobre a Eliminação de Todas as Formas de

Discriminação Contra a Mulher, formulada em 1979 na Assembleia das Nações Unidas pode ser considerado um primeiro olhar para os direitos das mulheres. A convenção definiu a expressão discriminação contra a mulher:

Toda a distinção, exclusão ou restrição baseada no sexo e que tenha por objeto ou resultado prejudicar ou anular o reconhecimento, gozo ou exercício pela mulher, independentemente de seu estado civil, com base na igualdade do homem e da mulher, dos direitos humanos e liberdades fundamentais nos campos político, econômico, social, cultural e civil ou em qualquer outro campo. (ONU, 1979, par. 17)

Foi apenas em 2002, mais de 20 anos depois, que o Brasil promulgou a Convenção, pelo Decreto nº 4.377/2002, fazendo o texto ter vigor e dever de ser cumprido dentro do sistema normativo brasileiro. Já na Comissão Interamericana de Direitos Humanos, que inclui os países das Américas, foi em 1994 que foi elaborada a Convenção de Belém do Pará. A Convenção tem como objetivo prevenir, punir e erradicar a violência contra a mulher, e define violência contra a mulher como “qualquer ato ou conduta baseada no gênero, que cause morte, dano ou sofrimento físico, sexual ou psicológico à mulher, tanto na esfera pública como na esfera privada.” No âmbito nacional, a Convenção de Belém do Pará entrou em vigor em 1996, através do decreto nº 1.973/1996.

As convenções internacionais não impediram a continuidade das violências domésticas, tampouco a implantação de políticas públicas para uma efetiva modificação na casa das mulheres brasileiras. Em 2003, Raquel não teria proteção especial da lei brasileira para buscar seus direitos frente ao marido. As agressões e mortes de mulheres eram

tratadas pelo direito brasileiro como quaisquer outras, independentemente das motivações de seu agressor ou a proximidade física e afetiva que se encontravam.

Porém em 2006 a legislação brasileira recebe uma mudança importante: é promulgada a Lei Maria da Penha. A lei foi batizada em homenagem à Maria da Penha Maia Fernandes, ativista do direito das mulheres, que foi vítima de violência doméstica e de duas tentativas de homicídio por parte de seu marido em 1983. Além das marcas psicológicas, Maria ficou paraplégica em decorrência da violência sofrida. O caso evidenciou a ineficiência do sistema jurídico brasileiro em dar soluções e respostas aos crimes contra a mulher. Diante da falta de resposta do judiciário brasileiro, Maria da Penha foi à Comissão Interamericana de Direitos Humanos. Na Comissão, o Brasil foi condenado em 2001 pela negligência no combate a violência contra a mulher.

Assim, o marco legislativo é resultado de uma luta importante tanto no âmbito do direito internacional, quanto no âmbito legislativo e do ativismo feminino, sobretudo após a Constituição de 1988. A Constituição passou a prever a igualdade formal e material entre os cidadãos como direito fundamental e, especificamente, o dever do Estado brasileiro de proteção de cada membro da unidade familiar, com a criação de mecanismos de combate a violência.

Demonstrando todo este contexto, o texto legal, expõe os objetivos da Lei Maria da Penha:

Cria mecanismos para coibir a violência doméstica e familiar contra a mulher, nos termos do § 8º do art. 226 da Constituição Federal, da Convenção sobre a Eliminação de Todas as Formas de Discriminação contra as Mulheres e da Convenção Interamericana para Prevenir, Punir e Erradicar a Violência contra a Mulher;

dispõe sobre a criação dos Juizados de Violência Doméstica e Familiar contra a Mulher; altera o Código de Processo Penal, o Código Penal e a Lei de Execução Penal; e dá outras providências. *(Lei n° 11.340, de 7 de agosto de 2006)*

Dentre as mudanças, destacam-se (i) o reconhecimento da violência contra a mulher como afronta aos direitos humanos (art. 6º), (ii) o atendimento da mulher vítima de violência pela Defensoria Pública (art. 28), (iii) as diretrizes para as políticas públicas de prevenção e combate à violência contra a mulher (art. 8º), (iv) a criação de delegacias especiais dedicadas aos casos de violência contra a mulher.

Uma das grandes alterações se deu no aspecto processual, uma vez que a Lei Maria da Penha impossibilitou o julgamento de tais casos nos Juizados Especiais comuns, em que eram tratados como crimes de menor potencial ofensivo. Em 2007, logo após a lei entrar em vigor, Maria Berenice Dias, em seu artigo A Efetividade da Lei Maria da Penha, apontou que:

Há uma tendência geral de desqualificá-la. São suscitadas dúvidas, apontados erros, identificadas imprecisões, e proclamadas até inconstitucionalidades. Tudo serve de motivo para tentar impedir sua efetividade. Mas todos esses ataques nada mais revelam do que injustificável resistência a uma nova postura no enfrentamento da violência que acontece no interior dos lares.

Mas, por mais que se tente minimizar sua eficácia e questionar sua valia, Maria da Penha veio para ficar. As manifestações têm uma justificativa: o absoluto descaso de que sempre foi alvo a violência doméstica. A ênfase do legislador em afastar a incidência da Lei dos Juizados Especiais nada mais significa do que reação à maneira absolutamente inadequada com que a Justiça cuidava desta espécie de violência. A partir do momento em que a lesão corporal leve foi considerada de pequeno potencial ofensivo com a possibilidade de os conflitos serem solucionados

de forma consensual, acabou banalizada a violência intrafamiliar. O excesso de serviço levou os juízes a forçarem desistências e a imporem acordos. A título de pena restritiva de direito, popularizou-se de tal modo a imposição de pagamento de cestas básicas, que o efeito punitivo foi contrário. A vítima sentiu-se ultrajada por sua integridade física ter tão pouca valia, enquanto o agressor adquiriu a consciência de que é barato bater na mulher. (Dias, 2007, p. 297)

Uma década depois, outro marco importante para o combate a violência contra a mulher: a Lei 13.104/2015, conhecida como lei do feminicídio, alterou o Código Penal para incluir o feminicídio como homicídio qualificado, e aumentar as penas em caso de homicídio contra mulheres grávidas e puérperas. O reconhecimento do feminicídio como homicídio qualificado, além do aspecto simbólico, representa uma gama de consequências jurídicas mais graves ao agente, dentre elas a tipificação da ação como crime hediondo, penas mais severas, alteração do tempo para progressão de regime da pena, dentre outras. Também possibilitou a apuração mais qualificada de dados através da nomeação do homicídio em decorrência do gênero como feminicídio e, assim, possibilidade de melhoria das políticas públicas.

Em 2023, ano de reexibição da história de Raquel e já com tantas mudanças no cenário jurídico desde a primeira vez que o Brasil acompanhou as “raquetadas” dadas pelo seu marido, em cenas brutais, o combate à violência apresentou avanços importantes. A Lei 14.550/2023 alterou a Lei Maria da Penha para possibilitar a concessão de medidas protetivas à mulher desde seu depoimento à polícia, independentemente de qual seja o crime sofrido, da existência de inquérito, de ação penal em andamento ou de registro de boletim de ocorrência. Assim, a medida

protetiva pode ser aplicada assim que constatada a possibilidade de risco à integridade física, psicológica, sexual, patrimonial ou moral da ofendida ou de seus dependentes.

Neste mesmo ano, o Supremo Tribunal Federal considerou inconstitucional a argumentação, em processos penais de feminicídio, de legítima defesa da honra, através da ação de descumprimento de preceito fundamental - ADPF 779 - julgada em agosto de 2023. A decisão do STF parte dos inúmeros processos penais de feminicídio em que a defesa do acusado sustenta a absolvição por uma suposta “legítima defesa da honra”, ou seja, que a vítima teria atingido a honra do agressor e, por isso, a violência seria justificável. O Supremo, de forma unânime, entendeu que a argumentação fere a dignidade humana, bem como o direito à vida e a igualdade, princípios previstos na Constituição Federal. O acórdão discorre de forma categórica sobre a legítima defesa da honra, adjetivando-a como “recurso argumentativo/retórico odioso, desumano e cruel”, que culpa as próprias vítimas por suas mortes e violências sofridas, sendo uma desigualdade institucional que não poderia ser tolerada.

### **Cotidiano ficcionalizado traz avanços legais para trama como ponto de virada**

Em “Vai na Fé”, a personagem da atriz Regiane Alves identifica os abusos que vivia no casamento com Theo (Emílio Dantas) e move processo de emancipação do relacionamento abusivo, divulgando de forma pedagógica a legislação vigente. O tema desliza da novela para podcast e vira notícia na web (Figura 2)

## Figura 2

*Vai na Fé: legislação entra na ficção e vira assunto em podcast na voz da atriz*



*Nota.* Captura de tela de Gshow (2023).

A reação legal da personagem propagou em reportagens em diferentes sites, mostrando o poder de agendamento da telenovela e seu potencial pedagógico sobre a legislação vigente em proteção das mulheres vítimas de violência doméstica.

## Figura 3

*Telenovela agendou a mídia*



*Nota.* Busca no Google com palavras “violência contra a mulher vai na fé”.  
Em <https://abre.ai/gY5u>, acesso em 12 out 2023.

Em “Terra e Paixão”, alcoolismo, um dos desencadeadores mais comuns de violência contra a mulher é tema central em um dos núcleos da trama. A associação do alcoolismo com a violência contra a mulher foi alvo de campanha educativa da Organização Panamericana de Saúde<sup>3</sup> e entrou na telenovela “Terra e Paixão” como uma trama complexa na trajetória de heroína da personagem Lucinda, vivida pela atriz Débora Falabella. Ela é agredida, resiste a denunciar, volta a ser agredida cada vez que o marido se embriaga. A irmã Anely, vivida pela atriz Tatá Werneck, orienta Lucinda a denunciar o marido. Ela resiste e só cede quando o delegado, vivido pelo ator Leandro Lima, se aproxima e prende o marido alcoolista, interpretado pelo ator Ângelo Antônio, com base na Lei Maria da Penha. Liberto, o marido tem que manter distância do filho e da mulher, graças à medida protetiva.

A trajetória da personagem Lucinda traz o gancho para a imprensa repercutir a legislação que entrou em vigor nas últimas duas décadas, em ação pedagógica a partir do agendamento proposto na trama da telenovela. Na web, a violência contra Lucinda ganha destaque assim como a ação pedagógica da trama fora do enredo, quando após cada cena de violência contra a personagem, é exibido o número 180, de disk denúncia contra a violência doméstica. A ação propagou na web, recebendo elogio dos internautas.

---

3. [Vive mejor, bebe menos.](#) (s.d.), acesso em 12 de janeiro de 2023

## Figura 4

### *Ação pedagógica da novela recebe elogios e vira notícia*



Redação (2023).

## Considerações finais

A representação da violência contra a mulher em telenovelas é um tema abordado há pelo menos duas décadas com o propósito de sensibilizar o público sobre essa questão social grave. As telenovelas são um meio de comunicação de massa popular em muitos países, especialmente Brasil e México, e, quando usadas com responsabilidade, podem desempenhar um papel importante na conscientização e educação sobre a violência contra as mulheres, como nos casos citados no presente artigo.

Pesquisa feita sobre a teledramaturgia em sua relação com o jornalismo, que baseou o presente artigo, mostra que tal relação pode se dar de diferentes formas. Para a análise feita neste estudo, foi detectada a presença de elementos de um cotidiano ficcionalizado, que carrega potencial na telenovela para mostrar rotinas de extrema violência, muitas vezes não denunciadas.

No estudo percebe-se que as telenovelas podem destacar os diferentes tipos de violência contra as mulheres, como violência doméstica, agressão sexual, assédio e abuso emocional. Tal cotidiano ficcionalizado

ajuda a sensibilizar o público sobre a extensão do problema. Telenovelas como “Mulheres Apaixonadas” e “Terra e Paixão” contam histórias de mulheres que são vítimas de violência e suas jornadas de superação. Tal ação tem o poder de inspirar outras mulheres a buscar ajuda e acreditar que é possível escapar de situações de abuso e denunciar os agressores.

A pesquisa apresentou um mapeamento jurídico sobre a temática de proteção às mulheres e detectou o potencial da teledramaturgia em fornecer informações ou servir de gancho para a mídia tratar de uma temática que, infelizmente, permanece atual há tantas décadas. Outro potencial, sobretudo nas telenovelas aqui estudadas, é a abordagem das consequências legais e sociais da violência contra as mulheres, mostrando personagens que enfrentam agressores na justiça ou buscam apoio de organizações que lidam com violência doméstica.

## Referências

*Constituição da República Federativa do Brasil de 1988.* [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/constituicao.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm)

*Decreto nº 4.377, de 13 de setembro de 2002.* [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto/2002/d4377.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/2002/d4377.htm)

*Decreto nº 1.973, de 1º de agosto de 1996.* [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto/1996/d1973.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1996/d1973.htm)

Dias, M. B. (2007). A Efetividade da Lei Maria da Penha. *Revista Brasileira de Ciências Criminais*, 64, 297-312.

Gshow. (2023, junho 23). Vai na Fé: Regiane Alves quer que virada de Clara ajude mulheres a se livrarem dos ‘Theos’ da vida. <https://>

[gshow.globo.com/novelas/vai-na-fe/noticia/vai-na-fe-regiane-alves-quer-que-virada-de-clara-ajude-mulheres-a-se-livrarem-dos-theos-da-vida.ghtml](http://gshow.globo.com/novelas/vai-na-fe/noticia/vai-na-fe-regiane-alves-quer-que-virada-de-clara-ajude-mulheres-a-se-livrarem-dos-theos-da-vida.ghtml)

*Lei Maria da Penha . Lei nº 11.340, de 7 de agosto de 2006.* [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2004-2006/2006/lei/111340.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2006/lei/111340.htm)

*Lei nº 13.104, de 9 de março de 2015.* [https://www.Planalto.Gov.Br/ccivil\\_03/\\_ato2015-2018/2015/lei/113104.htm](https://www.Planalto.Gov.Br/ccivil_03/_ato2015-2018/2015/lei/113104.htm)

*Lei nº 14.550, de 19 de abril de 2023.* [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2023-2026/2023/lei/114550.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2023-2026/2023/lei/114550.htm)

*Lei nº 11.340, de 7 de agosto de 2006.* [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2004-2006/2006/lei/111340.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2006/lei/111340.htm)

Memória Globo. (2021, outubro 28). *Ações Socioeducativas.* <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/mulheres-apaixonadas/noticia/acoes-socioeducativas.ghtml>

ONU. (1979). *Convenção sobre a eliminação de todas as formas de discriminação contra a mulher (1979).*

Thomé, C. A. (2005). *Jornalismo e ficção: a telenovela pautando a imprensa.* Dissertação de Mestrado. UFRJ.

Redação. (2023, julho 16). ‘Terra e paixão’: após cena forte de violência contra mulher, Globo exhibe telefone de denúncia. *Estadão.* <https://www.estadao.com.br/cultura/televisao/terra-e-paixao>

Vive mejor, bebe menos. (s.d.). <https://www.paho.org/es/campanas/vive-mejor-bebe-menos>, acesso em 12 de janeiro de 2023

# **A MASCULINIDADE FRÁGIL DE HOMENS QUE SE RELACIONAM COM OUTROS HOMENS NA TELENOVELA BRASILEIRA TERRA E PAIXÃO**

*Talison Pires Vardiero<sup>1</sup>*

Apesar da tradição de histórias ficcionais, costumeiramente, serem iniciadas com o famoso “Era uma vez...”, há enredos que se distanciam das lógicas tradicionais e se moldam para conviver com o espaço e com o público ao qual estão inseridos. No Brasil, as telenovelas não são apenas tramas construídas para entreter o telespectador, elas narram, mesmo que de forma glamourizada, as vivências, ideologias, virtudes e problemas de personagens que, constantemente, passam a ser integrantes da vida cotidiana dos brasileiros. Diante deste cenário, as

---

1. Doutorando em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM) da UFJF  
Professor substituto do Departamento de Métodos Aplicados e Práticas Laboratoriais da Faculdade de Comunicação da UFJF.  
[talison.vardiero@gmail.com](mailto:talison.vardiero@gmail.com)

experiências representadas na telenovela costumam ser confundidas com as narrativas de vida do mundo real, o que torna porosa uma distinção entre o imaginário e o concreto.

A telenovela brasileira é um produto audiovisual ficcional que está presente na vida da população há mais de 70 anos, sendo a sua primeira aparição em 1951, na extinta Rede Tupi, com o título “Sua vida me pertence”. Todavia, apenas 20 anos depois, em 1971, uma novela apresentaria o primeiro personagem com características de um homem que se relaciona com outros homens, o que foi o caso de Rodolfo Augusto, na obra Assim na terra como no céu, de autoria de Dias Gomes, transmitida pela Rede Globo - atualmente a maior emissora da TV aberta do país.

A partir deste marco, personagens com características homossexuais - ou de homens que se relacionam com outros homens - ganharam novos tons e histórias nas telenovelas brasileiras. Ainda que marcados pelos estereótipos de vilania, humor e/ou de formas afeminadas e afetadas, ou, muitas vezes, ocultados em decorrência da Ditadura Militar - regime autoritário que estabeleceu a censura à imprensa, restrição aos direitos políticos e perseguição policial aos opositores entre 1964 e 1985. Muito se foi abordado sobre as mais diversas sexualidades, mas, apenas com a chegada dos anos 2000, o tema começa a ser discutido por meio de novos olhares e pautas importantes para o coletivo passaram a dialogar com a sociedade, através das narrativas ficcionais.

Diante deste cenário de avanços narrativos e de uma representação mais verossímil de tais personagens na telenovela brasileira, este trabalho busca compreender como o conceito de masculinidade frágil é representado nas obras ficcionais, por meio do envolvimento de homens

que se relacionam com outros homens. Como objeto utilizaremos a obra ficcional *Terra e Paixão* (2023), escrita por Walcyr Carrasco e exibida pela Rede Globo de Televisão, no horário das 21h, considerado o horário nobre da TV aberta no Brasil, tendo como recorte os personagens Kelvin (Diego Martins) e Ramiro (Amaury Lorenzo).

A partir deste recorte, o objetivo é avaliar o percurso de construção narrativa dos personagens, bem como os principais aspectos que indicam a masculinidade frágil presente, principalmente, em Ramiro, que reprime a própria sexualidade com o objetivo de criar uma imagem masculinizada, sem trejeitos e características encontradas em pessoas homossexuais e/ou em homens que se relacionam com pessoas do mesmo sexo. Contudo, tal atitude faz com que o personagem Kelvin, explicitamente homossexual, fique sem entender quais são os reais sentimentos do companheiro que apresenta indícios de interesse romântico e sexual, mas que luta contra esse desejo.

Para a investigação do estudo foram selecionadas cinco cenas exibidas em *Terra e Paixão*, entre os meses de junho e agosto, que apontam, dentro do contexto narrativo ficcional, momentos que demonstram características de masculinidade frágil presentes na novela e nas vivências fictícias dos personagens. As cenas selecionadas são: Kelvin marca um encontro secreto com Ramiro; Kelvin e Ramiro se encontram escondidos; Ramiro não sabe lidar com seus sentimentos por Kelvin; Munda decide não se casar mais com Ramiro; e Ramiro diz a Kelvin que não pode mais vê-lo. Dessa forma, em decorrência do cenário brasileiro, que apesar dos fortes avanços legais e sociais, ainda se consolida como um espaço conservador, o trabalho tende a perceber quais são as similaridades entre as experiências do mundo real e as expostas pela trama ficcional.

Para o desenvolvimento metodológico deste trabalho, além da revisão bibliográfica, usamos a Análise da Materialidade Audiovisual (AMA), proposta por Coutinho (2016, 2018), pois possibilita a observação da predominância de um elemento do código televisual (texto, som, imagem ou edição) nas etapas de descrição e análise, mas também os indícios que se apresentam no paratexto. Além disso, permite que a investigação seja conduzida a partir das particularidades presentes na narrativa audiovisual e incentiva a percepção de características próprias da trama audiovisual ficcional pelo pesquisador, como uma possibilidade de imersão na narrativa.

Como pilares para a investigação, utiliza-se, principalmente, as propostas de telenovela brasileira como uma narrativa sobre a nação (Lopes 2003) e telenovela como recurso comunicativo (Lopes, 2009). Também convergiram com a pesquisa, os estudos de masculinidade e sexualidade de Almeida (2016), Connell (2016), Januário (2016), Miskolci (2016), Trevisan (2018) e Foucault (2021).

Por fim, como resultados esperados, percebemos a forma que o relacionamento entre homens ainda representa um aspecto negativo na sociedade, construído desde a chegada dos europeus e do Cristianismo no Brasil, e como ainda há a repressão de desejos desviantes daquilo que é considerado normal. Vivência espelhada pelas telenovelas brasileiras.

Além disso, vale destacar que as considerações feitas pela pesquisa estão sendo construídas. O primeiro passo foi a apresentação do artigo “A construção das masculinidades de #Kelmiro na telenovela Terra e Paixão” no 46º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Todavia, o trabalho terá continuidade, pois a telenovela analisada está em andamento e possui término previsto apenas em janeiro de 2024.

## **Entre tapas, tabus, apertões e um quase “beijo”**

Terra e Paixão é uma telenovela brasileira, escrita por Walcyr Carrasco, e exibida na TV Globo - principal emissora da TV aberta no país - desde o dia 8 de maio de 2023. A narrativa ficcional é ambientada em uma cidade fictícia chamada Nova Primavera, que geograficamente estaria localizada no estado do Mato Grosso do Sul.

O enredo principal narra as vivências da professora Aline (Barbara Reis), que passa por uma mudança de vida após o falecimento do esposo Samuel (Ítalo Martins), assassinado brutalmente pelos pistoleiros de Antônio La Selva (Tony Ramos), o produtor rural mais poderoso da região. A partir desse acontecimento, Aline dá continuidade aos planos do falecido marido e a trama se desenrola pela busca da professora de transformar a fazenda em um negócio lucrativo, apesar dos conflitos e esforços contrários realizados pelos La Selva.

Contudo, apesar da narrativa focar principalmente em temas que convergem com a reforma agrária, com a luta por terras e, ainda, relacionar o coronelismo - complexa estrutura de poder exercido pela figura do coronel sobre o poder público - existente em algumas cidades brasileiras, a obra também se aproveita de núcleos secundários para discutir temas que dialogam com as masculinidades, as dissidências sexuais e de gênero e o preconceito com indivíduos que não se enquadram na heteronormatividade, entre eles, os personagens Kelvin (Diego Martins) e Ramiro (Amaury Lourenço), objeto desta pesquisa.

O romance caótico entre os personagens Kelvin e Ramiro demonstra o quanto a telenovela brasileira dialoga com os mais diversos públicos. Apesar da relação fugir do arquétipo normativo de heteronormatividade - explicado por Miskolci (2016) como uma tendência

ocidental, que considera o padrão de relações heterossexuais (composta entre homem e mulher) e perceber as demais como divergentes do modelo padronizado - traz um novo elemento que permite uma conversa com a população, por meio do entretenimento, possibilita uma interação com o telespectador sobre as mais diversas pautas, entre elas, as relações afetivas e sexuais de homens que se relacionam com outros homens no cenário brasileiro que, apesar de aparentar ser progressista, ainda se demonstra como um espaço conservador.

Não apenas no Brasil, mas nas mais variadas populações ao redor do mundo, a história dos dissidentes sexuais acompanha o modo de ver da sociedade. Segundo Almeida (2016), o que nos permite observar o quão diferentes culturas e épocas, debatem tais questões sociais de formas distintas, sem que seja possível ter definições objetivas sobre os comportamentos dos indivíduos que nela habitam. Esse é um comportamento que pode ser observado, inclusive, nas telenovelas.

Como reforça Almeida (2002), as estruturas das obras ficcionais oportunizam que o público se ambiente com outras experiências e atitudes, como aquelas que abrangem a vida amorosa, familiar e os relacionamentos íntimos e de amizade. Além disso, cria-se um universo apropriado para debater algumas pautas e questionar comportamentos da sociedade, como, por exemplo, acontece em *Terra e Paixão* no decorrer da construção das masculinidades dos personagens Kelvin e Ramiro.

De acordo com Connell (2016), a masculinidade representa uma estrutura de relações sociais em que as competências reprodutivas dos corpos humanos são evidenciadas. Entretanto, também demonstra como as normativas de gênero criam prerrogativas para que os homens tenham mulheres e grupos de outros homens como subordinados, desenvolvendo

uma estrutura de poder. No caso dos personagens apresentados, essa estrutura é variável.

Durante a obra - ainda em aberto - o desenvolvimento do personagem Ramiro aponta para a construção de homem de origem simples, humilde, que não foi alfabetizado e que se encontra em conflitos internos por sentir interesses sexuais e afetivos por outro homem, sentindo o peso de carregar a heteronormatividade compulsória nos ombros, como parte de sua história.

O capataz dos La Selva é a personificação de como a sociedade ambiciona que os homens assumam um determinado espaço, em que a masculinidade hegemônica ainda exerce poder. Na representação do peão, observamos algumas características que dialogam com o estudo de Connell (2016), por exemplo, um perfil agressivo, viril e o medo de perder a imagem de um homem macho, que impede que ele assuma um possível relacionamento com o garçom homossexual, Kelvin.

Fica perceptível em Terra e Paixão que há um preconceito embutido no personagem, pois, a todo momento, reafirma que é macho e não se envolve com Kelvin, por ter medo de ser desmoralizado publicamente e, conseqüentemente, perder o respeito dos outros personagens da trama, ainda mais que atua como capataz e costuma fazer serviços sujos para os La Selva.

Além disso, até o figurino construído para Ramiro consolida o perfil masculinizado do capataz, que está “sempre dirigindo uma caminhonete e com roupas discretas. Ramiro é uma vítima da heteronormatividade e das normativas impostas pela masculinidade hegemônica” (Vardiero & Ferreira, 2023, p. 13).

Como afirma Sedgwick (2007), em Terra e Paixão há uma experiência de repressão do desejo afetivo e sexual do personagem, o que cria uma espécie de “armário”, em que Ramiro ainda se encontra. Todavia, a narrativa construída para o capataz é similar a de muitos homens brasileiros que, por questões sociais, familiares, políticas, econômicas, religiosas ou por causa de outros marcadores sociais, também vivem em espaços de repressão para não serem excluídos socialmente ou vítimas de violências físicas e simbólicas. Neste caso, a telenovela, constantemente, mostra a luta do peão para romper com os próprios armários, mas acaba se prendendo às estruturas impostas pela heteronormatividade e pelas relações de poder construídas por meio da masculinidade hegemônica.

Segundo Januário (2016), atualmente não dialogamos apenas com uma forma de masculinidade, mas com masculinidades plurais, o que nos encaminha a repensar a construção do personagem Kelvin que não apresenta nenhum aspecto que dialogue com um perfil masculino, além da formação fetal formada com os cromossomos X e Y. O garçom é desenvolvido em um padrão já conhecido nas obras ficcionais brasileiras, como cita Colling (2007), que se enquadra em estereótipos, por exemplo, com características: afetadas, afeminadas ou na vilania. No caso de Kelvin, ele personifica todas essas naturezas.

Se nos aprofundarmos na caracterização do garçom homossexual, as próprias roupas do personagem, bem como a maquiagem, destoam da masculinidade hegemônica de Ramiro. Como discorre Foucault (2021) a concepção do homossexual como algo ruim é uma característica difundida no ocidente, com o apoio de instituições como a Igreja e a Família. Neste cenário, a feminilidade de Kelvin, além de

apresentar os reservatórios negativos da sociedade, também reforça o desprezo pelo feminino e a novela “assim como a parábola de Adão e Eva, também traz a ideia do pecado, de ser o elemento que atenta o personagem masculino para desviar o seu estilo de vida masculinizado para o pecado” (Vardiero & Ferreira, 2023, p. 13). Além disso:

Kelvin é a personificação de todos os estereótipos da homossexualidade: afeminado; criminoso ao participar de atividades ilícitas e ser cúmplice de Ramiro e Luigi (Rainer Cadete) em esquemas de assassinato e extorsão financeira, por exemplo; Afetada por ter um comportamento exagerado; e Heteronormativa, pois se submete as descrições de Ramiro. Só não é “enrustida”, porque esse papel é realizado na trama pelo capataz, que busca se enquadrar nas normativas sociais de Nova Primavera. (Vardiero & Ferreira, 2023, p. 13)

Dentro desta perspectiva, para observar e analisar as cenas escolhidas, usaremos a metodologia Análise da Materialidade Audiovisual (Coutinho 2016, 2018) e optamos por quatro eixos de análise: 1 percepção acerca dos indícios apresentados pela masculinidade encenada pelos personagens; 2. o espaço em que acontecem os atos; 3. os gestos que são apresentados ao público; 4. possíveis elementos que despertam emoções e sensações para a cena.

### **Cena 1 - Kelvin marca um encontro com Ramiro**

As experiências sexuais e afetivas entre pessoas do mesmo sexo, apesar dos tabus, convivem e perpetuam na história desde os tempos mais remotos, tanto que alguns dos relatos mais antigos podem ser encontrados nas narrativas egípcias, gregas, romanas e bíblicas. No Brasil, como aponta Trevisan (2018), antes da chegada dos europeus,

os povos originários não possuíam a concepção ocidental de masculino e feminino e, conseqüentemente, a homossexualidade e as relações entre pessoas do mesmo sexo eram aceitas. O panorama só foi alterado após a instituição do cristianismo no solo tupiniquim.

Contudo, em pleno século XXI, estigmas, influenciados pelo passado, são encontrados nas narrativas da sociedade brasileira e, ainda, é possível conhecer histórias, ficcionais ou reais, que envolvem essa parcela da população em variados formatos, como em livros, podcasts e nas telenovelas brasileiras.

Após esse breve histórico, a análise começa com a cena “Kelvin marca um encontro secreto com Ramiro”, exibida em 25 de maio. A cena se passa dentro do bar de Cândida (Susana Vieira), onde Ramiro espera por Antônio La Selva. O ato acontece durante o dia, momento em que ambos estão sozinhos no local. Como o estabelecimento está sempre habitado, a solidão dos personagens aponta que os futuros diálogos devem ser discretos para não chamar a atenção de outras pessoas em cena, mas permite que o público se sinta onipresente - aquele que tudo vê.

Durante o ato, o garçom apresenta indícios de interesse pelo capataz dos La Selva. Após perceber que ele não se envolve com as profissionais do sexo que trabalham no bar de Cândida, inicia uma conversa - quase uma entrevista - para obter informações sobre a sexualidade do peão. No diálogo, Kelvin pergunta se Ramiro teria interesse em alguma das meninas que trabalham no local e Ramiro, grosseiramente, demonstra a masculinidade e exerce poder sobre o garçom homossexual ao responder que não perguntou por nenhuma delas. Já fica perceptível que, ao perceber a feminilidade do companheiro de cena, mostra virilidade e agressão para demarcar características que remetem a concepção

de masculinidade hegemônica, por meio da aterrorização daquele que se apresenta como frágil. Percebe-se a concepção clara de homens que dominam outros homens.

A movimentação da câmera, juntamente ao tom de voz de Kelvin, demonstra que o garçom percebeu o desinteresse de Ramiro pelas profissionais do sexo. Dessa forma, Kelvin se apresenta como alguém discreto e que aceita a dominação da masculinidade presente no companheiro de cena. Ainda, aproveita o espaço para insinuar que ele mesmo pode oferecer alguma relação de forma mais velada, dando a entender que não irá expor a situação que, possivelmente, causaria uma quebra na imagem da masculinidade do peão.

Ramiro fica entusiasmado e pede para que o garçom coloque o número do telefone em seu celular, mas que seja “bem discreto”. Neste momento, os indícios apontam para que Ramiro seja visto como alguém que vive dentro do armário, segundo a concepção de Sedgwick (2007). Além disso, a narrativa permite que o público reconheça o interesse sexual do peão pelo personagem homossexual, desde que fosse um envolvimento marginalizado e escondido.

Ramiro despista no bar, enquanto o garçom anota “discretamente” o número do telefone. Entretanto, quando Kelvin coloca o celular no bolso traseiro do capataz, há um momento de desconforto. No cenário brasileiro, o ato de um homem encostar nos glúteos de outro, causa estranheza e pode demonstrar uma masculinidade frágil, como se aquela parte do corpo fosse uma zona proibida. Diante dessa movimentação, o capataz se sente ameaçado e exerce seu poder sobre o homossexual: “Se você contar para alguém, eu te estrangulo”. Ramiro usa da força física para exercer agressividade e dominação sobre quem

possui características femininas e não demonstra os mesmos atributos de masculinidade que ele.

O garçom age como quem é dominado pelo macho e afirma ser “discretíssima”, recorrendo ao uso do feminino, como quem se sente ameaçado pela virilidade do companheiro de cena. Ramiro fica desconfortável pela feminilidade apresentada por Kelvin e faz uma vocalização (êeeeeeh) - que se torna a marca do personagem - para demonstrar a própria masculinidade e reforçar que, apesar do interesse em se envolver sexualmente com Kelvin, que ele continua sendo macho. Para o público, fica claro que, na concepção do capataz, o ato de ser ativo com outro homem não altera a sua forma de ser macho, o problema está no que os outros pensarão sobre ele.

Para finalizar a passagem, Kelvin imita a vocalização de Ramiro e diz que também é macho, para insinuar que não haveria possibilidades de alguém suspeitar de uma possível relação sexual entre os dois homens. Além disso, quando o garçom se apresenta como macho, percebemos a presença de uma pluralidade de masculinidades em cena, como aponta o estudo de Januário (2016).

## **Cena 2 - Kelvin e Ramiro se encontram escondidos**

Em continuidade a análise, na cena “Kelvin e Ramiro se encontram escondidos”, exibida em 27 de maio de 2023, o enunciado já encaminha a percepção do telespectador para um ambiente marginalizado, discreto, sorrateiramente escuro e longe de outras pessoas. A própria movimentação da câmera ao acompanhar a ida de Kelvin para o lugar marcado, demonstra um certo afastamento do bar em que trabalha.

O ato se passa a noite e Ramiro chega antes do garçom, estaciona a caminhonete e fica à espera de Kelvin.

A encenação tem início quando Kelvin, sorratamente, sai escondido do bar com uma lata de cerveja na mão e a câmera acompanha sua movimentação para demonstrar que se locomove para um espaço inusual e longe da movimentação do local de trabalho. No percurso, encontra Caio (Cauã Raymond) que pergunta para onde o garçom vai, mas ele o despista, mesmo Caio sugerindo que aquela andança deveria ter algo relacionado com algum possível relacionamento que estava às escondidas. Por medo ou estratégia, Kelvin apresenta um comportamento usual de homossexuais no Brasil, que são as relações no sigilo para não impactar a vida do parceiro sexual.

Quando chega ao local combinado, Ramiro, menos agressivo que o normal, questiona o motivo para Kelvin ter demorado a chegar, em uma tentativa de exercer poder sobre o garçom. Na ocasião, tem como resposta que houve inviabilidade de sair antes do trabalho, mas que, ainda assim, ele fez um esforço para poder ir de encontro ao capataz. Mesmo que Kelvin tenha exercido um poder de espera sobre Ramiro, para agradá-lo ainda presenteia o peão com uma “cerveja”, uma bebida tipicamente masculina tomada pelos peões da região.

No momento, o telespectador tem acesso a dois gestos diferentes que falam sobre as masculinidades dos personagens: Quando Kelvin diz que levou uma “cervejinha” para Ramiro, ele faz uma movimentação afeminada com piscar de olhos e uma dancinha meiga para entregar o mimo a Ramiro. Enquanto entrega a bebida para o peão, Kelvin faz uma movimentação de dança e pede que Ramiro faça o mesmo, mas o capataz diz: “Que dançar o quê?”, insinuando que este não seja um

comportamento masculino e, mais uma vez, sugere que o personagem homossexual apresenta características femininas. O que nos faz perceber a existência de uma masculinidade frágil, que atua como uma ansiedade em que o homem acredita se distanciar do que o meio social denomina como padrões de masculinidade.

A partir desse ponto, Ramiro se desarma e afirma gostar de dialogar com o garçom. As feições faciais do peão mudam para algo menos amedrontador e as do garçom demonstram que aquela fala mexeu com seus sentimentos, momento em que Kelvin faz um gestual estereotipado de uma mulher apaixonada.

Ao observar o comportamento e os gestos do garçom, o capataz abre a porta da caminhonete, como em um gesto de cavalheirismo, mas com segundas intenções, e o convida a entrar no carro, trazendo uma intenção sexual. Kelvin nota a movimentação e comenta que o capataz quer “safadeza”, mas que não vai se submeter a isso, pois ele é quase “virgem”.

Ramiro insiste para que o garçom entre no carro, mas Kelvin fica relutante e, apesar da dúvida, não entra, mas diz que se Ramiro vier de madrugada que até seria possível “rolar” algo. O capataz diz que não pode, pois acorda cedo e enfatiza: “eu sou homem trabalhador”. A última fala nos remete, mais uma vez, para a presença da característica da masculinidade hegemônica, pois Ramiro é visto como o trabalhador, aquele que provê o próprio sustento.

O capataz, carinhosamente, passa a mão bruta no rosto de Kelvin e pede para que ele fique mais tempo e entre no carro. O garçom treme, faz um charme e pede para que o peão não insista, mas Ramiro avança para o companheiro de cena como se fosse beijá-lo naquele momento.

Apesar da movimentação, Ramiro respeita Kelvin que diz: “a gente acha uma hora ainda, tá gatão?” e passa a mão pelo peitoral do capataz que fica incomodado e vocaliza: “êeeeeeeh”, sendo imitado pelo garçom que usa da artimanha para simular que também é macho e que tudo deve ser mantido em descrição. O garçom vai embora e a cena finaliza, mas demonstra que Kelvin, mais uma vez, é visto como Eva: a tentação, aquele que seduz e encaminha o outro para o pecado.

O que destacamos na cena é a inversão de poder. Ramiro possui uma masculinidade frágil, que percebemos pelo conjunto de atitudes no âmbito social, que reforçam a dominação da mulher pelo homem, homofobia e violência, por exemplo. Entretanto, mesmo sem perceber foi dominado por Kelvin que foi o personagem que definiu a movimentação do ato e o responsável pelas escolhas do que aconteceria naquela noite.

### **Cena 3 - Ramiro não sabe lidar com seus sentimentos por Kelvin**

Na terceira cena, “Ramiro não sabe lidar com seus sentimentos por Kelvin”, exibida em 28 de junho, a telenovela traz outro panorama, pois os companheiros, apesar de não terem se entregado aos atos carnavais, já apresentam uma maior intimidade. A relação entre os personagens continua a se entrelaçar e há uma aproximação progressiva, mas as maiores demonstrações de intimidade estão fora do contexto social de Nova Primavera e só acontecem em instâncias privadas.

Neste ato, Ramiro leva Kelvin para passear próximo a um rio durante o dia, mas ainda assim, a narrativa se passa em um espaço discreto e sem movimentação. A paisagem, composta por árvores e um riacho, durante um dia ensolarado traz um tom romântico para a cena. Mais uma vez, o garçom apresenta características mais próximas

a um perfil feminino, tanto dentro do contexto de vestimenta quanto no comportamento e o peão permanece com os atributos construídos pelas características impostas pela masculinidade hegemônica.

A construção sonora da cena também encaminha o telespectador a perceber uma mudança de comportamento por parte do peão. Durante o ato toca uma música ambiente, que permite uma interpretação de liberdade e, por estar longe dos moradores de Nova Primavera, que Ramiro pode se aceitar sem os regramentos da heteronormatividade. O peão começa o diálogo explicando que os motivos para levar Kelvin àquele lugar é para poder lhe contar algo e, antes que pudesse continuar, o garçom diz que ali é um lugar romântico. Então, Ramiro explica que não é romantismo, mas uma questão de “juízo”.

No ato, o peão começa a confessar: “É que você fica me atendo. Dizendo umas coisas que ficam martelando na minha cabeça”. O garçom abre um sorriso, esperando que Ramiro se declare, e conta que fica feliz em saber que o amado pensa nele. Porém, o peão continua a conversa e diz que vai falar do jeito dele. Os dois se aproximam, como se fossem se beijar, o BG com a música “sinônimo de amor é amar” fica mais alto e, no auge da cena, Ramiro diz: “Toma seu prumo, criatura!”, indiciando que o homossexual prejudica a sua postura de homem macho, quebrando a expectativa criada pela atmosfera da cena.

Kelvin fica decepcionado e, com os olhos marejados, pergunta se o capataz não gosta dele. Ramiro responde que gosta, mas que esse contato faz com que ambos fiquem “querendo umas coisas” que “homem como eu não faz”. O garçom não demonstra medo e questiona se aquele passeio seria para afogá-lo no rio. Ramiro o abraça fortemente pelas costas, como se fosse feminilizá-lo, e diz: “Você grudou em mim feito

carrapato, mas vai ter que sair”. O garçom diz que tem dúvida e quase acontece um beijo.

Ramiro empurra Kelvin no riacho e o BG com a música tema dos dois “Me deixa sem jeito” começa a tocar. A letra da canção também traz indícios sobre a fragilidade da masculinidade do capataz: “esse amor escondido, minutos contados, amor proibido, sabor do pecado”. O tratamento sonoro representa a relação dos dois, mas enfatiza que a relação afetiva e sexual entre pessoas do mesmo sexo, nesta narrativa ficcional, é vista como algo dissonante do padrão heteronormativo, o que cria mais um enlace para que Ramiro permaneça no armário e torna a ficcionalidade da narrativa ainda mais próxima da realidade do contexto brasileiro.

A cena termina quando Kelvin diz que não sabe nadar e Ramiro pula na água para salvá-lo. Ao socorrê-lo, o abraça com força, mas Kelvin se rebela e manda o peão sair de perto, pois o ato foi apenas mais uma de suas artimanhas para laçar o capataz. O ato encerra com Ramiro estressado no rio por não compreender os sentimentos que sente por Kelvin, mas que não deveriam existir em homens como ele.

#### **Cena 4 - Munda decide não se casar mais com Ramiro**

A trama entre os personagens vai se tornando cada vez mais envolvente e, aos poucos, a amizade entre o garçom e o peão vai saindo do armário e eles, inclusive, passam a fazer aparições públicas. Durante as cenas, muitas vezes, Ramiro é questionado sobre a sexualidade por estar tão próximo de Kelvin, mas ele continua afirmando que é macho e demonstrando certa agressividade para impor sua própria verdade para os demais. Contudo, a aproximação entre ambos passa a trazer

novos contextos, brincadeiras e apertões na cintura que possibilitam uma compreensão de que o capataz está começando a aceitar seus desejos por outro homem, desde que seja longe dos outros moradores de Nova Primavera.

Entretanto, em determinado momento, descobre-se que Ramiro tem uma noiva chamada Raimunda / Munda (Carol Romano) e, quando ela chega a Nova Primavera e percebe a aproximação do capataz com o garçom, começa a ameaçar o pretendente dizendo que vai difamar ele na cidade natal e contar tudo para a família do peão.

Diante deste cenário, na cena “Munda decide não se casar mais com Ramiro”, exibida em 22 de julho, em um ato em que Ramiro diz sentir vontade de dar uns apertões em Kelvin, Munda encontra o noivo apertando a cintura do garçom. Por mais que tente disfarçar e usar jargões masculinizados para tratar o companheiro, a noiva faz um escândalo e fala que aquilo é uma “pouca vergonha”, reforçando o quanto a relação entre pessoas do mesmo sexo ainda é algo negativo naquele contexto social. Neste sentido, a novela, mais uma vez, reflete as vivências de pessoas homossexuais no cenário brasileiro, tanto que umas das frases que o coletivo mais escuta é: “Não tenho problemas com esse tipo de relação, mas essas coisas não precisam ser feitas na rua. É uma falta de respeito”. Contudo, o mesmo ato é realizado rotineiramente por casais heterossexuais e não há o mesmo julgamento.

Por fim, os três adentram o bar, o casal de braços dados e o garçom atrás. O rosto de Ramiro aponta para a vergonha de estar vivendo aquela situação e com um ar de insatisfeito, deixando perceptível ao espectador que ele possui mais interesse por Kelvin que pela noiva. Ramiro apresenta Munda para as meninas que trabalham no bar como

sua noiva. Todas ficam assustadas e uma delas quase sugere que ele era “gay”, o que faz com que o peão engrosse a voz para intimidar a outra personagem e diz que ela não tem que achar nada.

Para amenizar, os personagens que estão no bar tentam desvirtuar o assunto e dizem que não imaginavam que ele teria uma noiva. Munda então afirma: “ele deve andar com todas”. Mais uma vez, o grupo não sabe o que dizer, pois só encontram Ramiro em companhia de Kelvin, então sugerem que ele tem relacionamento secretos, mas que não é com uma mulher. A noiva continua a insistir por outras informações até que uma delas afirma que Ramiro está sempre no “matinho com Kelvin”.

Raimunda fica nervosa e diz que na cidade natal deles todo mundo acha que Ramiro é macho. O peão, com a voz amedrontada, garante que é macho. Contudo, a mulher olha para Kelvin e afirma que “o desmunhecado” é quem está desvirtuando Ramiro, mais uma vez, trazendo a perspectiva que o homossexual age em cima do capataz como se tirasse ele de um caminhão de retidão. Os gestos de Kelvin entregam que ele não se sente desconfortável com a cena e ainda manda beijo para Munda.

Ramiro coloca Raimunda na caminhonete e a leva embora. Quando estaciona, reitera que a noiva fez uma vergonha. Ela ameaça que vai espalhar a fama dele para todo mundo, inclusive para a família. Ele tenta modificar o assunto e Munda continua a enfatizar que entende o motivo do noivado não ter dado certo até aquele momento. A noiva diz que só vai permanecer na cidade para juntar dinheiro e diz que “agora que eu sei, você vai ter que me ajudar a juntar essa grana”.

Por fim, diz “ou você me dá a grana ou faço a tua fama”. A cena se encerra quando Ramiro aceita a chantagem. O que nos faz considerar

que o medo de se desvirtuar no padrão heteronormativo e as relações familiares e profissionais se sobressaem ao real desejo de felicidade buscado pelo capataz, trazendo à tona, mais uma vez, o conceito de “viver no armário” de Sedgwick (2007).

### **Cena 5 - Ramiro diz a Kelvin que não pode mais vê-lo - 14 de agosto**

A cena se inicia em uma reunião no bar de Cândida, que é assumido por Nice - uma senhora religiosa, mas gananciosa - após o falecimento da antiga dona, que propõe novas formas de entretenimento para o estabelecimento. Na ocasião, uma das trabalhadoras do bar ensina aos demais, a dançar no pole dance e Kelvin demonstra desenvoltura na atividade, destacando mais uma vez a característica feminina do garçom. O ato da dança no mastro nos remete ao falo, como se quisesse demonstrar que o personagem possui destreza para lidar com ambos.

Ramiro adentra ao estabelecimento, chama pelo garçom e tenta entender qual o motivo de ter entrado no bar e ter visto todos “agarrados no pau”. Kelvin explica que é coisa da nova proprietária e que se “Rams” - apelido carinhoso que dá para Ramiro - quiser, ele pode fazer um show particular, momento em que pula em um poste no meio da cena, mais uma vez insinuando as habilidades do personagem com o falo. O capataz diz não querer o “show particular” com aquele tom rústico, já habitual.

Durante o diálogo, o peão diz que foi atrás do garçom para dizer das preocupações que tem acontecido em sua vida. Quando questionado sobre a situação, conta que tem tido uns sonhos esquisitos e que é melhor parar de se encontrar com Kelvin. O garçom busca compreender quais são os sonhos e Ramiro comenta que tem sonhado que está se casando e que sempre descobre que a noiva é o garçom.

Enquanto o garçom faz gestos de apaixonado, Rams diz que está ficando maluco e que foi até o local para despedir do kelvin: “É melhor a gente não se ver mais”. O garçom insiste para que Ramiro não faça isso, mas ele está decidido e afirma que vai se desapegar. O capataz entra na caminhonete e foge. Kelvin chama por ele e tenta acompanhar o automóvel, mas não consegue.

Durante a cena, Kelvin começa a chorar abandonado na estrada e Ramiro lacrimeja dentro do carro. Para demonstrar os sentimentos dos personagens, toca a música “Estrela”, interpretada por Lauana Prado no trecho que diz “Há de apagar Uma estrela no céu cada vez que ‘ocê’ chorar.

A partida de Ramiro nos aponta que o personagem não está fugindo de Kelvin, mas de si mesmo e de tudo o que ele aprendeu ser o correto, em relação a sexualidade entre homem e mulher, até aquele momento de sua vida.

## **Considerações finais**

Como breves e iniciais e considerações deste trabalho, a personificação de Kelvin e Ramiro representam as vivências de uma parcela considerável da população brasileira. Em um país considerado um dos mais violentos para pessoas transexuais e que, segundo o relatório anual do Grupo Gay da Bahia, matou uma pessoa lésbica, gay, bissexual, transexual, intersexual e outros (LGBTI+) a cada 32 horas, em 2022, tentar se enquadrar as normativas da heteronormatividade compulsória e absorver as características impostas pela masculina hegemônica, ainda, costuma ser algo normal para evitar as violências físicas e simbólicas tão presentes aos dissidentes sexuais e de gênero.

A narrativa de Ramiro, acompanhada de perto pelo público, é significativa pois espelha a realidade de muitos homens que, por aspectos sociais, familiares, religiosos, políticos, econômicos entre outras questões, se encapsulam em armários em busca da aceitação social, mas também para evitar quaisquer tipos de violência. No caso do capataz, a masculinidade está ligada a sua imagem e o medo de não ser aceito.

Outro marcador importante é o fato do peão não ter sido alfabetizado. Tal questão nos remete que todo o seu aprendizado de vida foi espelhado em ícones do seu próprio passado e a não aceitação de si nos remete a compreender uma possível ignorância, falta de conhecimento e a ideia de que sua vida é resumida a fazer tudo aquilo que é mandado, sem ter vontade própria ou questionamentos sobre a própria existência e seu lugar de fala no mundo.

Já o caso do personagem Kelvin nos remete a outros aspectos. Caracterizado como alguém extravagante, usa dos recursos de humor e das hipérboles para ser visto pelo mundo. Apesar das artimanhas, o garçom é inteligente, tem conhecimento sobre como seu corpo e sua vestimenta são significativos e, principalmente, demonstra a personalidade de alguém que foi criado para questionar todas as normativas que estão ao seu redor.

Contudo, por tais atribuições, recorro ao estudo de Machado (2017), e avalio que o garçom gay, claramente, não é percebido como um homem, pois as suas características são fora do padrão daquilo que é socialmente esperado de um “homem macho”, como Ramiro costuma dizer. Apesar de tantos estereótipos, Kelvin representa uma forma de resistência e luta contra a sociedade machista.

Neste sentido de tantos contrapontos, a telenovela atua como um recurso comunicativo (Lopes, 2009) e como uma narrativa de nação (Lopes, 2003) para elucidar o público sobre questões tão presentes no contexto brasileiro. Para além de discussões teóricas, a narrativa ficcional age pedagogicamente e permite que o público se inteire e participe de debates que costumam ser restritos apenas à comunidade intelectual.

Como a telenovela ainda está em exibição, não temos uma consideração final, mas percebemos o quanto a situação tem sido tratada na mídia local, gerando não apenas engajamento, mas reflexões sobre os diferentes seres humanos que habitam espaços, dentro do contexto brasileiro

## Referências

- Almeida, H. B. (2002). *Telenovela, Consumo e gênero “muitas mais coisas”*. Ed. EDUSC.
- Almeida, D. M. V. (2016). *Performatividades gays [manuscrito]: um estudo na perspectiva brasileira e argentina* [Tese de doutorado, Universidade Federal de Minas Gerais].
- Connell, R. (2016). *Gênero em termos reais*. Ed. Versos.
- Coutinho, I. M. S. (2018). Compreender a estrutura e experimentar o audiovisual: da dramaturgia do telejornalismo à análise da materialidade. Em C. Emerim, I. Coutinho, & C. Finger (Orgs.), *Epistemologias do telejornalismo brasileiro*. Insular.
- Coutinho, I. M. S. (2016). *O telejornalismo narrado nas pesquisas e a busca por cientificidade: A análise da materialidade audiovisual*

*como método possível* [Trabalho apresentado] 39º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - Intercom, São Paulo, SP, Brasil.

Foucault, M. (2021). *História da sexualidade: A vontade de saber*. Ed. Paz e Terra.

Lopes, M. I. V. (2003). Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. *Comunicação e Educação*, (26), 17-34.

Lopes, M. I. V. (2009). Telenovela como recurso comunicativo. *Matrizes*, (1), 21-47.

Januário, S. B. (2016). *Masculinidades em (re)construção: Gênero, Corpo e Publicidade*. Ed. Covilhã.

Machado, F. V. K. (2020) “E mesmo ameaçado eu serei cada vez mais viado”: Considerações sobre o pop como espaço de existência/resistência para a criança viada. *Revista Brasileira de Estudos da Homocultura*, 288-304.

Miskolci, R. (2016). *Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças*. Ed. UFOP - Universidade Federal de Ouro Preto.

Sedgwick, E. K (2007). A epistemologia do armário. *Cadernos Pagu*, (28), 19-54.

Trevisan, J. S. (2018). *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da Colônia à Atualidade*. Ed. Objetiva.

Vardiero, T. P., & Ferreira, J. C. F. (2023). *A Construção das Masculinidades de #Kelmiro na telenovela Terra e Paixão* [Trabalho apresentado]. 46º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Intercom, Belo Horizonte, MG, Brasil.

# REFLEXÕES SOBRE OS PARALELOS ENTRE DESIGN E ESTUDOS QUEER

*Guilherme Cardoso Contini<sup>1</sup>*  
*Fernanda Henriques<sup>2</sup>*  
*Leonardo Alvarez Franco<sup>3</sup>*

Não é de hoje que o design se aproxima, em algum nível, de discussões sobre gênero e sexualidade, como, por exemplo, quando se estuda a objetificação por meio do vestuário através de uma perspectiva heteronormativa no campo da moda, ou quando são desenvolvidos projetos de design gráfico com temáticas feministas para contestação de padrões normativos.

Quando se analisa a fundo, percebe-se que grande parte dos projetos dos profissionais criativos que se aproximam de questões de

- 
1. Mestre em Mídia e Tecnologia e Doutorando em Design.  
[guilherme.contini@unesp.br](mailto:guilherme.contini@unesp.br)
  2. Doutora em Comunicação e Semiótica.  
Professora Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-RJ.  
[fernanda.henriques@unesp.br](mailto:fernanda.henriques@unesp.br)
  3. Mestre e Doutorando em Design pela Universidade Estadual Paulista - UNESP.  
[leonardo.alvarez@unesp.br](mailto:leonardo.alvarez@unesp.br)

gênero ainda são escassos de discussões estruturais e conceituais, que ajudem a validar ainda mais os temas abordados em um campo que não se origina no design em si.

Diversas vezes os projetos da Arquitetura, do Design e das Artes voltados para o prazer, o gênero e a sexualidade são grandiosos e bem desenvolvidos dentro da sua própria área. Mas, ao deslocá-los para ‘áreas de diálogo’, buscando a transdisciplinaridade projetual, estes mesmos projetos podem acabar perdendo seu alcance devido à falta de aprofundamento nas próprias questões de gênero que tentaram abordar. Não por escolha própria, e sim pela ausência de um campo teórico, metodológico e projetual que incentive a conexão constante entre essas áreas.

Isso não é fator de culpa do arquiteto, do artista ou do designer. Isso é o resultado da falta de uma base de auxílio ao criativo, que busque dentro das Ciências Sociais, das Ciências Biológicas e das Ciências Exatas, contrapontos a serem analisados para que sejam desenvolvidos projetos certos, argumentativa e teoricamente, uma vez que a prática em si geralmente se desenvolve sem problemas.

Em seu livro *Design Para um Mundo Complexo*, Cardoso (2013) colabora para o argumento da complexidade vivida mundialmente, na perspectiva do Design, a partir dos anos 2000. O cenário de globalização e da unificação do sistema de consumo e do sistema fabril não pode ser reduzido a uma definição simplória, pois cerca um tema complexo e repleto de novas estruturações. Para ele, “boa parte da história do Design passa pela configuração de redes complexas”.

O design é um campo de possibilidades imensas no mundo complexo em que vivemos. Por ser uma área voltada,

historicamente, para o planejamento de interfaces e para a otimização de interstícios, ela tende a se ampliar à medida que o sistema se torna mais complexo e à medida que aumenta, por conseguinte, o número de instâncias de inter-relação entre suas partes. (Cardoso, 2013, p. 234)

Ao refletir sobre tais aspectos, opera-se no contexto do design em aproximação com as questões de gênero, prazer e design, vislumbrando a necessidade de reconfigurações contra os dualismos existentes em alguns projetos criativos.

### **Potencial transdisciplinar do design e dos estudos de gênero**

Pode-se observar a correlação entre o potencial transdisciplinar do design e dos estudos queer, começando pelo conceito da terminologia proposta por Portinari, a ‘queerização do design’, que nada mais é do que a sensibilização do campo para os aspectos políticos, éticos, estéticos e subjetivos.

Por meio desta nova abordagem, percebe-se constatações essenciais para a base de uma pesquisa de interface design e estudos queer. Essa aproximação não tem o viés de transformar o campo em algo totalizante e imutável, o que vai, inclusive, contra os preceitos da Teoria Queer.

Assim, o designer pode desenvolver um olhar antropológico necessário, independentemente do projeto executado ou do objeto de pesquisa, atuando sob a perspectiva de gênero e sexualidade, com as respectivas ressignificações.

Estas ressignificações tornam efetivas as aproximações de um ‘olhar antropológico’. Além do olhar, o ‘pensar antropológico’ resulta em inúmeros questionamentos sobre a própria realidade, a ‘antropologia

do cotidiano’ (Rodrigues, 2005) e o Design centrado no ser humano, no corpo, nos objetos. O designer torna-se, portanto, colaborador do futuro social em vez de somente cidadão, torna-se um ‘agente construtor cultural’ (Rodrigues, 2005).

Quando ocorre uma aproximação destes conceitos é indispensável analisar atentamente o livro *Manifesto Contrassexual*, de Paul Preciado, e observar o ponto estratégico da conduta do designer que se aproxima da antropologia: a relação dos objetos com um corpo que é político, que é um espaço que carrega consigo potencial de resistência diante da opressão, um ‘local biopolítico’ (Bourcier, 2014).

O Design pode identificar as questões de gênero e sexualidade como um campo transversal e ilimitado. A fim de validar ainda mais as pesquisas no campo projetual, é de extrema necessidade o real entendimento do que é gênero e as questões que o permeiam.

Um olhar desnaturalizado para projetos é resultado do diálogo, do debate e do pleno entendimento da profundidade alcançada pelas sistematizações de gênero que vêm sendo debatidas ao longo dos anos, alavancado depois da década de 1980. Muitos autores contemporâneos enriquecem os diálogos sobre as questões de gênero por meio de textos, reportagens, livros e artigos que escrevem ao desmitificar questões como, por exemplo, substantivos que são usados erroneamente em alguns momentos, tanto em contexto projetual quanto prático do que eles estão analisando.

### **Artefatos contemporâneos e o pensar crítico no campo do gênero, do prazer e do design**

Ao libertar-se de ‘amarras normativas’, o design vai ao encontro de temas diversos e os mais desafiadores quanto possível. Deparando-se

com isso, é de grande importância compreender os olhares diante de um artefato projetado ou mesmo as ressignificações e a dinâmica do designer diante de tais produções. É necessário o entendimento do criativo de que o próprio campo de atuação vem se transformando e se adaptando às necessidades do mundo e das pessoas. Cardoso já analisou essas trajetórias profundamente:

Qual o impacto dessas transformações múltiplas e rápidas sobre um campo como o design, tradicionalmente pautado pela fabricação de artefatos materiais? Entra em questão a relação entre materialidade e imaterialidade, coisa e não coisa. [...]. Talvez a principal lição para o design – plenamente recebida e assimilada na prática dos designers brasileiros nos últimos vinte anos – seja a de que não existem receitas formais capazes de equacionar os desafios da atualidade. Não são determinados esquemas de cores e fontes, proporções e diagramas, e muito menos encantações como “a forma segue a função”, que resolverão os imensos desafios do mundo complexo em que estamos inseridos. [...]. Em termos históricos, o grande trabalho do design tem sido ajustar conexões entre coisas que antes eram desconexas. Hoje, chamamos isso de projetar interfaces. Trata-se, contudo, de um processo bem maior e mais abrangente do que imagina o projetista sentado à sua estação de trabalho. A parte de cada um é entender sua parte no todo. (Cardoso, 2013, pp. 40-44)

Essa interface citada por Cardoso (2013) reflete muito a inter-relação entre gênero, sexo, prazer e o design. O profissional criativo deve revelar sua capacidade como ‘construtor de pontes’, estabelecendo relações em espaços, diversas vezes, fragmentados de saberes.

Pensar nessa construção de saberes através do design é pensar que o que é visto erroneamente em tais áreas como um ‘tabu’ será revelado com extremamente importante para qualquer que seja a dinâmica projetual. Portanto, torna-se difícil rejeitar o fato de que o sexo e o prazer

no design estão tão intrínsecos quanto a relação de um produto com o usuário. Como a constatação de Gui Bonsiepe (2012) de que o design se concentra na zona intermediária entre ambos (produto e usuário), chamada de interface.

A interface entre design e estudos de gênero possibilita inúmeras discussões e pesquisas, como, por exemplo, a ergonomia de *sex toys* e dos demais produtos voltados para o sexo; os novos materiais para elaboração de *sex toys*; a aplicação tecnológica nos meios de produção de objetos para sex shops, em estudos com prototipagem rápida; as produções audiovisuais para conteúdo erótico; os projetos gráficos de livros estilo Kama Sutra (antigo texto indiano que discorre sobre o comportamento sexual humano e se popularizou atualmente em forma de livros com indicações de posições sexuais representadas por imagens) e de cartilhas como suporte para educação sexual; os projetos de inclusão do mercado erótico para públicos específicos, como idosos; os aplicativos e interfaces que colaborem com a relação pessoa-sexo.

Quando se fala de *sex toys* e de produtos voltados ao prazer, deve-se compreender o termo em questão. Segundo Maria Filomena Gregori (2010):

Muitos empregam a palavra ‘brinquedo’, outros chamam de ‘acessório’, para outros tantos ainda faz sentido usar o termo ‘consolo’, enquanto ‘toy’ é a expressão mais amplamente utilizada. As diferentes designações, os nomes atribuídos e, ainda, como as pessoas escolhem os objetos e suas predileções por forma, tamanho, matéria-prima (se é feito de látex ou silicone ou ainda cyberskin) e cor, sugerem um rico material para extrair implicações. (Gregori, 2010, p.154)

Além disso, deve-se levar em conta o quanto eles ainda são considerados tabus ao serem projetados e analisar como eles foram, por muito tempo, tidos como ilegais em alguns países. A americana Hallie Lieberman (2017), que teve contato com o mercado erótico nos anos 1990, descobriu que no Texas (EUA) existia uma lei anti-*sex-toys* em que o porte de mais de seis *sex toys* era considerado ilegal. A lei em questão vigorou a partir de 1973 e seus resquícios são vistos até meados de 2008. Aspecto extremamente recente e considerado um dos grandes paradigmas que sustentam uma área tida como transgressora até por alguns meios estatais.

### **Além da aproximação com as questões de gênero**

Se no início do século XXI Edward Laumann e sua equipe defendiam que estávamos vivendo sob a égide de uma ‘ética sexual recreativa’ (Laumann et al., 2000), hoje sexo e prazer passam a compor o campo do consumo de emoções que baliza essa ‘nova economia do desejo’, nos quais os objetos que compõem o universo sexual são elementos devidamente importantes e diretamente influenciados pelas novas tecnologias do fazer.

Então por que essa revolução ao se falar de prazer, já vista em outras áreas do conhecimento, quase nunca foi abordada de forma substancial em áreas tão dinâmicas e contemporâneas como o design?

Muito se estuda o design e os outros profissionais criativos indo ao encontro de outras áreas como a Engenharia, a Física, a Computação e a Psicologia, por exemplo. E não é por menos que o profissional desse nicho é considerado multidisciplinar por natureza e, em sua essência,

um gestor responsável por conectar conhecimentos e pessoas de áreas diferentes em torno de um projeto em comum.

Agora, promover a análise no sentido contrário é algo menos visto e que requer um nível altíssimo de cautela, pois quando são tecidos argumentos sobre a conexão de uma área diferente com a sua própria área, é frequente cometer deslizes e não averiguar a veracidade de informações comuns.

A fim de conectar o designer ao campo do prazer, costuma-se vê-lo como quem poderia atuar diretamente na concepção e/ou na análise de artefatos voltados para a satisfação do prazer. Se, de um lado, existem “uma série de elementos – estratégias de marketing, projetos arquitetônicos e design gráfico – associados aos objetos em venda que compõem uma cultura material bastante rica para a análise antropológica” (Gregori, 2010, p.121), de outro, existe a necessidade de o criativo atuar como projetista e praticante de ressignificações e apropriações do que já foi feito.

Pela ótica do design, por exemplo, a aproximação do sexo e, conseqüentemente, de conceitos como sexualidade e gênero é sustentada pelo que chamamos de mercado erótico (ou mercado do erotismo). Isso nos leva a uma análise da comercialização dos objetos e acessórios sexuais produzidos pelos profissionais criativos (ou por quem quer que tenha “coragem” de declarar que os faz) com foco em *sex shops*. Tal produção ainda tem estilo característico convencionado sem muitas variações criativas, mostrando assim um estudo pré-estrutural não tão eficiente a ponto de contemplar grande parte dos públicos. Pela ótica essencial de Maria Filomena Gregori (2010) são vistos exemplos de ‘dildos’ de tamanhos avantajados e uma predominância de imagens de

corpos femininos loiros e arianos acompanhados de corpos masculinos dotados de músculos e enfatizando nos imensos órgãos sexuais.

Hallie Lieberman (2017) traz, em seus estudos, a definição do termo ‘dildo’, empregado anteriormente:

O Dicionário Oxford de Inglês (The Oxford English Dictionary) define dildo como “uma palavra de origem obscura, usada no refrão das baladas”. Alguns acreditam que a palavra pode ter vindo de *diletto*, uma palavra italiana para o deleite feminino, “ou *dally*, que significa “brincar”. Outras teorias apontam para suas origens na antiga palavra inglesa *dill-doll*, que vem da “palavra nórdica ‘*dilla*’” que significa “acalmar”. Outra ideia é que o dildo se originou do latim *diliatate*, que significa “dilatar ou abrir bem”. (Lieberman, 2017, p.21)

Lieberman ainda aborda o quanto os classicistas buscavam admitir que tais objetos eram provenientes da cultura grega, mesmo estudiosos como Max Nelson tendo investigado a inexistência de uma palavra equivalente à dildo ou consolo em sua língua. Em contraponto, foram utilizados cerca de oito termos diferentes para se referir aos dildos. “O mais comum era *olisbos*, uma palavra que significa ‘pênis de couro’ ou ‘deslizar’ ou ‘escorregar’, mas eles também usavam a palavra *toy*. De certa forma, os gregos inventaram o conceito de *sex toy*” (Lieberman, 2017, p. 20). Em vista disso, vale reforçar que todas as ‘transgressões’ observadas aqui são no sentido de reencontrar caminhos que foram abandonados, muitas vezes, por causa de religiosidades e de verdades imutáveis durante milênios.

Quando se aproxima destes conceitos e reitera-se a fala de Gregori (2010) citada anteriormente, é indispensável analisar atentamente o livro *Manifesto Contrassexual* de Paul Preciado e observar o ponto

estratégico da conduta do designer que se aproxima da antropologia: a relação dos objetos com um corpo que é político, um corpo que é uma ‘tela a ser pintada’, um espaço que carrega consigo potencial de resistência diante da opressão, um ‘local biopolítico’. Tal Manifesto “ênfatiza exatamente aquelas zonas esquecidas pelas análises feministas e queer: o corpo como espaço de construção biopolítica, como lugar de opressão, mas também como centro de resistência” (Bourcier, 2014, p. 13).

No momento em que Bourcier comenta, no prefácio do Manifesto Contrassexual, sobre os ‘impensáveis do feminismo’ encontrados e percorridos ao longo do livro, é possível deparar-se com os artefatos que primeiro conectam o design às ciências sociais mercadologicamente (no que diz respeito ao sexo, ao prazer e ao erotismo): os brinquedos sexuais. E ao perceber sua rapidez em comunicar que tais ‘impensáveis’ são os possíveis encadeadores de uma ‘revolução sexual’, conclui-se que além do parâmetro antropológico e sociológico, essa revolução se estende ao design.

Nessa linha de análise, o termo em inglês *queer*, citado acima, tem os significados de estranho, desviado, anormal, ou esquisito, e é especialmente utilizado para designar indivíduos de gêneros e orientações sexuais consideradas como desviantes em relação à norma ou à (hetero)normatividade (Portinari, 2017, p.4). Reiterar essa terminologia se dá para a conceituação da transgressão pela qual a ‘revolução’ mencionada pode acontecer.

Em seu significado linguístico, transgressão é o ato de transgredir ou violar. Para os fins deste artigo, a transgressão é a ferramenta pela qual os criativos podem se aproximar de área como o sexo, o gênero e a

sexualidade. Existem algumas teorias transgressoras que exemplificam isso, como é o caso da Teoria Queer.

Esta teoria é considerada ‘transgressiva’, pois confronta questões que estavam fora do espectro da ciência e que não pareciam passíveis de serem questionadas, desafiadas e torcidas pelas interrogações. Como, por exemplo, os seguintes questionamentos: O sexo tem que ser penetrativo? O feminino está desde sempre definido como subalterno ou incompleto?

De acordo com os estudos de Guacira Lopes Louro (2001), o termo traz uma carga de estranheza que foi totalmente assumida por uma vertente dos movimentos homossexuais como forma de contestação.

Para esse grupo, *queer* significa colocar-se contra a normalização – venha ela de onde vier. Seu alvo mais imediato de oposição é, certamente, a heteronormatividade compulsória da sociedade; mas não escaparia de sua crítica a normalização e a estabilidade propostas pela política de identidade do movimento homossexual dominante. *Queer* representa claramente a diferença que não quer ser assimilada ou tolerada e, portanto, sua forma de ação é muito mais transgressiva e perturbadora (Louro, 2001, p. 546).

Aliando essa ideia de transgressão ao design, observa-se que quando direcionados à produção para o mercado erótico, existe uma visão rasa e superficial do que contempla verdadeiramente um público diverso e plural em relação ao sexo, gênero e sexualidade. Algumas considerações são feitas sem estrutura teórica e mercadológica suficiente por parte destes profissionais no que diz respeito ao design. E é essa análise criteriosa o fator determinante e praticamente obrigatório para sustentar a renovação da perspectiva do design moderno.

Sobre o espaço onde os produtos do mercado erótico são geralmente comercializados, os *sex shops*, Gregori pontuou que:

Sex shops, locais de acesso comercial aos materiais eróticos, existem em boa parte dos centros urbanos contemporâneos. A grande maioria visa o público heterossexual, comercializando livros, vídeos, acessórios variados (vibradores, roupas íntimas, óleos, bonecos infláveis), concernentes a um modelo do desejo que pressupõe o exercício de fantasias sexuais, violando — brincando ou mesmo transgredindo - todo um conjunto de práticas e símbolos relativos à experiência sexual socialmente não condenável (heterossexual e visando a reprodução). Parte-se da noção de que, em um comércio dessa natureza, seja adequado encontrar materiais que as acentuem cores, nos formatos, nos objetos — certas violações ao instituído. Esse conjunto de elementos simbólicos é variável histórica, social e geograficamente. Contudo, encontramos no mercado pornográfico um universo restrito de signos, muitos dos quais convencionados em relação a um estilo particular. Melhor dizendo: o comércio de objetos e acessórios sexuais corresponde a um estilo formado por convenções que, ainda que possam sofrer variações, nada têm de muito criativas. (Gregori, 2010, pp. 56-58)

Em seus apontamentos sobre os objetos voltados ao prazer (e que foram analisados por ela) terem convenções pouco criativas, vê-se a extrema necessidade de os profissionais dessa área atuarem na desmistificação do conceito ou mesmo da renovação dessa perspectiva. Gregori continua a consideração sobre a interação entre os produtos e as pessoas no âmbito dos corpos e sentidos:

Os acessórios, nesse sentido, podem ser vistos como objetos que fazem parte das relações interpessoais em exercício. [...] O mercado erótico permite vislumbrar os modos dinâmicos de que se revestem as relações entre corpos e pessoas e até sobre os limites materiais do corpo como algo em separado àquilo que

designa pessoas. Não que as fronteiras estejam sendo inteiramente esfumaçadas, mas é inegável que há uma circulação dos sentidos atribuídos seja às coisas, seja às pessoas, que transitam das pessoas para as coisas e vice-versa. (Gregori, 2010, pp. 118-119)

Avançando por este viés, é indispensável a contextualização sobre a responsabilidade social do designer perante qualquer tema que seu trabalho se aproxime, inclusive produtos destinados ao universo erótico.

No âmbito social adquirido nessa área e que faz repercutir análises aprofundadas sobre a inserção do criativo na sociedade e seu papel como cidadão, tem-se como exemplo Klaus Krippendorff (2000), que pontua inúmeras vezes em seu livro *Design Centrado no Ser Humano: Uma Necessidade Cultural* que os designers das ‘coisas intangíveis’ começaram a perceber que a problemática de seus estudos está intrínseca às práticas sociais, aos símbolos e às preferências. Portanto, o projeto realmente deveria ser pensado para os consumidores e os públicos.

## **Mundo ‘pós-gênero’**

Nos paralelos entre a constatação de Krippendorff e a área das tecnologias, não se pode deixar de analisar a difícil intersecção entre ser humano e máquina, base para os estudos sobre o mundo ‘pós-gênero’ dos ciborgues. Mas antes disso, deve-se definir a palavra por meio das reflexões de Donna Haraway ao conceber o Manifesto Ciborgue. Em suas palavras, o ciborgue “é uma criatura de um mundo pós-gênero: ele não tem qualquer compromisso com a bissexualidade, com a simbiose pré-edípica, com o trabalho não alienado” (Haraway, 2009, p. 38), o que quer dizer que esse organismo cibernético representado há anos na

ficção (e que hoje é visto na prática) não passa de uma invenção que vai além do simples híbrido de máquina e organismo.

O conceito de ciborgue ultrapassa a ficção e demonstra uma realidade social, construída histórica, cultural e politicamente. Tudo isso reflete a sociedade heteronormativa que utiliza as máquinas como ferramentas de guerras entre fronteiras, sejam elas físicas, digitais ou pessoais. Como considera a autora:

Nas tradições da ciência e da política ocidentais (a tradição do capitalismo racista, dominado pelos homens; a tradição do progresso; a tradição da apropriação da natureza como matéria para a produção da cultura; a tradição da reprodução do eu a partir dos reflexos do outro), a relação entre organismo e máquina tem sido uma guerra de fronteiras. (Haraway, 2009, p. 37)

E ela ainda reforça a reestruturação promovida pelo ciborgue no cerne cultural e naturalizado das relações, sejam estas quais elas forem.

Com o ciborgue, a natureza e a cultura são reestruturadas: uma não pode mais ser o objeto de apropriação ou de incorporação pela outra. Em um mundo de ciborgues, as relações para se construir totalidades a partir das respectivas partes, incluindo as da polaridade e da dominação hierárquica, são questionadas. (Haraway, 2009, p. 39)

O olhar sobre essa reformulação estrutural leva à análise possível sobre o questionamento das relações hierárquicas de dominação em qualquer projeto desenvolvido no campo do design. Isso torna necessária a crítica sobre os binarismos de gêneros no contexto da sociedade como um todo e sob o recorte do universo das tecnologias.

## Considerações Finais

Explorar um campo, que foi por muito tempo invisibilizado, é uma tarefa das mais profundas quando o objetivo é desbravar o desconhecido por meio de atitudes acadêmicas ‘transgressoras’. O que aconteceu neste artigo é a prova de que temas considerados erroneamente como tabus podem (e devem) ser estudados cada vez mais.

É possível concluir que a aproximação entre gênero, sexualidade, prazer e design se mostrou indispensável ao dialogar-se de forma transdisciplinar. A profundidade dos campos de pesquisa estudados demonstrou que o gênero e o prazer podem e devem se conectar e se entrelaçar com outras áreas onde esses conhecimentos tenham potencial de expandir os limites do saber. Como analisado por Portinari (2017), é preciso ‘queerizar’ o Design e as demais áreas correlatas para alavancar a criatividade crítica e fortalecer o discurso contemporâneo do profissional criativo.

Com base nisso, percebe-se que o gênero é transdisciplinar por não estar em um nicho específico de saber ou de conhecimento científico. Portanto, os estudos sobre ele sustentam-se em muitos campos de pesquisa.

## Referências

Bonsiepe, G. (2011). *Design, Cultura e Sociedade*. Blucher.

Bourcier, M. H. Prefácio. (2014). *Manifesto contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual*. Editora N-1 edições.

Cardoso, R. (2013). *Design para um mundo complexo* (1a ed.). Cosac Naify.

- Gregori, M. F. (2010). *Prazeres Perigosos: Erotismo, Gênero e Limites da Sexualidade* [Tese de livre-docência, Universidade Estadual de Campinas].
- Haraway, D. (2009). Manifesto ciborgue Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. Em D. Haraway, H. Kunzru, & T. Tadeu (Orgs.), *Antropologia do Ciborgue: As Vertigens do Pós-humano*. Autêntica Editora.
- Krippendorff, K. (2000). Design Centrado no Ser Humano: Uma Necessidade Cultural. *Revista Estudos em Design*, 8(3), 87-98.
- Laumann, E., Gagnon, J. H., Michael, R. T., & Michaels, S. (2000). *The Social Organization of Sexuality*. The University of Chicago Press.
- Lieberman, H. (2017). *BUZZ: A Stimulating History of the Sex Toy*. Pegasus Books Ltd.
- Louro, G. L. (2001). Teoria queer - uma política pós-identitária para a educação. *Revista Estudos Feministas*, 9(2), 541-553. <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/issue/view/316>
- Papanek, V. (2016). *Design for the Real World: Human Ecology and Social Change*. Thames & Hudson.
- Portinari, D. (2017). Queerizar o Design. *Revista Arcos Design*, 10(1), 1-19. <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/arcosdesign/article/view/30937>
- Preciado, B. (2014). *Manifesto Contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual*. Editora N-1 edições.

Rodrigues, I. G. (2005). *Antropologia e Design: o olhar antropológico do designer*. <https://pdfcoffee.com/o-olhar-antropologico-do-designer1-pdf-free.html>

# **CINEMA E SOCIEDADE: REPRESENTAÇÕES DOS SUJEITOS CIRCUNSCRITOS PELOS MARCADORES SOCIAIS DA DIFERENÇA SOB A ÉGIDE DAS DISSIDÊNCIAS SEXUAIS E DE GÊNERO NO CINEMA BRASILEIRO**

*Francisco Arrais Nascimento<sup>1</sup>*

O conhecimento não é algo fragmentado, mas interdependente, interligado, interseccional. Para tanto, conhecer significa compreender as dimensões da realidade, captar e expressar essa totalidade de forma cada vez mais ampla e integral, possibilitando assim, a não reafirmação enquanto parte fundamental na engenharia social baseada na exclusão. No estudo aqui apresentado, a engenharia social atua no controle dos corpos, engendrada em uma interseccionalidade das relações de poder, raça, gênero e sexualidade que incidem sobre os corpos assujeitando-os,

---

1. Doutor em Ciência da Informação pela Universidade Estadual Paulista - UNESP. Pós-doutorando em pela Universidade Estadual - UNESP.  
[francisco.arrais.nascimento@gmail.com](mailto:francisco.arrais.nascimento@gmail.com)

de modo a controlar suas práticas em uma produção serializada de sujeitos dóceis e economicamente viáveis sob a perspectiva do biopoder e consequentemente do capital.

Conhece-se mais e melhor conectando, relacionando, acessando o objeto de forma múltipla. Dessa forma, ao imergir nos estudos culturais sob a perspectiva dos estudos de gênero, a ciência das relações de poder insere-se em um primeiro momento sob o marcador social de gênero (divisão e orientação), neste momento, compreendido sob o viés da norma (binária e heterossexual) que baliza as relações e norteia a construção sociocultural de tal marcador social diferença (Silva, 2000).

Nesse interim, se pode vislumbrar que, “tradicionalmente, o gênero como categoria de análise não tem logrado a atenção ou o respeito dos críticos latino-americanos” (Molloy, 2002, p. 164). Tal entendimento aloca a temática como transversal, tornando-a análoga em debates superficiais onde a categoria gênero não alcança em muitos aspectos a profundidade necessária para o seu entendimento de forma verossimilhante. No entanto, o cenário latino-americano tem compreendido a partir das labutas dos movimentos sociais que os gêneros (Binários e não-binários), para além de uma categoria de análise, configura-se como um domínio. Deste modo, Butler (2003) afirma que

A marca do gênero parece ‘qualificar’ os corpos como corpos humanos; o bebê se humaniza no momento em que a pergunta ‘menino ou menina?’ é respondida. As imagens corporais que não se encaixam em nenhum desses gêneros ficam fora do humano, constituem a rigor o domínio do desumanizado e do abjeto, em contraposição ao qual o próprio humano se estabelece. Se o gênero está sempre presente, delimitando previamente o que se qualifica como humano, como podemos falar de um ser humano que se

torna de seu gênero, como se o gênero fosse uma pós-escrito ou uma consideração cultural posterior? (Butler, 2003, p. 162)

Partindo desse entendimento, ao estabelecer diálogo com a interpretação da obra de Judith Butler por Salih (2012, p. 232):

Na medida que a nomeação da “menina” é transitiva, isto é, em ela inicia o processo pelo qual é imposto um certo “tornar-se menina”, o termo ou, mais precisamente, o seu poder simbólico, determina a formação de uma feminilidade corporalmente encenada que nunca preenche plenamente a norma. Essa é, entretanto, uma “menina” que está obrigada a “citar” a norma para se qualificar e se manter como um sujeito viável. A feminilidade não é, então, a consequência de uma escolha, mas a citação forçada de uma norma, cuja complexa historicidade é indissociável de relações de disciplina, regulação, punição.

Segundo Butler (2003, p. 168)

A ‘nomeação’ do sexo é um ato de dominação e coerção, um ato performativo institucionalizado que cria e legisla a realidade social pela exigência de uma construção discursiva/perceptiva dos corpos, segundo os princípios da diferença sexual. Assim, conclui Wittig, ‘somos obrigados, em nossos corpos e em nossas mentes, a corresponder, traço por traço, à ideia de natureza que foi estabelecida por nós... ‘homens’ e ‘mulheres’ são categorias políticas, e não fatos naturais’.

Assim, Tiburi (2013, p. 22) aponta que “o discurso habita o corpo e que, de certo modo, faz esse corpo, confundir-se com ele. Por isso, a diferença entre sexo e gênero não seria mais o caminho para a luta feminista”. Simone Beauvoir (1970, p. 9) ao propor sua teoria acerca da mulher enquanto “termo em processo” (Rubin, 2003; Salih, 2012)

afirmando que “ninguém nasce mulher: torna-se mulher”, assim se pode compreender também que, “os homens não nascem homens, eles são feitos homens” (Gabeira, 1986, p. 11). Tal raciocínio inaugura um entendimento que Butler em entrevista concedida a Revista Cult n°185 resume ao manifestar uma posição acerca da influência de Beauvoir sobre os estudos do domínio do Gênero, a saber: “Penso que a ideia de que alguém ‘se torna’ uma mulher é importante, abrindo a possibilidade de se tornar algo diferente de uma mulher, talvez um homem, ou talvez algo que exija outra forma de prática de nomeação” (Rodrigues, 2013, p. 26).

Deste modo, se pode compreender que o gênero engloba “todas as formas de construção social, cultural e linguística implicadas com processos que diferenciam homens e mulheres, incluindo aqueles processos que produzem seus corpos, distinguindo-os e separando-os como dotados de sexo, gênero e sexualidade” (Meyer, 2005, p. 16). Ressalta-se que, gênero e sexo apresentam construções sociais distintas que se relacionam, tendo seu entendimento muitas vezes alocados enquanto sinônimos, o que não se configura enquanto uma compreensão verossimilhante. Assim como, o entendimento de que gênero e sexualidade são modalidades de um mesmo processo social. Tal entendimento conduz ao erro. No entanto, “gênero e sexualidade podem ser entendidos como categorias de produção da diferença” (França, 2019, p. 45).

Segundo Castro et al. (2004, p. 29) “a sexualidade é uma das dimensões do ser humano que envolve gênero, identidade sexual, orientação sexual, erotismo, envolvimento emocional, amor e reprodução” sendo todo esse conjunto de ações partes constitutivas da subjetividade de cada sujeito e, portanto, não podendo ser alienada das características

humanas. Segundo “a *American Psychological Association* - APA (2009) a distinção entre dois construtos: a orientação sexual e a identidade sexual, entendendo esta como autoidentificação e internalização daquela (que, por sua vez, refere-se a padrões de desejo e afeto ligados a impulsos fisiológicos à revelia de escolhas conscientes)” (Albertini et al., 2019, p. 2).

A sexualidade tem seus horizontes ampliados no estudo aqui proposto, assumindo assim, sua pluralidade, aqui mencionada como sexualidades, fazendo-se perceber ser este um tema discutido na atualidade. Porém, ainda se tem uma forte perspectiva patologizante que impera, ancorada na visão biomédica que vigorou desde o século XIX. Assim, a interdisciplinaridade possibilita investir em uma verdadeira *bricoleur*, transpondo as formas de pensar, inter e transdisciplinar, em um exercício de “bricolagem”, ou seja, colar, reinventar, compor.

Logo, a sexualidade é trazida para a cena através dos artefatos culturais, estes frutos das produções midiáticas, tanto de natureza jornalística quanto ficcional. Sendo percebida a partir da emergência de identidades que ocupam papéis e ressaltam aspectos sexuais, sendo enquadrados dentro do desvio, fora da norma hegemônica da heterossexualidade<sup>2</sup>.

---

2. Segundo Nascimento (2021, p. 32) ao dialogar com Rich (1993) e Butler (2003) ao situarem tal entendimento na norma vigente, afirmam que a heteronormatividade é uma “‘ordem compulsória’ que exige dos sujeitos a coerência total entre um sexo, um gênero e uma conduta/desejo/afeto, que são obrigatoriamente heterossexuais”. Segundo Miskolci e Pelucio (2008, p. 7) “o conceito de heteronormatividade sintetiza o conjunto de normas prescritas, mesmo que não explicitadas, que marcam toda a ordem social e não apenas no que concerne à escolha de parceiro amoroso; alude, também, ao conjunto de instituições, estruturas de compreensão e orientação prática que se apoiam na heterossexualidade. É toda ordem social que mostra como no par heterossexualidade/homossexualidade não há simetria, pois ele engloba díades como norma/desvio, regra/exceção, centro/margem. A heterossexualidade só pode existir fixando o periférico e, a partir dele, se definindo como central”.

Assim lésbicas, gays, travestis, transexuais, intersexuais, crossdressers (CD)<sup>3</sup>, *drag queens*, *drag kings*<sup>4</sup>, homens que fazem sexo com homens (HSH), g0ys<sup>5</sup> entre outras manifestações indentitário/sexuais tomam a cena e em destaque suscitam discussões voltadas para uma perspectiva aberta ao repensar das posições dos sujeitos no contexto social. Ressalta-se que, “a identidade e a diferença são estreitamente dependentes da representação. É por meio da representação, assim compreendida, que a identidade e a diferença adquirem sentido” (Silva, 2000, p. 91), logo, “quem tem o poder de representar tem o poder de definir e determinar a identidade” (Silva, 2000, p. 91).

Entre os artefatos culturais, o cinema apresenta-se como possibilidade, não sendo possível ignorar o impacto causado pela criação e difusão do cinema e outros meios de comunicação de massa na sociedade do século XX. Como objeto industrial, essencialmente, reproduzível e destinado às massas, o cinema revolucionou o sistema da arte, da

- 
3. Termo referente a pessoas que vestem roupas ou usam objetos associados ao sexo oposto, por qualquer uma de muitas razões, desde vivenciar uma faceta feminina (para os homens), masculina (para as mulheres), motivos profissionais, para obter gratificação sexual, ou outras. O *crossdressing*, não está relacionado a orientação sexual nem a transexualidade, um crossdresser pode ser heterossexual, homossexual, bissexual ou assexual. O termo tem sua origem incerta, auferindo notoriedade como uma gíria polari (língua informal usada pela subcultura gay britânica) no início do século XX. Segundo Jesus (2012, p. 10) “Crossdresser: Pessoa que frequentemente se veste, usa acessórios e/ou se maquia diferentemente do que é socialmente estabelecido para o seu gênero, sem se identificar como travesti ou transexual. Geralmente são homens heterossexuais, casados, que podem ou não ter o apoio de suas companheiras”.
  4. Drag queens ou Drag kings são artistas performáticos que se travestem, fantasiando-se cômica ou exageradamente com o intuito geralmente profissional artístico. Chama-se drag queen o homem que se veste com roupas exageradas femininas estilizadas, e drag king a mulher que se veste como homem.
  5. O termo “g0y” ou “g-y” é abrangente, podendo incorporar comportamentos diversos como atitude, postura masculina, pró-atividade, entre outros, mas o principal é que com o zero em destaque no termo g0y serve para designar homens que não praticam sexo anal com outros homens.

produção à difusão. Entre as mudanças ocorridas na sociedade nas primeiras décadas deste século, o historiador inglês Eric Hobsbawn inclui o surgimento das artes de massa em detrimento das artes de elite, e destaca o cinema, que iria influir decisivamente na maneira como as pessoas percebem e estruturam o mundo, uma vez que, a representação atua simbolicamente para classificar o mundo e nossas relações no seu interior” (Hall, 1997).

Marc Ferro adverte, contudo, para o desprezo das pessoas cultivadas do início do século XX pelo “cinematógrafo”. O filme era considerado “como uma espécie de atração de feira”, de cujas imagens não se reconhecia nem mesmo o autor. Segundo ele, “a imagem não poderia ser uma companhia para esses grandes personagens que constituem a Sociedade do historiador: artigos de leis, tratados de comércio, declarações ministeriais, ordens operacionais, discursos”. Lembrando que várias décadas se passaram e que hoje existe um acesso diferenciado em comparação com o período ao cinema, Ferro alerta, porém para a desconfiança que ainda pairava no início da década de 1970: “de que realidade o cinema é verdadeiramente a imagem?” (Le Goff & Nora, 1988, p. 85).

## **Problemática**

Moreno (1995, p. 16) desenvolveu um estudo precursor, que objetivou “expor um painel da produção de filmes realizada ao longo da história do cinema brasileiro e informar sobre o tratamento dado a personagem homossexual em diversos gêneros de filmes”. O autor analisou 125 obras cinematográficas, identificando “três fases da representação do homossexual no cinema nacional” (Góis, 2002, p. 515),

distribuídas sob o recorte cronológico de (1923-1995). Na primeira fase (1920-1960) o autor sugere que a temática era um “tabu de tal ordem que os homossexuais mesmo quando presentes não eram vistos como tal” (Góis, 2002, p. 515), “As referências ao homossexualismo, até então, eram poucas. A não ser pela estética de alguns filmes, ou momentos indiciais de sua presença [...] O tema era tão tabu que nem mesmo se permitia ao público imaginar tal tipo de comportamento”. (Moreno, 1995, p. 5).

Nessa fase, Moreno (1995) aponta que os personagens homossexuais eram alocados no domínio do risível, “Era como se o homossexualismo não existisse. Embora houvesse, a sociedade fingia não perceber. E o cinema seguia a regra” (Moreno, 1995, p. 5). A segunda fase, década de 1960, foi marcada por um registro maior de produções que tinham em seu enredo filmico personagens homossexuais, “privilegiando temas sociais e políticos mais amplos. Ao mesmo tempo, à exceção de uma abordagem mais explícita, não se assistiu nesse momento a mudanças relevantes na caracterização da homossexual-lidade [sic] predominante na primeira fase” (Góis, 2002, p. 515). Na última fase, de 1970 a 1995, Moreno (1995) identifica “a fixação de um modelo de personagem homossexual que vai preponderar nas produções desta e das décadas seguintes, chegando a estender este modelo para diversos meios como a televisão, através do gestual, e o rádio, através do modelo de voz” (Moreno, 1995, p. 22). Em diálogo com Moreno (1995), Blazquez (2017, p. 113) afirma que: “Durante a década de 1980, ocorreram mudanças importantes na dispositivos discursivos que regulavam essas formas de nomeação e modos de tornar-se homem homossexual”.

Nascimento e Martínez-Ávila (2022) em diálogo com Moreno (1995), cartografaram a produção cinematográfica nacional que apresentava em seu enredo filmico personagens Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transgêneros, Transexuais, Queer/Questionando, Intersexo, Assexuais, Arromânticas, Agênero, Pansexuais, Polisssexuais e não-cis que não se considere trans ou ainda qualquer uma das definições atribuídas na sigla (LGBTQIAP+), identificando enquanto amostra 208 produções, inscritas sob o recorte cronológico (1923-2017). Diferentemente do estudo de Moreno (1996) o estudo de Nascimento e Martínez-Ávila (2022) classificou as homossexualidades em seis tipologias, a saber: Homossexualidade Masculina (HM), Homossexualidade Feminina (HF), Bissexualidade (B), Transexualidade, Travestilidade e Transformismo. O que se pode observar em relação ao que foi identificado por Nascimento e Martínez-Ávila (2022) em relação a Moreno (1995) são: os deslizamentos de sentidos ocorridos em relação a alguns termos utilizados no trabalho de Moreno (1995) em relação a Nascimento e Martínez-Ávila (2022), o desuso de determinados termos como por exemplo o termo “Homossexualismo”, empregado em todo o trabalho de Moreno (1995), um aumento no número de produções, em 22 anos, período de 1995 a 2017, foram identificados 66 produções que apresentavam em seu enredo filmico pelo menos um personagem LGBTQIAP+.

Nesse interim, nos últimos anos, se pode observar que práticas e consequentemente nomenclaturas (autonomeações) como “*brotheragem*”, “banheirão”, “*G0ys*”, “*Highsexual*”, “Hetero Flexível” entre outros, fissuram as fronteiras da heteronormatividade fazendo com que ela seja posta enquanto objeto de análise. Ressalta-se que as relações de poder estabelecidas se inscrevem em um cenário social, onde o marcador social

de gênero sofre forte influência do sistema patriarcal, em que o sexismo configura-se enquanto um método/estratégia que estimula de forma contundente o machismo enquanto comportamento (Hartmann, 1984; Nascimento, 2021; Nunes, 2016). Diante disso, indaga-se: Como praticantes de modalidades alternativas de sexualidade, desviantes da norma hegemônica (Heteronormatividade), tem sido representados no cinema nacional nas últimas três décadas? Os dispositivos de controle social têm atuado de que forma sobre esses corpos no tocante a suas representações? O discurso da estereotipia tem influenciado as representações sociais de tais sujeitos em tempos hodiernos como foi observado por moreno (1995) em sua pesquisa?

## **Objetivos**

Analisar os modelos utilizados para representação social dos personagens LGBTQIAP+ no cinema nacional, permitindo assim, vislumbrar como as vivencias das homossexualidades, das identidades de gênero e sexuais, além das orientações do desejo desviantes da norma hegemônica tem sido representadas no cinema nacional.

## **Aspectos Metodológicos**

Elegeu-se com base nos objetivos, a metodologia análise fílmica, ancorando-se em uma cartografia de telas, que possibilita a construção de um painel da produção fílmica no Brasil, além da análise do discurso de construção do personagem LGBTQIAP+ e do cenário em que o mesmo está imerso, informando o tratamento dado aos personagens LGBTQIAP+ na produção fílmica nacional no período de 1992 a 2022.

As etapas de pesquisa e os procedimentos metodológicos adotados pelo estudo são:

***Etapa 1: Análise temática e construção de um corpus temático.***

Para obter uma proximidade da realidade em que foi constituído o documento no caso da temática homoafetiva/homoerótica se tem o âmbito do tratamento temático da informação que pode ser definida como a área que se encarrega da identificação de assuntos e conceitos presentes em um documento e como estes podem ser representados. Conforme Pinto-Molina (1993), ou seja, é o processo responsável em gerar subprodutos de um documento a partir das suas representações temáticas, que serão utilizados também como instrumentos de busca.

Assim para atingir esse objetivo os processos de tratamento temático que serão realizados pelo próprio pesquisador ao ter como foco a organização da informação onde, vale-se de operações que não se resumem a técnicas ou procedimentos e modelos definidos que possam vir a ser estabelecidos e aplicados como fórmulas padronizadas.

Dessa forma ressalta-se que no processo de representação temática da informação dois passos principais são utilizados como aponta (Novelino, 1996, p. 38):

1) Análise de assunto de um documento e a colocação do resultado desta análise numa expressão linguística;

2) Atribuição de conceitos ao documento analisado.

Embora se almeje uma sistematização desses processos que possa proporcionar a sua melhoria, ainda se encontram sérias implicações, e entre as principais, estão as concernentes à análise e definição de assuntos, um dos pontos de maior divergência no tratamento temático.

Tal afirmativa é comprovada quando analisamos os próprios termos utilizados para designação das várias formas de homossexualidades manifestadas na atualidade, onde as siglas evoluem em uma tentativa cada de englobar toda uma gama de sujeitos que praticam modalidades alternativas de sexualidades. Sexualidades essas desviantes da biopolítica e principalmente da heteronormatividade vigente.

### ***Etapa 2: Análise dos Dados e Discussão dos Resultados***

A análise proposta será realizada em dois níveis: o da estrutura e o da significação. O nível estrutural compreende os dados que descrevem a produção cinematográfica e tem natureza fixa, tais como: Título, gênero, cor, duração, elenco, personagens e sinopse. O nível da significação é construído sob dois pontos de observação, sendo eles o da linguagem narrativa e o da linguagem gestual que permitirá visualizar o teor do discurso sobre os personagens LGBTQIAP+. A linguagem narrativa compreende os aspectos discursivos que compõe a narrativa que constitui a própria história e a posição ocupada pelos personagens LGBTQIAP+ dentro de tal enredo. Já a linguagem gestual compreende a gestualidade e sub gestualidade empregada na composição e caracterização do personagem.

Dessa forma em função dos objetivos propostos na pesquisa, o tratamento mais adequado para ser utilizada é a que propicia uma abordagem discursiva, trazendo contribuições de Michel Pêchex, e os discursos que entram em jogo na construção dos suportes existentes, assim como as linhas de Eni Orlandi (2009) e de Charaudeau (2006), as quais não se preocupam com a quantificação na construção dos dados, pois estes são reunidos em função de sua qualidade, de suas características,

exigindo uma tarefa de conceituação. Nesse sentido, a análise do discurso captura, modifica e dissemina acontecimentos, opiniões e ideias do presente, organizando o futuro, autenticando o passado – memória – e realizando uma leitura desses fatos do presente no futuro.

Essa metodologia de análise “concebe a linguagem como mediação necessária entre o homem e a realidade natural e social [cujo] discurso torna possível à permanência, a continuidade, o deslocamento e a transformação do homem e da realidade” (Orlandi, 2009, p. 15).

Pêcheux (1990) entende o discurso como “o efeito de sentidos sobre os interlocutores” (Pêcheux, 1990, p. 170). Além disso, esses autores concordam ao afirmar que “não há discurso fechado em si mesmo, mas um processo discursivo do qual se pode recortar e analisar estados diferentes” (Orlandi, 2009, p. 62).

Em uma linha diferente dos autores anteriormente, Charaudeau (2006) amplia o conceito de discurso de tal modo que nos permite ligá-lo à informação, enquanto objeto de estudo da Comunicação e da Ciência da Informação. Para este autor, o discurso resulta da sequência de três lugares de construção dos sentidos, partindo da produção à recepção, mediado por quem fala e a quem se dirige e a maneira pela qual se fala.

Para Charaudeau, o discurso no campo da informação, “equivale a se interrogar sobre a mecânica de construção dos sentidos, sobre a natureza do saber que é transmitido e sobre o efeito de verdade que pode produzir no receptor” (Charaudeau 2006, p. 41). A sua proposta insere-se na construção de um modelo multidimensional de compreensão da realidade social.

No que diz respeito ao tamanho do corpus, a Análise do Discurso (AD) foge à tradição da ciência convencional e não se preocupa com números elevados de dados ou informações (Orlandi, 2009, p. 63).

Em relação aos procedimentos de análise, o primeiro passo consistirá na leitura cuidadosa e (re)leitura da materialidade empírica a fim de captar os significados que não tenham sido percebidos ou não ditos<sup>6</sup>. Essa fase de leituras contínuas permite ao analista encontrar palavras repetitivas, expressões e frases que possam representar situações de forma mais ou menos coerente e de significado similar, metáforas que possam implicar imagens específicas ou mesmo palavras com significados particulares. Também traz à tona semelhanças e diferenças, apontando quais os efeitos discursivos podem estar implicados no discurso documental em questão.

A AD defende que uma mesma palavra ou frase pode implicar um significado distinto dependendo da forma como se insere na frase ou na continuação ou antecedência de outra. Segundo Orlandi (2009, p. 26), “a análise do discurso visa à compreensão de como um objeto simbólico produz sentidos, como ele está investido de significância para e por sujeitos”.

Após a identificação dos discursos, que passarem pelas ações discursivas emitidas, o passo seguinte da análise, considerado um dos mais importantes, consistirá no estudo de suas implicações, isto é, de seus efeitos discursivos. Essa perspectiva analítica visa “fazer compreender

---

6. Segundo Foucault (2020, pp. 30-31) “Não se deve fazer divisão binária entre o que se diz e o que não se diz; é preciso tentar determinar as diferentes maneiras de não dizer, como são distribuídos os que podem e não podem falar, que tipo de discurso é autorizado ou que forma de discricção é exigida a uns e outros. Não existe um só, mas muitos silêncios e são parte integrante das estratégias que apoiam e atravessam os discursos”.

como os objetos simbólicos produzem sentidos, analisando assim os próprios gestos de interpretação que ela considera como atos no domínio simbólico, pois eles intervêm no real do sentido” (Orlandi, 2009, p. 26), não permanecendo na interpretação, mas trabalhando seus limites e mecanismos como parte dos processos de significação.

## **Resultados e discussões**

“A mão que segura a caneta escreve a história”  
(Westmoreland, 2018)

A questão central que se coloca para o pesquisador que quer trabalhar com a imagem cinematográfica diz respeito exatamente a este ponto: o que a imagem reflete? ela é a expressão da realidade ou é uma representação? qual o grau possível de manipulação da imagem? Por ora, essas perguntas já são úteis para indicar a particularidade e a complexidade desse objeto. De maneira geral, os documentos visuais são utilizados de forma marginal e secundária pelos estudos históricos. Pierre Sorlin, historiador francês, observava em meados da década de 1970 da iconografia tornara-se um anexo da bibliografia dos livros de história, o que o levava a reclamar: “Nenhum historiador cita um texto sem situá-lo ou comentá-lo: em contrapartida, alguns esclarecimentos puramente factuais são geralmente suficientes para a ilustração” (Sorlin, 1977, p. 39).

Conforme Schraiber et al. (2003, p. 42) “Silêncios e invisibilidades são, pois, também questões de gênero, logo, são realidades que podem e devem ser abordadas no plano psicoemocional, sócio-cultural [sic] e ético-político, para uma aproximação primeira de sua complexidade”.

Assim, na obra cinematográfica *Colette* (Westmoreland, 2018), a epígrafe supracitada insurge no discurso em dois momentos distintos na narrativa fílmica. No primeiro, o personagem Henry Gauthier-Villars (Dominic West), sob o pseudônimo de Willy, ao tentar conferir a personagem de Gabrielle Colette (Keira Knightley) a autonomia para que ela compreendesse que o escritor tem a liberdade de criar e modificar a narrativa literária segundo a sua vontade. No segundo momento em que tal discurso irrompe na narrativa fílmica, Colette em diálogo com Willy, após descobrir uma infidelidade, afirma que está pensando em modificar de forma radical a vida dos personagens de seu livro, apontando para uma autonomia ainda maior dela com relação a Willy, não apenas na literatura, mas dando a entender que ela agora tinha uma maior consciência de sua posição na obra e na vida.

Colette (Westmoreland, 2018) faz com que o espectador reflita sobre a divisão baseada no gênero em que a sociedade foi organizada, uma divisão social marcadamente binária e oposicional (Masculino x Feminino), onde “a mulher, argumenta ela [Wittig], só existe como termo que estabiliza e consolida a relação binária e de oposição ao homem; e essa relação, diz, é a heterossexualidade” (Butler, 2003, p. 164). Nesse interim, o ato de nomear evidencia quem tem poder e quem se submete a ele. Logo, nomear torna-se um ato político e ideológico (Butler, 1998, 2003; Olson, 2002).

Com isso, a “nomeação” ou ato de nomear, configura-se enquanto uma das questões centrais ao se tratar da relação entre linguagem e realidade, uma vez que, sem ela, a existência fica comprometida e fadada ao esquecimento. O nome é o alicerce para que a identidade surja, é ele quem diferencia as coisas e seres no mundo. Compreende-se, assim,

que os corpos, tal como as identidades, são construídos a partir dos discursos, que se articulam ao redor dos nomes (Nascimento et al., 2018).

Assim voltamo-nos para a possibilidade de pensar a Memória das Representações culturais e políticas da sexualidade no cinema brasileiro, com ênfase específica nos personagens LGBTQIAP+ no cinema brasileiro. No contexto social tal estudo possibilita a visualização dos sujeitos marginalizados, proporcionando o repensar das vivências e experiências de tais sujeitos. Revendo conceitos e verdades rígidas que impedem a vivência dos trânsitos identitários pautados nos binarismos de gênero. Fazendo-nos pensar as normas e regras instituídas que tendem a anular os sujeitos que destoam do que é dado como natural.

A óptica pós-estruturalista das sexualidades indica que um dos modos que as mídias encontram para construir e representar as homossexualidades, as identidades de gênero e sexuais, além das orientações do desejo desviantes da norma hegemônica está no discurso. Assim, se pode compreender que o gênero se constrói pela linguagem, pelo discurso, uma vez que “tudo o que vivemos é permeado pela linguagem, por discursos. [E por] atos que têm significado” e que também fazem parte de uma linguagem (Grossi, 2004, p. 5). Logo, um corpo discursivamente construído, não pode ser desvinculado dos atos linguísticos que o nomeiam e constituem. Observa-se assim, que identidade e diferença acontecem simultaneamente sendo um produto de um mesmo processo, pois ao se identificar (nomear) algo dar-se-á início ao processo de identificação (Silva, 2000). Tal processo é ancorado na negação, pois dizer que se é algo ou se identificar sob um nome significa negar e ocultar vários outros aspectos que não aparecem de imediato. Essa negação e o que está oculto no nome não estão explícitos no nome; o que aparece

de forma explícita no nome é o predicativo ou complemento que o acompanha (Moreira, 2010).

Dessa forma, se pode compreender que, juntamente com o discurso falado, o discurso corporal, de gestos e comportamentos são fundamentais para a constituição e representação das homossexualidades, das identidades de gênero e sexuais, além das orientações do desejo desviantes da norma hegemônica. Assim para Scott (1995) o discurso é um instrumento de orientação do mundo, mesmo se não é anterior à orientação da diferença sexual. Se pode compreender sob esse viés a abordagem crítica a qual tal estudo pretendeu dar em questão das obras cinematográficas a serem analisadas. Ressalta-se ainda que, as homossexualidades, das identidades de gênero e sexuais, além das orientações do desejo desviantes da norma hegemônica são construídas, representadas e modeladas segundo égide dos discursos que permeiam as relações sociais.

Segundo Bourdieu (2012) como se trata de construir e representar uma categoria social dominada (a dos dissidentes sexuais e de gênero), quer dizer, constituída sobre termos negativos, deve-se levar em consideração que sua representação envolve o rompimento com as categorias de percepção que fundamentam a inferioridade. Esse rompimento permitiria que experiências vividas de forma tácita ou dissimulada ganhassem visibilidade a partir de sua enunciação pública e que se construam em signos de pertencimento a um grupo social, a uma identidade. Bourdieu (2012, p. 148) ainda discorre que

o objetivo de todo movimento de subversão simbólica é operar um trabalho de destruição e de construção simbólicas visando a impor novas categorias de percepção e de avaliação, de modo a

construir um grupo, ou, mais radicalmente, a destruir o princípio mesmo de divisão segundo o qual são produzidos não só o grupo estigmatizante, como também o grupo estigmatizado.

Segundo Veras e Andreu (2016, p. 87) compreende que “os sujeitos estigmatizados são aqueles(as) inabilitados(as) para uma plena aceitação social”, deste modo, ao estabelecer diálogo com Goffman (2012, p. 8) que afirma, “construímos uma teoria do estigma; uma ideologia para explicar a sua inferioridade e dar conta do perigo que ela representa, racionalizando, algumas vezes, uma animosidade baseada em outras diferenças, tais como as de classe”.

Compreende-se assim que, a questão da construção dos estereótipos, ao imergir nos processos que resultam na abjetificação dos corpos, sujeitos e estratos sociais histórica e culturalmente marginalizados tem-se a construção dos mesmos, que atuam enquanto um fenômeno não natural, componente comum nos mais diversos mecanismos de controle social, construídos sob a égide de discursos hegemônicos que objetivavam a implementação e manutenção do poder, interferindo diretamente nos marcadores sociais da diferença alargando a mesma entrelaçando-se de forma profunda nas tessituras oriundas das relações sociais.

Sob as linhas de Adichie (2019, p. 26) “a história única cria estereótipos e o problema com os estereótipos não é que sejam mentira, mas que são incompletos. Eles fazem com que uma história se torne a única história”. Consequentemente Adichie (2019) aponta que como efeito dessa construção baseada em uma história única é: o roubo da dignidade das pessoas. Tornando “difícil o reconhecimento da nossa humanidade em comum. Enfatiza como somos diferentes, e não como somos parecidos” (Adichie, 2019, pp. 27-28).

Nesse ínterim, Preti (1983, p. 153) discorre que “o processo de estereotipia surge, numa sociedade, provavelmente, do conflito entre o fenômeno da ‘mente coletiva’ e da ‘mente individual’, na medida em que esta é sufocada por aquela, tendo em vista os interesses do grupo”. Tal pensamento fora norteador pelo entendimento de “consciência coletiva” proposto por Durkheim (1972, pp. 90-91) que compreende que

a sociedade não é simples soma de indivíduos, e sim sistema formado pela sua associação, que representa uma realidade específica com seus caracteres próprios. Sem dúvida, nada se pode produzir de coletivo se consciências particulares não existirem; mas esta condição necessária não é suficiente. É preciso ainda que as consciências estejam associadas, combinadas, e combinadas de determinadas maneiras; é desta combinação que resulta a vida social e, por conseguinte, é esta combinação que a explica. Agregando-se, penetrando-se, fundindo-se, as almas individuais dão nascimento a um ser, psíquico se quisermos, mas que constitui individualidade psíquica de novo gênero. É, pois, na natureza desta individualidade, e não nas unidades componentes, que é preciso buscar as causas próximas e determinantes dos fatos que nela se produzem. O grupo pensa, sente, age diferentemente da maneira de pensar, sentir e agir de seus membros, quando isolados. Partindo, pois, desses últimos, não poderíamos compreender nada do que se passa no grupo.

Preti (1983, p. 154) em consonância com o pensamento de Durkheim (1972) afirma que, “trata-se, sem dúvida, de uma forma que a própria sociedade encontrou de simplificar a visão da realidade, distribuindo pessoas, coisas e fatos em escaninhos determinados e previamente rotulados”. Bhabha (1998, p. 110) em uma tentativa de conceituar o estereótipo afirma que “o estereótipo é um modo de representação complexo, ambivalente e contraditório, ansioso na mesma proporção em que é afirmativo”, apontando ainda que, “o estereótipo

não é uma simplificação porque é uma falsa representação de uma dada realidade (Bhabha, 1998, p. 117). Para Bosi (1992, p. 113) “no processo da estereotipia, os padrões correntes interceptam as informações no trajeto rumo à consciência”, Baccega (1998, p. 8) dá continuidade ao discurso ao citar Bosi (1977, p. 98) afirmando que, “quando procuramos conhecer a realidade, ocorre ‘um processo de facilitação e de inércia. Isto é, colhem-se aspectos do real já recortados e confeccionados pela cultura. O processo de estereotipia se apodera da nossa vida mental’”. Bosi (1977, p. 99) ressalta que “o repouso do estereótipo, nas explicações dadas pelo poder, conduz a uma capitulação da percepção e a um estreitamento do campo mental”. Bosi (1992, p. 113) alerta que “o estereótipo nos é transmitido com tal força e autoridade que pode parecer um fato biológico”.

Albuquerque Jr (2010, p. 30) acerca do “discurso da estereotipia” é incisivo ao afirmar que,

é um discurso assertivo, repetitivo, é uma fala arrogante, uma linguagem que leva à estabilidade acrítica, é fruto de uma voz segura e autossuficiente que se arroga o direito de dizer o que é outro em poucas palavras. O estereótipo nasce de uma caracterização grosseira e indiscriminada do grupo estranho, em que as multiplicidades e as diferenças individuais são apagadas, em nome de semelhanças superficiais do grupo.

Para Lippman (1970, p. 156)

As mais sutis e penetrantes de todas as influências são as que criam e mantêm o repertório de estereótipos. Dizem-nos tudo sobre o mundo antes que o vejamos. Imaginamos a maioria das coisas antes de experimentá-las. E a menos que a educação nos

tenha tornado agudamente conscientes, essas concepções governam profundamente todo o processo da percepção.

Lippmann (1970, p. 151), discorre ainda que, ao nos aproximamos da realidade, “não vemos primeiro para depois definir, mas primeiro definimos e depois vemos”. “Aí está o estereótipo: são ‘os tipos aceitos, os padrões correntes, as versões padronizadas’. Eles interferem na nossa percepção da realidade, levando-nos a ‘ver’ de um modo pré-construído pela cultura e transmitido pela linguagem” (Baccega, 1998, p. 8).

### **Considerações Finais**

O universo fílmico analisado vislumbra toda uma construção social multifacetada, desviante e fronteira que apesar da atuação dos dispositivos de controle social, inscritos nos jogos de poder nos quais tais identidades e práticas estão imersas, conseguem fazer emergir narrativas e representações do extrato social analisado, alocando enquanto abjeto em virtude dos proselitismos sociais para além da construção da divisão binária, arraigada ao machismo heteronormativo. As representações das sexualidades não hegemônicas foram, no decorrer da história, se distanciando do local destinado a elas pela visão proselitista, binária e machista onde as sexualidades não hegemônicas serviam para espetacularizar, realizar as fantasias sexuais heteronormativas e tinham proximidade com o sexo oposto, via de regra embasada em uma visão biologizante. Esse afastamento gradativo pode ser observado nas produções ao comparar-se década a década a construção dos personagens e conseqüentemente das representações de personagens LGBTQIAP+. Diante de tal construção histórica vislumbra-se que os ganhos auferidos

pelos sujeitos LGBTQIAP+. com relação à representação cinematográfica tem apresentado um maior grau de verossimilhança nas últimas décadas em um movimento crescente.

## Referências

- Adichie, C. N. (2019). *O perigo de uma história única*. Companhia das letras.
- Albertini, R. Z., Costa, M. L., & Miranda, R. L. (2019). Narrativas fora do armário: a identidade sexual de homens gays na cidade. *Revista Subjetividades*, 19(2), 1-14. <https://dx.doi.org/10.5020/23590777.rs.v19i2.e9253>
- Albuquerque Júnior., D. M. de. (2010). *A invenção do Nordeste e outras artes*. Cortez.
- Baccega, M. A. (1998). O estereótipo e as diversidades. *Comunicação & Educação*, (13), 7-14. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9125.v0i13p7-14>
- Beauvoir, S. de. (1970). *O segundo sexo*. Nova Fronteira.
- Bhabha, H. K. (1998). *O local da cultura*. UFMG.
- Bosi, E. (1977). *A opinião e o estereótipo*. Contexto. Hucitec.
- Bosi, E. (1992). Entre a opiniao e o estereotipo. *Novos Estudos Cebrap*, 32, 111-8.

- Bourdieu, P. (2012). *A Dominação Masculina*. Bertrand Brasil.
- Butler, J. (1998). From: Bodies That Matter: On the Discursive Limits of 'Sex'. In L. Goodman, & J. De Gay (Eds.), *The Routledge Reader in Gender and Performance*. Routledge.
- Butler, J. (2003). *Problema de Gênero: feminismo e subversão da identidade*. Civilização brasileira.
- Castro, M. G., Abramovay, M., & Silva, L. B. da. (2004). *Juventudes e sexualidade*. UNESCO.
- Charaudeau, P. (2006). *Discurso das mídias*. Contexto.
- Durkheim, É. (1972). *As regras do método sociológico*. Nacional.
- Foucault, M. (2020). *História da sexualidade I - a vontade de saber*. Paz e Terra.
- França, I. L. (2019). Gênero e sexualidade: ascensão conservadora e fantasias masculinas de poder no Brasil. *Margem esquerda*, 33, 45-52.
- Gabeira, F. (1986). Machismo. In A. Grandino, C. P. De Melo, D. Noronha, D. M. Nogueira Filho, E. de Oliveira, E. Macrae, F. Gabeira, F. Verucci, J. Gaiarsa, M. Costa, O. Giannotti Filho, P. C. L. Botas, R. F. Monteiro, R. Nogueira, V. Petri, Y. M. Vieira, & Z. V. Queiroz (Orgs.), *Macho masculino homem* (pp. 11-17). L & PM Editores Ltda.

Goffman, E. (2012). *Estigma*. LTC.

Góis, J. B. H. (2002). Homossexualidades projetadas. *Revista Estudos Feministas*, 10(2), 515-518.

Grossi, M. P. (2004) Masculinidades: uma revisão teórica. *Antropologia em Primeira Mão*, 1, 04-37.

Hall, S. (1997). The work of representation. In S. Hall (Ed.), *Representation: Cultural representations and signifying practices*. Sage/The Open University.

Hartmann, H. (1984). The unhappy marriage of marxism and feminism: towards a more progressive union. In A. Jaggar, & P. Rothenberg (Orgs.), *Feminist Framework. Alternative theoretical accounts of the relations between women and men* (pp. 172-189). McGraw-Hill.

Jesus, J. G. de. (2012). *Orientações sobre a população transgênero: conceitos e termos*.

Le Goff, J., & Nora, P. (1988). *História: novos problemas*. Francisco Alves.

Lippmann, W. (1970). Estereótipos. In C. S. Steinberg (Org.), *Meios de comunicação em massa*. Cultrix.

Meyer, D. (2005). Gênero e educação: teoria e política. In G. Louro, J. Neckel, & S. Goellner (Org.), *Corpo, gênero e sexualidade: um debate contemporâneo na educação*. Vozes.

- Miskolci, R., & Pelucio, L. (2008). Aquele não mais obscuro negócio do desejo. In N. Perlongher (Org.), *O negócio do michê: Prostituição Viril em São Paulo*. Perseu Abramo.
- Molloy, S. (2002). La flexión del género en el texto cultural latinoamericano. *Cuadernos de Literatura*, 8(15), 161-167.
- Moreira, T. A. S. (2010). *O ato de nomear - da construção de Categorias de gênero até a abjeção* [Trabalho apresentado]. XIV Congresso Nacional de Linguística e Filologia.
- Moreno, A. do N. A. (1995). *Personagem homossexual no cinema brasileiro* [Dissertação de mestrado, Universidade Estadual de Campinas].
- Nascimento, F. A., & Fioravanti, D. C. B., Bizello, M. L., & Martínez-Ávila, D. (2018). *Representação, memória e esquecimento: análise da filmografia relacionada a síndrome da imunodeficiência adquirida (AIDS)* [Trabalho apresentado]. Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação, XIX ENANCIB.
- Nascimento, F. A. (2021). *Nomear, classificar, existir: um estudo das práticas discursivas como contribuição para a organização do conhecimento produzido por comunidades LGBTQIAP+* [Tese Doutorado, Universidade Estadual Paulista - UNESP].
- Nascimento, F. A., & Martínez-Ávila, D. (2022). O cinema fora do armário: cartografia dos personagens homossexuais no cinema brasileiro (1920-2017). *Estudios LGBTIQ+ Comunicación y Cultura*, 2(1) pp. 91-115.

- Nunes, D. M. (2016). *O Pensamento Feminista Na Economia: revisão teórica e crítica a partir de uma perspectiva marxista* [Dissertação Mestrado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul].
- Olson, H. A. (2002). *The power to name: locating the limits of subject representation in libraries*. Kluwer Academic Publishers.
- Orlandi, E. P. (2009). *Análise do discurso: princípios e procedimentos*. Pontes.
- Pêcheux, M. (1990). Análise automática do discurso. In F. Gadet, & T. Hak (Orgs.) *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. Editora da Unicamp.
- Pinto Molina, M. (1993). *Análisis documental: fundamentos y procedimientos*. EUDEMA.
- Preli, D. (1983). *A linguagem proibida: um estudo sobre a linguagem erótica: baseado no Dicionário moderno de Bock, de 1903*. T. A. Queiroz.
- Rich, A. (1993). Compulsory heterosexuality and lesbian existence. Em B. C. Gelpi, & A. Gelpi (Eds.), *Adrienne Rich's Poetry and Prose*. W. W. Norton & Company.
- Rodrigues, C. (2013). A filósofa que rejeita classificações. *Cult – Revista brasileira de Cultura*, (185).
- Rubin, G. (1993). Pensando sobre sexo: notas para uma teoria radical da política da sexualidade (Tradução em português de circulação

restrita). *The lesbian and gay studies reader*. Londres: Routledge, 21, 1-88.

Salih, S. (2012). *Judith Butler e a teoria queer*. Autêntica Editora.

Schraiber, L., d'Oliveira, A. F., Hanada, H., Figueiredo, W., Couto, M., Kiss, L., Durand, J., & Pinho, A.. (2003). Violência vivida: a dor que não tem nome. *Interface - Comunicação, Saúde, Educação*, 7(12), 41–54. <https://doi.org/10.1590/S1414-32832003000100004>

Scott, J. W.. (1995). Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação e Realidade*, 20(2), 71-99.

Silva, T. T. (2000). *Identidade e diferença – a perspectiva dos estudos culturais*. Vozes,

Sorlin, P. (1977). *Sociologie du cinema*. Éditions Aubier Montaigne.

Tiburi, M. (2013). Judith Butler: feminismo como provocação. *Cult – Revista brasileira de Cultura*, (185).

Veras, E. F., & Andreu, O. G. (2016). A invenção do estigma travesti no Brasil. In M. A. M. Rocha (Org.), *Direitos Humanos, Sociedade e Política*. Expressão Gráfica e Editora.

Westmoreland, W. (2018). *Colette* [Film]. Killer Films; Number 9 Films Ltd.; Stillking Films; Bold Films; Diamond Films; BFI Film Fund; Amazon Prime Vide.

## **PARTE 2 - FORMAS**

# MULHERES COMUNICATIVO-MIDIÁTICAS NA AMÉRICA LATINA. PRODUÇÃO DE CONHECIMENTO

*Maria Cristina Gobbi<sup>1</sup>*

Há uma discussão protagonizada por pesquisadoras como Joan Scott (1990), que afirmam que gênero é uma construção bem recente quando se refere à “organização social da relação entre sexos”, surgindo inicialmente entre as feministas americanas. Para a autora, “as pesquisadoras feministas assinalaram desde o início que o estudo das mulheres não acrescentaria somente novos temas, mas que iria igualmente impor um reexame crítico das premissas e dos critérios do trabalho científico existente” (Scott, 1990, pp. 72-73).

---

1. Bolsista de Produtividade do CNPq. Pesquisadora Livre-Docente pela Unesp. Bolsista Fapesp (Processo 2022/08397-6). Professora Associada da FAAC-Unesp, nos cursos de graduação e no programa de Pós-Graduação em Mídia e Tecnologia [cristina.gobbi@unesp.br](mailto:cristina.gobbi@unesp.br)

Na linha de investigação que temos trabalhado, inserida nos estudos comunicativos e midiático-tecnológicos, é importante mencionar que não somente a produção, mas o protagonismo feminino têm sido sistematicamente invisibilizado e, portanto, pouco referenciados nos quadros da produção de conhecimento na área da comunicação, em especial no cenário da América Latina.

As contribuições das mulheres para os estudos comunicativos latino-americanos, além de pouco estudadas, referenciadas e significativamente fragmentadas, estão diluídas em temas e/ou períodos específicos, disponibilizados em uma grande gama de espaços, quer impresso, midiático e/ou digital. Assim, fazendo um recorte de uma pesquisa mais ampla que vem sendo desenvolvida, trouxemos para esse artigo contribuições populares comunicativas com o uso da técnica têxtil chamada Arpillera, utilizada por mulheres no Chile.

A revisão teórico-bibliográfica e as pesquisas exploratórias evidenciaram que mesmo a técnica sendo reconhecida nacional e internacionalmente, com participação em diversas exposições, centros de divulgação, museus, sendo ensinadas e transmitidas em diversos países, os processos comunicativos presentes nos resultados práticos dessas produtoras de conhecimento são ainda pouco (re)conhecidos na área. Igualmente, a revisão bibliográfica tem mostrado que não se trata de uma invisibilidade marcada por produções práticas e/ou teóricas, mas de uma exclusão do conhecimento produzido pelas mulheres.

Um exemplo muito oportuno no conhecimento a respeito da produção das mulheres no Brasil é o projeto da Editora Mulheres<sup>2</sup>

---

2. Fundada em 1995 pelas professoras Zahidé Lupinacci Muzart, Elvira Sponholz e Susana Bornéo Funck.

realizado por Zahidé Lupinacci Muzart, que evidencia que essa problemática não é recente. Para a pesquisadora foi somente no século XX e a partir dos anos de 1940 que algumas mudanças começaram a ser notadas. Dentre essas alterações, estão demandas mais acentuadas no âmbito da esfera pública, como a formação de diversos coletivos feministas, denúncias de violência, e nas ampliações das pautas, incluindo alguns temas tabus, como sexualidade, formas de opressão, condição feminina, mulher como sujeita central, a luta e a participação política, as discussões sobre raça e classe social, entre outras pendências.

Buscando trazer uma produção comunicativa para além dos textos acadêmicos, o material apresentado faz parte de um projeto mais amplo, apoiado pela Fapesp e pelo CNPq, utilizando a historiografia e a pesquisa bibliográfica. O recorte disponibilizado neste artigo mostra as contribuições comunicativas populares com o uso da técnica têxtil chamada Arpillera<sup>3</sup>.

Os trabalhos demonstram formas de resistência política e social das mulheres. Trata-se de uma forma prática de comunicar, reforçando uma das perspectivas de que é necessário o olhar atento para a percepção dos múltiplos processos comunicativos que estão presentes nestas produções e que continuam desconhecidas pela comunidade comunicativa acadêmica. Assim, se faz necessário e urgente “recuperar as protagonistas desta história em sua abrangência”, como afirmou Duarte (2017, p. 13), reconhecendo a cultura popular como ferramentas de resistência Latino-Americana e como processo de produção de conhecimento comunicativo.

---

3. A discussão inicial da etapa produtiva das Arpilleras foi submetida ao 8º Colóquio Mulheres e Sociedade, realizado entre os dias 19 e 20 de abril de 2023, na UEPG, tendo assim o texto sido revisto e completado para essa publicação.

## **A Folkcomunicação e o cenário comunicativo**

Para compreender a importância da produção comunicativa popular das Arpilleras, é preciso trazer as perspectivas dos estudos folkcomunicacionais desenvolvidos por Luiz Beltrão, entre os anos de 1960. Os encaminhamentos do mestre nos desafiam a definir formas de miradas sobre os processos de comunicação que são desenvolvidos a partir da cultura, que nasce dos movimentos populares. Pode-se afirmar que mais do que resultados de fusões, de intercâmbios, de culturas antigas (indígenas, africanas), das culturas migrantes (francesa, espanhola, portuguesa, japonesa, italiana, alemã etc.) e da própria imigração de norte a sul, de leste a oeste, ocorridas em diversos países da região, os resultados dessas produções reforçam temas, demandas e produções capazes de fazer emergir novos processos comunicativos. Essas confluências de costumes culturais, representadas por signos e significações próprias, traduzem uma história específica em um ritmo sempre oportuno, mas não exclusivo.

As formas de manifestações da cultura, através dos processos comunicativos, incorporam atributos que possibilitam demonstrar as composições locais, participativas e interativas nos múltiplos cenários globalizados, em um misto entre local e global.

Na atualidade, evidenciam-se ações e formas de apropriações da cultura popular pelos meios de comunicação massivos, nem sempre perceptíveis aos menos atentos. São costumes, credos, ritmos, cores, sabores e outras formas de participação social, presentes em manifestações culturais diversas e que repercutem intensamente nas camadas mais populares. São características culturais de um orbe específico e singular, mas não individual; incorporadas ao universo simbólico das

comunidades periféricas, formando um mosaico de revelações singulares, mas não únicas, que rompe o isolamento social que grupos inteiros são submetidos por conta do chamado processo de globalização.

Recheado de importância, esse conjunto de produções e de práticas comunicativas garantem a preservação do passado e permitem a construção do futuro. Sua originalidade adquire uma autoridade própria quando esse patrimônio é incorporado pelos meios de comunicação de massa.

O mestre Beltrão, em vários de seus textos, definiu a Folkcomunicação como “conjunto de procedimentos de intercâmbio de informações, ideias, opiniões e atitudes dos públicos marginalizados urbanos e rurais”. Esse conjunto de procedimentos, a que se refere Beltrão, pode ser entendido como as múltiplas formas que essas audiências utilizam para realizar o processo de comunicação, que muitas vezes não estão ligadas aos meios de massa, mas a cultura popular e suas múltiplas formas de manifestações. Sim, a folkcomunicação é um processo de intercâmbio de mensagens, mas não é o estudo da cultura popular ou do folclore. Como bem definiu Hohlfeldt<sup>4</sup> (2011),

é o estudo dos procedimentos comunicacionais pelos quais as manifestações da cultura popular ou do folclore se expandem, se sociabilizam, convivem com outras cadeias comunicacionais, sofrem modificações por influência da comunicação massificada e industrializada ou se modificam quando apropriadas por tais complexos.

---

4. Informação oral. Texto apresentado durante a conferência Brasileira de Folkcomunicação, ocorrida na cidade de Juiz de Fora, em Minas Gerais, no ano de 2011.

O campo da Folkcomunicação é um espaço em construção, porquanto os princípios básicos definidos por Beltrão, na década de 1960, estão em constante processo de reinterpretação e aí reside à importância e o grande desafio de sua incorporação no espaço acadêmico. Através da junção teoria e prática é possível revisitar as obras pioneiras, mas e também trazer, por meio dos estudos que vem sendo realizados, outros olhares, que são capazes de permitir novos entendimentos e práticas, desafiando as jovens gerações para a construção de um arsenal teórico-conceitual amplo, apropriado para atender as demandas da atual comunicação globalizada e digital, por exemplo.

A herança de uma vasta obra, em diversos segmentos, quer em termos quantitativos, quer de forma qualitativa, foi a grande contribuição de Luiz Beltrão para o campo comunicacional. Embora lembrado por suas teorias Folkcomunicacionais, consideradas por muitos estudiosos como as primeiras teorias genuinamente brasileiras, seu legado transcende esse universo. Foi o jornalismo sua grande paixão. Através de seus estudos tem sido possível conhecer um “fazer jornalismo” de forma coerente com a realidade popular, tendo a coragem como meta no descobrimento de novos caminhos. Por outro lado, a busca por respostas para questões que abrigaram e abrigam as diferenças entre as localidades e os constantes desafios de se constituir um espaço comunicativo mais ou menos homogêneo, tem elevado a possibilidade de ações conjuntas e complementares, não só nas áreas econômica e política, mas cultural, tanto locais quanto regionais. O desafio desta transposição e da transformação sobre a produção em comunicação, incorporando atores reais da cultura popular tem permitido ultrapassar as próprias fronteiras e visualizar um conjunto global de atividades, predominando o sentimento de cooperação e de integração regional.

As pesquisas na área da comunicação têm passado por diversos períodos que, além de singulares, revelaram particularidades históricas, inseridas muitas vezes em movimentos políticos, econômicos e sociais. Contudo, não perderam de perspectiva o respeito pelas singularidades culturais de nossa região.

E é neste cenário que trazemos a produção das Arpilleras para o panorama dos estudos latino-americanos, em especial aqueles produzidos pelas mulheres, como veremos no próximo item.

### **A produção feminina em comunicação**

Fortemente influenciados pelas perspectivas sociais da Europa Ocidental e dos Estados Unidos, os estudos de gênero, pelo menos em suas ‘ondas’ iniciais, retratam realidades muito distintas das vividas no Sul Global. Tavares et al. (2021, p. 38 citada por Gobbi, 2023, p. 28), argumentam que “há o reconhecimento de que as principais correntes de pensamento apresentam limitações para compreendermos o fenômeno de modo mais amplo”, que estão presentes em realidades enfrentadas na América Latina (Sul Global) por “mulheres pobre, negras, lésbicas, camponesas”, indígenas, entre tantas outras.

Embora o objetivo do artigo não seja o de realizar uma revisão bibliográfica sobre a produção feminina em comunicação<sup>5</sup>, mas de trazer a perspectiva de que mesmo nas construções teórico-conceituais a invisibilidade feminina continua presente. Deste modo, para uma breve

---

5. Uma revisão sobre o tema pode ser encontrado no livro *Do silenciamento à palavra. Mulheres nos estudos em Comunicação na América Latina* de Maria Cristina Gobbi. <http://www.riaeditorial.com/index.php/do-silenciamento-a-palavra-mulheres-nos-estudos-em-comunicacao-na-america-latina/>

dimensão da densidade dessa produção feminina, sugerimos resgatar estudos realizados por mulheres como:

Lélia Gonzales (2011), Sueli Carneiro (2011), Luiza Bairros (2014) (...) Alzira Rufino (1988), Audre Lorde (1983), Avtar Brah (2006), Beatriz Nascimento (1989), Carla Akotirene (2019), Carmen da Silva (1963), Carolina Maria de Jesus (1960), Conceição Evaristo (2015), Constância Lima Duarte (2017), Djamila Ribeiro (2016), Dulcília Buitoni (1981), Eva BIY (1978), Heleieth Safiotti (1960), Heloisa Buarque de Hollanda (2019), June E. Hahner (1978), Maria Teresa Caiuby Crescenti Bernardes (1989), Miriam Alves (2011), Nísia Floresta (1980), Tania Regina de Luca (2012), Zahidé Lupinacci Muzart (2003), entre outras. Dentre essas mulheres, não podemos nos furtar de conhecer as reflexões de: Angela Davis, Bakare-Yusuf, bell hooks, Judith Grant, Patricia Hill Collins, Oyèrónké Oyèwùmí e Simone de Beauvoir, para citar algumas autoras que também são referências nos estudos sobre o tema. (Gobbi, 2023, p. 28)

Podemos incluir ainda nesse conjunto de conhecimentos os livros *Imprensa feminina e feminista no Brasil, século XIX*, de Constância Lima Duarte e *A arte de ser mulher*, coluna da revista Claudia produzida por Carmen da Silva (1963-1984). Há, igualmente, as pesquisas realizadas por Dulcília Helena Schroeder Buitoni, disponibilizadas no livro *Mulher de papel - a representação da mulher na imprensa feminina brasileira* (1980) e *Imprensa Feminina* (1986). É fundamental incluir nesse mote *A escrivivência* de Conceição Evaristo que é um convite à reflexão social e Luiza Bairros (2020) em seu trabalho *Nossos feminismos revisitados*, (publicado na Revista: Estudos Feministas, vol. 3, 1995), que traz o conceito de feminismo e que vem ao encontro daquilo que essa nova proposta de pesquisa defende (Gobbi, 2023).

Embora amplos e significativos, parte dessa produção encontrou espaço de divulgação pelas redes digitais. Mas há uma produção ainda desconhecida no campo prático-conceitual, considerando as experiências individuais capazes de possibilitar outros olhares para a investigação em comunicação, evidenciando a supressão da voz feminina nos estudos pioneiros da área e o quanto o acesso a eles ainda continua difícil.

É preciso destacar que estas reflexões abriram um leque imenso de oportunidades no sentido de dar visibilidade e socializar a produção resgatada nas edições anteriores da pesquisa. Assim, a nova etapa de investigação está ancorada em um produto digital, que terá a finalidade de compartilhar esses conhecimentos com outras/os estudiosas/os do tema, através de perfis comunicacionais, que ficarão disponibilizados no produto: *Enciclopédia Digital do Pensamento Comunicacional Latino-Americano (PCLA) - Seção: MULHERES na Comunicação*, que convido todas/todos para acompanhar.

A título de registro, os resultados da pesquisa anterior apontaram para uma significativa produção acadêmico-cultural, que contribui para os estudos femininos da área da Comunicação. Deste modo, é muito importante que a divulgação desse material ocorra de forma ampla, aberta e gratuita em prol da democratização do conhecimento acumulado, oferecendo a oportunidade de incorporar, igualmente, outros aportes não tratados na pesquisa anterior.

### **Arpilleras, cultura e comunicação**

Para compreender os novos panoramas comunicativos latino-americanos é necessário também mirar os estudos contemporâneos da sociedade em que vivemos não como objetos de pesquisa, mas como

sujeitas e sujeitos participantes e produtores de conhecimento. Isto permite, sem dúvida, que a interpretação seja vista como resultado da intervenção prática sobre o que está sendo realizado, tratando então de colocar em exercício utopias reais e que são, muitas vezes, desconhecidas.

No final dos 1950 até meados de 1970 a investigação sobre os meios de comunicação desembocou em uma discussão sobre questões de ideologia, relativas à memória popular, ao manejo político, aos fluxos informativos, às polêmicas em torno da identidade latino-americana, ao desenho de projetos político-culturais, à aplicação e as críticas a determinados marcos epistemológicos, entre outros.

Em uma mirada mais aprofundada é preciso lembrar que a pesquisa em comunicação na América Latina foi fruto de uma realidade cruzada por múltiplos fenômenos, tradições e requerimentos culturais, unidos por uma variedade de modelos e de paradigmas teórico-metodológicos, mas que sempre objetivou definir uma identidade que pudesse caracterizar essa mega-região imaginada por muitos (Gobbi, 2023).

Do mesmo modo, a real aplicação das ações resultantes nesses cenários desviou-se das perspectivas ortodoxas e convencionais da pesquisa na área e fundamentou-se na prática construtiva de conhecimento e de produtos comunicacionais, que circulam nos espaços sociais, como afirmou o professor José Marques de Melo, em seus diversos textos. Igualmente, para o pesquisador, a busca da construção de uma identidade latino-americana se, por um lado, passou pela valorização da cultura dos índios, dos crioulos e dos mestiços; por outro, se transformou em expressão de luta interna e externa contra a dependência em todos os motes, sofrida em nosso continente. Essas batalhas proclamaram aquilo que os estudiosos chamaram de duas Américas: a dos exploradores e a dos explorados.

Mas é necessário avigorar que pensar sobre o desenvolvimento comunicacional na América Latina significa, antes de tudo, abandonar a passividade, mergulhar na diversidade cultural, respeitar as diferenças, estar aberto para conhecer e aprender sobre e com a sociedade, atravessando a ponte que separa o sujeito da ação. Não o sujeito contemplativo, mas o ativo e participativo do processo de desenvolvimento e de construção do conhecimento. Deve ser o núncio funcional na reestruturação de nossa sociedade. Essa ação, como afirma Mattelart e Mattelart “trata-se de um exercício tão útil, quanto necessário e urgente. Repensar a história da pesquisa em comunicação, é esboçar essa história de um itinerário pessoal” (1987, p. 13).

Somando a esse cenário as reflexões-críticas sobre as questões de “gênero” nos estudos comunicacionais, é preciso atribuir um novo sentido para a construção de conhecimento comunicacional. Destarte, como afiança Scott (2017, p. 29), “tem que ser redefinido e reestruturado em conjunção com a visão de igualdade política e social que inclui não somente o sexo (gênero), mas também a classe e a raça”. É preciso fazer emergir a historiografia social, capaz de compor os elementos para a valorização da percepção, das sensibilidades, das vivências, das identidades, das culturas, das formas de representação para o desenvolvimento de outros olhares comunicativos, traduzidos a partir das experiências sociais diversificadas e dos processos de institucionalização que têm se desenvolvido na região.

Como avaliza Corner (2019, p. 1) o “exame de como os programas de ensino e a atividade de pesquisa contribuíram para institucionalizar a área com uma identidade acadêmica discreta, embora muito debatida”, persiste e também reforça o argumento de que é preciso mirar

as múltiplas identidades culturais e as formas de produção cultural da região. Esses novos motes de estudos têm instigado a comunidade acadêmica romper com a ‘persistência da teoria negada’, denunciada por Jesús Martín-Barbero, na década de 1982 (Fuentes Navarro, 2019).

Assim, atendendo as ponderações anteriores escolhemos trazer para nossa reflexão a produção Arpilleras como processos comunicativos, culturais e formas de resistência política (chilena).

A Arpillera é uma técnica têxtil de composição tridimensional caracterizada pela junção de bordados e retalhos sob um tecido rústico, normalmente juta. As peças documentam histórias individuais e coletivas que retratam, em especial, o olhar das mulheres que vivenciaram contextos de violações dos direitos humanos em diferentes períodos e comunidades, ao longo da história latino-americana. Criada na Isla Negra, Negra, no litoral do Chile, feitas com retalhos e sobras de tecidos que são bordados, as Arpilleras eram fontes de sobrevivência e, com o tempo, se tornaram também meio de expressão e de comunicação.

A técnica foi amplamente utilizada pelas chilenas para denunciar e combater as atrocidades cometidas no governo ditatorial de Pinochet (1973-1990). Neste período, era comum que grupos de arpilleristas se reunissem em casas e nas igrejas, tanto para costurar quanto para discutir os problemas políticos e sociais, criando um movimento de solidariedade e gerando, através do conteúdo das Arpilleras, um processo comunicativo eficiente, amplo, plural e popular.

Além de possibilitar a quebra do silêncio, a exportação das peças como artesanato serviu fonte de renda para as famílias cujos arrimos estavam presos, desaparecidos ou mortos. Foi um movimento de alento para o luto e de apoio para as lutas das mulheres, com o ajuda da chamada

*Vicaría de la Solidaridad*, instituição ligada a Igreja Católica, além de outros apoios recebidos.

Recentemente, a técnica foi reapropriada no Brasil em diferentes espaços: primeiro pelas mulheres das comunidades atingidas pela construção de barragens, depois pelas mulheres solicitantes de refúgio e migrantes de países latinos e africanos. Deste modo, a presente pesquisa objetivou demonstrar, ainda que de forma breve, essas manifestações a partir da perspectiva dos estudos feministas, considerando as Arpilleras como resultado de um processo de participação, resistência política e cultural das mulheres em defesa dos direitos humanos, que se torna ainda mais eficaz quando aliados aos processos comunicativos presentes em todas as etapas das atividades realizadas por elas (como cartazes, faixas de rua, reuniões, marchas etc).

A revisão histórico-bibliográfica dos contextos do uso da técnica nos países latino-americanos focalizou com mais detalhes as peças que integraram as exposições realizadas no Memorial da América Latina (2015) e no Museu da Imigração (2016).

Nas Arpilleras, identificamos elementos estéticos representativos, no entanto, optamos por priorizar a compreensão da mensagem diante das especificidades de gênero, concluindo que as narrativas apresentadas evidenciam as opressões e as desigualdades sociais que colocam em risco a garantia dos direitos fundamentais.

A exposição Arpilleras da resistência política chilena narra a história dessa arte a partir de 28 trabalhos originais realizados por mulheres, entre os anos de 1970 e 1990. Nas obras, elas registraram seu cotidiano, os valores de suas comunidades, e os problemas políticos e sociais enfrentados na época como, por exemplo, a ditadura. Exemplos do material estão:

**Figura 1**

*Material utilizado*



**Figura 2**

*Técnica*



Memorial da Resistência de São Paulo (s.d.).

**Figura 3**

*Corte da água, 1982*



Nota. Anônima. Chile, 1980. Acervo da curadora, Roberta Bacic. Catálogo (s.d.).

**Figura 4**

*Poder*



Expoarpilleras (2012)

Nas figuras 1 e 2 os materiais e o trabalho manual das arpilleristas. Na figura 3, Corte de água (1980), homens e mulheres seguram baldes, retratando um acontecimento real em que o governo cortou o fornecimento de água potável para impedir que o povo saísse de casa para protestar. Em resposta, as pessoas foram com baldes até os bairros de

classe média para pedir água. Na figura 4 há o reforço da conscientização política para o poder popular.

Assim, estamos falando da arte e da cultura como ferramentas política, de reivindicação, de ação, de comunicação e de conhecimentos. Os bordados transformaram-se em uma importante forma de luta, dando voz às mulheres da época, que estavam à margem dos sistemas midiáticos massivos. Esses pequenos pedaços de pano (juta/estopa) eram um escape, representavam novas possibilidades de diálogo e a esperança de “dias melhores”, com mais igualdade e justiça social. Além de criar cenas de denúncias, os bordados transformaram-se em testemunhos da história vivida, contribuindo para a memória histórica do Chile. E nessa perspectiva que olhamos a técnica como processos folkcomunicacionais das mulheres, aliados à cultura, a denúncia, a luta, a reivindicação, a justiça social e a outras formas de comunicar.

Marques de Melo (2015, p. 12), afirma que embora “preserve sua condição de processo sócio-cultural, situado na fronteira da Comunicação com o Folclore, a Folkcomunicação tem sintonizado sua conceituação no tempo e no espaço, refletindo naturalmente as tensões inerentes a esse tipo de relação cognitiva”.

Igualmente, Beltrão em 1965 já afiançava que “não é somente pelos meios ortodoxos [...] que em países como o nosso, de elevado índice de [...] incultos [...] a massa se comunica e a opinião pública se manifesta” (Beltrão, 1965, pp. 43). Assim, na “tese de doutorado, o criador da Folkcomunicação amplia o foco investigativo para delinear o território a ser observado, estabelecendo os contornos da metodologia diferenciada, capaz de configurar uma taxonomia apropriada à compreensão dos fatos observados” (Marques de Melo, 2015, pp. 13)

Desta forma, é nesta perspectiva que defendemos que é preciso realizar a ampliação das análises e das miradas comunicativas sobre o que está sendo estudado, passando do simples: {fonte → receptor (e todas as etapas permeadas pelo processo massivo)} para um modelo que permita o entendimento do composto comunicativo e do território Folkcomunicativo (Gobbi, 2022).

As comunidades produtoras desses processos, por estarem à margem do sistema massivo, como bem definiu Beltrão (1967), vão criar mecanismos próprios para comunicar sua cultura e suas demandas para “fora” do próprio grupo. Esses formatos podem variar desde os “santinhos” distribuídos em pontos estratégicos de comércio, como as faixas de rua, os espaços culturais presentes na web, os ex-votos encontrados em diversos cenários, as imagens de santos, os santos não canônicos, as fantasias das festas populares, os hinos/letras das músicas populares, os gritos das torcidas esportivas, os sambas-enredo dos carnavais, os ritos e as regras que são estabelecidas entre os brincantes das brincadeiras infantis etc.

Nesta perspectiva, o que se busca demonstrar é que o processo “comunicativo-cultural, realizado pelos próprios sujeitos, nos seus grupos sociais, são comunicados não somente entre e na comunidade”, mas extrapolam o espaço físico local e reproduzem no ambiente externo a comunidade as marcas (identitárias) que caracterizam o grupo. Ou seja, ocorrem (nascem e se desenvolvem) no interior das comunidades, representam o grupo, mas são comunicados para fora dele também, reforçando as concepções da Folkcomunicação (Gobbi, 2022, p. 86).

Porém, é necessário assinalar que “há no interior de cada comunidade um processo de construção comunicativo-cultural do grupo e

outro mais, oriundo de outras comunidades que adentram nesse espaço cultural-grupal”. Existem, igualmente, “os processos presentes na comunicação / cultura massiva que penetram os espaços locais e são reinterpretados e ressignificados pela própria cultura do grupo, podendo ou não ser incorporados” (Gobbi, 2022, pp. 85-87).

Assim, é possível afirmar que as produções das Arpilleras vão além de peças artísticas, se transformando em cultura popular dentro de processos comunicativos.

### **Considerações Finais**

Para finalizar, o projeto em fase de desenvolvimento, traz como desafio pensar de que maneira os estudos da teoria da Folkcomunicação podem contribuir para explicar essa produção cultural, a partir de nossa área de conhecimento, a Comunicação. E como a presença feminina nesse cenário contribuiu e contribui para o reforço dos laços identitários e sociais da comunidade, além de observar os processos de comunicação estabelecidos a partir das demandas sociais.

Assim, se valendo também da teoria da Folkcomunicação, além dos conceitos da invisibilidade feminina nos estudos da área, o projeto final traz como uma perspectiva observar os processos comunicativos das comunidades que estão a margem dos sistemas centrais de comunicação (massivos) e que buscam outras formas de comunicar. Destarte, entra o artesanato como uma poderosa forma de expressão política e social, de vivências, de contar histórias, de autoconhecimento, de denúncia, objetivando manter a saúde mental e a divulgação de mensagens por outros meios e canais de expressão e de conhecimento popular e a presença feminina ocupa um papel fundamental em todo o processo.

Também é preciso reforçar que as Arpilleras integram um arsenal bastante amplo de formatos de comunicação popular e são utilizados por diversos grupos que buscam outras maneiras de se comunicar no espaço da América Latina, para além da mídia massiva.

No Brasil já foram realizadas várias ações sobre a técnica, como em São Paulo a exposição *Bordando a resistência* – projeto brasileiro, que trouxe contribuições para a Comissão da verdade. Por ser esse evento focalizado no tema “mulheres”, as evidências empíricas resultantes das análises corroboraram para os resultados em duas frentes: na atenção a produção das mulheres e na possibilidade de outras miradas sobre o saber comunicativo. Se, por um lado, os estudos em comunicação na América Latina podem ser caracterizados pela ampliação dos espaços de formação, que favoreceu o ingresso da mulher na educação superior, especialmente a partir do século XIX<sup>6</sup>, por outro não tem focalizado sua atenção na produção realizada por elas, em especial, pelas mulheres negras, periféricas, partícipes dos movimentos sociais, políticas, militantes, lideranças comunitárias etc.

Essas questões têm estimulado a continuidade dos estudos, agora em um novo projeto (continuidade), também financiado pela Fapesp (Proc. 2022/08397-6), que objetiva criar uma *Enciclopédia Digital do Pensamento Comunicacional Latino-Americano (PCLA)*. Seção: *MULHERES na Comunicação*.

---

6. Embora o exercício profissional ainda ocorra, em muitos casos, em uma posição de menor prestígio se comparada com os colegas do sexo masculino.

## Referências

- Catálogo. (s.d.). Recuperado de <https://arpillerasdaresistencia.wordpress.com/catalogo/>
- Corner, J. (2019). Origins and transformations: histories of communication study. *Media, Culture & Society*, 41(5).
- Beltrão, L. (1967). *Folkcomunicação – Um estudo dos agentes e dos meios populares de informação de fatos e expressão de ideias* [Tese de doutorado, Universidade de Brasília].
- Beltrão, L.(1965). O ex-voto como veículo jornalístico. *Comunicações & Problemas*, 1(1).
- Duarte, C. L. (2017). *Imprensa feminina e feminista no Brasil. Século XIX*. Autêntica.
- Expoarpilleras. (2012, maio 20). Oficina de Arpilleras com militantes de movimentos sociais em BH. *Arpilleras da resistência*. <https://arpillerasdaresistencia.wordpress.com/2012/05/20/oficina-de-arpilleras-com-militantes-de-movimentos-sociais-em-bh/>
- Fuentes Navarro, R. (2019). Pesquisa e metapesquisa sobre comunicação na América Latina. *Revista Matrizes*, 13(1).
- Gobbi, M. C. (2023) *Do silenciamento à palavra. Mulheres nos estudos em Comunicação na América Latina*. Ria Editorial.
- Gobbi, M. C. (2022). Estudos de folkcomunicação no Brasil. Itinerario histórico, teórico e metodológico. In C. Yáñez Aguilar, & F. Fischman

(Comps.), *Folklore y comunicación. Enfoques para el análisis cultural*. UFRO.

Marques de Melo, J. (2015). Folkcomunicação, ano 50: Brasileirismo Beltraniano pede passagem aos gatekeepers na Aldeia de McLuhan. *RIF (Revista Internacional de Folkcomunicação)*, 13(30), 9-24.

Mattelart, A. & Mattelart, M. (1987). *Pensar sobre los médios. Comunicación y crítica social*. Dundesco.

Memorial da Resistência de São Paulo. (s.d.). Arpilleras da resistência política chilena. <https://memorialdaresistencia.org.br/exposicao/arpilleras>

Muzart, Z. L. (2003). Uma espiada na imprensa das mulheres no século XIX. *Revista de Estudos Feministas*, 11(1), 225-233. <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/>

Scott, J. (1990). Gênero: uma categoria útil de análise histórica [Gender: a useful category of historical analyses. Gender and the politics of history]. *Educação & Realidade*, 20(2), 71-99.

Scott, J. (2017). Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação & Realidade*, 20(2), 71-99. <https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/71721>

Tavares, C. Q., Massuchin, M. G., & Sousa, L. L. de. (2021). À quem recorreremos quando falamos sobre gênero na Comunicação? Aspectos de colonialidade e decolonialidade a partir da bibliografia utilizada na pesquisa da área. *Revista Comunicação, Mídia e Consumo*, 18(51), 6-59.

# REVOLUCIONANDO O CICLO: EXPLORANDO A DIGNIDADE MENSTRUAL E A SUSTENTABILIDADE COMO CAMINHOS PARA A PAZ SOCIAL

*Karine Nunes Tavares<sup>1</sup>*  
*Isadora da Silva Prestes<sup>2</sup>*  
*Caroline Kraus Luvizotto<sup>3</sup>*

A pobreza menstrual representa um fenômeno que tem permanecido, por muito tempo, subestimado em várias sociedades, apesar de exercer um impacto substancial sobre uma considerável parcela da população, incluindo indivíduos do sexo feminino e de gênero diverso.

- 
1. Mestranda em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Estadual Paulista - UNESP  
[karine.nunes@unesp.br](mailto:karine.nunes@unesp.br)
  2. Mestranda em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Estadual Paulista - UNESP  
[isadora.prestes@unesp.br](mailto:isadora.prestes@unesp.br)
  3. Doutora em Ciências Sociais pela Universidade Estadual Paulista - UNESP. Docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Unesp.  
[caroline.luvizotto@unesp.br](mailto:caroline.luvizotto@unesp.br)

Este desafio transcende fronteiras geográficas e barreiras culturais, afetando inúmeras pessoas em escala global. Sua repercussão não se limita meramente à esfera da saúde física, estendendo-se também à esfera da dignidade e ao bem-estar psicossocial dos afetados.

A carência de acesso a produtos de higiene menstrual e outros recursos essenciais durante o período menstrual constitui um elemento central deste fenômeno que não se restringe exclusivamente à inacessibilidade de absorventes menstruais, abrangendo igualmente a falta de acesso a fontes de água potável, instalações sanitárias adequadas e educação relacionada ao ciclo menstrual. Como resultado, a pobreza menstrual atua como um impedimento ao alcance do pleno potencial das pessoas afetadas. Este impacto reflete-se em aspectos como a frequência escolar, a participação no mercado de trabalho e a autoestima, contribuindo, assim, para o agravamento das disparidades de gênero e socioeconômicas existentes.

No Brasil, dados estatísticos realizados pelo Instituto Locomotiva em parceria com a marca de absorvente Always (2022), apontam que cerca de 52% da população que menstrua já sofreu com a pobreza menstrual. Além disso, 35% dos entrevistados afirmaram ainda que a compra de itens básicos de higiene durante o período menstrual como absorventes, por exemplo, é inviável em decorrência de seus elevados custos, evidenciando que os principais afetados pela pobreza menstrual estão em situação de vulnerabilidade socioeconômica.

Cabe destacar que, em 2014 a Organização das Nações Unidas (ONU) reconheceu o acesso à higiene menstrual como uma questão de saúde pública e de direitos humanos. Com essa declaração, muitas ações de organizações públicas e privadas surgiram e/ou se intensificaram

visando diminuir os impactos da pobreza menstrual e garantir acesso a produtos e condições de higiene adequados a todos. No entanto, muitas ações organizadas por essas corporações são paliativas, pois não garantem que essas populações deixem a pobreza menstrual, uma vez que estes órgãos distribuem materiais não duráveis como absorventes descartáveis, por exemplo, os quais são também prejudiciais ao meio ambiente, tendo em vista o seu longo processo de decomposição. No que tange a Agenda 2030 da ONU, essa prática não se encontra em equilíbrio com a ODS 12 de Consumo e Produção Responsável, que visa, entre outras questões, reduzir a geração de resíduos.

A pobreza menstrual configura-se como uma questão de direitos humanos e justiça social. Explorar soluções para a pobreza menstrual, com foco na sustentabilidade, examinando como a produção e o uso de produtos menstruais afetam o meio ambiente e como a adoção de opções mais sustentáveis pode contribuir para a redução do impacto ambiental, assim como estabelecer uma conexão entre a dignidade menstrual, a sustentabilidade e a paz social, contribui para uma abordagem integrada dessa questão e pode promover a equidade de gênero e contribuir para sociedades mais justas. Nesse sentido, neste texto, propomos um estudo diagnóstico das ações da ONU e do Fundo das Nações Unidas para a Infância (UNICEF) visando apresentar soluções que equilibrem o cuidado ao meio ambiente, reduzam a produção de resíduos e ao mesmo tempo garantam dignidade menstrual às populações vulneráveis.

Sendo a principal instituição a desenvolver ações que objetivam a efetivação da dignidade menstrual no Brasil, a ONU, por meio da UNICEF, são exemplos a serem considerados no que se refere à realização de atividades que integram e oferecem assistência material

e conhecimento às pessoas que menstruam. Porém, para uma situação de equilíbrio ecológico, os procedimentos adotados pelas organizações precisam ser revistos, uma vez que geram danos irreparáveis ao meio ambiente. Dessa forma, conduzimos uma investigação diagnóstica com o intuito de identificar oportunidades de aprimoramento nas ações relacionadas à dignidade menstrual realizadas pela ONU e UNICEF. O foco da pesquisa foi encontrar abordagens efetivas e sustentáveis, ancoradas nos preceitos do ecofeminismo para garantir a dignidade menstrual e evitar impactos ambientais adversos. Foram observadas dez iniciativas realizadas pelas duas organizações no período entre 2021 e 2023, a partir das informações disponíveis em seus respectivos portais de notícias. Em todas as ações examinadas, a distribuição de absorventes descartáveis para os grupos vulneráveis foi detectada. É fundamental ressaltar que o conceito de dignidade menstrual transcende a mera disponibilidade de produtos de higiene menstrual, como absorventes, abrangendo uma série de facetas que têm implicações profundas no bem-estar e na igualdade de gênero. No entanto, dentro do escopo deste estudo, optamos por priorizar a discussão dos produtos menstruais, concentrando-nos especificamente nos absorventes descartáveis. Esta abordagem se justifica pela relevância significativa desses produtos no contexto da pobreza menstrual e pela sua interseção direta com questões ambientais, uma vez que o impacto ambiental decorrente do ciclo de vida dos absorventes descartáveis é prejudicial, estendendo-se por vários anos e contribuindo para a poluição ambiental.

Os absorventes descartáveis, amplamente utilizados em muitas partes do mundo, são parte das complexidades que envolvem a dignidade menstrual e a sustentabilidade. Embora esses produtos tenham

proporcionado uma solução conveniente para a gestão do fluxo menstrual, seu impacto ambiental deve ser considerado com seriedade. A composição dos absorventes descartáveis, frequentemente envolvendo plásticos e outros materiais não biodegradáveis, resulta em uma decomposição lenta que pode levar décadas ou mais. Esse longo período de decomposição gera um acúmulo significativo de resíduos sólidos e contribui para a degradação ambiental.

Como ponto de partida para esta discussão, apresentamos um diagnóstico sobre ações de promoção à dignidade menstrual no Brasil. Com isso, é possível verificar como a situação vem sendo tratada pelo Estado e como esses resultados refletem na relação da sociedade com o tema, que ainda configura um tabu no contexto social. Seja no âmbito de criação e implementação de políticas públicas que garantam os direitos das pessoas que menstruam, seja no aspecto comunicacional que reforça estereótipos e a estrutura patriarcal hegemônica, a compreensão sobre a realidade brasileira alerta para os direcionamentos que os debates e as iniciativas devem seguir. Na sequência, abordamos as ações desenvolvidas pela ONU e UNICEF acerca da pobreza menstrual, com destaque a distribuição de absorventes descartáveis e seus impactos. Como alternativa à atual conjuntura que se apresenta no país, propomos iniciativas alinhadas às agendas ecofeministas a fim de alcançarmos o projeto social que visa assegurar a dignidade menstrual a todos, bem como a emancipação social e ambiental. Assim, partimos do princípio de que todos os elementos que compõem a sociedade precisam estar alinhados para proporcionar a igualdade de direitos tão almejada.

## **Pobreza menstrual no panorama brasileiro**

Sob um ponto de vista de justiça social, o Estado possui o papel de garantidor e provedor dos direitos dos cidadãos (Delgado et al., 2016). Considerando a Declaração Universal dos Direitos Humanos (DUDH), Ciconello (2016, p. 161) ressalta as recomendações para proteção universal dos direitos humanos como “um marco ético-político que deve iluminar o sentido das instituições e das políticas públicas”. Dessa forma, o autor enumera o bem-estar, a felicidade, a igualdade, a não discriminação, o respeito à diversidade e aos modos de vida tradicionais como base para as ações da administração pública. Somado a estes objetivos, ele acrescenta a permanente busca pela sustentabilidade ambiental.

Enquanto mecanismo de ação do Estado, a implementação de políticas públicas deve ser desenvolvida tanto para sanar demandas identificadas no meio social, quanto na projeção de ações que impossibilitem o surgimento de problemáticas de risco à população. Para Saraiva (2006, p. 29), o conceito de política pública, no aspecto operacional, corresponde ao “sistema de decisões públicas que visa a ações ou omissões, preventivas ou corretivas, destinadas a manter ou modificar a realidade de um ou vários setores da vida social”. Trata-se de um trabalho que integra objetivos, estratégias, recursos financeiros e, no centro desse processo, se estabelece por meio da comunicação.

Como instrumento de garantia dos direitos previstos constitucionalmente, as políticas públicas são ações realizadas pelos governos que garantem os direitos dos cidadãos brasileiros a serviços básicos como saúde, educação e segurança. No texto da Constituição, por exemplo, o Art. 196 assegura que “saúde é direito de todos e dever do Estado, garantido mediante políticas sociais e econômicas que visem à redução do risco de doença e de outros agravos e ao acesso universal e igualitário

às ações e serviços para sua promoção, proteção e recuperação” (*Constituição da República Federativa do Brasil*, 1988, p. 118). Todavia, na prática, é evidente a ausência de ações favoráveis às pessoas em situação de vulnerabilidade social. Dessa forma, o poder público colabora para manutenção da desigualdade no Brasil.

No que se refere à promoção da saúde menstrual no país, as diretrizes legais além de serem muito recentes, têm pouca aplicabilidade. Somente em 2021, o Executivo Federal instituiu o Programa de Proteção e Promoção da Saúde Menstrual, por meio da Lei Nº 14.214/2021. A regulamentação determinou que fosse incluído o absorvente higiênico nas cestas básicas entregues no âmbito do Sistema Nacional de Segurança Alimentar e Nutricional (Sisan)<sup>4</sup>. Nota-se, apesar de sinalizar uma atenção à demanda pública, que o Estado optou por reduzir ao mínimo a questão, agindo de forma assistencial quando incluiu o item de higiene entre os produtos básicos à sociedade.

Vale ressaltar que a Lei foi promulgada mediante veto do artigo 1º e 3º do texto original, que previa a distribuição gratuita de absorventes higiênicos a estudantes da rede pública de ensino, mulheres em situação de extrema pobreza, presidiárias e internadas para cumprimento de medida socioeducativa. Entre as justificativas, o ex-presidente da república Jair Messias Bolsonaro destacou que o projeto aprovado pelo Senado Federal não indicava a fonte de recurso para esta política pública, quando, pelo contrário, o Projeto de Lei sugeria a dotação orçamentária por meio do Sistema Único de Saúde - SUS e do Fundo Penitenciário Nacional<sup>5</sup>.

---

4. Política criada pela Lei Nº 11.346, de 15 de setembro de 2006, a fim de assegurar o direito humano à alimentação adequada.

5. Como consta na Mensagem Nº 503, de 6 de outubro de 2021, que informa as razões para os vetos do ex-presidente.

Acontece que a decisão, em divergência aos direitos universais dos cidadãos, ultrapassou a comunicação formal das instâncias federais e repercutiu na sociedade de forma negativa pelos meios de comunicação não oficiais do governo. Em vídeo divulgado no YouTube pela UOL (2021), por exemplo, o então chefe de Estado ironiza a política pública de promoção da dignidade menstrual: “A mulher começou a menstruar no meu governo”. Com menção a adversários políticos, Bolsonaro questiona se no governo comandado pelo Partido dos Trabalhadores (PT), de Luiz Inácio Lula da Silva, e do Partido da Social Democracia Brasileira (PSDB), de Fernando Henrique Cardoso, não havia esta necessidade biológica.

Em outro trecho, publicado pelo perfil do ex-presidente também no YouTube, identifica-se o comportamento irônico e de zombaria ao chamar o Programa de Proteção e Promoção da Saúde Menstrual de “auxílio Modess” (Bolsonaro, 2021). Além disso, as justificativas para o veto ao Projeto de Lei contêm teor de indiferença pela causa – “Sou escravo da Lei”. Tendo em vista as declarações de uma autoridade política de maior representação no país, na posição de presidente da República, infere-se sua influência sobre a opinião pública e, assim, a potencialidade dessas declarações reproduzirem estereótipos (Lippmann, 2008) enraizados no interior da sociedade patriarcal, que inferioriza e marginaliza o corpo que menstrua. Tal contexto de comunicação, combinado a decisões governamentais, resultam na deslegitimação de lutas coordenadas pela sociedade brasileira.

Por conseguinte, diante das discussões a respeito da importância de se considerar o aspecto de desigualdade refletida na precariedade menstrual, uma nova resolução entrou em vigor em 2023. Promulgado

em 8 de março, o Decreto Lei Nº 11.432/2023 regulamenta a Lei de 2021, abrangendo além do acesso a materiais necessários no período da menstruação, a promoção da dignidade menstrual por meio dos setores de comunicação e da formação de agentes públicos. A medida, embora recente e sem resultados imediatos para se analisar, demonstra diferencial ao incluir a qualidade das informações sobre o tema na execução da referida política pública. Detalhe verificado no novo texto, nesse sentido, é a substituição do termo “mulheres que menstruam” por “pessoas que menstruam”.

A promulgação do Decreto Lei Nº 11.432/2023 representa um passo significativo no sentido de abordar a questão da dignidade menstrual de forma mais abrangente e inclusiva no contexto brasileiro. Esta legislação reflete o reconhecimento da importância de considerar a diversidade de identidades de gênero e garantir que todas as pessoas que menstruam tenham acesso a recursos e informações adequadas para gerenciar seu ciclo menstrual com dignidade. A alteração linguística é fundamental, pois reconhece que não apenas as mulheres, mas também pessoas de identidades de gênero diversas, podem menstruar. Isso reflete uma compreensão mais inclusiva e respeitosa das experiências individuais relacionadas à menstruação, evitando a exclusão de grupos não-binários, transgêneros e de outras identidades que também enfrentam os desafios da menstruação. Além disso, a inclusão de políticas de comunicação e formação de agentes públicos é um passo crucial para garantir que a conscientização sobre a dignidade menstrual seja disseminada de maneira adequada e que os funcionários públicos estejam preparados para implementar e apoiar as medidas necessárias. Isso pode contribuir para a desconstrução de estereótipos de gênero,

a redução do estigma em torno da menstruação e a promoção de uma abordagem mais educativa e informada sobre o tema.

Embora seja necessário algum tempo para avaliar os resultados concretos dessa nova legislação, sua promulgação representa um marco importante na promoção da dignidade menstrual no Brasil. Espera-se que, ao longo do tempo, essa abordagem mais inclusiva e abrangente leve a melhorias significativas nas condições de vida das pessoas que menstruam e contribua para uma sociedade mais igualitária e consciente em relação a essa questão.

As novas diretrizes na legislação nacional, com especial atenção à formação da sociedade sobre a menstruação, principalmente no que se refere aos impactos na vida das pessoas pertencentes a classes sociais mais baixas, representam um passo relevante para a garantia da igualdade de direitos aos brasileiros e brasileiras. Essa abordagem política e social reconhece a necessidade de abordar os desafios específicos enfrentados por aqueles que se encontram em situação de vulnerabilidade socioeconômica e que frequentemente sofrem os impactos mais graves da pobreza menstrual. O relatório do Fundo de População das Nações Unidas (UNFPA) e do Fundo das Nações Unidas para a Infância (UNICEF) destaca uma realidade alarmante, onde mais de 4 milhões de pessoas que menstruam no Brasil não têm acesso a itens básicos de cuidados menstruais nas escolas. Essa falta de acesso não se limita apenas aos absorventes menstruais, mas se estende a outros elementos fundamentais, incluindo produtos de higiene básica, como sabonete e papel higiênico, bem como condições precárias de moradia, saneamento e acesso a água e energia elétrica.

É importante observar que a pobreza menstrual não é um fenômeno isolado, mas interconectado com uma série de outras formas de desigualdade e privação socioeconômica. A falta de acesso a produtos de higiene menstrual, aliada à escassez de recursos básicos, torna-se um fardo desproporcional para aqueles que já enfrentam dificuldades financeiras. Esses indivíduos frequentemente enfrentam escolhas difíceis entre gastar dinheiro em produtos menstruais ou em outras necessidades igualmente vitais, como alimentação e moradia. Além disso, a falta de acesso a itens de higiene menstrual e à educação menstrual adequada nas escolas pode impactar negativamente a frequência escolar dos jovens, o que, por sua vez, pode limitar suas oportunidades futuras e perpetuar o ciclo da pobreza. Essas questões se tornam ainda mais prementes em áreas onde a infraestrutura básica é deficiente e as desigualdades sociais são mais acentuadas.

Portanto, o reconhecimento dos impactos da menstruação na vida das pessoas pertencentes a classes sociais mais baixas é crucial para a promoção da igualdade de direitos e o combate à pobreza menstrual. As novas diretrizes legais e sociais que visam abordar essas questões representam um avanço significativo na busca por soluções que abordem não apenas a falta de absorventes, mas também as complexas interações entre classe social, acesso a recursos básicos e saúde menstrual. Isso, por sua vez, pode contribuir para a construção de uma sociedade mais justa e equitativa.

## **Pobreza menstrual e a ação da ONU e da UNICEF**

A Organização das Nações Unidas é uma entidade internacional formada por 193 Estados membros, cujo objetivo primordial

é fomentar a paz, a segurança, o progresso sustentável e os direitos humanos. Em 2015, a ONU adotou a Agenda 2030 para o Desenvolvimento Sustentável, um plano completo que estabelece 17 Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS). Essa agenda tem como propósito eliminar a pobreza, combater as disparidades, promover a justiça social e preservar o meio ambiente. Para isso, os ODS englobam uma ampla gama de áreas temáticas, incluindo saúde, educação, igualdade de gênero, energia limpa, conservação dos recursos naturais, mitigação das mudanças climáticas, entre outros.

A UNICEF é uma agência da ONU dedicada à proteção das crianças. A organização trabalha com o objetivo de garantir que todas as crianças tenham acesso a serviços essenciais, como cuidados de saúde, nutrição, educação, proteção e oportunidades de desenvolvimento. Dessa forma, a UNICEF desempenha um papel crucial na defesa dos direitos das crianças, assegurando que suas vozes sejam ouvidas e suas necessidades sejam consideradas em políticas e programas governamentais.

Tanto a ONU quanto a UNICEF desempenham um papel importante no Brasil e abordam uma variedade de temas, incluindo a dignidade menstrual. No contexto brasileiro, a ONU Mulheres<sup>6</sup> dedica uma seção de notícias em seu *website* para divulgar informações, ações, discussões em grupo e outros materiais relacionados à dignidade

---

6. Criada em 2010, a Entidade das Nações Unidas para a Igualdade de Gênero e o Empoderamento das Mulheres, que mais tarde ficou conhecida como ONU Mulheres, tem o objetivo acelerar os esforços para alcançar a igualdade de gênero e o empoderamento das mulheres em todo o mundo. A ONU Mulheres trabalha em várias áreas buscando o fim da violência contra mulheres e meninas, a promoção da liderança feminina e a igualdade salarial, por exemplo. Além disso, assuntos relacionados à mulher e ao empoderamento feminino sempre são debatidos pela organização.

menstrual<sup>7</sup>. Já a UNICEF, com seu foco no público jovem, inclui em seu site institucional uma página dedicada especificamente a esse tema. A organização concentra seus esforços principalmente na disseminação de informações, bem como de absorventes e condições adequadas de higiene para jovens que menstruam, a fim de evitar que eles sejam impedidos de participar de atividades cotidianas, como frequentar a escola ou o trabalho, devido à falta de acesso aos produtos necessários durante o período menstrual.

As ações desenvolvidas por essas duas organizações têm um papel importante na promoção da dignidade menstrual e no combate à pobreza menstrual. No Brasil, as organizações se preocupam em combater o estigma e os muitos tabus relacionados à menstruação, oferecer acesso a produtos menstruais, ampliar a infraestrutura sanitária, trabalhando para fornecer instalações adequadas de higiene menstrual, incluindo banheiros com água limpa, saneamento básico e locais seguros para a troca e descarte de produtos menstruais, além de oferecer programas educacionais voltados a menstruação, saúde reprodutiva e higiene menstrual, por exemplo. Entretanto, no que tange a distribuição de absorventes, percebe-se nos materiais e ações realizadas e divulgadas nos portais da ONU Mulheres e da UNICEF que a prática de fornecer absorventes descartáveis à população é frequente. Este procedimento adota uma abordagem paliativa que suscita uma relação de dependência entre os beneficiários e as respectivas organizações, uma vez que na

---

7. Muitos são os materiais encontrados nessa busca, todos eles envolvendo parcerias, palestras e ações realizadas pela ONU sobre o tema da dignidade menstrual. Ao todo, foram observadas 10 publicações de ações realizadas pela ONU e/ou UNICEF onde, em todas as ações, havia a distribuição de absorventes descartáveis. Tais mobilizações aconteceram entre 2021 e 2023.

ausência do amparo das entidades mencionadas, esses grupos vulneráveis podem voltar à situação de pobreza menstrual.

Outra consideração importante é a ênfase na distribuição de absorventes descartáveis em detrimento da educação menstrual. A falta de educação sobre o ciclo menstrual, alternativas sustentáveis e cuidados menstruais adequados pode limitar a capacidade das pessoas de gerenciar sua menstruação de maneira saudável e informada. No contexto da educação sobre o ciclo menstrual, a distribuição exclusiva de absorventes descartáveis pode reforçar o estigma em torno da menstruação, sugerindo que a menstruação é um problema que precisa ser tratado discretamente, em vez de ser uma parte natural da vida.

Sobre esta iniciativa, constatou-se, ainda, a falta de concordância com ODS 12 de Consumo e Produção Responsável, cuja meta 12.5 é a de “até 2030, reduzir substancialmente a geração de resíduos por meio da prevenção, redução, reciclagem e reuso” (ONU, 2022, par. 5). Isso ocorre devido ao fato de que a utilização de absorventes descartáveis acarreta uma série de prejuízos ambientais, ampliando a quantidade de resíduos que demandarão um longo período para se decompor, o que resulta na poluição de solos e rios. O uso frequente de absorventes descartáveis em programas de distribuição pode ser insustentável do ponto de vista ambiental, devido ao impacto negativo causado pelo descarte desses produtos não biodegradáveis. A questão do impacto ambiental dos absorventes descartáveis se conecta diretamente à sustentabilidade, uma vez que a produção em larga escala e o descarte inadequado desses produtos exacerbam os problemas de resíduos sólidos e poluição ambiental. A abordagem sustentável, neste contexto, envolve a exploração de alternativas mais amigáveis ao meio ambiente, como

absorventes reutilizáveis, copos menstruais e outros produtos de higiene menstrual sustentáveis, que minimizam o impacto negativo no ambiente e promovem a gestão responsável dos recursos naturais.

De acordo com estudos divulgados pelo Instituto Akatu (2019), organização não governamental criada com o objetivo de sensibilizar, mobilizar e engajar a sociedade para o consumo consciente, estima-se que uma pessoa que menstrua gera aproximadamente 200 kg de lixo devido ao uso de absorventes descartáveis durante seus ciclos menstruais - que inicia aos 12 anos de idade e encerra após os 45 anos. O dado é alarmante diante do fato de que esses itens higiênicos são compostos por até 90% de materiais plásticos, levando em média 400 anos para se decompor.

Nota-se, dessa forma, que o problema desses absorventes tradicionais é identificado desde o processo de produção, por se tornar fonte de emissão de gases do efeito estufa, até o seu descarte final, quando “nos aterros, podem contaminar os solos e as águas subterrâneas devido aos fluidos menstruais presentes nos resíduos” (Akatu, 2019). Adicionalmente, evidenciou-se que a distribuição desses produtos às comunidades carentes não constitui uma abordagem eficaz, uma vez que, na ausência de suporte contínuo por parte de organizações, esses grupos podem voltar à margem, sem acesso a recursos para o período menstrual. Por isso, no presente texto, o foco está na busca de soluções mais efetivas e duradouras para garantir a dignidade menstrual, ao mesmo tempo em que se evitam impactos prejudiciais ao meio ambiente. Nesse sentido, uma perspectiva alinhada com o ecofeminismo é adotada, visando conciliar o cuidado com o meio ambiente e os direitos das pessoas que menstruam.

## **Movimento ecofeminista: uma perspectiva antipatriarcal e anticapitalista**

O ecofeminismo, cujas raízes remontam a 1970, configura-se como uma vertente do movimento feminista, pautada na preocupação em estabelecer a equidade e paridade de direitos entre gêneros, visando também a defesa e a preservação ambiental (Siliprandi, 2000). Tal movimento, percebe no patriarcalismo a “origem da catástrofe ecológica” (Flores & Trevizan, 2015, p. 12), onde as mulheres e a natureza são as principais vítimas desse sistema, tendo em vista que a opressão feminina está intimamente ligada ao controle sobre a natureza, bem como sua destruição, pois estes “fazem parte do mesmo sistema de dominação constituído pelo patriarcado” (Silva & Freitas, 2022 p. 19).

Gandhi (2018, p. 62) aponta que “no ecofeminismo, a natureza é a principal categoria de análise – a inter-relacionada dominação da natureza – psique e sexualidade, opressão humana e os não-humanos, e a crucial posição histórica da mulher nisso”, dado que as mulheres são as principais afetadas pelos desastres ambientais e se encontram na linha de frente para corrigi-los e evitá-los (Arruzza et al., 2019; Gandhi, 2018).

Shiva (2004), que dialoga da mesma linha ecofeminista, analisa a pobreza diante de uma perspectiva que se contrapõe ao capitalismo, posto que tal modelo “destrói estilos de vida que reconhecem seres humanos e natureza como pertencentes a um mesmo ecossistema” (Silva & Freitas, 2022, p. 19). Isso ocorre devido à influência do funcionamento do sistema capitalista, que tende a favorecer a expansão e valorização de grandes cultivos agrícolas, enquanto subestima as pequenas produções, que contam com a participação das mulheres, interrompida pela

onda avassaladora da Revolução Verde (Gandhi, 2018). Para Mies & Shiva (2014, s.p.):

Ao analisar as causas que levaram às tendências destrutivas que ameaçam a vida na Terra, tomamos consciência – de forma bastante independente – do que chamamos de sistema mundial patriarcal capitalista. Esse sistema surgiu, se constrói e se mantém através da colonização das mulheres, dos povos ‘estrangeiros’ e de suas terras; e da natureza, que está gradualmente destruindo. Como feministas que buscam ativamente a libertação das mulheres da dominação masculina, não podemos, entretanto, ignorar o fato de que os processos de ‘modernização’ e ‘desenvolvimento’ e ‘progresso’ foram responsáveis pela degradação do mundo natural.

Dessa forma, podemos admitir que o sistema tem forte relação com a desigualdade e com a legitimação de muitas violências, incluindo violências ambientais, uma vez que por meio do consumo desenfreado passou a se explorar a natureza e seus recursos, como se estas possuíssem recursos gratuitos e infinitos, visando o lucro aos detentores de poder (Arruzza et al., 2019; Shiva, 2004). Nesse sentido, “o capitalismo desestabiliza periodicamente a própria condição ecológica que o viabiliza – seja pelo esgotamento do solo e pelo desgaste das riquezas minerais, seja pelo envenenamento da água e do ar” (Arruzza et al., 2019, p. 57). Além disso, podemos perceber também violências relacionadas às pessoas mais pobres devido a desigualdade social, a qual paira em nossa sociedade. Nos últimos tempos, no Brasil, houve um aumento significativo “da população vivendo em situação de pobreza, enquanto o número de bilionários dobrou” (Ipea, 2020, p. 09), mostrando que a detenção do maior percentual de renda se encontra nas mãos de uma

pequena população, onde poucos têm muito e muitos se encontram em situação de pobreza extrema.

Nesse sentido, para Shiva (2004) a recuperação do feminino visando romper com os princípios patriarcais e capitalistas é fundamental para “transformar a ideia de progresso, crescimento e produtividade vinculando-as à produção da vida” (Silva & Freitas, 2022, p. 20). Dessa forma, a autora aponta que este é “um projeto político, ecológico e feminista ao mesmo tempo, que legitima a vida e a diversidade, e que deslegitima o conhecimento e a prática de uma cultura da morte que serve de base para a acumulação de capital” (Shiva, 2004, p. 03). Por isso, Arruzza et al. (2019, p. 59) afirmam que “a libertação das mulheres e a preservação de nosso planeta contra o desastre ecológico andam de mãos dadas – uma com a outra e ambas com a superação do capitalismo”.

A perspectiva de Shiva destaca a interconexão entre a libertação das mulheres, a proteção do meio ambiente e a superação do sistema capitalista. Esses elementos estão profundamente entrelaçados, e a emancipação das mulheres desempenha um papel central nesse processo. Shiva argumenta que a adoção de uma abordagem holística, que valoriza a vida, a diversidade e a sustentabilidade, é fundamental para desafiar os paradigmas dominantes que têm impulsionado a exploração dos recursos naturais e a opressão das mulheres ao longo da história. Essa visão está em sintonia com a afirmação de Arruzza et al. (2019), que destacam como a libertação das mulheres e a preservação do nosso planeta estão intrinsecamente ligadas. Ambas as causas compartilham uma relação simbiótica, pois o empoderamento das mulheres e a busca por igualdade de gênero também estão ligados à promoção de práticas

mais sustentáveis e ao combate ao sistema capitalista que frequentemente coloca os lucros acima da preservação ambiental e da dignidade humana.

Estas perspectivas reforçam a importância de um enfoque interseccional que considere tanto a justiça de gênero quanto a justiça ambiental como elementos fundamentais para a construção de um mundo mais equitativo e sustentável. O capitalismo se manifesta como um desafio abrangente, que extrapola questões relacionadas ao meio ambiente, violentando também indivíduos vulnerabilizados pelo sistema em diversas esferas sociais. Essa dicotomia, por sua vez, se reflete de maneiras multifacetadas na estrutura social, incluindo na problemática da pobreza menstrual, a qual será explorada na próxima seção.

### **Dignidade menstrual: uma perspectiva alinhada às agendas ecofeministas**

Embora represente uma notável inovação tecnológica, os absorventes descartáveis acarretam não apenas implicações de natureza econômica, mas também estão fortemente relacionadas às questões ambientais, tendo em vista que estes materiais demoram anos para se decompor e, ainda hoje, são comercializados de forma predominante no mundo todo (Lima et al., 2020). Com a crescente preocupação com o meio ambiente “a necessidade de controlar o descarte de plásticos e descartáveis se tornou tendência global e os absorventes se tornaram um problema por terem todo seu design feito do material” (Pinho & Tayt-Son, 2022 p. 06)

Assemelhando-se às fraldas, os absorventes descartáveis são geralmente compostos por plástico, algodão e gel, tendo um núcleo “constituído por uma tecnologia capaz de absorver o fluxo menstrual,

prometendo segurança às pessoas que menstruam” (Souza, 2022, p. 17), no entanto, os impactos relacionados ao uso desse método vão além do descarte, começando na extração e no processamento desses materiais. Segundo Weber (2023, pars. 6-7):

Para a produção do algodão utilizado é necessário um processamento que demanda uma alta quantia de água, o que torna-se inviável mediante à crise hídrica instaurada nos últimos anos. Mesmo com a utilização de recursos naturais em sua composição, o absorvente não é biodegradável. Isso significa que as moléculas que integram os materiais demoram muito mais tempo para serem degradadas pelos microorganismos do ambiente. O plástico, que assume 90% da matéria-prima do absorvente, demora cerca de 400 anos para se decompor. Haja vista que, cada pessoa utiliza em média 20 absorventes por ciclo, o acúmulo desse material no meio ambiente é uma realidade insustentável.

Nesse sentido, a utilização desses materiais é uma alternativa problemática e prejudicial ao meio ambiente, tendo em vista que após o seu descarte, permanecerão na natureza, demorando anos para se decompor, poluindo solos, rios e lençóis freáticos (Souza, 2022; Weber, 2023). Dessa forma, visando oferecer soluções mais sustentáveis ao meio ambiente e produtos mais duráveis, foi que surgiram outras alternativas de absorventes, como coletores menstruais, discos menstruais, calcinhas absorventes e absorventes de pano, por exemplo, alternativas essas consideradas mais ecológicas, duráveis e econômicas.

Com o surgimento dessas novas tecnologias absorventes, é fundamental repensar o uso dos descartáveis e de sua distribuição para toda a população menstruante e principalmente às populações mais pobres, que se apoiam nas ações realizadas pela ONU e UNICEF, por

exemplo, as quais abordamos ao longo deste texto, uma vez que, na ausência de um suporte contínuo por parte das organizações, estarão expostos novamente à pobreza menstrual. Nesse contexto, a oferta de absorventes reutilizáveis, como coletores menstruais, discos menstruais e calcinhas menstruais, a todas as populações menstruantes desempenha um papel importante na busca pelo equilíbrio entre as comunidades e o meio ambiente. Isso ocorre porque essas alternativas sustentáveis não apenas garantem a dignidade menstrual, mas também reduzem significativamente o impacto ambiental negativo associado aos absorventes descartáveis.

Essa abordagem ecofeminista, que busca a harmonia e o respeito por todas as manifestações de vida, está alinhada com a visão de que o cuidado com o meio ambiente e a promoção da igualdade de gênero são interdependentes. Oferecer alternativas sustentáveis não apenas contribui para a preservação do meio ambiente, mas também empodera as comunidades carentes, fornecendo-lhes recursos que podem melhorar sua qualidade de vida e reduzir a dependência de organizações externas. Além disso, ao adotar soluções reutilizáveis, as comunidades têm a oportunidade de adquirir conhecimento sobre a gestão adequada da menstruação e a importância da sustentabilidade ambiental. Isso não apenas melhora a conscientização sobre questões de gênero e ambientais, mas também contribui para a construção de sociedades mais resilientes e equitativas.

Para além, no contexto do capitalismo, a produção e distribuição de produtos menstruais descartáveis muitas vezes ocorrem em uma lógica de lucro e consumo. Isso significa que esses produtos são fabricados para serem vendidos e descartados regularmente, resultando em um

ciclo contínuo de compra. Essa abordagem pode tornar os absorventes descartáveis inacessíveis para pessoas em situação de pobreza, dado que o custo mensal de adquiri-los pode ser proibitivo. Nesse sentido, Mary Garcia Castro e Miriam Abramovay (2005) no livro “Gênero e Meio Ambiente” apontam que

O modelo dominante de desenvolvimento capitalista globalizado é concentrador de poder e de recursos, fomenta desigualdades de toda ordem e destrói o meio ambiente. O movimento feminista tem contribuído para ver criticamente esse modelo e seus efeitos. A hegemonia de um novo modelo de desenvolvimento depende também dos movimentos de mulheres. Inserir a perspectiva relacional de gênero nesse debate e localizá-la no interior de um debate mais amplo dos direitos humanos e da cidadania é uma contribuição importante que as mulheres estão dando para se chegar ao almejado desenvolvimento sustentável. (p. 09)

Nesse contexto, torna-se evidente que a substituição dos absorventes descartáveis por absorventes reutilizáveis constitui um modesto avanço em prol do desenvolvimento sustentável preconizado pelo movimento ecofeminista. Mies & Shiva (2014) argumentam que as transformações necessárias para garantir um ambiente mais favorável às mulheres e à natureza só se concretizarão quando os indivíduos começarem a semear um “novo mundo”, mesmo estando no antigo. Embora leve tempo para que essas sementes germinem e frutifiquem, muitas pessoas já iniciaram esse plantio. Nesse sentido, acredita-se que a substituição dos absorventes descartáveis, bem como sua ampla acessibilidade às comunidades carentes e a sociedade civil como um todo possa representar um pequeno, porém importante passo, rumo a um mundo mais justo, menos desigual e mais sustentável.

## **Considerações finais**

A substituição de absorventes descartáveis por opções reutilizáveis é uma medida significativa para promover a sustentabilidade, reduzir a quantidade de resíduos plásticos descartados, preservar os recursos naturais e evitar que comunidades carentes voltem à situação de vulnerabilidade menstrual. Este estudo se detém a ações realizadas pela ONU e UNICEF, no entanto, é importante enfatizar a importância da substituição dos absorventes reutilizáveis como uma alternativa não apenas para comunidades mais pobres e necessitadas, mas para todas as pessoas que menstruam, evitando assim ações danosas ao meio ambiente.

Destaca-se ainda a relevância de uma abordagem ecofeminista na busca pela diminuição das agressões ao meio ambiente e às mulheres, especialmente aquelas pertencentes a comunidades mais vulneráveis, que sofrem maior impacto das desigualdades resultantes do sistema patriarcal e capitalista. Essas desigualdades são perpetuadas por um modelo de injustiça social, frequentemente legitimado, fortalecido e reproduzido pela mídia através dos discursos de indivíduos em posição de poder.

Além disso, é importante ressaltar que a substituição de absorventes descartáveis por opções reutilizáveis representa um passo pequeno, porém significativo, na conscientização, com o objetivo de reduzir os danos ao meio ambiente e diminuir as desigualdades, especialmente em relação à pobreza menstrual. Essa mudança contribui para a construção de um futuro mais sustentável e consciente, em que a preservação ambiental assume um papel prioritário na garantia da qualidade de vida das atuais e futuras gerações. Portanto, ao priorizar a discussão dos absorventes descartáveis neste estudo, reconhecemos a sua relevância como um componente crítico da dignidade menstrual e, ao mesmo tempo,

destacamos a necessidade de considerar as implicações ambientais desses produtos. A abordagem holística à dignidade menstrual requer uma análise completa e equilibrada dos aspectos sociais, de gênero e ambientais, com vistas a encontrar soluções sustentáveis que garantam não apenas a dignidade menstrual das pessoas afetadas, mas também a preservação do nosso meio ambiente

No contexto brasileiro, o panorama das ações de promoção à dignidade menstrual revela desafios significativos. Embora tenham ocorrido avanços em relação à conscientização, a implementação de políticas públicas eficazes ainda enfrenta obstáculos consideráveis. Muitas pessoas que menstruam continuam a enfrentar dificuldades de acesso a produtos de higiene menstrual adequados, principalmente aquelas em situação de vulnerabilidade socioeconômica. Isso demonstra a necessidade de um compromisso mais sólido por parte do Estado para garantir que todas as pessoas tenham acesso a produtos menstruais e de higiene, independentemente de sua condição financeira.

A interseção entre o ecofeminismo e a dignidade menstrual é um campo de pesquisa e discussão que merece uma atenção mais ampla e aprofundada no âmbito acadêmico. Este tema, embora relevante, é pouco explorado pela literatura científica. Nesse sentido, a promoção de estudos e debates nessa área é fundamental para expandir nosso conhecimento sobre questões tão pertinentes. Uma abordagem valiosa para a pesquisa sobre ecofeminismo e dignidade menstrual seria a realização de entrevistas com as populações que enfrentam a pobreza menstrual. Essas entrevistas promoveriam uma compreensão mais profunda das práticas adotadas por essas comunidades para lidar com a menstruação em condições desafiadoras. Além disso, permitiriam avaliar se essas

ações estão alinhadas com os princípios do ecofeminismo, que busca a integração de questões de gênero e ambientais. Essa abordagem qualitativa e participativa forneceria *insights* sobre como as comunidades afetadas pela pobreza menstrual estão respondendo a essa complexa questão. Isso inclui a análise das estratégias locais, regionais e nacionais que estão sendo adotadas para erradicar a pobreza menstrual e promover práticas sustentáveis relacionadas à menstruação.

Por fim, é importante ressaltar que o presente estudo não deve ser considerado como conclusivo em si, mas sim como um ponto de partida para novas reflexões e descobertas. A complexidade dessas questões requer uma abordagem multidisciplinar e contínua que envolva a colaboração entre pesquisadores, ativistas, comunidades e organizações interessadas na promoção da dignidade menstrual e do ecofeminismo.

## Referências

- Akatu. (2019, maio 8). *Menos absorventes, mais chocolates!*
- Arruzza, C., Bhattacharya, T., & Fraser, N. (2019). *Feminismo para os 99%: um manifesto*. Boitempo.
- Bolsonaro, J. (2021, 14 de outubro). *Live de Quinta-feira - 14/10/2021 - Jair Bolsonaro*. [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=TAV8IDewNpQ>
- Castro, M. G., & Abramovay, M. (2005). *Gênero e Meio Ambiente*. Cortez Editora.
- Ciconello, A. (2016). Políticas Públicas de Direitos Humanos. In A. L. de M. Delgado, C. I. Gatto, M. S. Reis, & P. A. Alves

(Orgs.), *Gestão de Políticas Públicas de Direitos Humanos* (1a ed., Vol. 1, pp. 162 - 188). Enap.

*Constituição da República Federativa do Brasil* (1988).

Delgado, A. L. de M., Gatto, C. I., Reis, M. S., & Alves, P. A. (Orgs.). (2016). *Gestão de Políticas Públicas de Direitos Humanos*. Enap.

Flores, B. N., & Trevizan, S. D. P. (2015) Ecofeminismo e comunidade sustentável. *Revista Estudos Feministas*, 23(1), 11-34. <https://doi.org/10.1590/0104-026X2015v23n1p/011>

Gandhi, A. (2018). *Sobre as correntes filosóficas dentro do Movimento Feminista*. Nova Cultura.

Instituto Locomotiva. (2022). *A relação das brasileiras com o período menstrual e o fenômeno da pobreza menstrual*.

Ipea - Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada. (2020). *A questão da desigualdade no Brasil: Como estamos, como a população pensa e o que precisamos fazer*.

Lima, C. L. B., Braga, N. C. de A., Sobreira, E. M. C. & Romero, C. B. A. (2020). *HIGIENE MENSTRUAL: Investigando a Preferência e Resistência ao Consumo de Alternativas Sustentáveis* [Trabalho apresentado]. XXIII SEMEAD Seminários em Administração.

Lippmann, W. (2008). *Opinião Pública*. Vozes.

Mies, M., & Shiva, V. (2014). *Ecofeminism*. Zed Books.

ONU. (2022). *ODS 12 consumo e produção responsáveis*. <https://brasil.un.org/pt-br/sdgs/12>

Pinho, B. S., & Tayt-Son, D. B. da C. (2022). *MERCADO EM CICLOS: Um estudo sobre mulheres, menstruação e produtos ecológicos* [Trabalho apresentado]. XLVI Encontro da ANPAD. Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Administração.

Saraiva, E. (2006). Introdução à Teoria da Política Pública. In E. Saraiva, & E. Ferrarezi (Orgs.), *Políticas públicas: coletânea* (1a ed., Vol. 1, pp. 21-42).

Shiva, V. (1995). *Abrazar la vida. Mujer, ecología y supervivencia*. Horas y Horas.

Shiva, V. (2004). La mirada del ecofeminismo. *Polis: Revista Latinoamericana*, 9(1), 1-10.

Siliprandi, E. (2000) Ecofeminismo: contribuições e limites para a abordagem de políticas ambientais. *Agroecologia e Desenvolvimento Rural Sustentável*, (1), 61-71.

Silva, L. L. T. da., & Freitas, A. L. C. de. (2022). Educação ambiental crítica e ecofeminismo: uma potente lente epistemológica para uma educação ambiental popular e feminista. *Horizontes*, 40(1), e022037. <https://doi.org/10.24933/horizontes.v40i1.1357>

Souza, M. G. M. (2022). *Percepções acerca do uso dos absorventes convencionais descartáveis e absorventes ecológicos de pano* [Trabalho de Conclusão de Curso, Universidade Federal Rural da Amazônia].

Unfpa & Unicef. (2021). *Pobreza menstrual no Brasil. Desigualdades e violações de direitos*.

UOI. (2021, 25 de novembro). 'Mulher começou a menstruar no meu governo?', diz Bolsonaro sobre projeto de pobreza menstrual [Vídeo] YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=GtVtVJUImk>

Weber, J. (2023, 10 de fevereiro). Os impactos dos absorventes descartáveis para o meio ambiente. *UFSM - Universidade Federal de Santa Maria - Unidade Universitária Centro de Ciências Naturais e Exatas - CCNE*. <https://www.ufsm.br/unidades-universitarias/ccne/2023/02/03>

# VOZES RADIOFÔNICAS: A POSSIBILIDADE DE UMA EXPRESSIVA COMUNICAÇÃO

*Thiers Gomes da Silva<sup>1</sup>*

A mídia sonora pode estimular a comunicação entre os indivíduos desde que a adequada elaboração do processo de transmissão e permuta de informações relevantes contribuam para o desenvolvimento da sociedade.

São tempos de muitas ofertas no que se refere a transmissão de conteúdos sonoros de empresas radiofônicas e a distância física entre a emissora e o ouvinte já não é mais um problema ou um fator que impeça o acesso ouvir o rádio. O sinal digital da rádio pode ser acessado pela Internet, ou então, por algum tipo específico de aplicativo. Pode-se acessar através de um telefone celular, por exemplo, qualquer emissora

---

1. Doutor em Comunicação.  
Professor no Departamento de Comunicação Social, Universidade Estadual Paulista - UNESP.  
[thiers.gomes@unesp.br](mailto:thiers.gomes@unesp.br)

de rádio independente do espaço de transmissão, hoje em dia, uma emissora local, com transmissão online, pode ser ouvida em qualquer parte do mundo. Por intermédio da tecnologia, a distante comunidade imaginada do ouvinte torna-se próxima (Vianna, 2005, p. 09).

Anterior a revolução da tecnologia digital, o ouvinte podia ser considerado assíduo da programação apenas de uma emissora e, quanto às outras, a audição podia ser ocasional, isso porque a distância geográfica era considerável na sintonia com uma determinada emissora de rádio. Era muito comum, nestes tempos, o ouvinte ter uma preferência específica para uma única emissora, as demais até podiam ser ouvidas, todavia, nesta situação, a opção era geralmente por programas específicos.

A tecnologia digital permite que o ouvinte, ao buscar atender a sua necessidade sonora, tenha uma ampla possibilidade de escolha. Atualmente, neste procedimento de amplas opções, pode ser identificado o paradoxo da escolha algo que acentua a instabilidade da audiência, logo, manter a atenção assídua do ouvinte na programação é algo desafiador para a emissora de rádio.

Vargas (2006, p. 65) explica que:

O consumidor, muitas vezes, encontra-se confuso diante de tantas opções e o sentimento de arrependimento é recorrente no seu dia-a-dia. As empresas, por sua vez, disputam cada vez mais, umas com as outras, qual vai conseguir ser percebida e que produtos/serviços serão comprados/usados pelo consumidor.

Para driblar este paradoxo, na elaboração do som radiofônico, a proposta de comunicação deve ser bem expressiva, o que pode garantir algo interessante de ouvir.

Silva (2023, p. 71) destaca que:

A qualidade expressiva da comunicação por meio do rádio poderá determinar o comportamento do indivíduo em prestar atenção ao som radiofônico. A sensação do som radiofônico deve impulsionar a percepção do ouvinte. O que significa mobilizar a sua atenção.

Independente da diferença do campo visual da informação entre o ouvinte e a emissora, o devido planejamento profissional da performance vocal no exercício da locução, o principal elemento da radiofonia, pode sugerir um diálogo com o ouvinte o qual poderá fazer sentir-se um interlocutor no empreendimento da comunicação proposta pelo rádio e, conseqüentemente, garantindo sua atenção assídua na programação.

### **O rádio pode falar**

O exercício da democracia na sociedade, compostas por diversas personalidades, é realizável plenamente caso, em determinadas situações, ocorram interlocuções humanas produtivas e isso inclui, principalmente, a permuta de conteúdos entre as pessoas, por isso nas comunicações adequadas para a transmissão e recepção de informações, é necessário, neste sentido, tanto saber expressar-se como também ouvir adequadamente.

Nota-se, atualmente, que a relação entre o ouvinte e a emissora de rádio é marcada por uma intensa concorrência, visto que com a tecnologia digital presentes nos meios de comunicação, há inúmeras propostas de conteúdos radiofônicos online. E nesta mesma situação o ouvinte e o locutor de rádio estão em distintos espaços ou ambientes,

provavelmente, quem ouve a programação radiofônica está desenvolvendo alguma atividade paralela como também exposto a outros estímulos visuais e sonoros.

As vozes radiofônicas em sua proposta de comunicação devem ser convincentes, isso porque a performance sonora das locuções tem que ser capaz de estimular a atenção do ouvinte, o agir da voz radiofônica deve incentivar um diálogo, porém, de acordo com as características do rádio. A manutenção deste vínculo com a audiência pode garantir a eficiência da mensagem proposta pelo rádio.

Independente do uso da imagem, de fotos ou vídeos em ambientes multimídias, a proposta de comunicação pelo meio rádio pode simular uma interlocução com a audiência de tal modo que, por meio da imaginação da audiência, a recepção do som radiofônico cause a sensação de pertencimento no discurso sonoro, ou melhor, o ouvinte não é tratado como sendo um mero ponto final, mas um interlocutor.

O êxito da comunicação deve ser o propósito do som radiofônico, para tanto é preciso levar em consideração as devidas características do som radiofônico ao propor uma relação dialógica com a audiência.

Por esta razão, Morgado (2023) acrescenta que:

É necessário estar atento às mudanças nos hábitos de consumo de mídia e às preferências do seu público-alvo. Pois, a todo momento surgem novas formas de consumir conteúdo e interagir com a audiência, tanto através do on-line quanto do off-line e para melhorar a eficiência da sua rádio, é essencial ter uma visão clara de como seu departamento comercial e sua programação estão performando. Os indicadores de desempenho são métricas que fornecem informações sobre diversos aspectos da sua operação, como audiência, tempo médio e vendas. Invista em pesquisas de mercado e dê mais atenção às plataformas digitais. Ao monitorar os indicadores de perto, você pode identificar

melhorias e implementar estratégias eficazes para otimizar os resultados.

A emissora que pretende se destacar perante a concorrência de sons radiofônicos, diante das possíveis limitações e contextos que envolvem a prática da audição, deve evitar entendimentos inadequados e até mesmo uma interação malsucedida com o som do rádio.

### **O ouvinte está com pressa**

Independente do programa ser ao vivo, com a participação do ouvinte, ou então, já pré-estabelecido, é notável que a audiência das mídias é um elemento instável, o ouvinte radiofônico pode não ter interesse em programas de longa duração por acreditar que precisa de mais tempo livre para acessar outros conteúdos que, neste sentido, possam ser também ou até mais interessantes.

É relevante considerar que a audiência das mídias é um elemento instável, o ouvinte radiofônico pode não ter interesse em programas de longa duração por acreditar que precisa de mais tempo livre para acessar outros conteúdos que, neste sentido, possam ser também ou até mais interessantes.

Com tantos conteúdos de mídias sonoras, sendo alguns próprios para públicos ouvintes segmentados, pode-se supor que há uma audiência que tem pressa de consumir as produções sonoras, um procedimento, provavelmente, caracterizado pelo paradoxo da escolha. Por exemplo, Vargas (2006) explica que nada mais é tão novo ou diferente. A internet, a comunicação mundial, o mercado da esquina, as revistas e jornais nos

mostram que o que é novo aqui, já existe em alguma parte do mundo e pode ser adquirido a qualquer momento.

Neste sentido, nota-se a existência de emissoras de rádio cuja dinâmica de suas propostas de comunicação do som associado ou não com imagens são reconfiguradas em questão de pouco tempo. Trata-se de uma rádio mais rápida, com mais diversidade e com mais ritmo para captar, seduzir e fidelizar a audiência (Reis, 2011, p. 02).

O rádio da atualidade caracteriza-se pela produção de conteúdo específico para uma respectiva necessidade sonora o que pode incluir no ambiente multimídia a associação do som com imagens e textos. Mas o que significa este rádio?

A resposta pode parecer óbvia para quem vive no século XX, mas ganha complexidade se considerarmos a incorporação de novos elementos à comunicação radiofônica, desde a associação de letreiros de autorias e nomes das músicas /.../ até imagens, vídeos, links para blogs, ferramentas de compartilhamento, comentários. Webcams povoam os estúdios e a comunicação radiofônica, hoje, desdobra-se do dial para as redes sociais online, não apenas referenciando os conteúdos veiculados em antena (ou seja, via onda hertzianas), mas também se apoiando a apuração de informações e servindo de termômetro para a receptividade da audiência à programação. (Kischinhevsky, 2012, p. 12)

Também é notável que na convivência entre a emissora radiofônica e o ouvinte existem as redes sociais sendo algumas destas um suporte de comunicação disponibilizado para a audiência expressar duas reações e opiniões sobre a rádio, ou então, sobre algum programa específico, cujo propósito é amenizar a preferência da audiência por programações singularmente musicais.

As redes sociais possibilitam ao ouvinte uma espécie de autonomia midiática em relação às emissoras de rádio onde pode ser verificado que o público ouvinte age como um interlocutor de informações, uma prática bem diferente da audição puramente passiva e unidirecional do som radiofônico. Portanto, transformar uma rede social como o Facebook numa plataforma de relacionamento permite à rádio aproximar-se dos seus ouvintes, usando-os também como importante ativo para a disseminação de conteúdo (Cordeiro, 2011).

Muito além da tradicional forma de transmissão da programação musical radiofônica, uma espécie de meio digital que trata a música como serviço, ao invés de produto, e que passou a se desenvolver a partir de meados dos anos 2000: o streaming (Francisco & Valente, 2016, p. 16). Trata-se de uma forma de armazenamento e distribuição de dados multimídia na nuvem, substituindo o uso de memória física. Muitos artistas utilizam essa forma de distribuição direta e personalizada como ferramenta de aproximação com os fãs e divulgação de novos trabalhos (Gomes et al. , 2015, p. 02).

A evolução e o aprimoramento das tecnologias digitais de comunicação proporcionam uma ampla diversidade de conteúdos não exclusivamente de emissoras de rádio. A chegada das novas tecnologias e o aumento da conectividade levaram a uma mudança no comportamento da sociedade. Aqui, mobilidade é uma palavra-chave. Desde o advento do transistor, o rádio oferece flexibilidade, permitindo que as pessoas ouçam o que quiserem, onde quiserem e quando quiserem (Morgado, 2023).

Além das rádios online, por exemplo, por intermédio das denominadas plataformas de streaming, são veiculados áudios de podcasts,

audiobooks, audiodramas, programações unicamente musicais etc. Com estas opções sonoras, possivelmente, concorrentes da radiofonia, também é provável realizar uma atividade paralela, algo similar ao procedimento de escutar a rádio e isso indica a necessidade de planejamento da produção da radiodifusão, principalmente, no exercício da locução.

Em específico, a linguagem falada através da locução, elemento essencial usado na radiodifusão, deve ser organizada com a meta de evitar a saturação auditiva e manter a atenção do ouvinte na programação radiofônica. O termo locução no geral está associado a um modo particular de se falar, sendo esta exercida por um locutor. Nesse contexto, percebe-se que a locução pode ser caracterizada como um jeito de falar relacionado a uma ocupação (Barbosa, 2021).

Como uma ação que possa favorecer a produção de conteúdo sonoro facilmente perceptível, Campos Freire et al. (2011) sugere que é necessário, inicialmente, identificar quais as consequências e sensações decorrentes da audição do som radiofônico por meio das redes sociais, por exemplo, onde constata-se nos conteúdos postados pelos ouvintes: os temas preferenciais; comentários positivos e negativos; perfil do ouvinte; as medições da audiência em determinadas faixas de horário da programação etc.

Com estes dados catalogados, é adequado elaborar o programa com o conteúdo próprio para uma categoria dominante ou desejada de público-ouvinte em relação: a emissora: classe social, grau de instrução, faixa etária, hábito sociocultural, interesse ou demanda por tipo ou categoria de informação, horário preferencial de acesso ao programa e tempo ou duração adequado para a audição.

No processo de elaboração da produção radiofônica, após delimitado estes elementos, ambos convertidos em sons radiofônicos, verifica-se a duração ideal do programa, isso porque a amplitude de conteúdos referente ao tema não deve ser em demasia o que denota um excesso de locuções, logo, o predomínio exagerado da palavra submete as mensagens ao risco da verborragia, que incomoda o ouvinte e se transforma em um ruído capaz de perturbar o processo comunicativo (Murta, 2011).

É significativo identificar qual pode ser a performance do som radiofônico mais adequada para estimular a atenção de um determinado público ouvinte. O som tem um impacto decisivo no processo de aquisição da linguagem e é fortemente dependente da possibilidade de tê-lo como meio de agir, definido principalmente pela fonação e pela audição (González Conde, 2016).

Diante de uma audiência que oscila no mundo dos meios de comunicação, o adequado tratamento da pronúncia da palavra através a voz da locução radiofônico, o que significa uma comunicação expressiva e estimulante a qual simule um diálogo presencial. O rádio é o único que se utiliza, exclusivamente, da voz como veículo de informações. Assim, o contexto, os gestos e as expressões visuais não auxiliam na significação das mensagens verbais, o que reverte em maior responsabilidade ao locutor, na transmissão informativa e emotiva (Viola et al., 2011).

## **O diálogo através do rádio**

Posterior a elaboração do roteiro do programa, um provável procedimento eficiente para o rádio amenizar a concorrência com outras emissoras pela audiência, é fazer do som da emissora algo similar a

um diálogo presencial com o ouvinte que está fora do campo visual do locutor. Este diálogo, mesmo sendo semelhante a uma interlocução frente a frente, deve estimular a audiência a participar ou interagir por meio de uma determinada rede social da emissora da rádio que está sendo ouvida. Como apoio para esta conversação onde pode-se, até mesmo instantaneamente, saber o conteúdo da linguagem dialógica do ouvinte, a emissora pode fazer o uso das redes sociais.

Ao propor a simulação de um diálogo com a audiência são geradas informações primordiais sobre o que motiva o ouvinte de rádio, uma categoria social que surge com o próprio meio e, ao longo de sua trajetória, tem transformações não somente nos seus modos de ouvir, como também de participar da programação e interagir socialmente (Quadros et al. , 2017).

A era da segmentação da audiência torna-se cada vez mais presente na atualidade devido a intensificação e diversificação de conteúdos propostos pelas emissoras de rádio, isso tudo proporcionado pela tecnologia digital. Priorizar ‘dialogar’ com uma categoria de público identificando, primeiramente, as suas preferências ou demandas sonoras é um procedimento que pode garantir uma audiência significativa para a emissora de rádio. A tendência hoje é fazer programação acertada, em sintonia com o gosto, comportamento, valores e atitudes do público que pretende atingir” (Del Bianco, 1999).

Ao estabelecer um vínculo com um segmento de público ouvinte, todo o conteúdo sonoro da emissora é pré-elaborado de acordo com as características básicas destes ouvintes, logo, sabe-se de antemão como transmitir um conteúdo essencialmente sonoro visando a satisfação do ouvinte. Consequentemente, é provável que o ouvinte mesmo diante

de uma ampla quantidade de emissoras radiofônicas faça a opção por uma rádio que atende às necessidades sonoras.

Prata (2002, p. 05) acrescenta que:

Historicamente, a emissora tem segmentado o ouvinte, e não o contrário. Assim, uma rádio que trabalha com um ouvinte específico tende a conquistar a sua fidelidade. São grandes os índices de audiência exclusiva em rádios que, por exemplo, veiculam notícias 24 horas por dia, ou aquelas que só tocam música clássica ou rádios voltadas para o esporte. A emissora pode até não ter grande audiência, mas conta com a fidelidade de seus ouvintes.

### **A locução convincente: simulando um diálogo presencial**

Dentre as diversas motivações que levam as pessoas a ouvirem rádio pode-se determinar: aprimoramento do conhecimento sobre um determinado tema ou assunto; uma necessidade social de coletivizar com uma espécie de segmento cultural; a simples curiosidade pelo conteúdo proposto; o entretenimento por um gênero musical etc. O que pode condicionar um ouvinte a sintonizar uma determinada emissora é algo a considerar. ‘Observar a acessibilidade de um produto consiste em considerar a diversidade de seus possíveis usuários e as peculiaridades da interação dessas pessoas com o produto, o que pode se manifestar nas preferências do usuário’ (Torres & Mazzoni, 2004, p. 152).

O rádio da atualidade caracteriza-se pela produção de conteúdos específicos para uma respectiva necessidade sonora como também a associação do som com imagens e textos. Mas o que significa este rádio?

A resposta pode parecer óbvia para quem vive no século XX, mas ganha complexidade se considerarmos a incorporação de

novos elementos à comunicação radiofônica, desde a associação de letreiros de autorias e nomes das músicas /.../ até imagens, vídeos, links para blogs, ferramentas de compartilhamento, comentários. Webcams povoam os estúdios e a comunicação radiofônica, hoje, desdobra-se do dial para as redes sociais online, não apenas referenciando os conteúdos veiculados em antena (ou seja, via ondas hertzianas), mas também apoiando-se a apuração de informações e servindo de termômetro para a receptividade da audiência à programação. (Kischinhevsky, 2012, p. 12)

A linguagem falada, através da locução, principal elemento usado pelo rádio deve ser organizada para evitar a saturação auditiva e manter a atenção do ouvinte na programação radiofônica. O termo locução no geral está associado a um modo particular de se falar, sendo esta exercida por um locutor. Nesse contexto, percebe-se que a locução pode ser caracterizada como um jeito de falar relacionado a uma ocupação (Barbosa, 2021).

Sobre a programação musical radiofônica, diante da concorrência entre a música do rádio e a música do streaming, como uma ação que possa favorecer a produção de conteúdo sonoro facilmente perceptível, Campos Freire et al. (2011) sugere que é necessário, inicialmente, identificar quais as consequências e sensações decorrentes da audição do som radiofônico por meio das redes sociais, por exemplo, onde constata-se, nos conteúdos postados pelos ouvintes: os temas preferenciais; comentários positivos e negativos; perfil do ouvinte; as medições da audiência em determinadas faixas de horário da programação, etc.

Com estes dados catalogados, é adequado elaborar o programa com o conteúdo próprio para uma categoria dominante ou desejada de público-ouvinte em relação a emissora: classe social, grau de instrução, faixa etária, hábito sociocultural, interesse ou demanda por tipo ou

categoria de informação, horário preferencial de acesso ao programa e tempo ou duração adequado para a audição.

No processo de elaboração da produção radiofônica, após delimitado estes elementos, ambos convertidos em sons radiofônicos, verifica-se a duração ideal do programa, isso porque a amplitude de conteúdos referente ao tema não deve ser em demasia o que denota um excesso de locuções, logo, o predomínio exagerado da palavra submete as mensagens ao risco da verborragia, que incomoda o ouvinte e se transforma em um ruído capaz de perturbar o processo comunicativo (Murta, 2011).

Quanto à disposição do ouvinte para prestar o devido foco a um determinado programa, esta pode ter interferência dos estímulos de outros conteúdos de mídia, portanto, despertar o interesse da audiência envolve, anteriormente, identificar qual pode ser a performance do som radiofônico mais adequada para estimular a atenção de um determinado público ouvinte. O som tem um impacto decisivo no processo de aquisição da linguagem e é fortemente dependente da possibilidade de tê-lo como meio de agir, definido principalmente pela fonação e pela audição (González Conde, 2016).

Com tantos conteúdos de mídias sonoras, sendo alguns próprios para públicos ouvintes segmentados, pode-se supor que há uma audiência que tem pressa de consumir as produções sonoras, um procedimento, provavelmente, caracterizado pelo paradoxo da escolha. Por exemplo, Vargas (2006) explica que nada mais é tão novo ou diferente. A internet, a comunicação mundial, o mercado da esquina, as revistas e jornais nos mostram que o que é novo aqui, já existe em alguma parte do mundo e pode ser adquirido a qualquer momento.

O adequado tratamento do som na produção radiofônica deve ser organizado, principalmente, no tratamento na relação da palavra com a voz da locução radiofônica, pois a comunicação proposta para o ouvinte deve ser, previamente, expressiva e estimulante para gerar uma similar a um diálogo presencial. Isso porque o rádio é o único que se utiliza, exclusivamente, da voz como veículo de informações. Assim, o contexto, os gestos e as expressões visuais não auxiliam na significação das mensagens verbais, o que reverte em maior responsabilidade ao locutor, na transmissão informativa e emotiva (Viola et al., 2011).

### **A elaboração da performance sonora**

Posterior a elaboração do roteiro do programa, um provável procedimento eficiente para o rádio amenizar a concorrência com outras emissoras pela audiência, é fazer do som da emissora algo similar a um diálogo presencial com o ouvinte que está fora do campo visual do locutor. Este diálogo, mesmo sendo semelhante a uma interlocução frente a frente, deve estimular a audiência a participar ou interagir por meio de uma determinada rede social da emissora da rádio que está sendo ouvida. Como apoio para esta conversação onde pode-se, até mesmo instantaneamente, saber o conteúdo da linguagem dialógica do ouvinte, a emissora pode fazer o uso das redes sociais.

As redes sociais possibilitam ao ouvinte uma espécie de autonomia midiática em relação às emissoras de rádio onde pode ser verificado que o público ouvinte age como um gestor de informações, uma prática bem diferente da audição puramente passiva e unidirecional do som radiofônico. Portanto, transformar uma rede social como o Facebook numa plataforma de relacionamento permite à rádio aproximar-se dos

seus ouvintes, usando-os também como importante ativo para a disseminação de conteúdos (Cordeiro, 2011).

Contudo, primeiramente, ao propor a simulação de um diálogo com a audiência é necessário que o profissional de radiodifusão tenha informações suficientes e relevantes sobre o perfil do público ouvinte, das quais permitirão saber com quem a voz radiofônica pretende ‘falar’ e como se pronunciar. Estas informações primordiais sobre o que motiva o ouvinte de rádio, uma categoria social que surge com o próprio meio e, ao longo de sua trajetória, tem transformações não somente nos seus modos de ouvir, como também de participar da programação e interagir socialmente (Quadros et al., 2017, p. 04).

A era da segmentação da audiência torna-se cada vez mais presente, na atualidade devido a intensificação e diversificação de conteúdos propostos pelas emissoras de rádio, isso tudo proporcionado pela tecnologia digital. Priorizar uma categoria de público identificando suas preferências ou demandas sonoras é um procedimento que pode garantir uma audiência significativa para a emissora de rádio. ‘A tendência hoje é fazer programação acertada, em sintonia com o gosto, comportamento, valores e atitudes do público que pretende atingir’ (Del Bianco, 1999, p. 204).

Ao estabelecer um vínculo com um segmento de público ouvinte, todo o conteúdo sonoro da emissora é pré-elaborado de acordo com as características básicas destes ouvintes, logo, sabe-se de antemão como transmitir um conteúdo essencialmente sonoro visando a satisfação do ouvinte. Consequentemente, é provável que o ouvinte mesmo diante de uma ampla quantidade de emissoras radiofônicas faça a opção por uma rádio que atende às necessidades sonoras.

Prata (2002, p. 05) acrescenta que:

Historicamente, a emissora tem segmentado o ouvinte, e não o contrário. Assim, uma rádio que trabalha com um ouvinte específico tende a conquistar a sua fidelidade. São grandes os índices de audiência exclusiva em rádios que, por exemplo, veiculam notícias 24 horas por dia, ou aquelas que só tocam música clássica ou rádios voltadas para o esporte. A emissora pode até não ter grande audiência, mas conta com a fidelidade de seus ouvintes.

### **Considerações finais**

Para evoluir a qualidade do serviço de radiodifusão, deve-se primeiramente identificar as principais demandas sonoras do público ouvinte, conseqüentemente, isso vai determinar objetivo da organização da produção e transmissão de determinados programas da emissora o que caracteriza uma espécie de relação de interdependência entre a rádio e os ouvintes. Dentre as diversas motivações que levam as pessoas a ouvirem rádio pode-se determinar: aprimoramento do conhecimento sobre um determinado tema ou assunto; uma necessidade social de coletivizar com uma espécie de segmento cultural; a simples curiosidade pelo conteúdo proposto; o entretenimento por um gênero musical etc.

O conhecimento das características das necessidades sonoras do público ouvinte pode nortear toda a composição de organização do som radiofônico. Neste sentido, o diálogo com o ouvinte proposto por meio da locução, principal elemento da radiodifusão, tenta suprir as expectativas da audiência não apenas com conteúdos relevantes, mas comunicando de uma forma que seja interessante de ouvir. O exercício da locução radiofônica é preliminarmente preparado onde, nesta ação,

por meio de exercícios elaborados pela fonoaudiologia, cujo benefícios é aprimorar a pronúncia vocal, a tonalidade e a velocidade da vocalização dos conteúdos.

## Referências

- Barbosa, A. C. (2021). Expressividade Oral na Rádio e TV: Revisão de Literatura em Atuação Fonoaudiológica [Trabalho de Conclusão de Curso, Pontifícia Universidade Católica de Campinas]. [http://repositorio.sis.puc-campinas.edu.br/bitstream/handle/123456789/16570/ccv\\_fonoaudiologia\\_tcc\\_barbosa\\_ac.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://repositorio.sis.puc-campinas.edu.br/bitstream/handle/123456789/16570/ccv_fonoaudiologia_tcc_barbosa_ac.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
- Campos Freire, F., Gago Mariño, M., & López Cepeda, A. M. (2010). Desarrollo de una nueva herramienta de análisis y gestión de la conversación de los medios sociales. Medios de comunicación y el brote de gripe porcina. Una encuesta de opinión. *Virtualis: Revista de Cultura Digital*, 1(2), 21-33. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7085503>
- Cordeiro, P. (2011). A Rádio como um meio de negócio: tendências de consumo e modelos de negócio. *Comunicação e Sociedade*, 20, 115-127. <https://revistacomsoc.pt/index.php/revistacomsoc/article/view/1574/1554>
- Del Bianco, N. (1999). *Tendências da programação de rádio nos anos 90 sob o impacto das inovações tecnológicas*. <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/7651933da05f2c7fb88d557ecf72659a.pdf>
- Francisco, P. A. P., & Valente, M. G. (Orgs.), (2016). *Da rádio ao streaming: ECAD, direito autoral e música no Brasil*. Beco do Azougue.

- Gomes, C., França, R., Barros, T., & Rios, R. (2015). *Spotify: Streaming e as Novas Formas de Consumo na Era Digital* [Trabalho apresentado]. Intercom. XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste. <https://www.portalintercom.org.br/anais/nordeste2015/resumos/R47-2598-1.pdf>
- González Conde, M. J. (2016). El sonido de la imagen. La clave para seguir despiertos en la radio multimedia. La clave para seguir despiertos en la radio multimedia. *Revista De La Asociación Española De Investigación De La Comunicación*, 4(7), 68-76. <http://www.revistaeic.eu/index.php/raeic/article/view/107>
- Kischinhevsky, M. (2012). Rádio social – Uma proposta de categorização das modalidades radiofônicas. In N. Del Bianco (Org.), *O Rádio Brasileiro na Era da Convergência* (Vol. 5, pp. 38-67). Intercom. <http://www.portcom.intercom.org.br/ebooks/arquivos/36de5131e92458974c7c409b6742cc2c.pdf>
- Morgado, F. (2023, 09 junho). Descubra as 3 atitudes essenciais para aumentar a eficiência da sua rádio. *Tudo Rádio*. <https://tudoradio.com/colunas/ver/638-descubra-as-3-atitudes-essenciais-para-aumentar-a-eficiencia-da-sua-radio>
- Murta, H. M. L. (2011). *Dimensão Estética e Percepção Auditiva no Rádio: Sensações e produção de sentidos no programa Tropofonia* [Especialização, Universidade Federal de Minas Gerais.]. <http://hdl.handle.net/1843/54754>
- Prata, N. (2002). *A fidelidade do ouvinte de rádio* [Trabalho apresentado]. INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Salvador, BA, Brasil. <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/73a3b7203b51845761f5980655d6735e.pdf>

- Quadros, C. I., Bespalhok, F. L. B., Bianchi, G. S., & Kaseker, M. P. (2017). Perfil de ouvintes: perspectivas e desafios no panorama radiofônico. *Revista Matrizes*, 11(1), 189-209. <https://www.redalyc.org/pdf/1430/143050607011.pdf>
- Reis, I. (2011). A reconfiguração da temporalidade da rádio na era da internet. *Revista Comunicação e Sociedade*, 20, 13-28. <https://revistacomsoc.pt/index.php/revistacomsoc/article/view/1568/1548>
- Silva, T. G. (2023). *Procedimentos interdisciplinares para guiar a produção de programas radiofônicos do gênero ficção científica com a meta de melhorar a comunicação com a audiência* [Tese de doutorado, Universidade Estadual Paulista - UNESP].
- Torres, E. F., & Mazzoni, A. A. (2004). Conteúdos digitais multimídia: o foco na usabilidade e acessibilidade. *Revista Ciência da Informação*, 33(2), 152-160. <https://www.scielo.br/j/ci/a/pjwPPLYPk3YnmQ3zFHz8SFJ/?format=pdf&lang=pt>
- Vargas, C. A. (2006). *Da diversidade ao caos: como o paradoxo da escolha interfere nas decisões do consumidor* [Trabalho de conclusão de curso, Universidade Federal do Rio Grande do Sul]. <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/248558>
- Vianna, G. V. G. de M. (2005). Saudades da minha terra: reafirmação dos laços de pertencimento por meio da recepção de rádios locais via internet por brasileiros fora do país. *Novos Olhares*, (15), 14-23. <https://www.revistas.usp.br/novosolhares/article/view/51408/55475>
- Viola, I. C. Ghirardi, N. C. A. M., & Ferreira, L. P. (2011). Expressividade no rádio: a prática fonoaudiológica em questão. *Revista Sociedade Brasileira de Fonoaudiologia*, 16(1), 64-72. <https://www.scielo.br/j/rsbf/a/THxnsFFWw7qNWCVCZ8NBWRz/?format=pdf&lang=pt>

# PODE UMA DIVA ENVELHECER? INTERSECÇÕES ENTRE GÊNERO E IDADE NA CULTURA POP

*Maurício João Vieira Filho<sup>1</sup>  
Laryssa Gabellini<sup>2</sup>*

Uma diva pop mescla o misticismo, o empoderamento e o *glamour* em sua aparição, atrai fãs e admiradores(as) pela potência das músicas, das performances e das ações, expande-se por plataformas audiovisuais e pelos palcos. A diva pop pode ser vista por algumas pessoas como uma deusa apta a mostrar caminhos abertos de liberdade artística e pessoal, de rompimento com preconceitos, de acolhimento para muitos(as) que não podem ser quem realmente são na sociedade pelos preconceitos de gênero, sexualidade, etnia e tanto outros que atravessam

- 
1. Mestre em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais. Doutorando em Comunicação na Universidade Federal de Juiz de Fora. [mauriciovieiraf@gmail.com](mailto:mauriciovieiraf@gmail.com).
  2. Mestra em Comunicação pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Doutoranda em Comunicação na Universidade Federal de Juiz de Fora. [gabelliniacademico@gmail.com](mailto:gabelliniacademico@gmail.com).

e constituem a cultura. Por outro lado, as divas sofrem com as pressões de uma indústria musical direcionada à produção comercial de sua arte para angariar números, lucros e métricas cada vez mais efêmeros nas plataformas digitais. Essa pressão envolve, inclusive, suas vidas, seus corpos e suas aparências, tendo que adaptar e reconfigurar quem são para o mercado audiovisual receber e fazer investimentos em seus trabalhos.

Madonna, Xuxa, Kylie Minogue, Cher, Mariah Carey, Céline Dion... Essa lista de artistas evidencia o reconhecimento no cenário pop pelas carreiras e produções musicais e midiáticas, com trajetórias de sucesso, recordes expressivos e performances históricas. São mulheres cujas vidas são projetadas sob os holofotes das mídias e, nesses espaços, enfrentam desde a glorificação até os ataques. Esses mesmos nomes sofrem com tentativas de apagamento do prestígio que detêm em razão da idade e por terem mais de 50 anos. Um dos marcos que salientamos neste artigo aconteceu em 2016, quando Madonna realizou um discurso, no qual escancarou a hipocrisia da sociedade que se sustenta pelo machismo e pela misoginia. Nesse momento, ela recebia o prêmio de “Mulher do ano” da revista *Billboard*<sup>3</sup> e sua fala traz a força de se mostrar vulnerável diante ao público, questionar o que seria esse prêmio e assinalar tudo o que enfrentou por ser mulher para atingir o estatuto de sucesso. Cabe-nos citar alguns trechos, transcritos e traduzidos por nós, como indício essencial, com o qual queremos abrir provocações sobre as interfaces normativas que circunscrevem uma expectativa sobre ser mulher:

---

3. Essa premiação é realizada desde 2017 pela revista com o intuito de reconhecer mulheres importantes no cenário musical e que se tornam inspirações por causas sociais que assumem em suas vidas.

Estou aqui em frente a vocês como um capacho. Quero dizer, como uma artista feminina. Obrigada por reconhecerem minha habilidade de dar continuidade a minha carreira por 34 anos diante ao sexismo e à misoginia gritante, e do bullying e abuso constante [...] Eu me inspirei, é claro, em Debbie Harry, Chrissie Hynde e Aretha Franklin, mas meu muso verdadeiro era David Bowie. Ele personificava o espírito masculino e feminino e isso me agradava. Ele me fez pensar que não havia regras, mas eu estava errada. Não há regras se você é um garoto. Há regras se você é uma garota. Se você é uma garota, você tem que jogar o jogo. Você tem permissão para ser bonita, fofa e sexy. Mas não pareça muito esperta. Não aja como você tivesse uma opinião que vá contra o status quo. Você pode ser objetificada pelos homens e pode se vestir como uma prostituta, mas não assuma e se orgulhe da vadia em você. E não, eu repito, não compartilhe suas próprias fantasias sexuais com o mundo. Seja o que homens querem que você seja, e mais importante, seja alguém com quem as mulheres se sintam confortáveis por você estar perto de outros homens. E por fim, não envelheça. Porque envelhecer é um pecado. Você vai ser criticada e humilhada e definitivamente não tocará nas rádios. (Billboard, 2016)

A marcação discursiva projetada por Madonna com o recebimento daquele prêmio manifesta as violências cotidianas em uma cultura que se abastece continuamente em reprimir as mulheres por serem mulheres. Afinal, o que significa um prêmio de mulher do ano em uma sociedade patriarcal cujos desrespeitos e violências se fazem presentes em todos os espaços? Por outras palavras, os reforços cotidianos empreendidos por organizações e sujeitos com vistas a inferiorizar as mulheres e impedir o aparecimento se sobressaem à medida que os corpos são objetificados, os desejos são reprimidos e as ações são freadas.

Cabe salientar que, na cultura ocidental, os marcadores sociais das diferenças se constituem como categorias sociológicas que estabelecem discursivamente distinções entre indivíduos e grupos em razão

da idade, orientação sexual, identidade de gênero, classe social, entre tantas maneiras de definição e classificação na matriz social (Louro, 2020). Todavia, a ligação entre os marcadores estabelece formas desiguais de afetar e interferir nos corpos. Por exemplo, diferentemente de artistas homens, a pressão sofrida pelas mulheres se reverbera nos passos de suas carreiras, à proporção que a indústria pop tenta limitá-las ao envelhecimento do corpo. As artistas que destacamos sempre são apresentadas nas produções jornalísticas e nas mídias com a marcação da idade em destaque associada junto aos seus nomes como se fosse um fator designador que as impedissem de alcançar e manter o sucesso.

Seja pelos relacionamentos afetivo-amorosos com pessoas mais jovens, como foi o caso de Cher e Alexander Edwards e o destaque para a diferença de idade entre eles (L'Officiel Brasil, 2022); seja por Kylie Minogue emplacar uma música viral como *Padam, Padam*, em 2023, após cinco décadas atingindo os ranqueamentos das principais paradas musicais (Valle, 2023); seja Madonna e a coação pela aparência ao pisar no palco do *Grammy Awards* em 2023 (Sampaio, 2023). A cobrança sobre as mulheres na sociedade — e pensando especificamente aqui na cultura pop — está correlacionada à idade e às marcas do envelhecimento em uma cultura ocidental que preza pelos atributos da jovialidade como estatuto a ser alcançado. O corpo que envelhece é restringido aos imaginários de não produtividade, às limitações físicas e motoras, ao descarte pela aposentadoria. A discussão sobre etarismo ainda é recente no campo social, embora seja frequentemente reiterada nas práticas cotidianas, assim como o reconhecimento da palavra na língua portuguesa ter se dado recentemente com a significação de uma

forma de preconceito relacionada à idade<sup>4</sup> (Academia Brasileira de Letras, s.d.).

Neste sentido, o objetivo deste artigo é refletir como gênero e idade se interseccionam na cultura ocidental e, de tal forma, como esse fenômeno cruza e constitui o cenário pop, impactando a vida de mulheres artistas. Metodologicamente, articula-se ao paradigma indiciário (Braga, 2008) para tensionar indícios de divas pop que emergem no contexto midiático ao repertório teórico-conceitual mobilizado dos estudos de gênero e idade. Esse caminho metodológico possibilita identificar indícios essenciais na emergência do fenômeno estudado, assim como tensioná-los junto ao conjunto teórico-conceitual articulado na pesquisa.

Mais do que resultados, neste texto, de caráter reflexivo, visamos abrir provocações sobre as dimensões de gênero e idade na sociedade ocidental. Para tanto, o texto se subdivide em três seções. Primeiramente, como aproximação com a cultura pop, articulam-se discussões sobre divas pop e corpo-som das cantoras, juntamente ao relacionamento entre fãs e artistas. A segunda seção deste artigo se volta às construções de gênero, apreendendo-o como um conceito atravessado pelas desigualdades e pelos binarismos, em que associações ao feminino se interseccionam com idade e constituem os sujeitos, as apreensões de mundo e as relações que estabelecem. Guacira Louro (2014) propõe notar a fabricação dos sujeitos a partir das práticas, das instituições e dos discursos generificados que se unem às relações de outros marcadores sociais das diferenças. Por fim, na terceira seção, encadeiam-se indícios

---

4. Outro sinônimo reconhecido na língua portuguesa para o preconceito em relação à idade de indivíduos é *idadismo*.

em ebulição na cultura pop para compreender a intersecção de gênero e idade na vida das artistas.

### **No palco com as divas pop**

De imediato, cabe-nos situar que uma diva pop é uma artista cujas produções e formas de compreensão da arte extravasam o campo da música e abrem diferentes significações aos corpos, às ações e às experiências. Podemos apreender com base na caracterização de Jorge Coli (1995, p. 112), que escreve, de modo geral, sobre o artista, o qual “nos dá a perceber sua obra por modos que posso talvez nomear, mas que escapam ao discurso, pois jamais deixarão de pertencer ao campo do não racional” (Coli, 1995, p. 112). É com esse entendimento que queremos caminhar neste artigo, isto é, as divas pop possibilitam aberturas de sentidos e complexificações das compreensões do mundo. A partir das músicas, das performances, do corpo, nas telas, nos palcos e nas aparições, as divas pop conseguem abrir vias de estranhamento da cultura, de questionamento das normas, de imaginar outros futuros.

Conforme Thiago Soares (2020), as divas pop são performáticas, em que seus corpos se amalgamam em elementos estéticos, sonoros, midiáticos, provocando experiências e afetações em seus fãs e diferentes públicos. O autor traz o conceito de “corpo-som” (Soares, 2020, p. 26) para entender que as artistas “projeta[m] um senso de musicalidade e movimento para as imagens”. É um gesto que pode ser aproximado das divas pop e dos modos como elas se situam nas aparições artísticas, no contato com fãs e nos posicionamentos políticos que estabelecem. No entanto, quando se apresentam ou aparecem nas mídias, com elas vêm os atravessamentos das marcações de gênero. Trata-se, assim, de

“uma construção performática que lida com valores historicamente construídos dentro do campo da música popular midiática, que precisamos pensar as materialidades do corpo das divas pop como ativadores de experiências entre fruidores e apreciadores de música pop” (Soares, 2020, p. 34).

Por essa perspectiva, salienta-se que a diva pop, no cenário midiático da cultura pop, tem um recorte direto de gênero, pontuado por Gabriela Almeida (2020), em que está intrinsecamente relacionada ao corpo, às danças, à estética e à aparência. A pesquisadora lembra que, historicamente, o cenário musical estabeleceu diferenciações entre o que seria associado aos cantores homens como um lugar da seriedade do rock. Em contrapartida, “às mulheres e pessoas queer, o colorido, a afetação, o exagero, a dança e a banalidade do pop” (Almeida, 2020, p. 13). Essa associação musical às marcas de gênero e sexualidade, que trazem estranhamentos ao observamos no contexto contemporâneo, engendram percepções de desigualdade sobre os cenários de desenvolvimento e circulação da música. É importante salientar que o mercado musical se canonizou com a mercantilização das artes e de artistas, a partir da exploração das imagens e dos corpos de mulheres como estratégia de consumo (Martínez Cano, 2017).

Silvia Martínez Cano (2017) explicita que, ao entenderem o trabalho artístico como um compromisso com a sociedade, as artistas questionam os mecanismos de consolidação do mercado *mainstream*, desenvolvem práticas de reivindicação para interesses e problemáticas culturais, bem como propõem narrativas mais inclusivas e diversas. Mesmo com as barreiras para os investimentos e as circulações nessas indústrias, têm-se, agora, maneiras de questionar as estruturas

genericantes e assumir, assim, um compromisso sociopolítico com as mulheres. Sendo assim, por meio das artes, encontra-se um meio de visibilizar e amplificar discursos. Hoje, com as plataformas digitais e brechas para construir a própria narrativa, as artistas não ficam reféns dos cânones do mercado e de mecanismos fechados aos quais não tinham outras saídas a não ser se ajustarem. Agora, é possível, estabelecer contato direto com fãs, criar audiovisualidades em seus perfis, escrever o que querem. A seguir, continuaremos pelo entendimento das interfaces de gênero e idade com vistas a avançar para as divas pop.

### **Marcas de gênero e idade nos corpos**

Esse contexto advindo da modernidade ressalta como os corpos são crivados pelas relações de poder. Trata-se, pela visada foucaultiana, de ações cujas empreitadas visam produções dos corpos de modo a docilizá-los (Foucault, 2023). Esse investimento sobre os corpos enfatiza, assim, um conjunto de discursos, leis, proposições, organizações e regulamentações, ou seja, dispositivos que conseguem agir e se atualizar, organizando um aparato que afeta e governa as relações sociais (Foucault, 1980). É nessa toada que Guacira Louro (2019, p. 17) argumenta que, apesar dos investimentos dos dispositivos sobre os corpos, “de acordo com as mais diversas imposições culturais, nós os construímos de modo a adequá-los aos critérios estéticos, higiênicos, morais, dos grupos a que pertencemos”.

Os corpos, ao longo de toda a vida, passam por procedimentos pedagogizantes com vistas a inscrever o que é tido, dentro de uma cultura, como ideal para ser. “As imposições de saúde, vigor, vitalidade, juventude, beleza, força são distintamente significadas, nas mais variadas

culturas e são também, nas distintas culturas, diferentemente atribuídas aos corpos de homens e mulheres” (Louro, 2019, p. 17). Por outras palavras, acontecem processos discursivos e simbólicos sobre os corpos para que se adéquem e estejam consoantes aos parâmetros culturais no que diz respeito a gênero, sexualidade, etnia — aos marcadores sociais das diferenças, de modo geral —, assim como a determinadas características consideradas aceitáveis para desejos, vivências, prazeres, aparências, etc.

Se “nossos corpos são significados pela cultura e, continuamente, por ela alterados” (Louro, 2019, p. 16), podemos apreender que as identidades sociais se estruturam em um determinado contexto histórico e cultural e só fazem sentido dentro dessa relação. Por isso, as identidades não são totalizantes e nem com referenciais totais, pois se atualizam e fragmentam, como Guacira Louro (2019, 2020) assinala. Esses processos envolvem normas cuja alçada é regular os corpos e inscrever relações de poder. Apesar da força discursiva e de diferentes arranjos cotidianos, as normas não são mecanismos de assentimento passivo, mas envolvem resistências nas relações de poder (Butler, 2019). Por isso, é possível tentar se rebelar, ir contra, disputar... Ação perceptível, por exemplo, no que foi dito por Madonna na frente da premiação de 2016.

Nesses processos normativos que se projetam com base em marcações sobre os corpos, a idade se amalgama com gênero e se desponta com significados para as ações e as subjetividades. Cabe frisar que “as idades constituem importante fator de organização social, mesmo no capitalismo, com posições e situações especificamente definidas em todas as sociedades, e variados graus de formalização e reconhecimento institucional” (Motta, 1999, p. 202). Em uma sociedade que associa a

jovialidade à produtividade do corpo e, por oposição, a velhice à inutilidade, é importante apreender que os investimentos na educação dos indivíduos buscam alcançar um corpo esteticamente condizente aos ideais de uma juventude eterna. Todavia, o peso da idade é dado de modo desigual dentro da cultura para o corpo das mulheres que, desde cedo, são impelidas a ter uma certa aparência. Com isso, as construções de sentidos são centrais para o que vai ser reverberado socialmente. Um exemplo com o qual gênero e idade aparecem com evidência se dá nas produções midiáticas. As capas de revistas, como escreve Vanessa Trindade (2019), indicam um reforço discursivo de como um corpo feminino deve aparentar. Logo, ser um corpo estampado na capa de uma revista é carregar as marcações do que é culturalmente notável para questões de saúde, desejo e estética. Vale lembrar que, muitas vezes, as divas pop ocupam esses espaços e se tornam o indicativo social a ser considerado ideal, embora, por outros momentos, são alvos de capas cujos empenhos se voltam à desqualificação de quem são em razão de uma aparência, uma ação ou um desejo incabível dentro da cultura.

Como assinala Alda Britto da Motta (1999, p. 207), “gênero e idade/geração são dimensões fundantes de análise da vida social. Expressam relações básicas, por onde se (entre)tecem subjetividades, identidades e se traçam trajetórias”. Esses marcadores designam categorizações, representações e imaginários. Especificamente ao pensar na idade, tem-se a correlação com o tempo, tido como uma métrica para classificar indivíduos, embora os constructos em torno da idade sejam cunhados socialmente. Pelas palavras de Alda Britto da Motta (1999, p. 205), o tempo “adquire significado mais diretamente social como grupos de idade — jovens, adultos, velhos — ou como legitimidades

para realizar, ou não, tal ou qual ação social”. De modo paradoxal, a idade se funde a um imaginário ambivalente, o qual tem a casa dos 20 aos 40 anos como sinônimo de ser um corpo saudável, produtivo e capaz de trabalhar para atender as lógicas capitalistas, aqueles corpos que podem atingir um sucesso financeiro e serem aproximados à ideia de jovialidade. Ao passo que envelhece, esses mesmos corpos se tornam um peso para a sociedade que começa a mirá-los como inúteis. Porém, os próprios imaginários culturais da idade estabelecem assimetrias segundo as características de feminilidade e masculinidade hegemônicas, isto é, ser mulher é estar em uma sociedade machista e sexista que tenta desqualificar e violentar quem são, tendo como um dos focos a idade e aparência do envelhecimento. Tais pontuações serão apresentadas a seguir, explorando com os indícios da emergência pública de divas pop.

### **Disputas de gênero e idade no cenário pop**

Em 2023, Madonna apareceu no palco do *Grammy Awards*, principal premiação musical do mundo, para apresentar a performance de Sam Smith e Kim Petras, artistas centrais para a comunidade LGBTQIA+ que desafiam pela ousadia das músicas e das aparições públicas. Mesmo com um discurso sobre a provocação que os rebeldes causam no mundo e a nova geração de artistas no cenário pop, um gesto de evidenciar a aparição das diferenças, o que inundou as mídias e as páginas de fofoca das celebridades foi seu rosto, com acusações de deformação por excesso de procedimentos estéticos. Não à toa, essas críticas se espalharam por todo o mundo. Por exemplo, temos matérias que repercutiram a aparência do rosto, com comparações de como era

e como está, enquanto outras ressaltaram a resposta da artista após os ataques. Alguns exemplos são:

- “O que aconteceu com o rosto de Madonna? Dermatologistas explicam”, do site HZ, do jornal A Gazeta, marcado com a palavra-chave “excesso” (Sillva, 2023).
- “Madonna surge irreconhecível e responde a críticas sobre sua aparência”, do site R7 no blog da jornalista Fabíola Reipert (Reipert, 2023).
- “Especialista analisa aparência de Madonna após procedimentos estéticos”, do site Metrôpoles no blog do jornalista Leo Dias (Dias, 2023).
- “Madonna’s Face and the Myth of Aging Gracefully” — (Tradução: O rosto de Madonna e o mito de envelhecer graciosamente), da revista Time (Luscombe, 2023).
- “Madonna no Grammy: quando a aparência da mulher engaja mais que o discurso”, no site Capricho (Otto, 2023).
- “Madonna responde comentários sobre ‘rosto deformado’ no Grammy Awards”, no site CNN Brasil, na seção Pop (Sampaio, 2023).

Esses tópicos aparecem em uma rápida busca pelo *Google* com a associação das palavras ‘Madonna’ e ‘Grammy’. Afinal, se Madonna tem 7 prêmios *Grammy* e 28 indicações ao longo de 40 anos de carreira, por que os resultados se massificam em como está sua fisionomia, pela aparência pública naquele palco ou por possíveis procedimentos estéticos que realizou? Conforme a ferramenta de mensuração de buscas *Google Trends*, o termo Madonna, nos últimos 12 meses (outubro 2022 – outubro 2023) ao nível mundial, teve o ápice de procura na semana da premiação, além de os principais assuntos e pesquisas relacionados

à Madonna terem o *Grammy Awards* como primeira posição na plataforma durante o último ano (Google Trends, s.d.).

Envolta por críticas das mídias e de internautas que acusam a artista de não aceitar sua imagem, Madonna publicou um vídeo dos bastidores da premiação em seu perfil do *Instagram*, em que, na legenda, criticou o fato de o foco ter sido em seu rosto, capturado por lentes de longa distância que a distorceram, do que em sua fala para Sam e Kim. A partir de nossa tradução, temos que Madonna escreve que “mais uma vez sou apanhada pelo brilho do preconceito de idade e da misoginia que permeia o mundo em que vivemos”, e continua: “um mundo que se recusa a celebrar as mulheres com mais de 45 anos e sente a necessidade de castigá-las se continuarem a ter força de vontade, a trabalhar arduamente e a ser aventureiras” (Madonna, 2023, par. 3).

Cher é outra diva pop que, frequentemente, é mira de comentários sobre a idade. Quando completou 70 anos, as notícias se encaminharam às falas da artista sobre não gostar de envelhecer (Quem online, 2017) ou sobre não aparentar essa idade (Thomaz, 2016). Um dos títulos que aludem à interrelação entre idade e gênero com visadas etaristas se dá com a matéria “Cher comemora 70 anos com rostinho de 45”, que exhibe fotografias de cinco décadas de trabalhos da cantora. Cabe indagar: o que seria um ‘rostinho’ de 45 anos e o que seria um ‘rostinho’ de 70 anos? Nessa mesma matéria, logo na abertura, têm-se: “mas, venhamos e convenhamos, ela simplesmente não parece ser uma senhorinha septuagenária” (Thomaz, 2016, par. 1). Não nos parece, portanto, que uma matéria sobre o aniversário de um cantor, tal como Mick Jagger, Paul McCartney ou Elton John, para evocar alguns artistas internacionais com mais de 70 anos, teria a aparência física deles como elemento

constituidor da notícia, frisando a presença ou não de rugas na pele, ou alvo de comparação entre homens.

Na cultura ocidental, conforme introduzimos anteriormente, o peso da idade sobre o corpo dos homens não acontece tal como a sociedade visa afetar as mulheres. Ainda considerando Cher, a artista também é alvo de matérias jornalísticas cujas empreitadas são explorar o relacionamento que começou com um homem mais novo (Valle, 2022). Um dos textos que se desponta como indício das interconexões entre ser mulher e ter mais de 70 anos irrompe na abertura de uma notícia publicada pela revista *Veja*: “Esticadíssima e em forma, a cantora Cher, 76 anos, apresentou ao mundo o novo namorado: o produtor musical Alexander Edwards, 36, que ela conheceu na Semana de Moda de Paris, em outubro” (Moratelli, 2022, par. 1). O fato de o texto iniciar o *lide*<sup>5</sup> com duas adjetivações (‘esticadíssima’; ‘em forma’) para se referir à fisionomia e ao corpo de Cher e exibir a idade conectada ao nome não é à toa; ao contrário, o relacionamento da diva pop ser matéria de revista por ser com um homem mais jovem deve ser questionado em razão de quais critérios de noticiabilidade e de produção levam a essa publicação. Embora o texto termine identificando quem é Edward e os casos de infidelidade que marcam a vida do produtor, vale levantar questionamentos sobre os imaginários da cultura em torno de mulheres que estabelecem relações com outra pessoa mais jovem. Quando um

---

5. Cabe enfatizar que o *lide* jornalístico objetiva priorizar as principais informações de uma notícia de forma hierarquizada no texto, ou seja, deve-se explicar o que aconteceu, quem são os indivíduos ou organizações envolvidos, como determinadas situações transcorreram, entre outros elementos importantes, no começo do texto, principalmente ao longo do primeiro parágrafo.

homem, seja ele famoso ou não, relaciona-se com uma mulher mais nova, quem é visto pela sociedade de forma controversa?

Em continuidade por outras situações que se despontam nas mídias tendo as divas pop como centrais, têm-se uma entrevista de Kylie Minogue para a *Vogue Brasil* sobre o lançamento de um novo álbum de música pop. Kylie foi questionada a respeito de ser uma artista feminina há mais de três décadas com atuação na música e no entretenimento. Ela responde que “ser mulher nesta indústria apresenta outros desafios do que quando se é um homem” (Costa, 2023, par. 15). A artista expressa que a idade é um assunto, embora não seja o limitador da carreira e das produções artísticas que continua desenvolvendo. O preconceito com a idade é uma ideia antiquada, conforme diz na entrevista, e continua: “e sim, não acaba quando você chega a uma certa idade, ou principalmente porque você é uma mulher de certa idade nesta indústria” (Costa, 2023, par. 15).

Uma diva pop que corrobora com a exposição descrita por Kylie é Xuxa. Com sucesso no Brasil e em vários países das Américas desde a década de 1980, Xuxa tem sido mira contínua de ataques em seus perfis nas redes sociais por ter envelhecido e de uma pressão estética para se submeter a procedimentos de intervenção contra rugas. A artista, por outro lado, ocupa as mídias e tem assumido o combate ao etarismo como uma pauta social, tal como as percepções de Silvia Martínez Cano (2017) a respeito das insurgências das artistas ao irem à contramão das estratégias sexistas e etaristas da indústria de entretenimento. Assim, por exemplo, Xuxa vai ao programa de televisão *Saia Justa*, do *GNT*, e reflete como a sociedade associa o envelhecimento à inutilidade, além

de deixar um recado aos espectadores para não insistirem que ela faça cirurgias plásticas ou qualquer outro procedimento.

### **Considerações finais**

A pergunta que intitula este artigo — pode uma diva envelhecer? — talvez tenha que ser ajustada para: pode uma mulher envelhecer? Embora essa pergunta provoque o ímpeto de respostas simplórias e seja marcada por um atravessamento de gênero que evidencia estruturas machistas da sociedade ocidental, cabe notar o incômodo que ela gera e complexificá-la com questionamentos mais profundos sobre os porquês de o envelhecimento pesar mais sobre os corpos das mulheres. Na cultura ocidental, como apresentamos ao longo das seções anteriores, as interfaces entre gênero e idade se entretecem de tal maneira que as mulheres são impelidas pelas mídias, pelas plataformas e pelas falas cotidianas a olharem para seus corpos e buscar meios de evitar o aparecimento de rugas, tingir os cabelos brancos, intervir sobre os traços do envelhecimento na pele e ir atrás de cosméticos, tratamentos estéticos e demais artifícios que inibam qualquer aparência de o corpo estar envelhecendo. Essa pressão cultural ecoa desde os comerciais de produtos de beleza, como os cremes antirrugas cujos avanços químicos são apresentados para que os corpos das mulheres não mostrem sinais do tempo, os tratamentos estéticos de intervenção na pele expostos por influenciadores digitais, assim como falas etaristas ‘você não parece ter a idade que tem’ ou ‘você está ótima para sua idade’, que visam aparentar como um elogio, mas que mascaram o etarismo arraigado nas construções simbólicas e discursivas que miram os corpos das mulheres e as comparações.

Juntamente a esses questionamentos, outros se apresentam como centrais para avançar no debate de gênero e idade, em interface nas práticas comunicacionais e nos processos sociais. Quais mulheres cabem nas mídias? Quais mulheres cabem na indústria do pop? Para caber nesses espaços midiáticos e comerciais, a que tipo de condições precisam enfrentar? Parece-nos que corresponder aos ideais de uma feminilidade, a cujas investidas se direcionam ao envelhecimento dos corpos e dos rostos sem marcas evidentes, torna-se um processo ambicionado por uma indústria comercial que gira conforme os interesses capitalistas e a rejeição do que é associado como improdutividade. Há um descarte dos corpos, fundamentalmente das mulheres cujas vidas são interpeladas desde a mais tenra infância a terem comportamentos que expressem atributos de jovialidade, feminilidade e delicadeza. Essas características reiteradas discursivamente pelas normas trazem o caráter performativo, no sentido de Judith Butler (2019), ou seja, a norma se instaura nos corpos e consegue fazer-se. Ao materializar nos corpos, as normas alcançam a gestão, a produção e o governo das ações dos indivíduos. Em culturas, como o guarda-chuva da ocidentalidade consegue abrigar, que prezam pelo culto ao corpo jovem como sinônimo de produtividade, há determinadas marcações atribuídas para correspondência. No entanto, como a própria Judith Butler (2019) explicitou, as normas têm fragilidades e possibilidades de estremecimento.

Ao pensar nas artistas mencionadas, estabelece-se um movimento de desprender dessas amarras sociais impostas pelas mídias e pelo mercado em geral, haja vista que diferentes ações dessas divas pop questionam as barreiras montadas pela indústria, assim como pelas organizações e dispositivos culturais, como impossíveis de serem

transponíveis por elas (Motta, 1999). As questões de gênero impactam com os marcadores que se projetam na captura de determinados indivíduos para diminuí-los e impactá-los com desigualdades em suas vidas. O discurso de Madonna, citado na introdução deste artigo (Billboard, 2016), é um forte exemplo de denúncia do enfrentamento cotidiano da misoginia e do sexismo, da objetificação dos corpos, do imperativo por um padrão de beleza e do idadismo. Nessa fala, Madonna evidencia como a idade se torna um termômetro de sucesso ou decadência frente às tentativas de proibição do envelhecimento.

Em uma indústria na qual os produtos culturais são, muitas vezes, direcionados a um público mais jovem frente ao grande apelo mercadológico, o envelhecimento de uma artista se torna sinônimo de desprestígio e de dificuldade para se situar em um mercado que apela para um ideal de energia, de rapidez e instantaneidade. Nessa lógica de consumo, lembra Néstor Canclini (1995), existe uma tessitura de processos simbólicos por meio dos quais valores são determinados e pessoas são marcadas em escalas de importância conforme o pertencimento a partir de determinados produtos e bens. Logo, evidenciam-se relações para além dos fatores econômicos, e sim questões socioculturais. É nessa toada que conseguimos refletir sobre as artistas do pop e os mecanismos de evocar determinados lugares simbólicos à medida que elas envelhecem. Notam-se depreciações, como se experiências, trajetórias e subjetividades não importassem mais diante de uma aparência que denota exatamente a vida em sua totalidade.

Por fim, queremos salientar que, nos imaginários sociais que circulam na cultura, o envelhecimento opera pela ambivalência, ora como sinônimo de maturidade e sabedoria, ora como descarte e esquecimento

das pessoas. Não queremos alimentar visadas românticas sobre envelhecer nesta pesquisa, pois o envelhecimento envolve heterogeneidade nas condições físicas, sociais e emocionais, que indicam questões individuais e fatores coletivos da sociedade e da gestão do Estado em que está e vive. Logo, há indivíduos que, por diferentes razões de compreensão de si e do mundo, podem ter uma visão negativa da idade que têm ou almejam chegar, enquanto outros podem entender que estão em uma melhor fase da vida. Esse não é o ponto que queremos abordar neste artigo, mas, sim, notar como gênero e idade se atravessam e formam apreensões desiguais sobre os corpos das mulheres. Aqui, como um gesto de tensionamento, caminhamos para a discussão de fenômenos que são parte da cultura pop. São artistas que têm admiradores(as), fãs, milhares de seguidores(as) nas plataformas digitais, mas que são alvos frequentes de acusações sobre o que fazem (ou deixam de fazer) com seus corpos e seus rostos, de invisibilizar a trajetória e a carreira, de impedir que alcancem o sucesso mesmo com a produção artística em andamento. A exposição das vidas vem junto à amplificação dos ataques de uma sociedade etarista que não se constrange em se organizar em violências das mais variadas formas. Aqui, expusemos indícios que estampam o etarismo e a misoginia com mulheres famosas e celebrizadas, que estão diante de câmeras, espetáculos e mostrações, com o “corpo-som” em evidência; porém, por outro lado, cabe refletir na face latente dessa estruturação cultural na qual muitas mulheres não celebrizadas enfrentam no dia a dia ao longo de suas vidas e que não vão ganhar manchetes e capas de sites.

## Referências

- Academia Brasileira de Letras. (s.d.). etarismo. In *Nossa Língua*. Recuperado em 8 julho, 2023, de <https://www.academia.org.br/nossa-lingua/nova-palavra/etarismo>
- Almeida, G. (2020). Por uma gramática feminina da música pop. In T. Soares, M. Lins, & A. Mangabeira (Orgs.), *Divas Pop: o corpo-som das cantoras na cultura midiática* (1a ed., pp. 11-14). Selo PPGCOM/UFGM.
- Billboard. (2016). *Madonna Woman of The Year Full Speech | Billboard Women in Music 2016* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/c6Xgbh2E0NM?si=-4aocpdJEs3X6CJR>
- Braga, J. L. (2008). Comunicação, disciplina indiciária. *MATRIZES*, 1(2), 73-88. <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v1i2p73-88>
- Butler, J. (2019). Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”. In G. L. Louro (Org.), *O corpo educado: Pedagogias da sexualidade* (4a ed., pp. 191-219). Autêntica Editora.
- Canal GNT (2023, 9 março). *MELHORES MOMENTOS: Xuxa fala sobre PRESSÃO ESTÉTICA e ASSÉDIO | Saia Justa* [Vídeo]. YouTube. [https://youtu.be/hDYyj14R5tc?si=rwEqjNVT0I\\_YX5ay](https://youtu.be/hDYyj14R5tc?si=rwEqjNVT0I_YX5ay)
- Canclini, N. G. (1995). *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Editora UFRJ.
- L’Officiel Brasil. (2022, 25 novembro). Brasil Cher fala sobre diferença de 40 anos entre ela e namorado. *L’Officiel*. <https://www.revistalofficiel.com.br/brasil-cher-fala-sobre-diferenca-de-40-anos-entre-ela-e-namorado/>

com.br/pop-culture/cher-rebate-criticas-por-diferenca-de-idade-entre-namorado

Coli, J. (1995). *O Que é Arte* (15th ed.). Editora Brasiliense.

Costa, B. (2023, 8 outubro). Kylie Minogue triunfa, mais uma vez, com o dançante e astral Tension, seu 16º disco da carreira. *Vogue*. <https://vogue.globo.com/google/amp/cultura/noticia/2023/10/kylie-minogue-triunfa-mais-uma-vez-com-o-dancante-e-astral-tension-seu-16o-disco-da-carreira.ghtml>

Dias, L. (2023, 10 fevereiro). Especialista analisa aparência de Madonna após procedimentos estéticos. *Metrópoles*. <https://www.metropoles.com/colunas/leo-dias/especialista-analisa-aparencia-de-madonna-apos-procedimentos-esteticos>

Foucault, M. (1980). The confession of the flesh. In C. Gordon (Ed.) *Power/Knowledge: selected interviews and other writings 1972-1977* (pp. 194-228). Pantheon.

Foucault, M. (2023). *História da sexualidade: A vontade do saber* (Vol. 1, M. T. de C. Albuquerque & J. A. G. Albuquerque, trad., 15a ed.). Paz & Terra.

Google Trends. (s.d.). *Madonna*. Recuperado em 8 outubro, 2023, de <https://trends.google.com.br/trends/explore?q=madonna>

Louro, G. L. (2014). *Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista* (16a ed.). Vozes.

- Louro, G. L. (2019). Pedagogias da sexualidade. In G. L. Louro (Org.), *O corpo educado: pedagogias da sexualidade* (4a ed., pp. 7-42). Autêntica Editora.
- Louro, G. L. (2020). *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer* (3a ed.). Autêntica Editora.
- Luscombe, B. (2023, fevereiro 9). Why Everyone Freaked Out About Madonna's Face at the Grammys. *Time*. <https://time.com/6253977/madonna-face-grammys-2023/>
- Madonna [@madonna]. (2023, fevereiro 7). *It was an honor for me to Introduce. Kim Petras and Sam Smith at the Grammys* [Vídeo]. Instagram. [https://www.instagram.com/reel/CoYOdzSA5mj/?utm\\_source=ig\\_embed&ig\\_rid=cc243311-0c95-4ca0-8efa-cffe2d248327](https://www.instagram.com/reel/CoYOdzSA5mj/?utm_source=ig_embed&ig_rid=cc243311-0c95-4ca0-8efa-cffe2d248327)
- Martínez Cano, S. (2017). Las divas del pop y la identidad feminista: reivindicación, contradicción y consumo cultura. *Investigaciones Feministas*, 8(2), 475-492. <http://hdl.handle.net/11531/32282>
- Moratelli, V. (2022, 13 novembro). O novo namorado de Cher, quarenta anos mais novo. *VEJA*. <https://veja.abril.com.br/coluna/veja-gente/o-novo-namorado-de-cher-quarenta-anos-mais-novo>
- Motta, A. B. d. (1999). As dimensões de gênero e classe social na análise do envelhecimento. *Cadernos Pagu*, 13(1), 191-221. <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8635327>
- Otto, I. (2023, 6 fevereiro). Madonna no Grammy: quando a aparência da mulher engaja mais que o discurso. *Capricho*. <https://capricho>.

[abril.com.br/sociedade/madonna-no-grammy-quando-a-aparencia-da-mulher-engaja-mais-que-o-discurso/](http://abril.com.br/sociedade/madonna-no-grammy-quando-a-aparencia-da-mulher-engaja-mais-que-o-discurso/)

Quem online. (2017, 18 maio). Aos 70 anos, Cher fala sobre envelhecimento: “Não gosto. Achei que fosse estar morta”. *Quem News*. <https://revistaquem.globo.com/QUEM-News/noticia/2017/05/aos-70-anos-cher-fala-sobre-envelhecimento-nao-gosto-achei-que-fose-estar-morta.html>

Reipert, F. (2023, 8 fevereiro). Madonna surge irreconhecível e responde a críticas sobre sua aparência. *R7 Entretenimento*. Recuperado em 8 outubro, 2023, de <https://entretenimento.r7.com/prisma/fabiola-reipert/madonna-surge-irreconhecivel-e-responde-a-criticas-sobre-sua-aparencia-08022023>

Sampaio, S. (2023, 8 fevereiro). Madonna responde comentários sobre “rosto deformado” no Grammy Awards. *CNN Brasil*. <https://www.cnnbrasil.com.br/entretenimento/madonna-responde-comentarios-sobre-rosto-deformado-no-grammy-awards/>

Silva, G. (2023, 7 fevereiro). O que aconteceu com o rosto de Madonna? Dermatologistas explicam. *A Gazeta*. <https://www.agazeta.com.br/hz/viver-bem/o-que-aconteceu-com-o-rosto-de-madonna-dermatologistas-explicam-0223>

Soares, T. (2020). Divas pop: o corpo-som das cantoras na cultura midiática. In T. Soares, M. Lins, & A. Mangabeira (Orgs.), *Divas Pop: o corpo-som das cantoras na cultura midiática* (pp. 25-42). Selo PPGCOM/UFMG.

Thomaz, M. (2016, 20 maio). Cher comemora 70 anos com rostinho de 45. *Catraca Livre*. <https://catracalivre.com.br/estilo/cher-comemora-70-anos-com-rostinho-de-45/>

Trindade, V. C. (2019). *Mulheres na Tpm: o corpo e a configuração de modos de ser mulher na capa da revista feminina* [Tese de Doutorado, Universidade Federal de Minas Gerais]. <http://hdl.handle.net/1843/30113>

Valle, E. do. (2023, 7 junho). Kylie Minogue e a conspiração que ligou “Padam Padam” ao satanismo. *Rolling Stone*. <https://rollingstone.uol.com.br/musica/kylie-minogue-e-alvo-de-conspiracao-por-padam-padam-satanica/>

# **DILEMA: IDEAIS E VIOLÊNCIAS DE UM PROJETO MODERNO EM REPORTAGEM DO UOL SOBRE ATROFIA MUSCULAR ESPINHAL**

*Adriana Helena de Almeida Freitas<sup>1</sup>*

A Atrofia Muscular Espinhal (AME) é uma doença neuromuscular genética e progressiva, que acarreta na degeneração dos neurônios motores inferiores (Chrun et al., 2017) desencadeando sintomas precoces desde a diminuição dos movimentos ainda no útero até a evolução de quadros de paralisia muscular. As crianças afetadas pela AME possuem pouco controle da coluna, não conseguindo sustentar o peso da própria cabeça, além de perderem a capacidade de deglutição e alimentação antes de completarem um ano de vida e, geralmente, passam por uma morte precoce em decorrência de complicações respiratórias. Tal diagnóstico confere às crianças e suas famílias uma condição de vida marcada por vulnerabilidades físicas,

---

1. Mestre em Educação pela Universidade Federal de Viçosa (UFV).  
Doutoranda em Comunicação na Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF).  
[adriana.almeida@ufv.br](mailto:adriana.almeida@ufv.br)

emocionais e materiais, na medida em que interrompe as noções idealizadas de futuro que estabelecemos em contextos de gravidez e de nascimento.

O medicamento Zolgensma (Novartis, s.d.), do grupo farmacêutico Novartis, atua diretamente na deficiência genética afetada pela AME e permite que o corpo da criança possa produzir proteína suficiente para a sobrevivência dos neurônios motores. Contudo, o medicamento atua somente em neurônios motores ainda viáveis e não tem poder para resgatar aqueles que já estão mortos. Assim, o Zolgensma é indicado para crianças de até dois anos com sintomas menos graves da AME, que ainda possuam neurônios motores suficientes para que o tratamento tenha efeito. Atualmente, o medicamento custa 6,5 milhões de reais.

Em 27 de junho de 2022, o portal de notícias Uol publicou a reportagem especial ‘O remédio de R\$ 6 mi e o dilema: salvar uma vida ou a saúde pública?’ (Sobrinho, 2022) que pauta a discussão em torno da compra do Zolgensma pelo estado brasileiro pela ótica de um dilema. O texto da reportagem é construído a partir do testemunho de mães cujos filhos receberam diagnóstico da AME, dados do Ministério da Saúde, especialistas da área das áreas da saúde e do direito, além de ilustrações e infográficos que sumarizam as discussões apresentadas.

Ainda que a reportagem não apresente qualquer conclusão sobre o tema, deixando a discussão em aberto, a tematização da vida dessas criança e de suas famílias por uma relação de custo-benefício do ponto de vista orçamentário nos chama atenção e provoca reflexões acerca da forma como nos relacionamos com nós mesmos, com os outros e com nosso entorno em um contemporâneo marcado por ideais modernos. Assim, estruturamos a discussão reflexiva do presente artigo em torno de dois eixos teóricos e um eixo analítico.

Inicialmente, em “Progresso, independência e racionalidade: A emergência da modernidade” apresentamos a perspectiva de Charles Taylor (2011) e Jessé Souza (2012) a respeito dos processos de instauração de um projeto de modernidade, bem como suas fontes morais que orientam a forma como passamos a construir nossa identidade. Tais movimentos estão relacionados à confiança em um progresso interminável que acaba por nunca chegar. Partimos, então, para o segundo eixo “Futuros interrompidos e presentes estagnados: Contradições e tensões da modernidade no contemporâneo”, onde as perspectivas de Benjamin (1987) e Gumbrecht (2010, 2015) nos permitem compreender os atravessamentos da modernidade que permanecem, mesmo após sua crise, afetando nossos cotidianos e tonalizando nossas relações.

Metodologicamente, a análise construída se vale da perspectiva indiciária (Braga, 2008; Ginzburg, 1991), em que, a partir das perturbações provocadas pela leitura do texto, buscamos elencar possíveis indícios que nos permitem observar marcas de um projeto moderno que ainda se mantém presente na contemporaneidade. No último eixo “Dilema: quanto vale uma vida?”, portanto, buscamos tecer comentários acerca dessas relações enquanto apresentamos trechos textuais e imagéticos retirados da matéria, visando argumentar que a reportagem opera para a manutenção de tais ideais ao tematizar a vida das crianças diagnosticadas com a AME em um viés objetificador.

## **Progresso, independência e racionalidade: a emergência da modernidade**

No intuito de pautar as contradições e tensões que atravessam nosso cotidiano na contemporaneidade recorreremos, inicialmente, ao

pensamento de Charles Taylor (2011) e Jessé Souza (2012), no tocante à formação de um sujeito moderno, pautado, sobretudo em uma moralidade orientada por ideais de racionalização e progresso. Compreende-se que essa moralidade, as noções daquilo que se torna desejável e bom, as *fontes morais*, atravessam instituições e práticas sociais e o esforço de Taylor, segundo Souza, estaria em discutir esse pano de fundo que, por vezes, se encontra velado.

É a partir da forma como nos relacionamos com essas fontes, em acordâncias ou discordâncias, que construímos nossa identidade e a ausência desse pano de fundo, para Souza, culminaria em uma situação patológica: olhar para as identidades implica, necessariamente, nessa “rede de interlocução”, com bases comuns que possibilitam, por exemplo, nossa comunicação.

A partir de um movimento de oposição intensa à Antiguidade Clássica, o Ocidente Moderno emerge, inaugurando tais fontes morais, que estabelecem sua cultura por completo, a partir da possibilidade de alcance de um estágio superior a partir do contato com nossa interioridade. Esse contato se dá a partir de nossa capacidade de raciocínio, instaurando uma diferença abissal entre as formas de viver no planeta (aqueles dotados de consciência e os que não são), além de hierarquizar as relações entre os próprios humanos: entre os mais capazes de agir racionalmente ou não.

Assim, estabelece-se um padrão ideal de um domínio do racional sobre o irracional, objetivando o afastamento de sensações, confusões, paixões etc. Noções como autoestima e dignidade passam a estar atreladas às nossas relações com nós mesmos, a partir de nossos entendimentos do que é valoroso. Caberia, portanto, à mente o controle e supressão

de sentimentos que não se adequem aos contextos vivenciados, de tal forma a nos recriarmos, nossos hábitos e normais a partir das relações, daí a noção de um “self neutro/pontual”. Consequentemente, migramos para uma compreensão de consciência como entidade destacada e independente, capaz de atingir o autocontrole proposto, compreensão ilusória para Taylor (2011). Não basta ser independente, é necessário ter consciência da construção de nós mesmos, de nossa representação do mundo, para que isso não ocorra de modo inconsequente e/ou desordenado.

Esse self pontual, dotado de faculdades de controle e racionalidade deve, portanto, ser auto-responsável para que se considere digno e esse ideal passa a permear todas as relações sociais modernas. A partir de um rompimento com aspectos de sacralidade, em oposição aos ideais de racionalidade e autorresponsabilidade, Souza (2012, p. 35) pontua que

abre-se espaço para uma nova e revolucionária (dado seu potencial equalizador e igualitário) noção de hierarquia social que passa a ter por base o self pontual tayloriano, ou seja, uma concepção contingente e historicamente específica de ser humano, presidido pela noção de calculabilidade, raciocínio prospectivo, autocontrole e trabalho produtivo como os fundamentos implícitos, tanto da sua autoestima quanto do seu reconhecimento social.

Assim, na modernidade emergem essas novas fontes morais, que, aos poucos, fazem esmaecer noções coletivas e/ou cosmovisões privilegiando perspectivas ligadas a interioridade. Essa interioridade se encontra, para Taylor, em uma relação dicotômica entre aquilo que está dentro (emoções, ideias) e o que está fora (coisas do mundo), contudo, essa relação nasce em *nosso mundo*, moderno e ocidental, ainda que se

apresente como uma proposta universal, inquestionável e indiscutível: “Passamos naturalmente a crer que temos um self assim como temos cabeça, braços e profundezas interiores, e coração ou fígado, como se se tratasse de algo evidente por si mesmo, sem interferências da interpretação” (Taylor, 2011, p. 150).

A partir do distanciamento de uma experiência anterior, ligada à busca por um encontro divino, nos encontramos em busca de nós mesmo, a procura de um reconhecimento universalizante de dignidade ou de um reconhecimento particularizante de autenticidade enquanto construímos nossa identidade. A presença ou a ausência de tal reconhecimento emergem, no pensamento de Taylor, como marcadores possíveis para condenação de pessoas à formas de vidas redutoras, sujeitando-as à um sofrimento atrelado à construção de uma autoimagem depreciativa, por exemplo. Essas hierarquizações e classificações que advém com a emergência desse self pontual podem operar, para Souza (2012) como ponto de partida para identificação das distinções entre grupos e classes sociais, a partir dos “operadores simbólicos” que balizam a forma como apontamos uns aos outros como mais ou menos dignos de reconhecimento. As tentativas de apagamento ou as violências (físicas, psicológicas, estruturais) que atravessam as experiências de vida de pessoas que, por enfermidades ou deficiências não dão conta de atender a esses ideais são indícios que permitem compreender como as fontes morais modernas se mantêm como pao de fundo para as tensões na contemporaneidade. Na próxima seção me dedico à apresentação dessas tensões.

## **Futuros interrompidos e presentes estagnados: contradições e tensões da modernidade no contemporâneo**

Walter Benjamin (1987) nos convoca a pensar a relação que construímos com nós mesmos e com nosso entorno a partir da instauração da modernidade no Ocidente como disparadora de uma pobreza de experiência, na medida em que o ideal é que nos mantenhamos afastados daquilo que escaparia de um controle técnico-racional. Não mais nos conectamos uns com outros através da narrativa, em comunidade, em meio ao excesso de industrialidade e de informações que nos rodeiam: nossas individualidades passam a ser protagonistas, o coletivo migra para um segundo plano (Bessa, 2006).

Walter Benjamin argumenta que nossa relação com a história também passa a ser atravessada pelos marcadores dessa época: passamos a compreender a trajetória da humanidade como um percurso linear e ordenado, com destino inegociável a um futuro de progresso. Essa noção de progresso, contudo, não parece ter sido pautada na realidade, ao considerar uma pretensa progressão da humanidade, deixando de lado seus conhecimentos e capacidades, em uma trajetória infinita e automática: uma ‘marcha no interior de um tempo vazio e homogêneo’ (Benjamin, 1987, p. 229).

Esse caminhar em direção a um progresso já determinado provocaria em nós, um rompimento com nossas capacidades de emergência de uma memória involuntária, conforme Beatriz Bessa (2006). A memória involuntária (não relacionada à um processo consciente), nos permitiria a superação de passados, ao entrecruzar temporalidades, à vivência de experiências. Enquanto a memória voluntária se preocupa com o armazenamento de informações, a memória involuntária, a partir de

fragmentos e indícios, por meio da tradição e da narrativa, seria motor para as afetações que a modernidade suprime.

É assim, em meio a falta de silêncio (advinda da profusão constante de informações) e de memórias involuntárias, que somos afastados, a partir da modernidade, cada vez mais da possibilidade de experiência. Para Hans Ulrich Gumbrecht (2010), durante a modernidade, o passado era compreendido enquanto um espaço de experiências, constantemente superado com a mudança constante dos tempos, onde buscávamos, a partir da identificação de ‘leis’ que provocariam essas mudanças, elaborar horizontes possíveis para o futuro que já aportava como um ‘horizonte de expectativas’.

Nos víamos, então, confinados em um presente efêmero onde contribuiríamos para a construção desse futuro idealizado. Contudo, sobretudo após as experiências de violência vivenciadas na primeira metade do século passado, que colocaram em cheque as possibilidades desse pretense progresso, passamos a compreender o futuro enquanto algo inalcançável. Simultaneamente, Gumbrecht (2010) observa a emergência de forças que passam a se voltar para o passado, marcadas, sobretudo, por sentimentos de nostalgia em relação à outras épocas. Assim, frustrados com os resultados das promessas que o ideal de progresso instaurara, nos resta o encanto por esses novos passados e, entre as duas instâncias, o presente (até então encurtado), se expande. Preenchemos, então, esse presente amplo com nossos fascínios por múltiplos passados acumulados, enquanto o futuro, imprevisível, aparece cada vez mais enquanto uma ameaça. Nos vemos estagnados na amplitude do presente na medida em que, por mais que tomamos alguma ação, diante

da impossibilidade de realização de futuros, tal ação parece caminhar em círculos, retornando para seu ponto de partida.

Em meio à essa estagnação, Gumbrecht (2015) observa a emergência de duas forças em tensão: o concreto e corpóreo enquanto marcador da vida humana e uma espiritualização fundamental que desconsidera as relações de nós mesmos com as coisas-do-mundo. Ou seja, observa-se no espaço/tempo (cronotopo) que experienciamos atualmente um choque entre a corporificação idealizada na modernidade e um desencantamento com esse mesmo projeto.

Assim, nossas vivências no contemporâneo são marcadas pela contraditória relação entre os ideais de uma modernidade instaurada no Ocidente que orienta, moralmente instituições como o estado, o mercado e a ciência e as frustrações advindas da falência desse projeto. A partir da compreensão desse amplo quadro teórico, podemos nos voltar para a construção da reportagem do Uol, tentando investigar como essas tensões emergem em um produto midiático-informacional.

### **Dilema: quanto vale uma vida?**

A reportagem que conduz a reflexão proposta no presente artigo tem início com a apresentação da experiência de vida de Rayane e seu filho Vinicius, diagnosticado com AME: “Ele não fala, não anda, não consegue engolir e só respira com ajuda de um ventilador mecânico”. Já no primeiro parágrafo apresenta o pretense dilema a ser debatido: ‘A solução já existe: o Zolgensma, um remédio de R\$ 6,4 milhões que pode *salvar a vida de Vinicius*, mas que também pode *colocar na UTI o orçamento* de cidades inteiras, comprometendo os investimentos em programas de saúde com *potencial* para salvar milhares de vidas (grifos

dos autores)’. O jogo de palavras apresentado na mesma sentença em que se apresenta a solução para uma condição de vulnerabilidade como a de Vinícius emerge como um primeiro indício das marcas dos ideais de um projeto de modernidade. A possibilidade de manutenção da vida de Vinícius é apresentada como uma ameaça, ironicamente, à saúde de um orçamento. A arte do banner da reportagem reforça essa ideia: composto por uma ilustração de um bebê sentado em um puff em primeiro plano e a de dezenas de pessoas ao fundo, representando uma multiplicidade de enfermidades, acima da arte lê-se DILEMA. Uma animação alterna a iluminação de um *spot* superior entre o bebê e as outras pessoas, quando ilumina um, apaga o outro. É Vinícius e outras crianças com AME contra as outras milhares de vida em potencial:

### Figura 1

*Banner de abertura da reportagem*



Sobrinho (2022).

A reportagem segue apresentando a história de Rayane e Vinícius e, posteriormente, nos introduz ao relato sensível de outra mãe, Debora, sobre o sucesso do tratamento com o Zolgensma para Sophia, sua filha, seguido por uma série de fotos de família: ‘A Sophia sempre gostou de morder o dedo do pé, e era eu que levantava o pezinho’, conta a mãe. ‘Menos de uma semana depois de tomar o remédio e ela já levava sozinha o pé até a boca!’

## Figura 2

### *Fotografias da família de Sofia*



Sobrinho (2022).

A narrativa do tratamento de Sophia é abruptamente interrompida por um questionamento, apresentado logo abaixo das fotografias, como o próximo subtópico da reportagem: ‘Quantas vidas podemos salvar com esse dinheiro?’. Sophia conseguir levantar o pé, dar pequenos passos são conquistas colocadas em cheque (assim como outras conquistas de

outras crianças que conseguiram acesso ao medicamento) por outras hipotéticas vidas que deixariam de ser salvas como consequência.

Como poderíamos estar mais afastados da experiência? É somente por meio de uma sociedade orientada por ideais de produtividade e independência que a decisão dar continuidade à vida de uma pequena criança, cuja trajetória é marcada pelos atravessamentos da AME, pode ser colocada como uma ameaça à manutenção das instituições que estabelecem tais ideais.

O tratamento para a AME, além de uma ameaça ao sistema de saúde do estado é apresentado na reportagem, ainda, como uma questão minoritária se comparada à ciência. Recorrendo à voz de um professor universitário, a matéria continua: ‘Quanto que a gente poderia gastar em doenças endêmicas ou pesquisas?’, questiona. ‘Para pesquisas sobre a covid-19, você precisa de R\$ 50 milhões, e olha a quantidade de pessoas que você vai atingir’.

A pandemia de Covid-19, contexto que colocou cientistas brasileiros em inúmeras tensões, é acionada como argumento para, mais uma vez, questionar a necessidade do investimento nas vidas das crianças com AME. Por que investir tanto em uma vida que não se propõe a cumprir com as expectativas de um projeto moderno, quando se poderia, supostamente, investir em instituições consolidadas de pesquisa que, através do método científico, poderiam afetar várias outras pessoas.

A criança ilustrada na capa da reportagem retorna, após a apresentação de uma série de dados que colaboram para o entendimento do tratamento como uma ameaça às instituições, em um infográfico que resume e busca responder à pergunta que conduz o texto:

### Figura 3

*Infográfico comparativo entre os custos do Zolgensma e outros tratamentos do SUS.*



Sobrinho (2022).

É por meio de equivalências que pouco se pautam na realidade, se valendo apenas do valor para o tratamento, não se aprofundando em questões acerca da distribuição dos recursos públicos que a reportagem nos leva a compreender que a ‘ameaça’ do tratamento para crianças como Sophia e Vinícius, originalmente orçamentária, se torna uma ameaça a nós, a você, ou a outro que, porventura, demande de algum outro tratamento do SUS.

Em outro momento, a reportagem se vale do exemplo do modelo de incorporação de remédios de alto custo do Reino Unido para apresentar a argumentação de um promotor de Direitos Humanos de que a decisão de compra do medicamento pelo estado deve passar pela aprovação de comitês específicos, como a Anvisa e a Comissão Nacional de Incorporação de Tecnologias no Sistema Único de Saúde - CONITEC, uma vez que a recomendação dos profissionais da saúde poderia estar relacionada à interesses mercadológicos.

Enquanto os especialistas do estado, do mercado e da ciência avaliam custos e benefícios, a necessidade ou não de incorporação ao SUS, objetivando uma tomada de decisão racional e objetiva, ou ainda, enquanto repórteres se dedicam a um jornalismo também racional, isento, que ouve todos os lados desse pretensão dilema, as famílias que convivem com a AME se mantêm em cotidianos atravessados por uma multiplicidade de afetações, até que a completa impossibilidade de futuro, a morte, se instaura.

O questionamento que encerra a discussão em torno do dilema se debruça sobre a tomada de decisão do fornecimento do Zolgensma apenas para alguns pacientes: ‘Por que só para alguns?’. Nos é apresentado, então, um depoimento de Rayane, mãe de Vinícius, onde pontua algumas das dificuldades advindas do convívio com a AME, além de exibir fotografias da família.

#### Figura 4

##### *Fotografias de Vinícius e sua família*



Sobrinho (2022).

O gesto de encerrar a reportagem com o relato de indignação de uma mãe com as decisões judiciais que circundam o tema, ilustra

um movimento que também foi acionando em outros momentos do texto. Histórias de vida, rostos, nomes e dores de pessoas marcadas pela convivência com a AME são, no contexto da matéria, apropriadas para a construção de uma argumentação em torno de um dilema que objetifica a vida dessas crianças.

### **Considerações finais**

Buscamos, durante a construção desse texto, apresentar, inicialmente, as contribuições teóricas de Charles Taylor (2011), acerca da instauração de um projeto de modernidade que impõe ideais de produtividade, autenticidade e auto-responsabilidade para os seres humanos, enquanto se estrutura em torno de instituições como o estado, o mercado e a ciência em busca de um progresso interminável. Em seguida, discutimos as perspectivas de Walter Benjamin (1987) e Hans Gumbrecht (2010, 2015) na tentativa de compreender como tais estruturas se fazem presente no cronotopo contemporâneo, caracterizado, sobretudo, por uma ausência de expectativas em relação ao futuro do progresso e uma estagnação do presente. Por fim, apresentamos trechos da reportagem que operam como indícios das marcas que tais relações espaço-temporais modernas presentes na atualidade.

Ainda que o texto do Uol não se proponha, explicitamente a objetificar as trajetórias dessas crianças, ainda que convoque famílias que não conseguiram o tratamento a tempo para testemunharem sua dor, o mero ato de pautar uma decisão que implica na vida ou na morte de crianças como um dilema, ou como uma polêmica, colabora para a compreensão da possibilidade de valorização monetária de uma vida. Quais vidas são dignas de serem salvas?

A reportagem nos possibilita enxergar um dos aspectos contraditórios de nosso contemporâneo, na perspectiva de Gumbrecht (2015), em que somos levados à considerar somente aquilo que é supostamente concreto, como um valor orçamentário de um município ou o número de pacientes com diabetes que podem ser tratados por x valor, deixando esmaecer a sensibilidade de uma experiência de vida. As instituições modernas e suas fontes morais permanecem tão intrinsecamente conectadas às formas como percebemos a nós mesmos e ao mundo que se torna mais fácil propor o questionamento se uma criança deveria ou não receber um tratamento de alto custo do que questionar a própria estrutura que permite que o desenvolvimento de novos medicamentos só ocorra a partir da possibilidade de alto lucro por laboratórios.

O presente artigo nos permite observar ainda, um terceiro ponto: como o jornalismo pode, enquanto outra instituição, colaborar para a preservação de tais ideais, operando para a manutenção dos atravessamentos da modernidade no contemporâneo. Contudo, reside também na possibilidade contestatória promovida por outros veículos e outros atores, um dos horizontes para a superação dessas noções, ampliando futuros possíveis.

## Referências

- Benjamin, W. (1987). *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura* (3a ed.). Brasiliense.
- Bessa, B. de S. (2015). As experiências de Walter Benjamin. *Revista Morpheus - Estudos Interdisciplinares Memória Social*, 5(9). Recuperado de <http://seer.unirio.br/morpheus/article/view/4778>

- Braga, J. L. (2008). Comunicação, disciplina indiciária. *Matrizes*, 1(2), 73-88.
- Chrun, L. R., et al. (2017). Atrofia muscular espinhal tipo I: aspectos clínicos e fisiopatológicos / Spinal muscular atrophy type I: clinical and pathophysiological aspect. *Rev Med*, 96(4), 281–286.
- Ginzburg, C. (1991). Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história* (4a ed., pp. 143–179). Companhia Das Letras.
- Gumbrecht, H. U. (2010). *Produção de presença*. Contracampo.
- Gumbrecht, H. U. (2015). *Nosso Amplo Presente: O tempo e a cultura contemporânea*. Editora Unesp.
- Novartis. (s.d.). ZOLGENSMA® *onaseemnogeno abeparvoveque* [bula de remédio]. Recuperado em 18 julho, 2023, de <https://portal.novartis.com.br/medicamentos/wp-content/uploads/2021/10/Bula-ZOLGENSMA-Suspensao-para-injecao-intravenosa-Paciente.pdf>
- Sobrinho, W. ( 2022, Junho 28). O remédio de R\$ 6 mi e o dilema: salvar uma vida ou a saúde pública? *Uol*. Recuperado em 18 julho, 2023, de [https://noticias.uol.com.br/reportagens-especiais/dilema/?utm\\_source=twitter#cover](https://noticias.uol.com.br/reportagens-especiais/dilema/?utm_source=twitter#cover)
- Souza, J. (2012). *A construção social da subcidadania: Para uma sociologia política da modernidade periférica* (2a ed.). Editora UFMG.
- Taylor, C. (2011). *As Fontes do Self: a construção da identidade moderna* (3a ed.). Editora Loyola.

# **VISIBILIDADE DAS MULHERES NA SOCIEDADE ACADÊMICA: O MEIO ONLINE COMO FORMA DE PROPAGAÇÃO DAS PESQUISAS E PUBLICAÇÕES CIENTÍFICAS**

*Sueli Gomes da Costa Sitta<sup>1</sup>*

A ciência e os espaços acadêmicos de produção de conhecimento foram historicamente estruturados para os homens, desconsiderando assim, a participação e a contribuição das mulheres. Este fator determinante reflete diretamente na dificuldade de inserção, reconhecimento e na produtividade de mulheres pesquisadoras e cientistas. Adendo a isto, está o fato de que estas lidaram e lidam sempre simultaneamente com suas carreiras profissionais e os papéis de gênero a que estão sujeitas (Schiebinger, 2001).

---

1. Mestranda em Docência para educação básica pela UNESP - Universidade Estadual Paulista - UNESP.  
[gomes.costa@unesp.br](mailto:gomes.costa@unesp.br)

Considerado um tema atual e com importância para uma discussão mundial, o patriarcado e a discriminação das mulheres na ciência busca problematizar o impacto negativo na vida das cientistas sob os aspectos econômico, social e emocional (Ascom Ufal, 2023). De acordo com um estudo publicado pelo Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento [PNUD], que aborda as perspectivas de desenvolvimento humano baseado nas necessidades de transformações para a desigualdade de gênero, afirma que cerca de 90% da população mundial tem algum tipo de preconceito contra mulheres. Ressalta-se que esta análise foi feita tanto com homens quanto com mulheres e em 75 países que correspondem a 81% da população mundial (UNDP, 2020).

De acordo com a Universidade Federal do Rio Grande do Sul [UFRGS] (Benites & Giordani, 2022, par. 1) “apesar do avanço em relação à participação feminina, as mulheres ainda enfrentam dificuldades para entrar e permanecer na área científica”, destacando-se que essa falta de representatividade feminina é ainda maior quando se eleva o grau de carreira. A redução das desigualdades entre mulheres e homens é um dos 17 objetivos de desenvolvimento sustentável [ODS] presentes na Agenda 2030 da Organização das Nações Unidas [ONU].

Segundo o Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada [IPEA] (2019), a ODS 5 tem como meta principal a de alcançar a igualdade de gênero e empoderar todas as mulheres. Dentre os indicadores para isso inclui-se a promoção do acesso à ciência, o tratamento igualitário e a participação de mulheres e meninas no desenvolvimento científico.

## **Mulheres, pesquisa e a busca pela igualdade**

Quando se pensa em produção de conhecimento no ambiente acadêmico, nota-se instantaneamente, e historicamente, que este tipo de produção tem sido atribuído principalmente ao homem branco, cisgênero e heterossexual, ocasionando uma desigualdade entre os demais gêneros com relação ao reconhecimento e à inserção enquanto pessoas que produzem pesquisa e conhecimento (Bandeira, 2008; Mello & Magalhães, 2020).

A profícua literatura existente no campo de estudos sobre ciência e gênero aponta, incessantemente, para o sentido fundamental dos esforços coletivos que procuram não apenas ampliar e consolidar os debates cada vez mais intensos sobre feminismos, desigualdades de gênero e produção de conhecimentos, mas também sobre as formas de enfrentamento de retrocessos, anacronismos e barbáries que não cessam de nos indignar no tempo presente. Nesse sentido, as lutas contra as iniquidades que estão presentes nas sociedades patriarcais, sexistas, racistas e homofóbicas com as quais temos que lidar são urgentes. (Bonan et al., 2021, p. 5)

Levando em conta fatores externos que interagem com as relações inerentes à uma perspectiva mutável de acordo com espaço e tempo, de acordo com Scott (2005, p. 15) “a igualdade é um princípio absoluto e uma prática historicamente contingente. Não é a ausência ou a eliminação da diferença, mas sim o reconhecimento da diferença e a decisão de ignorá-la ou de levá-la em consideração”.

As mulheres não somente foram excluídas, subalternizadas e/ou invisibilizadas como também foram consideradas objetos problemáticos das ciências, que insistiam em indagar ‘o que é uma mulher?’, na busca por desvendar e controlar o corpo

feminino e estabelecer seus papéis na sociedade. [...] Não podemos deixar de sublinhar, portanto, que a estratégia do poder hegemônico de tratar a ciência com neutralidade e objetividade deixou de fora inúmeras contribuições; entre elas, aquelas que apontavam para o fato de que a ciência não está apartada da história, contribuindo para a reprodução de desigualdades em inúmeras camadas de opressão e subalternização. Nesse contexto, dar visibilidade ao trabalho de mulheres nas ciências é um desafio maior, que está relacionado com o conjunto de condições objetivas da produção de conhecimentos. Em tempos de negacionismos e de ataques às ciências e ao conhecimento, é fundamental reforçar a reivindicação das teóricas feministas que, há décadas, vêm salientando que a diversidade e a inclusão são elementos cruciais para o fortalecimento da ciência, tanto em sua dimensão social quanto em sua dimensão epistemológica (Bonan et al., 2021, p. 6)

Além disto, “a trajetória das mulheres foi marcada por uma progressão gradual até que elas fossem reconhecidas como dignas de serem pesquisadas e de produzirem pesquisa” (Rosaboni, 2023, par. 1). São inúmeras as formas de preconceito e de discriminação contra as mulheres da área da pesquisa e da ciência, não isentando de ser ainda maior quando aliado com outros tipos relacionados a raça/etnia, classe social, nacionalidade, geração, dentre outros. Salienta-se que o preconceito não afeta ou atinge todas as mulheres de modo igual, operando inclusive, muitas vezes de forma sutil e velada, tanto quanto de forma explícita (Silva & Ribeiro, 2014).

A temática mulher na ciência traz grandes contribuições para o conhecimento, uma vez que nos leva a problematizar as assimetrias de gênero presentes nos espaços científicos e a compreender a importância das conquistas alcançadas pelas mulheres nesse ambiente. Dessa forma, podemos refletir sobre a invisibilidade que as mulheres tiveram durante séculos, no conhecimento

científico, bem como é imperativo que a participação delas siga crescendo nos periódicos, a fim de assegurar a equidade de gênero também no campo científico. (Motta & Fiúza, 2022, p. 57)

Conforme Bechara (2021) sujeitas a diversos e inúmeros tipos de violência, inclusive nos espaços de educação e pesquisa, a inequidade de gênero é uma característica da sociedade brasileira. Nestes contextos, mulheres são estereotipadas e silenciadas da sua capacidade intelectual, perdendo cada vez mais sua representação em meio as decisões nos espaços institucionais, sendo cada vez mais silenciadas e apagadas.

Apesar de cada vez mais mulheres fazerem pesquisa no país, estas ainda enfrentam desafios como conciliação de vida doméstica, de vida profissional e de ameaça do estereótipo. Segundo a ONU, 33,3% é a porcentagem média global de pesquisadoras United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization [UNESCO] (2023). Mesmo tendo expandido o circuito de comunicações, as publicações científicas que levam a autoria de mulheres permanecem em maior grau de desigualdade na distribuição nada equânime do capital científico (Said, 2021).

Também há desigualdade quando os dados revelam as citações de trabalhos publicados. Elas conseguem fazer parte de publicações como colaboradoras, mas muito pouco como tutoras intelectuais nesses trabalhos. Apesar dos dados serem desanimadores, pesquisas mostram que, no Brasil, as mulheres já são responsáveis pela produção de metade dos artigos científicos que são produzidos no país. (Ascom Ufal, 2023, par. 0)

“Um artigo publicado na Nature Magazine há alguns anos descobriu que as mulheres eram responsáveis por quase 70% do total de publicações de cientistas brasileiros entre 2008 e 2012, um dos maiores

índices do mundo.” (De Negri, 2020, par. 4). Mesmo sendo países que alcançaram a paridade de gênero entre pesquisadores, estes ainda enfrentam grandes desafios para alcançá-la em todos os aspectos, pois persiste a segregação vertical e horizontal.

No âmbito das universidades, devido às próprias práticas e culturas do ambiente acadêmico, competitividade acirrada e a busca intensa pela produtividade, prazos e pressão (frequentemente realizados de forma exacerbada), têm ocasionado deterioração nas condições de trabalho e pesquisa, adoecimento e distúrbios ou transtornos psicológicos (Nunes, 2020). De acordo com Peixoto et al. (2022, p. 13), “o ambiente acadêmico apresenta cobranças que podem ser tornar excessivas a depender do indivíduo submetido a elas”.

As relações de gênero encontradas dentro das universidades e instituições de ensino travam um diálogo com a vida cotidiana por meio das relações de poderes instituídas e representadas pelas diferenças. A ciência, considerada como construto humano, além de um produto cultural, social e histórico, eram por si, os mesmos motivos que afastaram dos espaços de produção científica as mulheres durante grande parte da história (Araújo, 2020).

Pensar em termos de pluralidade e diversidade é rediscutir as relações, é entender a necessidade de se ampliar os espaços de participação e os debates em torno das diferenças, que criem condições para uma participação autônoma. São necessárias práticas sociais reais que impliquem no desenvolvimento de uma ação democrática concreta em torno dos espaços de interação social de educação, pesquisa e ciência.

## **Procedimentos Metodológicos**

Para este artigo, são oferecidas informações referentes à pesquisa bibliográfica, pois se trata de uma pesquisa de caráter exploratório. As informações aqui analisadas e sistematizadas são relacionadas de modo qualitativo, para gerar resultados e discussões relevantes complementares ao tema principal.

Os resultados aqui apresentados possuem uma distinta relevância, pois direcionam com pontos-chaves, diversos outros pensamentos a partir destes pontos fundamentais baseado nos estudos e teorias que estudam e defendem a educação e que discutem a visibilidade das mulheres presentes na sociedade acadêmica e como os meios online podem contribuir com a sua propagação.

Qual o impacto da presença das mulheres na ciência? Por que situações de desigualdade continuam ocorrendo? Quais mecanismos têm dificultado sua ascensão dentro da área da pesquisa? Baseando-se sempre em uma mudança social voltada para o rompimento da ideia de invisibilidade e hierarquia entre os gêneros, os papéis destes baseiam-se acerca dos problemas e limites na educação e reprodução do sexismo (Silva, 2015).

## **O meio online e a propagação das mulheres na ciência e na pesquisa**

No ano de 1990, em uma importante revista como a *Science*, insinuava-se que havia uma perspectiva distintiva na forma das mulheres fazerem ciência (Schiebinger, 2001). O fato é que, apesar de tantos anos depois, esse cenário quase não mudou. De acordo com a Universidade Federal do Rio Grande do Sul [UFGRS] (Benites &

Giordani, 2022, par. 1) “apesar do avanço em relação à participação feminina, as mulheres ainda enfrentam dificuldades para entrar e permanecer na área científica”, destacando-se que essa falta de representatividade feminina no campo científico é ainda maior quando se eleva o grau de carreira).

Pode-se observar, entretanto, segundo o autor Venturini (2017, p. 6), que “é importante ressaltar que apesar das mulheres representarem a maioria dos portadores de títulos de mestrado e doutorado, tal superioridade não se reflete em outros aspectos da pesquisa científica no Brasil”.

Mesmo sendo considerado sutil o preconceito diário nestes aspectos, é fato que o gênero não deveria ter qualquer influência em uma avaliação. Entretanto, ao se abordar o viés de gênero nas publicações científicas, foi verificado que a sub-representação das mulheres acontece não só entre autores, mas principalmente entre revisores e editores, padrão este observado nas áreas acadêmica de um modo geral (Carvalho et al., 2018).

Alguns fatores como nacionalidade, colaboração e outros relacionados ao gênero, podem influenciar o grau de visibilidade de um artigo, que pode ser medido através de alguns fatores como, por exemplo, seu número de citações. Desta forma, é possível perceber que artigos que possuem mulheres como primeiras autoras ou apenas mulheres como autoras são muitas vezes citados menos do que artigos publicados por homens nessas mesmas posições (Campos et al. 2021).

Tendo como base todos esses desafios, coloca-se como prioridade a construção de meios que assegurem as mulheres mais espaços de poder e de atuação. E isso ocorrerá se houver uma democratização

da mídia, se houver um bom uso do meio online para disseminação e propagação de suas publicações e participações, contribuindo assim para um aumento de sua necessária visibilidade (Siqueira & Bueno, 2015).

De acordo com os autores Rocha e Araújo (2022, p. 104), ao falar dos procedimentos e práticas aceitáveis, necessários para que a produção científica continue consoante com um campo idôneo e legítimo, “a comunicação dos resultados de uma pesquisa é um processo imprescindível para o avanço científico, tendo em vista que é esse o momento de tornar público os resultados obtidos”.

São diversas as plataformas onde revistas, periódicos, artigos, trabalhos, pesquisas, resultados e outras publicações científicas são difundidas por meio online. Podendo ser visitados por livre acesso, imediato ou não, ou por acesso pago, os princípios quanto a disponibilização são sempre os mesmos: difundir o conhecimento científico ao público e proporcionar maior democratização do conhecimento.

Os denominados acervos digitais, ou mais atualmente as plataformas digitais ou ainda catálogos online, podem ser próprios dos programas de pós-graduação, das instituições ou de bibliotecas como CAPES e BDTD – a base de dados de currículos conhecida como Plataforma Lattes (Leite & Santos, 2023).

De acordo com os autores:

Esses catálogos online possibilitam rápida e eficaz veiculação dessas produções, visto que podem ser acessados em tempo real de qualquer lugar com internet. Esse quantitativo de trabalhos permite uma divulgação tanto do campo científico na totalidade quanto de seus constituintes: as instituições produtoras destes trabalhos e de seus agentes, autores dessas investigações. O que por vezes, pode ser um objeto de disputa dentro do próprio campo. (Leite & Santos, 2023, p. 7)

Neste sentido, qualquer tipo de divulgação científica, busca democratizar o acesso ao conhecimento científico e contribuir para a inclusão dos cidadãos no debate sobre diversos temas que possam promover ainda mais conteúdo relacionado à pesquisa e à educação (Santos et al., 2022). Além disto, com as redes sociais tendo maior impacto no meio online, têm-se ampliado as possibilidades de acesso à informação.

Portanto, pode-se dizer também que as redes sociais vêm possibilitando cada vez mais uma maior interação entre os atores envolvidos no processo de comunicação e propagação científica, o que por sua vez, vêm ampliando a visibilidade, o alcance das pesquisas e sua disseminação para a comunidade específica e para a sociedade em geral (Oliveira & Sobreira, 2020).

A proliferação de eventos, publicações e de outras atividades de divulgação científica, promovidas por pesquisadores e cientistas, sejam eles discentes ou docentes, vêm sendo facilitada com o recurso às mídias digitais nesse novo contexto, sobretudo no que se relaciona às questões de representatividade, visibilidade e vocalidade étnico-racial e de gênero (Mello & Ribeiro, 2022). Vale ressaltar que, de acordo com os autores, os últimos anos foram marcados por diversas mudanças:

Pois bem, durante a crise sanitária, causada pela pandemia da Covid-19, entendendo que o conhecimento não podia parar de ser produzido e nem divulgado, escolas e universidades do Brasil passaram a adotar, de maneira sistemática e emergencial, o ensino remoto, como meio de mitigar os impactos na formação de milhares de estudantes. Foi assim que eventos acadêmicos passaram a acontecer remotamente, em ambiente virtual, por meio das plataformas digitais. O uso das plataformas digitais possibilitou que eventos de diferentes regiões do país pudessem

ser acompanhados por pessoas de variados lugares. Assim, pudemos perceber que os eventos online potencializaram as habituais trocas, partilhas e relações entre pesquisadores, docentes e estudantes. Dessa feita, a partir de novas dinâmicas, marcadas por trânsitos e fluxos de outra ordem, não estritamente geográficos, ampliaram-se possibilidades e engendrou-se maior pluralidade na divulgação científica. (Mello & Ribeiro, 2022, p. 3)

Mesmo com o aumento do número de mulheres na ciência ao longo das últimas décadas, o acréscimo na quantidade de artigos publicados por mulheres não teve o mesmo significativo aumento, nem mesmo o alcance de trajetórias semelhantes nas carreiras de mulheres como nas dos homens pesquisadores, permanecendo a desigualdade nestes pontos também um grande desafio a ser atingido na academia (Coelho et al., 2019).

De acordo com Lucas et al. (2021), a presença de autores homens na produção científica é clara, quando comparada com a de autoras mulheres, onde na pesquisa dos autores, em um total de 177 artigos analisados, a relação no que se refere ao gênero no Brasil chegou a ser de 62% para 38% na predominância masculina das assinaturas dos artigos em um período de 10 anos (de 2007 à 2017). O mesmo ocorre com a representação feminina no que tange a editoração de periódicos femininos, mostrando a falta de evidências relacionada a ocupação da mulher em mais um campo profissional relacionado com a área acadêmica, a publicação e até mesmo a difusão da informação científica (Neves, 2018).

Independente do quanto o meio online tenha aumentado a propagação de conteúdo na atualidade, ainda se têm a divulgação de trabalhos acadêmicos realizados por mulheres menos visíveis, persistindo

na invisibilidade de suas pesquisas. Para que isto seja modificado, sugere-se que a chave seja a representatividade das pesquisadoras, recrutando novas mulheres e evitando a evasão das já existentes em campo (Santos et al., 2022).

Desta forma, com uma maior divulgação dos trabalhos e estudos realizados pelas mulheres, fortalecidos e amparados por sua representatividade, a visibilidade por si só é construída em meio a importância da pesquisa e em seus resultados. Gera-se assim, um interesse do público feminino, pois há uma quebra de estereótipos, até então muito forte e cultural, voltada ao público masculino (Medeiros et al., 2022).

Por fim, vê-se importante ressaltar aqui que, de acordo com Bonan et al. (2021, p. 6), mesmo em meio a toda esta realidade, “a presença e o protagonismo crescentes de mulheres na ciência têm produzido efeitos nas bases epistemológicas, na prática científica e em suas hierarquias”, o que, expressados por meio de reflexões críticas, abrangem questões teóricas, políticas e sociais de grande amplitude e envergadura. Isto reforça ainda mais, através de um sentido estratégico, a importância de diversas pesquisas e temas, em diversos campos, que fundamentalmente ainda mostram o longo caminho de conquistas de um lugar social e científico para as mulheres (Bonan et al., 2021).

É através deste e de outros caminhos, marcados por resistências e lutas, que será possível ver cada vez mais as histórias de mulheres nas ciências e na divulgação de suas pesquisas e conquistas.

## **Conclusão**

Fica evidente a desigualdade de gênero quando avaliados aspectos de pesquisa acadêmicos e meios de produção. Ao buscar o aumento da

participação das mulheres nas ciências, nas publicações e nas mídias, é necessário que mais visibilidade e posições destacadas sejam dadas a estas. Para tal, uma das formas mais eficientes é a propagação e a disseminação da informação e dos seus trabalhos e pesquisas pelo meio online, o qual hoje tem fácil acesso e chega à maioria das pessoas em diversos locais do mundo.

Mudanças culturais, também no viés acadêmico, no sentido de redimensionar os papéis sociais da mulher são necessárias. Além disto, essa se torna uma das melhores formas de atrair outras jovens para a carreira científica, a partir de um conhecimento em sua maior parte gratuito, e contribuindo para um mundo mais justo, inclusivo e igualitário.

Pensar em narrativas e em meios de deixá-las visíveis, tecer interlocuções com e a partir delas, são modos de discutir alguns destes processos que se relacionam ao reconhecimento e à visibilidade no meio científico e acadêmico, perpassando por trajetórias das mulheres que os fazem. Portanto, acredita-se que o processo de divulgação de trabalhos científicos de mulheres e pesquisadoras pelo meio online, seja a melhor forma de atingir maior engajamento e visibilidade, propagando conhecimento e cultura para um maior número de pessoas, motivando assim outras estudantes e pesquisadoras.

## Referências

- Araújo, C. (2020, fevereiro 11). A história das mulheres na ciência. *Multirio*. <https://www.multirio.rj.gov.br/index.php/reportagens/15509-a-hist%C3%B3ria-das-mulheres-na-ci%C3%A2ncia>
- Ascom Ufal. (2023, março 17). *UFAL debate implantação de Política de Igualdade, Equidade e Diversidade*. Universidade Federal de

Alagoas. <https://eenf.ufal.br/principal/v1/ufal/noticias/2023/3/ufal-debate-implantacao-de-politica-de-igualdade-equidade-e-diversidade-de-genero>

- Benites, F., & Giordani, G. (2022, junho 13). (2022). Desigualdade de gênero na área científica ainda é realidade no cenário atual. *Jornal da Universidade*. <https://www.ufrgs.br/jornal/elas-nas-ciencias-desigualdade-de-genero-na-area-cientifica-ainda-e-realidade-no-cenario-atual/?print=pdf>
- Bechara, A. E. L. S. (2021). (In)Equidade de gênero e ensino jurídico: o papel da pós-graduação para a representação feminina no Direito. *Revista da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo (Edição especial comemorativa dos 50 anos da Pós-Graduação em Direito no Brasil e na USP)*, 116(1), 299-315.
- Bonan, C., Araripe, C., Gondim, R., & Kropf, S. (2021). A relevância acadêmica, social e política da produção de conhecimentos sobre mulheres nas ciências e na saúde. *Saúde em Debate – Apresentação: Mulheres, Ciências e Saúde*, 45(1), 5-12.
- Campos, J. L. A., Alves, A. S. A., & Santoro, F. R. (2021). As mulheres são menos citadas do que os homens em artigos científicos: uma análise do comportamento de citação relacionado ao gênero nas pesquisas em etnobiologia. *Ethnoscintia-Brazilian Journal of Ethnobiology and Ethnoecology*, 6(2), 20-39.
- Carvalho, M. S., Coeli, C. M., & Lima, L. D. D. (2018). Mulheres no mundo da ciência e da publicação científica. *Cadernos de saúde pública*, 34.
- Coelho, A. L., Vasconcelos Elias, I., & Santos, V. S. dos. (2019). A participação das mulheres na produção acadêmica da área de

relações internacionais no Brasil. *Mural Internacional*. 10(1), 1-16.  
Bandeira, L. (2008). A contribuição da crítica feminista à ciência. *Revista Estudos Feministas*, 16(1), 207-228.

De Negri, F. (2020, março 05). *Mulheres na ciência no Brasil: ainda invisíveis?* Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada. <https://www.ipea.gov.br/cts/pt/central-de-conteudo/artigos/artigos/177-mulheres-na-ciencia-no-brasil-ainda-invisiveis>

Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada. (2019). *Igualdade de gênero*. <https://www.ipea.gov.br/ods/ods5.html>

Leite, K. D. F. V. C., & Santos, E. S. C. dos. (2023). Plataformas Digitais Online: divulgação de pesquisas acadêmicas. *Revista de História da Educação Matemática: SBHMat*, 9(1), 1-13.

Lucas, E. R. D. O., Aguado-Guadalupe, G., & Herrero-Curiel, E. (2021). Dinâmicas da produção científica brasileira em revistas da área de Comunicação na Web of Science. *RDBCI: Revista Digital de Biblioteconomia e Ciência da Informação*, 19, 1-15.

Medeiros, A., Ferreira, I. B. M. C., Fonseca, L., & Rolim, C. (2022). *Percepções sobre a tecnologia da informação por alunas de ensino médio: um estudo sobre gênero e escolhas profissionais* [Trabalho apresentado]. Women In Information Technology (WIT), Sociedade Brasileira de Computação.

Mello, M. P. A., & Ribeiro, S. D. (2022). Representatividade, visibilidade e vocalidade: apontamentos sobre branquitude e produção acadêmica em eventos científicos, em tempos de educação remota. *Práxis Educativa - Dossiê: Relações Étnico-raciais: práticas e reflexões pedagógicas em contextos, espaços e tempos*, 17(1), 1-19.

- Mello, Y. T., & Magalhães, J. C. (2020). Inserção, Reconhecimento e Visibilidade de pesquisadoras/es trans no meio acadêmico e científico. *Humanidades & Inovação - Educação sexual e sexualidade: desafios, modos de existência, saberes e linguagens*, 7(27), 226-242.
- Motta, J. A., & Fiúza, A. L. C. de. (2022). Mulheres na ciência: uma análise sistematizada dos artigos científicos publicados no Brasil pós-década de 1990. *CGT: Cadernos de Gênero e Tecnologia*, 15(46), 46-63.
- Neves, T. M. de O. (2018). A mulher e a comunicação científica: uma questão muito além do gênero. *Múltiplos Olhares em Ciência da Informação: número especial EREBD - GT1 – cultura, informação e sociedade*, 8(2), 5-8.
- Nunes, T. S. (2020). Vivências de assédio moral na pós-graduação: relatos de docentes e discentes. *Revista Gestão e Secretariado (GeSec)*, 11(3), 212-237.
- Oliveira, T., & Sobreira, R. (2020). *Transformações, disputas e circuitos de inovação nas publicações científicas frente à Ciência Aberta* [Trabalho apresentado]. *FURG - Ciência Aberta: visão e contribuição a partir dos periódicos científicos*.
- Peixoto, M. T., Soares, T. C. M., & Bezerra, S. T. F. (2022). A produção acadêmica suscita adoecimento? Revisão sistemática integrativa sobre a saúde discente na pós-graduação stricto sensu. *Revista Brasileira de Pós-Graduação (RBPG)*, 18(39), 1-17.
- Rocha, E. S., & Araújo, R. F. (2022). Comunicação científica rápida em tempos de pandemia: a atenção online de pre-prints sobre Covid-19.

- Rosaboni, C. (2023, março 09). “A mulher só se torna tema de pesquisa quando ela mesma começa a fazer pesquisas”, afirma historiadora. *Jornal da USP*. <https://jornal.usp.br/diversidade/a-mulher-so-se-torna-tema-de-pesquisa-quando-ela-mesma-comeca-a-fazer-pesquisas-afirma-historiadora>
- Said, T. (2021, fevereiro 10). Pesquisadoras revelam os desafios das mulheres para fazer ciência. *Jornal da USP*. <https://jornal.usp.br/universidade/pesquisadoras-revelam-os-desafios-das-mulheres-para-fazer-ciencia>
- Santos, N. R., Silva, S. L. A., Moreno, D. A., & Gomes, F. P. (2022). *LOGIC GIRL: Plataforma Para Publicação e Divulgação de Projetos de Mulheres na Área da Tecnologia* [Trabalho apresentado]. XII Jornada Científica - Mulheres na Ciência – ULBRA Palmas.
- Schiebinger, L. (2001). *O Feminismo mudou a ciência?* EDUSC.
- Scott, J. W. (2005). O enigma da igualdade. *Estudos Feministas*, 1(13), 11-30.
- Silva, F. F. da, & Ribeiro, P. R. C. (2014). Trajetórias de mulheres na ciência: “ser cientista” e “ser mulher”. *Ciênc. educ.*, 20(20).
- Silva, E. A. I. (2015). *Ciência no feminino: um estudo sobre a presença da mulher docente na pós-graduação da UFPE* [Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Pernambuco].

Siqueira, E. M. de, & Bueno, J. L. P. (2015). A ausência da mulher assentada na mídia rondoniense: um estudo reflexivo em torno das publicações online. *Revista Faz Ciência*, 17(25), 148-163.

UNDP. (2020). *TACKLING SOCIAL NORMS – A game changer for gender inequalities 2020*. United Nations Development Programme.

United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization. (2023, fevereiro 11). *Dia Internacional de Mulheres e Meninas na Ciência*. <https://www.unesco.org/pt/days/women-girls-science>

Venturini, A. C. (2017). *A presença das mulheres nas universidades brasileiras: um panorama de desigualdade* [Trabalho apresentado]. Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women's Worlds Congress. [http://www.en.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1500230828\\_ARQUIVO\\_AnnaCarolinaVenturini\\_Texto\\_completo\\_MM\\_FG.pdf](http://www.en.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1500230828_ARQUIVO_AnnaCarolinaVenturini_Texto_completo_MM_FG.pdf)

## **PARTE 3 - PROVOCAÇÕES**

# A INTERTEXTUALIDADE DA GUERRA: HARRY POTTER E AS RELÍQUIAS DA MORTE E O NAZISMO DE HITLER

*Leticia da Silva Lima<sup>1</sup>*  
*Liliane de Lucena Ito<sup>2</sup>*

A saga *Harry Potter* transcende as páginas dos livros e os frames dos filmes, revelando-se uma poderosa metáfora da luta da resistência contra a opressão. Esta obra não é simplesmente uma narrativa de aventura e magia; é uma exploração profunda das complexidades do poder e do preconceito na sociedade. Analisando profundamente seu enredo, a partir do conceito de intertextualidade. Para Bakhtin (1999), filósofo russo, o diálogo se forma por meio da interseção de diversos

- 
1. Mestranda em Mídia e Comunicação na UNESP, Graduada em Letras Português/Inglês pela UNISAGRADO.  
[leticia.lima-silva@unesp.br](mailto:leticia.lima-silva@unesp.br)
  2. Pós-doutoranda em Comunicação e Práticas de Consumo pela Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM).  
Professora assistente doutora da Universidade Estadual Paulista - UNESP. Docente colaboradora do PPGCom da Unesp.  
[liliane.ito@unesp.br](mailto:liliane.ito@unesp.br)

discursos. A sua teoria do dialogismo e da intertextualidade enfatiza a natureza social e dialógica da linguagem, bem como a conexão entre textos e discursos. Desafia a ideia de que um texto ou discurso é um organismo isolado e demonstra como as vozes e perspectivas múltiplas enriquecem e complexificam a comunicação humana. Seu conceito foca na interação entre dois textos em particular. É através desses estudos que encontramos reflexos nítidos de eventos históricos sombrios na saga de filmes *Harry Potter*, onde o regime totalitário de *Voldemort* ecoa os horrores do nazismo, enquanto a escola de magia de *Hogwarts* ressoa como um farol da importância de preservar a herança cultural e a identidade, mesmo em tempos de conflito.

Os paralelos traçados entre a ficção e a realidade servem como lembretes inestimáveis de que as lições do passado são vitais para evitar a repetição dos erros cometidos. O mundo de *Harry Potter* nos instiga a valorizar a diversidade, a inclusão e a resistência contra qualquer forma de discriminação. Nele, somos lembrados de que, mesmo quando mergulhados em situações sombrias, a esperança, a amizade e a coragem podem emergir e prevalecer.

Portanto, ao nos aventurarmos no mundo de *Harry Potter*, somos simultaneamente convidados a olhar para a nossa própria sociedade e refletir sobre como lidamos com o poder. Esta série nos oferece uma janela para o passado e uma inspiração para o presente, destacando a importância inegável de resistir à tirania e de promover valores de justiça e igualdade, como defende Duarte (2016): “O cinema de cada um não interfere apenas no modo como vemos filmes; afeta também o modo como vemos e interpretamos a realidade e como compreendemos as experiências e idiossincrasias humanas” (Duarte, 2016, p. 5). À medida

que a magia e a realidade se entrelaçam, *Harry Potter* se torna mais do que uma história; ele é um chamado à ação para a transformação social e a construção de um mundo mais justo.

## O enredo de Harry Potter e as Relíquias da Morte Parte 2

Antes de iniciar-se a análise da intertextualidade da *Segunda Guerra Mundial* em *Harry Potter*, vale expor brevemente do que se trata a narrativa. O filme começa com a ascensão de *Voldemort* ao adquirir a *Varinha das Varinhas*, anteriormente sob posse de *Dumbledore*, o então diretor de *Hogwarts*, e considerada a varinha mais poderosa no universo bruxo. Nos filmes anteriores, *Dumbledore* é assassinado, aparentemente pelo traidor *Severo Snape*, seu colega e amigo de dentro da escola. Em um contexto em que pessoas desconhecem a veracidade por trás da morte de *Dumbledore*, *Snape* é eleito como o novo diretor da instituição, sucedendo-o, mas contrariando seu legado, impõe um governo autoritário e estabelece temor e repressão na escola. Esta atmosfera encoraja a violência e a agressão entre os estudantes, bem como o treinamento em feitiços proibidos que causam tortura e, potencialmente, morte a outros bruxos.

Enquanto os alunos enfrentam o sentimento angustiante do medo, *Harry*, *Rony* e *Hermione* se empenham na busca pela melhor estratégia para derrotar *Voldemort*. Este, além de planejar a morte de *Harry*, também planeja exterminar todos aqueles que são classificados como *sangues-ruins*, ou seja, bruxos nascidos de pais não-bruxos, que são chamados de *trouxas* na série de filmes. Os protagonistas empreendem uma jornada em busca das *Relíquias da Morte* e de objetos que

foram utilizados por *Voldemort* para dividir sua alma, tornando, desta forma, extremamente difícil sua morte.

À medida que *Harry*, *Rony* e *Hermione* se aproximam de conquistar os itens necessários para confrontar *Voldemort*, este se fortalece ao fazer uso da *Varinha das Varinhas* que resgatou do túmulo de *Dumbledore*. Quando os três retornam a *Hogwarts*, com a esperança de assegurar um dos últimos objetos contendo fragmentos da alma do vilão, deparam-se com uma escola profundamente transformada desde a morte do diretor anterior, permeada por traições que favorecem a ascensão do regime de *Voldemort* e seus seguidores.

A primeira medida que *Harry* toma ao regressar à escola é a de identificar grupos de alunos, consolidá-los e revelar a verdade sobre o assassinato de *Dumbledore*, com o objetivo de depor *Snape* com urgência. Assim, une os estudantes para enfrentar *Voldemort*, que planeja um ataque à escola.

É crucial notar que *Hogwarts* ostentava uma posição de significativa importância para todos os bruxos, sendo considerada um patrimônio inestimável no mundo bruxo. A instituição representava um símbolo de educação e excelência mágica, com seus respeitados professores moldando bruxos poderosos, incluindo o próprio *Voldemort*, e seu diretor, *Dumbledore*, desfrutando de reputação como um líder respeitado e um bruxo de habilidades excepcionais. Ele personificava esperança e união, tornando seu assassinato não apenas um ato de extrema covardia, mas também um símbolo de que a esperança estava à beira da extinção e que a magnitude da guerra era avassaladora.

O filme prossegue com a angustiante batalha em *Hogwarts*, inevitável apesar das tentativas de evitá-la. Nesse conflito, muitos alunos

e professores perdem a vida nas mãos dos *Comensais da Morte*, seguidores fanáticos de *Voldemort*, causando uma profunda tristeza e dor.

*Voldemort* se volta contra líderes respeitados, arrasa *Hogwarts* em sua busca por destruir a cultura e a história do mundo bruxo que promovem a coexistência de *sangues-puros* e *sangues-impuros*. Ele persegue implacavelmente todos que ele considera de *sangue impuro* e infiltra-se nas entranhas do governo bruxo para estender seu domínio silenciosamente. No entanto, ao desfecho da narrativa, é derrotado por *Harry* e seus companheiros, que, após uma jornada árdua, finalmente conseguem localizar e destruir todos os objetos que continham fragmentos da alma de *Voldemort*.

## **Marcas de intertextualidade**

Intertextualidade é um conceito fundamental na análise literária que se concentra na relação entre diferentes textos, destacando como um texto pode fazer referência, dialogar e interagir com outras obras literárias, culturais ou históricas. Essa teoria, quando colocada em prática, enriquece o significado do texto em questão, conectando-o a um contexto maior e permitindo que os leitores explorem conexões, associações e significados. Para Zani (2003) “um discurso pode se valer de outro ou de outros para sugerir novas orientações e/ou novos sentidos à uma obra”. No entanto, a intertextualidade não se limita apenas à literatura, mas também se estende a outras formas de mídia, como cinema, música e arte visual.

A Segunda Guerra Mundial é um dos eventos mais significativos do século XX, deixando uma marca na história, bem como na cultura e literatura. Muitos autores, diretores de cinema e artistas fizeram uso

da intertextualidade para fazer alusões à Segunda Guerra Mundial em suas obras, seja de forma explícita ou implícita. Neste contexto, examinaremos três elementos do enredo que fazem referência a episódios ou personagens da Segunda Guerra Mundial na obra cinematográfica *Harry Potter e as Relíquias da Morte Parte 2*. Isso demonstrará como a intertextualidade pode enriquecer a compreensão de um texto e como a memória desse conflito histórico continua a influenciar a arte e a cultura contemporânea.

### ***Hogwarts como Patrimônio Cultural***

*Hogwarts*, a renomada escola de magia e bruxaria situada no universo literário e cinematográfico criado pela autora J. K. Rowling na série *Harry Potter*, desempenha um papel de destaque na sociedade bruxa. A instituição contribui de maneira substancial para a formação e desenvolvimento dos jovens bruxos, bem como para a coesão da comunidade mágica. Esta contribuição multifacetada é reflexo de sua importância abrangente.

*Hogwarts* assume a função preeminente de centro de ensino na sociedade bruxa, oferecendo educação mágica a seus estudantes. Os currículos da escola abrangem uma ampla gama de disciplinas mágicas, incluindo, mas não se limitando, a *Poções*, *Transfiguração*, *Herbologia* e *Defesa Contra as Artes das Trevas*. Esta última, em particular, fornece conhecimentos fundamentais sobre a gestão de ameaças mágicas, preparando os alunos para uma vida em um mundo no qual o mal ainda se manifesta.

A instituição é tradicionalmente liderada por um corpo docente altamente capacitado, composto por bruxos de renome e competência

incontestável, cujas habilidades inspiram respeito e temor. Para além do aspecto acadêmico, *Hogwarts* desempenha um papel crucial na formação dos jovens bruxos como indivíduos integrantes da sociedade bruxa. Os estudantes têm a oportunidade de desenvolver suas personalidades, forjar amizades duradouras, assimilar lições éticas, assim como adquirir um profundo senso de responsabilidade e lealdade.

Além disso, também desempenha um papel significativo na integração social e comunitária dos jovens bruxos. Esta característica é essencial para fomentar um sentimento de pertencimento à sociedade mágica, possibilitando a criação de laços entre alunos provenientes de diversas origens e famílias bruxas.

E ademais de seu papel como centro educacional, *Hogwarts* é um símbolo vivo de tradição e história na cultura bruxa. A escola possui uma longa história, cujos vestígios se manifestam nos edifícios, rituais e cerimônias que perpetuam as tradições mágicas ao longo das gerações. A manutenção desta conexão com o passado é um componente vital na cultura bruxa, visto que simboliza a continuidade das tradições mágicas na comunidade.

Detentor de séculos de história, é considerado um patrimônio inestimável para a comunidade bruxa. Fundado por quatro bruxos notáveis, *Godric Gryffindor*, *Helga Hufflepuff*, *Rowena Ravenclaw* e *Salazar Slytherin*, os quais emprestaram seus nomes às casas que definem a divisão dos alunos no primeiro dia de aula, *Hogwarts* apresenta uma base sólida enraizada em tradições seculares.

Em síntese, a valorização das tradições e a manutenção da conexão com o passado representam elementos cruciais na cultura bruxa. Nesse contexto, *Hogwarts* personifica estes princípios, preservando

tradições e práticas que perpetuam a rica herança mágica, ao mesmo tempo que mantém uma ligação ininterrupta com as gerações passadas.

Portanto, a escola de *Hogwarts*, no contexto do universo de J. K. Rowling, emerge como o epicentro da educação e cultura bruxa, contribuindo de maneira substancial para a formação dos jovens bruxos, a coesão da comunidade mágica e o enfrentamento das ameaças das trevas. Sua presença na série *Harry Potter* resplandece como um elemento central e cativante que contribui para o atrativo duradouro da narrativa.

Quando *Voldemort* ataca *Hogwarts*, há ali um objetivo. Isso porque compreendemos que a destruição de patrimônios culturais em guerras é um ato que vai muito além da mera perda material. Envolve a perda de elementos essenciais da identidade e da herança cultural de uma sociedade.

Os patrimônios culturais, como monumentos, museus, locais históricos, obras de arte e manuscritos antigos, são componentes importantes da identidade cultural de uma nação. Eles representam a história, a arte, a arquitetura e a expressão cultural de um povo. Quando esses elementos são destruídos, a sociedade perde parte de sua identidade. Essa destruição também pode romper as conexões com o passado e obscurecer a compreensão da história de uma sociedade, porque esses locais e artefatos frequentemente contam histórias sobre o desenvolvimento, as tradições e os eventos passados de uma comunidade. Perder esses elementos significa que futuras gerações podem ter dificuldade em aprender com o passado. Em uma reportagem extraída da BBC News Brasil, que retrata o acontecimento onde o Estado Islâmico destruiu patrimônios históricos no Iraque, pesquisadores são entrevistados e

se mostram indignados e revoltados. Em entrevista, o arqueologista iraniano Lamia AlGailani, disse: “eles estão apagando nossa história” (BBC News Brasil, 2015).

Outro ponto é que a destruição de patrimônios culturais pode ter um impacto profundo nas pessoas, causando tristeza, raiva e desespero. Testemunhar a destruição de símbolos culturais pode criar um senso de perda e desamparo em indivíduos e comunidades, tornando-os frágeis emocionalmente para continuar a travar uma batalha.

A identidade é uma das primeiras produções do poder, desse tipo de poder que conhecemos em nossa sociedade. Eu acredito muito, com efeito, na importância constitutiva das formas jurídico-político-policiais de nossa sociedade. Será que o sujeito, idêntico a si mesmo, com sua historicidade própria, sua gênese, suas continuidades, os efeitos de sua infância prolongados até o último dia de sua vida etc., não seria o produto de certo tipo de poder que se exerce sobre nós nas formas jurídicas e nas formas policiais recentes? É necessário lembrar que o poder não é um conjunto de mecanismos de negação, de recusa, de exclusão. Mas, efetivamente, ele produz. Possivelmente produz até os próprios indivíduos. (Foucault, 2006, p. 84)

Assim sendo, a destruição de patrimônios culturais em guerras é um ato que vai além da perda de bens materiais. Ela afeta a identidade, a história, as emoções e a coesão social de uma sociedade, deixando cicatrizes profundas que podem durar por gerações. A preservação e a proteção do patrimônio cultural são, portanto, importantes não apenas para a cultura, mas também para a paz e a estabilidade em contextos de conflito.

Quando *Voldemort* lança um ataque a *Hogwarts*, ele estabelece a narrativa de uma nova era para a sociedade bruxa, sinalizando que séculos

de história estão sendo reescritos sob sua influência. Nesse contexto, o vilão se apropria de um patrimônio cultural de imensa importância para os bruxos e o submete à destruição. O ataque contra a instituição de ensino, *Hogwarts*, assume uma dimensão crítica na trama de guerra dos filmes, constituindo um marco significativo para o público espectador que nutriu um vínculo emocional com aquele local, que representava um refúgio de alegria e segurança para os protagonistas.

Ao examinarmos o conceito de intertextualidade, identificamos suas manifestações na narrativa de *Harry Potter* em relação à Segunda Guerra Mundial e ao regime nazista por meio de sutis elementos que, em algumas situações, podem passar despercebidos.

A intertextualidade é um conceito essencial na teoria literária e na análise de textos, descrevendo a forma como um texto se conecta e faz alusões a outros textos, seja de modo explícita ou implícita, ou de maneira mais sutil. Esta abordagem implica a interligação de diversas obras literárias, culturais e artísticas, possibilitando que um texto dialogue com outras criações, contextos e tradições.

O texto redistribui a língua (é o campo dessa redistribuição). Um dos caminhos dessa desconstrução-reconstrução é permutar textos, retalhos de textos que existiram ou existem em torno do texto considerado e finalmente nele: todo texto é um intertexto; outros textos estão presentes nele, em níveis variáveis, com formas mais ou menos reconhecíveis. [...] A intertextualidade, condição de todo texto, seja ele qual for, não se reduz, evidentemente, a um problema de fontes ou influências; o intertexto é um campo geral de fórmulas anônimas, cuja origem raramente é detectável, de citações inconscientes ou automáticas, dadas sem aspas. (Barthes, 1993, p. 275)

Durante o período do regime nazista na Alemanha, liderado por Adolf Hitler de 1933 a 1945, uma série de atos de destruição direcionados a patrimônios históricos e culturais se desenrolaram como parte integral da ideologia e política do Partido Nazista. Estas ações abarcaram a queima de livros e a censura literária, sendo que os nazistas realizaram cerimônias extensivas de queima de livros em 1933 com o propósito de erradicar obras consideradas “não arianas” ou contrárias à doutrina nazista. Paralelamente, a campanha contra a denominada “arte degenerada” resultou na apreensão e destruição de obras de arte moderna e contemporânea que se considerava incongruentes com os princípios arianos. Monumentos, estátuas e símbolos que não estavam em conformidade com a ideologia nazista igualmente eram objeto de destruição ou remoção. Durante o decorrer da Segunda Guerra Mundial, as cidades alemãs e europeias sofreram extensos bombardeios, resultando na destruição de inúmeras estruturas históricas, incluindo igrejas, edifícios antigos e marcos culturais.

Um exemplo da destruição promovida pelos nazistas alemães é a denominada “Noite dos Cristais,” ocorrida entre os dias 9 e 10 de novembro de 1938. Este evento marcou um momento significativo na perseguição aos judeus e antecedeu os horrores do Holocausto.

A “Noite dos Cristais” foi precipitada pela morte trágica de um diplomata alemão em 7 de novembro de 1938, ocorrida pelas mãos de Herschel Grynszpan, um jovem judeu. O regime nazista utilizou esse assassinato como pretexto para deflagrar uma onda de violência generalizada contra a população judaica. Ao longo dessa noite, multidões mobilizadas por membros do Partido Nazista perpetraram ataques a lojas, residências, sinagogas e propriedades pertencentes a judeus em

toda a Alemanha e Áustria. Os agressores vandalizaram vitrines de lojas, originando, portanto, o nome “Noite dos Cristais,” incendiaram sinagogas, agrediram fisicamente judeus e pilharam suas propriedades. As autoridades nazistas permitiram que esses atos de violência ocorressem sem interferência policial substancial. O saldo resultante da “Noite dos Cristais” foi avassalador: dezenas de judeus perderam a vida, muitos outros ficaram feridos, e aproximadamente 30.000 judeus foram detidos em campos de concentração. Além disso, centenas de sinagogas foram incendiadas e destruídas, e inúmeras lojas e residências de judeus foram saqueadas, com os próprios judeus sendo compelidos a arcar com os custos dos danos.

A “Noite dos Cristais” representou um incremento significativo na perseguição sistemática dos judeus na Alemanha e em territórios anexados pelos nazistas. Ela prenunciou o que estava por vir, antecipando a brutalidade que seria posteriormente empregada durante o Holocausto.

Ainda que o ataque principal a *Hogwarts* tenha ocorrido no desfecho da saga cinematográfica *Harry Potter*, representando o clímax da guerra no mundo bruxo, é importante notar que, ao longo de filmes e livros anteriores, outros locais também foram alvos de ataques por parte de *Voldemort*, simbolizando seu domínio e o início de sua perseguição. No filme *A Câmara Secreta*, por exemplo, *Voldemort* tenta atacar *Hogwarts* por meio de uma aluna. Em *A Ordem da Fênix*, quinto filme da série, direciona seus aliados contra o *Ministério da Magia*, o centro de poder político na sociedade bruxa. Em *O Príncipe Mestiço* testemunha o início de sua busca por indivíduos por ele considerados *sangue-ruim*, marcado por ataques a residências, sequestros de bruxos e a instauração do caos.

### *A Raça Pura e os arianos*

A perseguição racial durante o regime nazista liderado por Adolf Hitler na Alemanha representa uma manifestação extrema de racismo institucionalizado que deixou uma marca na história. O cerne dessa perseguição residia na crença na superioridade da “raça ariana,” uma ideologia que os líderes nazistas consideravam como a base de uma sociedade ideal. As Leis de Nuremberg, promulgadas em 1935, formalizaram a segregação e discriminação racial, proibindo casamentos inter-raciais e privando os judeus de seus direitos fundamentais, ao mesmo tempo em que introduziram o conceito de “sangue judeu” para categorizar a ascendência judaica.

A perseguição antisemita aprofundou-se com campanhas de difamação destinadas a estigmatizar os judeus como inimigos do Estado. Medidas como a apropriação forçada de propriedades judias e a criação de guetos tinham por objetivo enfraquecer a comunidade judaica. Os nazistas também implementaram programas de esterilização forçada com o intuito de impedir a procriação de indivíduos considerados “não arianos”. Outro aspecto sombrio dessa perseguição foi o programa de “eutanasia,” que envolveu o assassinato de pessoas com deficiências mentais ou físicas, constituindo um início das atrocidades em larga escala que se desdobrariam mais tarde.

O Holocausto, o apogeu dessa perseguição racial, testemunhou o assassinato em massa de cerca de seis milhões de judeus, bem como de outros grupos tidos como indesejáveis pelos nazistas. Campos de concentração, como Auschwitz, se transformaram em cenários de horrores inenarráveis, com execuções em massa, trabalhos forçados e experimentos médicos desumanos.

Na série de filmes de *Harry Potter*, a perseguição de *Voldemort* aos bruxos nascidos de pais *trouxas*, ou seja, seres humanos comuns, tem suas origens nos primeiros filmes, ao serem revelados os acontecimentos relacionados à cicatriz de *Harry*. Essa ocorrência crucial teve lugar na noite em que os pais de *Harry* foram vítimas do assassinato orquestrado por *Voldemort*, durante a *Primeira Guerra Bruxa*, um período em que o antagonista já havia proclamado guerra, desencadeando ataques e perseguindo o grupo que ele considerava uma ameaça à sua supremacia. A sobrevivência de *Harry* naquela noite representava uma preocupação preeminente para *Voldemort*, sobretudo em razão de o jovem ser classificado como parte da comunidade de *sangues-ruins*, já que sua mãe era nascida de pais não bruxos.

No segundo filme da saga, *Câmara Secreta*, *Voldemort* empreende esforços para possuir uma aluna de *Hogwarts*, induzindo-a a tentar desvendar uma câmara que abriga uma criatura, aprisionada sob as ruínas do castelo e criada com o potencial e o objetivo de prejudicar todos aqueles que não possuem ascendência bruxa. Após uma primeira vitória, no quarto filme da série, o vilão retorna com mais poder e determinação, buscando uma vez mais a eliminação de *Harry*, ao mesmo tempo que anuncia seu retorno e o início de um novo conflito, uma nova guerra. Nos desdobramentos subsequentes da trama, os seguidores de *Voldemort* se multiplicam, infiltrando-se até mesmo no cenário político do mundo bruxo, ocupando posições proeminentes na sociedade bruxa e encontrando apoio, inclusive, nos corredores de *Hogwarts*, todos eles dispostos a conquistar o poder sobre o mundo bruxo. O objetivo central de *Voldemort* é fazer com que todos os bruxos o reconheçam como um líder legítimo e, acima de tudo, aspira à erradicação dos *meio-sangue*

e de todos aqueles que se alinham com essa categoria. Além disso, o vilão nutre a ambição de subjugar o mundo dos *trouxas*, acreditando na superioridade da raça bruxa e semeando conflitos entre bruxos e seres humanos comuns, com o intuito de incitar uma hostilidade irreparável entre ambos, já que considera sua raça superior.

No último filme, *Relíquias da Morte Parte Dois*, *Voldemort* não se conforma com a “fraqueza” dos bruxos ao sequer considerarem viverem em paz com aqueles que não são puros. Ele dissemina o ódio e pretende extinguir toda a raça que estiver de comum acordo com essa união. “Os alemães eram uma raça superior destinada a dirigir o mundo, os judeus e os comunistas ameaçavam a pureza dessa raça e, portanto, algo deveria ser feito a esse respeito” (Wepman, 1987, p. 23).

Ao longo da saga, além da intertextualidade entre os *sangue-ruim* e o povo judeu, devido à perseguição enfrentada por ambos e ao fato de não serem considerados “puros,” também encontramos a declaração de *Voldemort* acerca dos bruxos *puro-sangue* como uma suposta raça superior e pura, paralela às afirmações de Hitler durante o período de supremacia nazista.

### ***Voldemort x Hitler***

Na obra *Harry Potter*, existem várias semelhanças notáveis entre elementos fictícios e eventos do mundo real, inclusive, e mais especificamente, no que diz respeito à comparação entre o personagem *Voldemort*, o vilão central da saga, e Adolf Hitler. Essas semelhanças podem ser identificadas ao longo dos sete livros da série e nos oito filmes, que exploram a ascensão e queda de *Voldemort*, oferecendo insights sobre sua infância, adolescência e até mesmo seu período como

estudante na mesma escola que mais tarde o protagonista da história, *Harry Potter*, frequentaria: *Hogwarts*. A narrativa linear e progressiva da vida de *Voldemort* cria uma tensão narrativa que desperta a curiosidade do leitor em relação aos ideais do vilão. “*Voldemort* também queria dominar o *Ministério da magia* para poder, finalmente, impor um governo ditatorial e de perseguição aos *trouxas*, uma vez que os abominava pela experiência de abandono que sofrera de seu pai” (Dorneles, 2022, p. 82).

A figura de *Voldemort* concentra-se na “purificação” da comunidade bruxa, com o intuito de eliminar os bruxos mestiços, que possuem sangue, por ele e seus seguidores considerado, não puro.

Litza e Camargo (2016) exploraram essa conexão entre a figura ditatorial de Lorde *Voldemort* em *Harry Potter* e a imagem de Hitler durante a Segunda Guerra Mundial. Eles argumentam que “há grandes semelhanças devido aos sentimentos de superioridade que ambos demonstravam em suas lideranças e na forma como conduziam seus seguidores”.

Adolf Hitler, que nasceu na Áustria em 1889, cresceu em uma família de classe média, com sua infância caracterizada por informações escassas e detalhes difíceis de serem encontrados. Essa falta de informações sobre a juventude de Hitler é, de certa forma, paralela à infância de Lorde *Voldemort*, que, antes de se tornar uma figura de liderança, era conhecido como *Tom Riddle. Dumbledore*, o diretor de *Hogwarts*, a escola de magia frequentada por bruxos a partir dos onze anos, possui informações limitadas sobre a vida do principal antagonista da trama, compilando fragmentos de histórias contadas por conhecidos

de *Tom* ou relatos deixados por ele mesmo quando criança, antes de ingressar na escola.

Benatto (2016) discute as dificuldades nas relações afetivas de *Voldemort* e Hitler com suas respectivas famílias, principalmente com seus pais, ambos negligenciados em determinados aspectos. A trajetória e ascensão de *Tom Riddle* como um ditador apresentam paralelos notáveis com a realidade da Segunda Guerra Mundial.

Ao longo da progressão dos filmes, é possível observar uma queda de poder enfrentada por *Voldemort* e seus seguidores, acompanhada da necessidade de se reerguerem e do sentimento de fraqueza decorrente da derrota. *Voldemort*, por sua vez, demonstrava uma necessidade insaciável de poder, a ponto de recorrer ao uso obscuro da magia negra para dividir sua alma em sete fragmentos, tornando-se praticamente invulnerável. Esse ato teve como consequência a deformação completa de seu corpo, levando-o a uma aparência cada vez mais animalésca. No entanto, nada superava sua ânsia insaciável pela glória e pela busca pela supremacia. Essas características também eram evidentes em seus seguidores, conhecidos como *Comensais da Morte*, que demonstravam um comprometimento inabalável com a causa e uma determinação semelhante àquela vista durante a ascensão e a queda do nazismo no período de guerra.

Para muitos alemães, a derrota de 1918 foi uma experiência inesperada e altamente traumática. Atingiu um ponto sensível no habitus nacional e foi sentida como um regresso ao tempo da fraqueza alemã, dos exércitos estrangeiros no país, de uma vida na sombra de um passado mais grandioso. Estava em risco todo o processo de recuperação da Alemanha. Muitos membros das classes médias e superior alemãs – talvez a grande maioria – sentiram que não poderiam viver com tamanha humilhação.

Concluíram que deviam preparar-se para a guerra seguinte, com melhores chances de uma vitória alemã, mesmo que, no começo, não estivesse claro como isso poderia ser feito. (Elias, 1997, p. 20)

Essa derrota foi uma experiência surpreendente e altamente traumática para muitos alemães, atingindo um ponto sensível no âmago nacional. Foi percebida como um retorno a um período de fraqueza alemã, com exércitos estrangeiros no país e uma sensação de viver nas sombras de um passado mais grandioso. A ameaça à recuperação da Alemanha era real, e muitos membros das classes médias e superiores sentiram que não podiam tolerar tal humilhação. Como conclusão, decidiram que precisavam se preparar para a próxima guerra, mesmo que não estivesse claro inicialmente como isso poderia ser alcançado. O parágrafo de Elias retrata vividamente a profunda influência psicológica e política da derrota de 1918 na Alemanha, que moldaria eventos posteriores na história do país.

## **Conclusão**

A saga de *Harry Potter* nos proporciona uma rica reflexão sobre a complexa relação entre poder, identidade, patrimônio cultural e história. A história de *Lorde Voldemort*, sua perseguição aos *sangues-ruins* e os paralelos com a ideologia nazista liderada por Adolf Hitler nos convidam a uma profunda análise do impacto do poder e do preconceito na sociedade.

*Voldemort*, como um tirano que busca subjugar aqueles que ele considera inferiores, faz lembrar o próprio Adolf Hitler, que liderou uma campanha implacável de perseguição racial durante a Segunda Guerra

Mundial. A série *Harry Potter* traz à tona a importância de reconhecer as consequências devastadoras de regimes totalitários e suas tentativas de destruir não apenas indivíduos, mas também o patrimônio cultural e a identidade de grupos étnicos e culturais.

Nesse contexto, *Hogwarts*, a escola de magia, é um símbolo de educação, tradição e unidade na sociedade bruxa, desempenhando um papel central na formação dos bruxos. A destruição de *Hogwarts* por *Voldemort* simboliza a tentativa de apagar a história e a herança cultural dos bruxos, deixando uma cicatriz profunda na identidade da comunidade bruxa.

Além disso, a perseguição racial de *Voldemort* aos *sangues-ruins* e a crença em uma raça superior paralela à ideologia nazista nos mostram como o poder pode ser utilizado para impor preconceitos e discriminação. A série destaca a necessidade de resistir a tais ideologias e de valorizar a diversidade e a inclusão.

No entanto, a saga *Harry Potter* também nos ensina que a resistência, a união e a luta pela justiça podem superar a opressão. *Harry*, *Rony* e *Hermione* representam a força da amizade e da coragem na batalha contra o mal. Eles nos mostram que, mesmo em face de adversidades esmagadoras, é possível desafiar a tirania e restaurar a paz.

Portanto, a história de *Harry Potter* nos convida a refletir sobre o poder, a identidade, o patrimônio cultural e a importância de resistir à opressão, lembrando-nos das lições da história e das consequências da intolerância. Em um mundo marcado por conflitos e preconceitos, a saga nos lembra que a coragem e a determinação podem prevalecer, e que a preservação de nossa herança cultural e a valorização de nossa identidade são fundamentais para construir uma sociedade melhor.

*Harry Potter* é uma porta de entrada para o mundo da leitura devido à sua capacidade de cativar, inspirar e envolver os jovens leitores. A série combina elementos de acessibilidade, personagens carismáticos, um mundo mágico fascinante e temas universais, tornando-a uma introdução perfeita ao prazer da leitura. Para Dorneles (2022), acompanhar o crescimento dos protagonistas durante a saga foi um dos motivos dos livros se tornarem fenômeno mundial de vendas, e por dialogar com esse público que cresceu e se desenvolveu junto com esses personagens, se tornou fundamental para “a conquista de novos leitores”.

A linguagem dos livros, trazida também para os filmes, conquista um espaço cativante entre os jovens, abrindo portas para o mundo literário através da ficção e da magia.

## Referências

- BBC News Brasil. (2015, março 7). *Por fé e lucro, 'Estado Islâmico' promove onda de destruição de patrimônio histórico no Iraque*. [https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/03/150307\\_destruicao\\_estado\\_islamico\\_iraque\\_rb](https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/03/150307_destruicao_estado_islamico_iraque_rb)
- Chartier, R. (2002). *A História Cultural: entre práticas e representações*. DIFEL. <https://lehmae.files.wordpress.com/2013/04/scan0109.pdf>
- Dorneles, B. V. (2022). Fascismo e bruxaria: Harry Potter e o direito à literatura. *Caderno de Letras*, (42), 69-88.
- Duarte, R. (2012). *O cinema de cada um*. Aula inaugural do projeto Cineclube nas Escolas, da SME/RJ.

Foucault, M. (2006). *A Ordem do Discurso*. Ed. Loyola.

Litza, T. S., & Camargo, L. R. (2016). A Construção da Figura Ditatorial em Harry Potter. *FAE, Memorial TCC Caderno de Graduação*, 2(1).

Rowling, J. K. (2017). *Harry Potter - Harry Potter e as Relíquias da Morte*. Editora Rocco.

Wepman, D. (1987). *Os grandes líderes: Hitler*. Ed. Nova Cultura.

Zani, R. (2003). Intertextualidade: considerações em torno do dialogismo. *Em Questão*, 9(1), 121-132.

# O DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO DIANTE DAS FIGURAS DE PODER<sup>1</sup>

*Daniel Velasco Leão<sup>2</sup>*

O atual documentário brasileiro tem uma característica notável pela qual se distingue de quase todos os períodos de sua história: aborda em numerosos filmes as figuras mais expoentes do poder político. Não é difícil apontar o fenômeno que deu origem a esta especificidade: a derrubada de Dilma Rousseff.

Além de 14 documentários longa-metragens que fazem deste evento seu epicentro — *Filme manifesto - o Golpe de Estado* (Paula Fabiana, 2016), *Brasil, o grande salto para trás* (Mathilde Bonnassieux e Frédérique Zingaro, 2016), *O muro* (Lula Buarque de Holanda, 2017),

- 
1. Este trabalho contou com o apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).
  2. Doutor em Artes Visuais (PPGAV/Udesc). Pós-Doutorando em Literatura (PPGLIT/UFSC/CNPq).  
[leao@tutanota.com](mailto:leao@tutanota.com)

*O Processo* (Maria Augusta Ramos, 2018), *Já vimos esse filme* (Boca Migotto, 2018), *Excelentíssimos* (Douglas Duarte, 2018), *Democracia em vertigem* (Petra Costa, 2019), *Tchau, querida* (Gustavo Aranda, 2019), *Não vai ter golpe!* (Fred Rauh e Alexandre Santos, 2019), *GOLPE* (Guilherme Castro e Luiz Alberto Cassol, 2020), *Alvorada* (Anna Muylaert e Lô Politi, 2020), *Um domingo de 53 horas* (Cristiano Vieira, 2021), *A fantástica fábrica de golpes* (Victor Fraga e Valnei Nunes, 2022) e o ainda inédito de *Democracia* (Tata Amaral) — outros o abordam com densidade considerável dentro de um quadro narrativo ou lógico-argumentativo mais amplo, caso de *O jardim das aflições* (Josias Teófilo, 2017), *Brasil em Transe* (Minissérie da BBC sem crédito de direção, com roteiro, reportagem e entrevistas de Kennedy Alencar, 2018), *Esquerda em transe* (Renato Tapajós, 2019), *O mês que não terminou* (Francisco Bosco e Raul Mourão, 2019) e *Nem tudo se desfaz* (Josias Teófilo, 2021). A simples listagem destas obras torna, por contraste, evidente a escassez de documentários sobre as figuras proeminentes do poder realizados entre 1985 e 2016, especialmente se considerarmos os filmes realizados sobre aqueles que presidiram o país neste período. Além de *Entreatos* de João Moreira Salles (2004), protagonizado por Lula, nenhum documentário longa-metragem dedicou-se a eles.

Se ampliarmos o escopo, desbordando o destituição de Dilma, mas abrangendo ainda as Jornadas de Junho, a operação Lava Jato, a perseguição a Lula, a ascensão da extrema-direita e a eleição de Jair Bolsonaro, o número se torna ainda mais impressionante: considerando-se apenas os filmes à esquerda, Carlos Alberto Mattos listou nada menos que 50 documentários realizados entre 2013 e 2022 abordando

alguns desses eventos e personagens<sup>3</sup>. É possível que a realização de nove documentários longa-metragem em quatro anos sobre o mesmo evento se trate de um fenômeno inaudito na história do cinema documentário. O número segue crescendo: são 14 em 7 anos. Alguns fatores explicam tamanha profusão.

## O evento em si

Em primeiro lugar, o evento em si: tanto por sua importância histórica quanto por sua narrativa intrínseca. Esta importância, ademais, tem ainda um fator de influência subsidiária: a atenção que filmes sobre o evento previsivelmente teriam.

---

3. O crítico e autor os agrupou em nove segmentos não-exclusivos: **1. Visões amplas**, incluindo: A Fantástica Fábrica de Golpes, A Nossa Bandeira Jamais Será Vermelha, A Trama, Brasil em Transe, Brasil: O Grande Salto para Trás, Democracia em Vertigem, El Odio, Encantado – o Brasil em Desencanto, Esquerda em Transe, Fora da Bolha, Golpe, Lula Lá: de Fora pra Dentro, Manifesto Fílmico, O Mês que Não Terminou e O Povo Pode? **2. Junho de 2013**: 20 Centavos (Tiago Tambelli, 2014), Com Vandalismo, Desde Junho, Diário Ordinário, É Tudo Mentira, Junho de 2013 – O Começo do Averso, Junho: o Mês que Abalou o Brasil, Lula Lá: de Fora pra Dentro, O Mês que Não Terminou, O que Resta de Junho, Operações de Garantia da Lei e da Ordem, Rio em Chamas, Sem Partido, Vozerio. **3. Impeachment de Dilma**: A Fantástica Fábrica de Golpes, A História do Golpe, Alvorada, Brasil em Transe, Brasil: O Grande Salto para Trás, Democracia em Vertigem, El Odio, Excelentíssimos, Filme Manifesto – o Golpe de Estado, Golpe, Já Vimos Esse Filme, O Muro, O Processo, Tchau Querida, Um Domingo de 53 Horas, Fora Temer, Diário Ordinário, Ressaca. **4. Ascensão da extrema-direita**: A Contra República de Curitiba, Abismo Tropical, Bloqueio, El Odio, Entre os Homens de Bem, Excelentíssimos, Intervenção, Intolerância.doc, O Mês que Não Terminou, República das Saúvas. **5. Eleições de 2018**: A Trama, Bolsonaro e Adélio – Uma Fakeada no Coração do Brasil, Fora da Bolha, Sementes – Mulheres Pretas no Poder. **6. Mídia**: A Fantástica Fábrica de Golpes, A Nossa Bandeira Jamais Será Vermelha, A Trama, Desde Junho, É Tudo Mentira. **7. Prisão de Lula**: 580 Dias: A Prisão e a Volta Triunfal de Lula, A Contra República de Curitiba, A Trama, Democracia em Vertigem, Lula Lá: de Fora pra Dentro. **8. Lava Jato e Vaza Jato**: A Contra República de Curitiba, A Grande Farsa: Como Moro Enganou o Brasil e Ficou Rico, A Trama, Amigo Secreto, Delgatti – O Hacker que Mudou a História do Brasil. **9. Olhar estrangeiro**: Brasil: O Grande Salto para Trás, El Odio, Encantado – O Brasil em Desencanto

A narrativa intrínseca ao processo de impeachment é, aqui, entendida como narrativa no sentido de uma sucessão de eventos motivados uns pelos outros com um início e um fim senão claramente delimitados, ao menos passíveis de serem representados por cenas/ acontecimentos emblemáticos. A apropriação de narrativas intrínsecas a eventos históricos ou cotidianos está na origem de uma das escolas mais influentes do cinema documentário, o *direct cinema* que, sintomaticamente, foi inaugurada com um documentário que acompanhava dois candidatos nas primárias presidenciais do partido democrata nos Estados Unidos (*Primary*, Robert Drew, 1959). Em processos desta natureza, há certa previsibilidade a respeito dos fatos que ocorrerão (reuniões em comitês, viagens na estrada, comícios, conversas com apoiadores, entrevistas à imprensa, pesquisas de opinião etc.) e de seu encadeamento narrativo no filme cujos início e fim tendem a coincidir com eventos tomados como marcos iniciais e finais dos processos que retratam. Isso possibilita que os documentários sejam realizados a partir de um ponto de vista observacional, sem que a interferência da equipe de filmagem seja essencial ao desenrolar dos fatos. No início dos anos 2000, João Moreira Salles realizou obra com disposição semelhante à *Primary* ao acompanhar Luiz Inácio Lula da Silva em sua campanha presidencial (*Entreatos*, 2004).

No caso da queda de Dilma, três filmes baseiam-se na pura observação dos eventos: *O processo* de Maria Augusta Ramos retrata o trâmite do impeachment no Senado, *Alvorada* de Muylaert e Politi acompanha a vida no palácio presidencial ao longo de igual período enquanto em *Filme Manifesto*, Paula Fabiana observa todo o processo, sem entrevistas, de dentro das manifestações políticas, contrárias e

favoráveis à destituição de Dilma. Além destes três filmes, ao menos mais cinco obras apropriam-se claramente da narrativa intrínseca do processo de destituição como estrutura para elaborar narrativas a partir de distintos grupos sociais, notícias e subjetividade autorais: *Excelentíssimos*, *Democracia em vertigem*, *Tchau, querida*, *Não vai ter golpe!* e *GOLPE!*

O fator subsidiário pode ser encontrado no desejo de repercussão das obras, incluindo diversos e muitas vezes difusos desejos de participação em festivais, retorno econômico, capacidade de mobilizar discussões. Como era esperado, uma parcela dessas obras repercutiu imensamente nos jornais, conversas e meios culturais e acadêmicos: alguns dos filmes aqui elencados participaram de festivais e prêmios entre os mais prestigiados do mundo (como o Festival de Berlim e o *Oscar*) e da América Latina (como o *É tudo verdade!* e o *Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano*), foram exibidos em salas de cinema de todo o país, e são passíveis de serem assistidos por meio das mais populares plataformas de vídeo sob demanda (Amazon Prime e Netflix) e plataformas de compartilhamento como YouTube e Vimeo.

Esses dois fatores, no entanto, poderiam ter motivado a realização de uma profusão de filmes a respeito de outros importantes eventos político partidários ocorridos na história da Nova República. Apesar disso, o impeachment de Collor, como veremos adiante, não foi tema de nenhum documentário longa-metragem. Isso porque, segundo nossa hipótese, inexistiam em 1992 e nos anos imediatamente subsequentes outros fatores que fundamentais para explicar essa profusão.

## A intensidade da atividade cinematográfica

Um deles se refere à intensidade da própria atividade cinematográfica. É sabido que uma das primeiras medidas de Fernando Collor de Melo foi a extinção abrupta de toda estrutura administrativa federal do cinema e a desestruturação geral do campo cultural. Em uma palavra: como Collor poderia existir de forma cinematográfica se desde o início de seu governo combateu de forma eficaz o cinema e outros setores culturais brasileiros? No primeiro mês de seu governo, por meio da medida provisória nº 151/1990, extinguiu o Ministério da Cultura, a Embrafilme, o Conselho Nacional de Cinema e a Fundação do Cinema Brasileiro e revogou a “Lei Sarney”, nº 7.505/1986, a primeira lei incentivos fiscais brasileira voltado para produções de natureza cultural. Como consequência, em 1992, no ano do impeachment, apenas três longas-metragens nacionais chegaram ao cinema. Comparando-se com uma década antes, o patamar de ocupação dos cinemas por filmes nacionais despencou de 32,6% para um valor medido em casas decimais (Ikeda, 2015)<sup>4</sup>.

No período imediatamente sucessivo ao fechamento da Embrafilme, a interrupção foi praticamente total. Em 1990, não foi produzido nenhum longa metragem e foi distribuído somente um. Em 1991, a situação se repetiu. No final de 1992, com a criação da Riofilme, foram distribuídos contemporaneamente três filmes, mas somente na cidade do Rio de Janeiro (...). Em 1993, os quatro filmes produzidos e distribuídos tiveram uma

---

4. Como se vê, Collor não considerava o cinema e a cultura brasileiras como um empreendimento de mercado, como amiúde se repete, mas como áreas a serem aniquiladas. Lia Bahia observou que a dissolução das formas de apoio “não foi acompanhada por nenhum projeto de política cultural ou industrial para o cinema por parte do Estado. O cinema brasileiro ficou órfão de financiamento para produção e distribuição e também perdeu os mecanismos de proteção ante o cinema estrangeiro com a ampla abertura e liberalização da economia brasileira” (Bahia, 2012, p. 57).

circulação mais ampla. (...) A partir de 1994, ano em que foram produzidos seis filmes e 10 foram distribuídos, evidenciou-se a retomada da atividade cinematográfica nacional. Em 1995 foram produzidos 10 filmes, distribuídos 14 e assistiu-se a um extraordinário sucesso de público, com mais de um milhão de espectadores. Em 1996 a produção atingiu o número de 40 filmes, quota que se manteve mais ou menos constante nos anos sucessivos. (Ottono, 2007, p. 292)

De fato, em 2004, quando *Entreatos* chega aos cinemas, são lançados outros 48 longas brasileiros. Mas o número cresce de forma vertiginosa na década seguinte atingindo seu ápice no período que abrange a maior parte de nosso recorte são lançadas mais de cem longas-metragens por ano — em 2016, 142; em 2017, 160; em 2018, 185; em 2019, 167, totalizando 654 filmes (Ancine, 2019, p. 7). Essa variação não nos deveria surpreender: o cinema brasileiro vive de ciclos, de descontinuidades. Como observou Laurent Desbois, “o cinema brasileiro nasceu num navio, num barco francês chamado Brésil, em 19 de junho de 1898, domingo, na baía de Guanabara. Desde então, não parou de oscilar” (Desbois, 2011).

O vigor da produção audiovisual contemporânea decorre certamente do estímulo e do financiamento públicos de um número crescente de produções, desde a promulgação da Lei do Audiovisual em 1993 até a Lei da TV Paga, passando pelas modificações da Lei do Audiovisual que alteram de forma substantiva seus mecanismos de fomento e pela criação do Fundo Setorial do Audiovisual.

No entanto, também contribuem de forma decisiva para isto a modificação dos aparatos tecnológicos de registro e de edição que resultam em seu barateamento e maior disseminação entre agentes

produtores(as) e o advento de novos canais de distribuição e exibição das obras — pela proliferação de festivais e de plataformas on-line. Efetivamente, muitos dos filmes a respeito deste impeachment e de outros destacados por Carlos Alberto Mattos não eram destinados aos cinemas, mas aos canais de televisão por assinatura e às distintas plataformas de vídeo sob demanda (VoD)<sup>5</sup>. Já em 2008, Jônatas Kerr de Oliveira abordava, em *A nova ordem digital no cinema*, como a internet e as mídias digitais vinham transformado a forma produção, distribuição e consumo dos filmes. A partir de um filme realizado de forma amadora mas com resultados bastante profissionais e exibido na BBC, observa que

O que antes era um sonho, hoje se tornou realidade. Estamos presenciando uma revolução. A democratização dos meios de produção audiovisual está acontecendo. Com câmeras de alta definição se tornando acessíveis (...) e as ferramentas de pós-produção e efeitos disponíveis, qualquer um com talento pode produzir um material de altíssima qualidade, se tornando difícil de distinguir estas obras das grandiosas produções. (Kerr, 2008)

Abordando a questão por um lado inteiramente distinto, Dellani Lima observa que “A popularização dos computadores pessoais, das câmeras digitais e da Internet, possibilitaram finalmente uma realidade para a arte e para a contracultura, consolidando os modos de produção

---

5. Se o advento destas é posterior ao impeachment de Collor, para nosso objeto específico quase pode-se dizer o mesmo dos canais pagos: em setembro de 1992, mês de abertura do processo, a TVA, principal distribuidora da época, retransmite apenas os canais Showtime, CNN, TNT, ESPN e Supercanal. Se pode-se argumentar a respeito da influência ou tentativa de influenciar o processo pela teleficação, como destacado por Roberto Abdala Junior (2012), a representação do processo ficou restrito à cobertura jornalística.

DIY (do inglês *do it yourself*: faça-você-mesmo) e *homemade* (feito em casa). Uma arte que produz encontros, que cria redes sociais e produtivas em todas as suas instâncias” (Lima, 2011, p. 20)<sup>6</sup>. Marcelo Ikeda sintetiza:

Se nos anos noventa a regra era o surgimento de uma coletividade consciente, em sua maioria ligada às escolas de cinema, que se organizava para a consolidação das políticas públicas do audiovisual e da transparência dos editais, como única forma de sobrevivência, neste novo século houve a flexibilidade das relações de produção e difusão, com a proliferação dos meios digitais e a disseminação da internet. Não era mais preciso batalhar para ganhar nos editais federais a chance de fazer o seu curta em 35mm e se inscrever nos grandes festivais de cinema. Ou ainda, essa passou a não ser a única alternativa. Flexibilidade nos modos de produção (o digital) e flexibilidade nos meios de difusão (a ampliação do escopo dos festivais de cinema, a avalanche dos cineclubes, os novos canais da internet). A internet propiciou uma revolução em várias frentes. (Ikeda, 2011, p. 77)

De fato, parte dos filmes que vemos surgir são prioritariamente voltados à internet, seja às plataformas de conteúdo criado pelos usuários (caso de *Tchau, querida!*, *Já vimos este filme* e *GOLPE!*), seja às plataformas de VoD (caso de *Democracia em vertigem* e *Não vai ter Golpe!*). A “convergência das mídias” torna esse processo ainda mais

---

6. Para uma ampliação da discussão, veja-se Saraiva e Miglorin: “No Brasil, como em toda parte, a relação dos sujeitos com as tecnologias audiovisuais possui hoje uma natureza distinta do que vimos no século XX, não apenas por conta da ampliação do acesso à produção audiovisual, mas, sobretudo, pela forma como os processos subjetivos estão fortemente imbricados a essas tecnologias. Da paisagem urbana aos modos de circulação do desejo, a experiência audiovisual é inalienável do que entendemos como nosso mundo, o que é expresso pelas formas como consumimos, trocamos, produzimos, criamos e distribuímos audiovisual” (Saraiva & Miglorin, 2019, p. 24)

significativo, ao colocar a quase totalidade dos demais filmes disponíveis para serem assistidos em alguma plataforma de streaming.

Se dois terços dos filmes produzidos contaram com aportes por meio de incentivo cultural, o terço restante foi realizado sem leis de incentivo e sem grande investimento, só sendo possível, portanto, graças ao barateamento e disseminação de câmeras digitais de alta resolução e ilhas de edição caseiras e às novas possibilidades de difusão. Certamente, pois, foram fatores um fato de fundamental importância. E, no entanto, já em 2002, quando João Moreira Salles decide realizar *Entreatos* e evidentemente em 2021 quando Josias Teófilo dirige *Nem tudo se desfaz*, filme sobre a eleição de Bolsonaro, a atividade cinematográfica brasileira encontrava-se mais robusta. E no entanto o fenômeno de filmes sobre um mesmo evento não surgiu no primeiro caso, nem mesmo de forma incipiente, nem se repetiu no segundo. Sendo, pois, condições para sua existência, não são pois suficientes.

## O dilema

Essa profusão só é passível de ser explicada a partir de três fatores, combinados, sendo o primeiro a polarização social a respeito de um dilema que permeou conversas cotidianas, as redes sociais e a pauta jornalística por um período de tempo muito superior ao do próprio impeachment, e que colocado em sua forma simples se resumiria à seguinte formulação: *o processo de impeachment foi legítimo ou foi um golpe?* O que motivou a maioria absoluta destas obras foi o desejo de responder a esta formulação — e, nesta resposta, explicar ou explicitar o processo ou, ainda, promover grupos políticos e sociais, atacar inimigos, engendrando representações complexas ou simplificadas de

um país a partir de um evento tido como crucial para a compreensão da configuração política e social brasileira.

Ora, a conjugação deste fatores é perceptível em outra esfera social da comunicação: as redes sociais que apresentam, em certo sentido, a exposição de um ponto de vista individual em plataformas de comunicação que, potencialmente, poderá alcançar, mobilizar e ser conhecida por milhões de pessoas. Neste sentido, é importante observar o estudo de Mariana Rezende dos Passos e Érica Anita Baptista que demonstra como a polarização que marcou o período do impeachment — e que persiste até hoje, reconfigurada por novos atores, na sociedade brasileira — foi constituída pela “radicalização das opiniões políticas dos cidadãos que, a partir dos espaços on-line de argumentação, passam a ter maior possibilidade de expor alegações distintas” (Passos & Baptista, 2018, p 107).

### **A reação à misoginia**

Ao desejo e à possibilidade de narrar um acontecimento de grandes proporções históricas a partir de uma perspectiva própria, no entanto, devemos acrescentar ainda um fator específico e crucial para compreensão dessa profusão fílmica: a reação enfática e solidária à ofensiva misoginia que caracterizou grande parte das campanhas contra Dilma Rousseff. Apenas essa reação pode explicar que a proporção de filmes realizados por diretoras mulheres a respeito do impeachment seja da ordem de 40% enquanto, no ano que o processo foi instaurado, essa proporção fosse significativamente menor: 14,7% (Ancine, 2015, p. 29). De fato, a solidariedade à Dilma pode ser percebida em todos os

filmes sobre sua queda realizados por diretoras mulheres e os aspectos misóginos da campanha foram abordados em todos eles.

Tal aspecto tampouco escapou aos estudos acadêmicos, onde qualificou-se que a campanha pela cassação de Dilma foi atravessada “por estereótipos sexistas” (Carniel & Ruggi, 2018, p. 541) que exploravam a figura de Dilma associada à loucura, à histeria e, em alguns casos, à prostituição e ao estupro (Lemos, 2017, p. 30), procedimento percebido como “afronta às mulheres e suas conquistas, representadas pela figura da chefe de estado” (Amorin et al., 2017, p. 9) e uma busca por remeter Rousseff ao espaço privado, distanciando-a do espaço público próprio a seu cargo (Devulsky, 2016), uma estratégia típica do *backlash* antifeminista da Nova Direita estadunidense dos anos 1990 (Faludi, 2006). Um forte argumento a favor desta teoria é a ausência de mulheres no ministério formado pelo sucessor de Rousseff, Michel Temer, cuja esposa foi elogiosamente descrita na revista de maior circulação do país, ainda durante o processo de impeachment de Dilma, como “bela, recatada e do lar”. Deve-se observar que Dilma não foi, notoriamente, uma presidenta feminista; em seu governo, as principais pautas dos movimentos de mulheres não tiveram o tratamento que elas prefeririam. Mesmo assim, conforme Jalalzai & dos Santos (2015), no Governo Dilma foi possível perceber ao menos quatro medidas que apontam um tratamento historicamente distinto às questões de gênero: (1) o programa que destinava a significativa quantia de nove bilhões de reais para a assistência à gestante aos recém-nascidos com o objetivo de reduzir as mortalidades infantil e de gestante; (2) a lei que determinava que, em caso de divórcio, a casa adquirida por um casal heterossexual através do programa habitacional do governo seria de propriedade da

mulher; (3) o programa Brasil Carinhoso que garantia um acréscimo ao programa assistencial Bolsa Família às mães com crianças abaixo de seis anos e em extrema pobreza; e (4) o número de ministras e o prestígio dos ministérios que elas ocupavam sob Rouseff.

## **A denúncia**

O cinema documentário não olha para o futuro: seus objetos, seus personagens estão no passado. Seja o passado perfeito simples das antigas imagens de arquivo. Ou o passado perfeito composto de quem, tendo compartilhado o momento da tomada, encontra-se ainda presente, quem sabe diante de sua imagem, mas irreconciliavelmente distante. No cinema, diz André Bazin, “o toureiro morre todas as tardes” (Bazin, 1999) — e quem quer que se torne personagem de um documentário repete, imutável, suas ações e suas palavras. Nesse trânsito entre o passado e o presente, a atualidade da coisa se altera e, sobretudo, sua qualidade intrínseca e primeva: do corpo vivo, no espaço contínuo e homogêneo, sujeito às contingências e ao acaso, à imagem enquadrada parte de um sistema simbólico de uma narrativa. A farsa ou a tragédia de um pequeno eterno retorno.

Arte do presente ou do passado, não se deve esquecer que o cinema documentário se projeta feito flecha para o futuro: as imagens se destinam ao espectador e à espectadora, pessoas de carne e osso que estarão diante da tela em um tempo necessariamente posterior à filmagem e à edição. Ter isto em mente é ainda mais fundamental nas imagens de denúncia, que se dirigem em geral, a um futuro próximo, que tem o poder de alterar o presente que perdura o passado não pela redenção benjaminiana, mas por meio da ação efetiva sobre a realidade. A matriz

mais importante do cinema documentário latino-americano encontra-se aí, no testemunho e na denúncia. Fernando Birri escreveu, em 1962, que a função do documentário latino-americano seria a denúncia por meio do testemunho:

*Y al testimoniar —críticamente— cómo es esta realidad —esta subrealidad, esta infelicidad— la niega. Reniega de ella. La denuncia, la enjuicia, la critica, la desmonta. Porque muestra las cosas como son, irrefutablemente, y no como queríamos que fueran (o como nos quieren hacer creer —de buena o mala fe— que son).* (Birri, 1988, p. 16)

## **Possíveis consequências**

Desde esse momento, outras obras surgiram tendo por tema ou as figuras do poder e as consequências de medidas políticas diretamente associadas a elas. Apenas sobre Fernando Collor, podemos listar: *Não toque em meu companheiro* (Maria Augusta Ramos, 2020), *Confisco* (Felipe Tomazelli e Ricardo Martensen, 2020), *Morcego Negro* (Chaim Litewski e Cleisson Vidal, 2023), sem contar obras curtas como as de Clara Chroma, *Atlântico Sul 1989* e *95 Piscadas por Minuto* (2019) e de maior abrangência como *8 presidentes I juramento — a história de um tempo presente* (Carla Camurati, 2021), filme que por meio de materiais de arquivo reconta a história da Nova República desde o movimento das Diretas Já até a posse de Jair Bolsonaro. Trata-se de um número considerável e bastante significativo — principalmente se considerarmos que até 2019 o lugar ocupado à Collor era, de fato, insignificante. Pode-se mesmo dizer que houve uma escassez de filmes contemporâneos ao seu governo e à sua destituição: alguns curtas-metragens como *Memória*

(Roberto Henkin, 1990) e *Deus tudo pode* (Marcelo Masagão, 1991), aparição como material de arquivo em documentários sobre outros temas (como *Os homens da fábrica*, 1990, de Luiz Arnaldo de Campos sobre os eventos da greve de 1988 dos trabalhadores da Companhia Siderúrgica Nacional em Volta Redonda), e nada mais. Como mencionamos, sobre seu impeachment, talvez o maior evento de mobilização popular da Nova República antes das Jornadas de Junho, não houve nenhum filme. Ainda é cedo para dizer se a profusão dos filmes sobre as figuras expoentes do poder irá se manter. É possível que as obras a respeito de Collor estejam proliferando como um eco das obras sobre Dilma, como se tardiamente se percebesse que seu impeachment é um evento, diríamos, ‘documentarizável’. Se o fotógrafo, como quer Vilém Flusser, “somente pode fotografar o fotografável” (Flusser, 1985, p. 19), sendo-lhe vedado fotografar processos, é exatamente aí que reside o cerne da atividade documentária.

Uma consequência a ser investigada são as possíveis influências mútuas que essas obras exercem umas sobre as outras. De que modo é possível perceber a influência estética de um desses filmes sobre o outro? Como o simples conhecimento a respeito da produção de outras obras influencia as escolhas dos diretores e diretoras? Esta questão é específica a nosso fenômeno, mas não deixa de trazer em si uma reflexão a respeito dos modos de criação e produção cinematográficos. Ainda que não se refira apenas ao diálogo, influência e desejo de se contrapor de forma estética e ideológica, comporta também estas questões e poderão assim ser abordados também a partir de outros momentos em que houve a produção de muitos filmes (sobre outros temas) em diálogo e contra-posição (como, por exemplo, os documentários modernos brasileiros,

principalmente no que se refere ao modelo sociológico e a formas de a ele se contrapor, trazendo para esta análise, notavelmente, filmes de mulheres como Helena Solberg que apenas recentemente passaram a ser estudados com mais atenção).

É notável que um número bastante reduzido de filmes tenha o desejo ou à disposição de *ouvir o outro lado*, tratando-o quase sempre de forma caricata. Se essa caricatura é uma constante no cinema documentário brasileiro — presente, por exemplo, nas cenas iniciais de *Maioria absoluta* (Leon Hirszman, 1964) e em certas entrevistas de *Um lugar ao sol* (Gabriel Mascaro, 2009) — também é verdade que grande parte da busca cinematográfica do documentarista mais admirado do país, Eduardo Coutinho, se deu em sentido contrário. Também se percebe, por outro lado, uma deflação do cinema passível de ser situado dentro ou sob a influência do giro subjetivo. O único dos filmes que dele se aproxima, *Democracia em vertigem*, parece na verdade inverter seus pressupostos fundamentais (cf. França & Machado, 2019).

Pode-se pensar que a polifonia no interior das obras e como a enunciação subjetiva parecem ter perdido a importância talvez por um mesmo fenômeno de fundo: no interior da obra, não é necessário incluir vozes diversas pois sabe-se, pela profusão de filmes, que elas estarão em outros filmes; no exterior da obra, não é preciso que se aponte o aspecto subjetivo de um filme porque, em contraposição aos demais, isso será realçado.

Esses filmes se aproximam a partir de seus procedimentos: *Golpe*, *Já vimos esse filme* e *O Muro*, por exemplo, são realizados sobretudo por meio de entrevistas com intelectuais, militantes e/ou manifestantes que abordam o evento à luz de associações históricas e reflexões

subjetivas, eventualmente trazendo também para primeiro plano sua própria subjetividade e mobilização sensível e política. Elas trazem depoimentos valiosos e análises realizadas no calor da hora; quase sempre nessas obras as relações de alteridade são muito reduzidas, seja porque as entrevistas ocorrem na rua com manifestantes de um ou outro lado que encontram-se em deslocamento ou outras ações, seja porque as entrevistas foram realizadas com alguma urgência e com poucos recursos — este parece ser, por exemplo, o caso do filme de Boca Migoto, que entrevista dezenas de pessoas em um mesmo espaço, provavelmente a sede da produtora responsável pela obra. Outros, podem ser aproximados não a partir de seus procedimentos, mas a partir dos espaços mais ou menos circunscritos em que centram sua análise. Dois casos são basilares: *O Processo* ocorre no Senado, sobretudo durante o julgamento da Comissão Especial; *Alvorada* na residência homônima durante o mesmo período. *Filme Manifesto* é um caso singular de uma obra lançada ainda em 2016 e que vem das ruas, nitidamente um filme realizado enquanto o processo ainda estava em movimento e que busca ressignificar as imagens captadas em diversas manifestações de rua por meio da articulação com um imagens de arquivo retiradas da internet. *Excelentíssimos*, ao contrário, buscava ser um filme realizado dentro da câmara dos deputados mas que, por não conseguir dar conta da magnitude do evento, recua para suas origens, passando a abordar o Governo Dilma desde sua posse. *Tchau, querida* é realizado nos acampamentos dos manifestantes contrários e favoráveis ou impeachment, por meio de rápidas entrevistas e da obtenção de planos facilmente contrastáveis que, contrapostos, servem para afirmar

a legitimidade do acampamento contrário ao golpe e desqualificar de forma inapelável o outro acampamento e seus integrantes.

Como se percebe, a existência de múltiplos filmes sobre um mesmo assunto oferece possibilidades de estudo notáveis e muito promissoras. Essa hipótese, entretanto, soa sintética e artificial: parece ligar-se menos às motivações do que, efetivamente, às consequências e às condições de análises a posteriori. O mais provável é que, diante dos eventos tão pregnantes, a subjetividade tenda a recolher-se dando lugar à exposições e asserções de aparência menos duvidosa ou passíveis de questionamentos; e que documentaristas fechem seus ouvidos ao outro lado por não considerarem digno, sob qualquer fundamento ou propósito, ouvi-lo. Deste modo, procedem de forma estranha a uma das obras seminais do cinema documentário: *A batalha do Chile* (1975) em que Patricio Guzmán sai as ruas procurando conhecer o pensamento e as razões também dos opositores de Allende, a despeito de sua distância e mesmo de sua eventual representação desfavorável. A escuta não equivale à concordância, pois é possível dedicar-se a compreender o pensamento do outro sem necessariamente aderir a ele — e, quando desejado, pode-se contrapor-se a ele não na ilha de montagem, quando as trélicas não são permitidas, mas na própria efetiva realidade do momento de filmagem. Tais disposições e procedimentos poderiam ter jogado luz sobre os motivos que levaram à queda do apoio à Dilma, por exemplo, motivos que são explorados de forma minuciosas no âmbito da Operação Lava-Jato por Fernando Limongi (2023) e das políticas das ruas por Angela Alonso (2023).

## Referências

- Abdala Junior, R. (2012). Brasil anos 1990: teleficação e ditadura — entre memórias e história. *Topoi*, 13(25), 94-111.
- Alonso, A. (2023). *Treze: A política de rua de Lula a Dilma*. Companhia das Letras.
- Ancine. (2015). *Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro: 2015*. <https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/cinema/arquivos-pdf/anuario-estatistico-do-cinema-brasileiro-2015.pdf>
- Ancine. (2019). *Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro: 2019*. [https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes/arquivos.pdf/anuario\\_2019.pdf](https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes/arquivos.pdf/anuario_2019.pdf)
- Bahia, L. (2012). *Discursos, políticas e ações: processos de industrialização do campo cinematográfico brasileiro*. Itaú Cultural / Iluminuras.
- Bazin, A. (1999). *Qu'est-ce que le cinéma ?* Cerf.
- Bernardet, J.-C. (2007). *Cineastas e imagens do povo*. Companhia das Letras.
- Birri, F. (1988). Cine y subdesarrollo. Em P. Leduc, & J. López (Eds.), *Hojas de Cine: Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano* (Vol. II, pp. 12-17). Éd. Universidad Autónoma Metropolitana.
- Carniel, F., & Ruggi, L. (2018). Gênero e humor nas redes sociais: a campanha contra Dilma Rousseff no Brasil. *Opinião Pública*, 24(3), 523–546.

- Desbois, L. (2011). *A odisseia do cinema brasileiro*. Companhia das Letras.
- Devulsky, S. B. (2016) *Imprensa no contra-ataque: discurso machista e o impeachment da presidenta Dilma* [Monografia, UFRJ].
- Faludi, S. (2006). *Backlash — The Undeclared War Against American Women*. Three rivers press.
- Flusser, V. (1985). *Filosofia da caixa preta*. Hucitec.
- Ikeda, M. (2015). *Cinema brasileiro a partir da retomada: aspectos econômicos e políticos*. Summus.
- Ikeda, M., & Lima, D (2011). *Cinema de Garagem: um inventário afetivo sobre o jovem cinema brasileiro do século XXI*. SuburbanaCo.
- Jalalzai, F., & Santos, P. The Dilma Effect? Women's Representation under Dilma Rousseff's Presidency. *Politics & Gender*, 11(1), 117-145.
- Kerr, J. (2008). A nova ordem digital no cinema. *RUA — Revista Universitária do Audiovisual*. <https://audiovisualbaiano.com.br/midiateca/midiateca/a-nova-ordem-digital-no-cinema-como-a-internet-e-as-midias-digitais-tem-transformado-a-forma-como-os-filmes-sao-produzidos-distribuidos-e-consumidos/>
- Lemos, B. M. (2017). *Misoginia, Feminismo e Representações Sociais: O Processo de Impeachment de Dilma Rousseff na Imprensa Brasileira (2010-2016)* [Monografia, Universidade de Brasília].

Limongi, F. (2023). *Operação impeachment: Dilma Rousseff e o Brasil da Lava Jato*. Todavia.

Miglorin, C., & Pipano, I. (2019). *Cinema de brincar*. Relicário.

Ottono, G. (2007). O renascimento do cinema brasileiro nos anos 1990. *Alceu*, 8(15), 271-296.

Passos, M. R., & Baptista, E. A. (2018). Impeachment versus golpe: a disputa de narrativas no contexto político brasileiro de 2016. *Eptic*, 20(2), pp. 103-124.

# **O FILME CAPITÃES DE ABRIL, DE MARIA DE MEDEIROS: UMA NARRATIVA CINEMATOGRAFICA SOBRE A REVOLUÇÃO DOS CRAVOS**

*Cleonice Elias da Silva<sup>1</sup>*

As discussões pioneiras do historiador francês, Marc Ferro, falecido no ano de 2021, consolidaram um campo de pesquisa que considera as relações entre História e Cinema. Mais especificamente, estudos que consideram as obras cinematográficas como fontes para a análise histórica. Os cinemas de diferentes nacionalidades e com características estéticas e narrativas variadas produzem discursos sobre períodos da História. O cinema, ou em uma escala mais ampla, as

---

1. Doutora em História Social.  
Professora colaboradora na Universidade Estadual do Norte do Paraná (UENP)  
e da Secretaria de Educação do Estado de São Paulo.  
[cleoelias28@gmail.com](mailto:cleoelias28@gmail.com)

produções audiovisuais exercem influências nos processos de formação das consciências históricas e das memórias coletivas

Nesse sentido, este texto pretende analisar que representatividades e narrativas o cinema produziu sobre a Revolução dos Cravos, de 25 de abril de 1974, que levou ao fim o Estado Novo instaurado por Antônio Oliveira Salazar, em Portugal. O *corpus* documental analisado corresponde ao filme *Capitães de Abril*, da atriz e cineasta Maria de Medeiros, lançado em 2000. A obra citada é um longa-metragem de ficção ambientado no contexto da Revolução dos Cravos, as memórias do capitão Salgueiro Maia inspiraram a cineasta para a realização do filme.

O texto consistirá em uma análise do longa-metragem. A intenção é perceber que narrativa a cineasta constrói a respeito do evento histórico citado, e quais são os elementos estéticos que caracterizam o seu filme.

Outra discussão a ser realizada é a possibilidade de o filme ser analisado nas aulas de História da educação básica. Muitos são os estudos que demonstram o caráter pedagógico que as obras audiovisuais podem assumir no processo de formação na fase escolar ou no ensino universitário. Em linhas gerais, pretende-se incentivar que as e os docentes incorporem obras audiovisuais em suas práticas de ensino diversificando as fontes de análises que subsidiam as discussões em suas aulas.

Inicialmente, as discussões estão encaminhadas no sentido de demonstrar que há um debate em Portugal que considera a produção cinematográfica sobre Revolução dos Cravos de 1974, ou seja, os filmes como fontes que apresentam narrativas e representatividades sobre o mencionado evento histórico. Reservamos um espaço para situar a produção de filmes de Susana de Sousa Dias sobre o Estado Novo português, pelo fato de ela resultar de um esforço de resgate de

imagens de arquivos e trazer a público histórias de pessoas que foram afetadas pelo autoritarismo político.

Nós temos a intenção de apresentar um breve panorama sobre a produção de mulheres cineastas no cinema português, destacando obras pioneiras, uma vez que o filme que subsidia as reflexões deste texto é dirigido por uma mulher. Destacamos algumas características principais presentes no filme *Capitães de Abril*. Acreditamos também ser pertinente apresentar uma discussão breve sobre as mulheres no contexto revolucionário em Portugal da década de 1970.

Por fim, apresentamos uma discussão sobre o cinema e o ensino de História, considerando o contexto brasileiro, onde há um campo de produção acadêmica prolífero que reconhece o potencial pedagógico de obras audiovisuais na educação.

As discussões apresentadas visam colaborar com o campo de estudos sobre as produções fílmicas e suas relações com a História, incentivando que esse debate extrapole os muros das universidades e chegue às escolas. Assim o conhecimento histórico escolar pode tornar-se mais complexo e crítico, colaborando de forma mais efetiva com a formação cidadã das novas gerações.

## **Revolução e cinema**

Após os quarenta anos da Revolução dos Cravos, Raquel Schefer, Mickael Robert-Gonçalves e Benjamin Léon organizaram o colóquio internacional *Revolução e cinema: o exemplo português*, o evento foi realizado entre os dias 10 e 12 de março de 2014, em Paris.

O colóquio contou com a participação de mais de trinta pesquisadores e pesquisadoras e cineastas com o intuito de promover um (re)

pensar sobre os aspectos das representações cinematográficas desde o contexto da Revolução dos Cravos até a contemporaneidade. Como destacam Zan e Rodovalho (2014), num momento em que a Europa vivenciava uma crise, marcada pelo avanço de tendências políticas conservadoras, diante disso, qual seria “o espaço do cinema revolucionário, seja ele o cinema da revolução ou o cinema sobre a revolução?” Considerar essas produções e as reflexões que elas suscitam, segundo a proposta da organizadora e dos organizadores do evento, possibilitaria uma volta a essa herança, que “fazia do presente a força inaugural de uma história por vir” (Zan & Rodovalho, 2014, p. 385).

O evento mencionado, diante da supressão da memória do Estado Novo, reivindicou o necessário resgate da memória revolucionária e da memória colonial. Ao se considerar a produção cinematográfica da revolução, é possível um processo de rescritura da História e também uma revisão “do cinema político e das ideias revolucionárias do fim do século XX” (Zan & Rodovalho, 2014, p. 386).

Aqui não cabe mencionar todas as produções da cinematografia portuguesa sobre a Revolução dos Cravos, mas sim demonstrar como existe um espaço aberto nos debates acadêmicos para as discussões sobre os aspectos dessas produções e as narrativas históricas que elas reverberam e mobilizam.

Destacamos algumas obras cinematográficas tanto do gênero documentário quanto as de ficção que se voltaram para esse momento da História do país, assim como para os conflitos com a África, entre elas: *Torre Bela* (Thomas Harlan, 1975); *As Armas e o Povo* (Glauber Rocha, 1975); *Deus, Pátria, Autoridade* (Rui Simões, 1976); *Continuar a Viver ou Os Índios da Meia Praia* (Antonio da Cunha Telles, 1977);

*Bom Povo Português* (Rui Simões, 1981); *Um Adeus Português*<sup>2</sup> (João Botelho, 1986); *Non', ou A Vã Glória de Mandar*<sup>3</sup> (Manoel de Oliveira, 1990); *Portugal 74-75: O Retrato do 25 de Abril* (Joaquim Furtado, José Solano de Almeida, Cesário Borga, Isabel Silva Costa, 1994); *Cinco Dias, Cinco Noites* (José Fonseca e Costa, 1996); *A Hora da Liberdade* (Joana Pontes, 1999); *Amanhã* (Solveig Nordlund, 2004); *As Ondas de Abril* (Leonel Baior, 2013); *Cartas da Guerra* (Ivo Ferreira, 2016)<sup>4</sup>.

É possível afirmar que há uma tradição no cinema português de produzir filmes que se voltam para o contexto da Revolução de 1974 e para o que antecede, marcado pelos conflitos na África. Nesse sentido, essas produções, com as suas particulares, contribuem para a constituição de um imaginário sobre esses períodos da História do país e com processos de constituições das consciências históricas das cidadãs portuguesas e dos cidadãos portugueses.

Esses filmes também foram realizados de forma amadora no âmbito privado. Amarante Abramovici, no colóquio, analisou essas obras, e afirmou que os filmes caseiros sobre a Revolução dos Cravos contribuem para uma desconstrução de discursos historiográficos dominantes que trazem narrativas sobre o PREC com um momento de caos e incertezas (Zan & Rodovalho, 2014, p. 389). É importante mencionar que a produção de filmes caseiros era um privilégio de classes sociais mais favorecidas, uma vez que os grupos populares não tinham o acesso aos equipamentos para registros de momentos cotidianos de suas vidas.

- 
2. É o primeiro filme de longa-metragem de ficção sobre as consequências das guerras coloniais na sociedade portuguesa.
  3. O filme fala do contexto que antecedeu a Revolução dos Cravos dando enfoque para os conflitos na África.
  4. Esse filme também tem como tema central as guerras coloniais.

Uma cineasta mulher de Portugal que tem um trabalho relevante sobre o Estado Novo é Susana de Sousa Dias, que realiza filmes a partir de imagens de arquivo sobre o período do Estado Novo. Ela também é professora na Faculdade de Belas Artes em Lisboa, seus filmes foram exibidos em muitas festivais de cinema pelo mundo. Em 2000, lançou *Processo-Crime 141/53 – Enfermeiras no Estado Novo*, no qual retrata a luta de um grupo de mulheres pelo direito de exercerem a profissão de enfermagem. No ano de 2006, seu documentário *Natureza Morta* (2005) foi premiado com o Merit Award, no Tawan Documentary Film Festival e com o Atlanta Films Award, no Doclisboa. Nesse filme utilizou apenas imagens de arquivo sem áudio, propondo-se a falar sobre os anos da ditadura em Portugal.

O seu documentário mais conhecido é *48*, de 2009, nele a cineasta apresenta fotografias de presos políticos, sobrepostas pelos testemunhos sobre as experiências das violências sofridas, entre elas, a tortura. Ele recebeu vários prêmios: o Grand Prix, no Cinéma du Réel; FIPRESCI Award, no Dok Lipzing; Grand Prize, no Mar de Plata Internacional Independent Film Festival, na Argentina. Em 2017, o documentário *Luz Obscura* estreou no Indie Lisboa, fazendo uso mais uma vez de imagens de arquivo, aborda a questão de crianças que foram tratadas como prisioneiras no Estado Novo. O seu filme mais recente é *Fordlandia Malaise*, de 2019.

A cineasta não desconsidera a questão de gênero em suas produções. Segundo ela,

Quando apresento o meu trabalho em público há uma questão que surge com alguma frequência: se o facto de ser mulher influi no meu trabalho de cineasta. Precisamente por estar ciente desta

desigualdade de condições, posso dizer que sim: influi no que procuro, na forma com trabalho as imagens que escolho e na atenção que dou, no contexto das temáticas e problemáticas que abordo, ao papel das mulheres. (Dias, 2012, p. 231)

O trabalho com imagens de arquivo é dotado de uma complexidade, a intenção de Susana de Sousa Dias é possibilitar que as imagens sejam entendidas para além de seus sentidos imediatos.

O facto de estar a lidar nos meus filmes com imagens de carácter histórico tornou o trabalho particularmente complexo, sobretudo porque a lógica seguida foi a do *retournemet* e não a de *détournement*, ou seja, procurar abrir a imagem dentro da sua especificidade própria dando-a a ver para além do seu sentido imediato, sem, no entanto, subverter a sua natureza intrínseca. [...] (Dias, 2012, p. 233)

Com os seus filmes, ela busca trazer à tona histórias de pessoas que permanecem anónimas, sobretudo as de mulheres que estiveram envolvidas nas lutas contra a ditadura.

Trazê-las à luz implica, pois, um resgate que traduz na exposição de algo que o regime autoritário quis esconder e na possibilidade de alargar o conhecimento do que foram os 48 anos de ditadura. É preciso estar ciente de que a maior parte destas fotografias pertencem a pessoas que nunca fizeram parte da memória colectiva e muito menos da história. São milhares de mulheres e homens anónimos, sem qualquer protagonismo político e de quem ninguém recorda o nome mas cujo rosto nos revela uma dimensão da acção da polícia política que nenhum documento escrito pode elucidar. São imagens que correm o risco de ficar fechadas, em com elas esquecida uma parte da história. Esta questão torna-se mais premente em relação às mulheres. Estas são e elemento secundário de uma história escrita maioritariamente por homens, incluindo a história da resistência, onde elas tiveram um papel

fundamental ainda que este tivesse sido secundarizado. No fundo, trata-se de retirar estas mulheres do seu duplo apagamento: no seu reconhecimento público e na sua dimensão pessoal. Trazer à luz estas imagens e as histórias destas mulheres torna-se, pois, imperioso. (Dias, 2012, p. 238)

Consideramos pertinente apresentar alguns dos principais aspectos sobre o cinema de Susana de Sousa Dias para demonstrar que há produções que tratam do contexto do Estado Novo que se distanciam da proposta do filme de Maria de Medeiros. Não cabe aqui delimitar quais delas seriam mais legítimas e dotadas de melhores qualidades, mas ressaltar como há produções audiovisuais em Portugal, dotadas de particularidades estéticas e narrativas específicas, que assumem o propósito de falar da História do país.

### **As mulheres cineastas em Portugal**

Ana Catarina Pereira em sua pesquisa de doutorado defendida em junho de 2014, cujo título é *A mulher-cineasta: da arte pela arte e uma estética de diferenciação*, estudou o cinema português a partir da perspectiva de autoria de gênero. Ela considera que em Portugal, assim como em muitos outros países da Europa, o falar da História do cinema nos leva a considerar também os contextos políticos, no caso, de um período ditatorial que durou por 48 anos, fato que influenciou as narrativas e imagens que foram produzidas no decorrer desses anos (Pereira, 2019, p. 249).

A participação de mulheres cineastas no cenário cinematográfico português é maior no campo da produção de documentários, pois são produções financeiramente mais acessíveis do que as de ficção.

No Estado Novo português, apenas Bárbara Virgínia produziu um longa-metragem de ficção, *Três Dias Sem Deus*, estreou em 30 de agosto de 1945, no Cine Ginásio, na cidade de Lisboa. Ele é uma adaptação da obra *Mundo perdido*, de Gentil Marques.

Esse filme foi a o primeiro de ficção realizado por uma cineasta, é pioneiro também por ter sido o primeiro filme gótico do cinema português, com seus jogos de luzes e sombras, trazendo elementos do clássico norte-americano *O Morro dos Ventos Uivantes* (1939), de William Wyler e também de *Rebecca, A Mulher Inesquecível* (1940), de Alfred Hitchcock. Em 20 de setembro de 1946, foi realizado em Cannes o primeiro Festival Internacional de Cinema, Nessa edição *Roma, Cidade Aberta*, de Roberto Rossellini, *Desencanto*, de David Lean, *Gilda*, de Charles Vidor, estavam na competição, também o filme de *Três Dias Sem Deus*, de Bárbara Virgínia, e o outro português *Camões*, de José Leitão de Barros. Apesar da importância do filme da cineasta para a História do cinema em Portugal, ele não foi preservado, restaram apenas cerca de 25 minutos salvaguardados no Arquivo Nacional da Imagem em Movimento (Pereira, 2019, p. 250).

Por tempos, a cineasta esteve relegada a uma invisibilidade na História do cinema português. Algumas pesquisas pontuais<sup>5</sup> cumpriram o papel de irem na contramão dessa tendência.

---

5. Entre os dias 5 e 7 de junho de 2015, inaugurou-se uma exposição de caráter documental composta por testemunhos em vídeos e algumas fotografias de Bárbara Virgínia. Realizada na segunda edição do Festival Olhares do Mediterrâneo, no Cinema São Jorge, em Lisboa. Dois anos depois no mês de outubro, Luísa Sequeira estreou *Quem é Bárbara Virgínia?*, no Doclisboa. No âmbito acadêmico, as discussões sobre a cineasta ainda são incipientes, segundo Pereira (2019), que menciona os trabalhos de Marisa Vieira (2009) e Ricardo Vieira Lisboa (2017).

O desconhecimento, mesmo entre pesquisadores de estudos filmicos, da história de Bárbara Virgínia dialoga com o “mal de arquivo”, que Derrida associa à institucionalização de certos autores e às relações de poder afectas ao mesmo processo. [...] (Pereira, 2019, p. 252)

Virgínia de Castro de Almeida, Maria Emília Castelo Branco, Maria Helena Matos, Maria Dulce, Maria Teresa Ramos, Maria Luísa Bivar, Teresa Olga, Ivone de Moura são figuras femininas com atuação pioneira no cinema português mencionadas por Pereira (2019, pp. 252-253). A autora ressalta que essas mulheres não devem ficar no anonimato e suas trajetórias e obras devem ser resgatadas para o entendimento das características dos processos históricos do cinema de Portugal.

O segundo longa-metragem de ficção, cuja realização foi de uma mulher, data de 1976, após o Estado Novo. O filme *Trás os Montes* foi dirigido por Margarida Cordeiro e António Reis, foi o único com a participação de uma mulher na direção na referida década. Ele foi muito bem recebido pela crítica, sendo equiparado às produções de Manoel de Oliveira (Pereira, 2019, p. 254). Até o final do ano de 2009, mais de 38 ficções foram dirigidas por mulheres, foi a partir da década de 1980 que começou a crescer a participação de mulheres no cinema português como diretoras de ficção.

O momento que vivenciamos tem como característica um campo aberto e prolífero para as discussões sobre a participação de mulheres no cinema e nas produções audiovisuais. Nesse sentido, Pereira (2019, p. 259) afirma

Uma das considerações finais que havíamos tecido na tese prendia-se com um certo desconforto da maioria das cineastas

entrevistadas perante a possibilidade de uma leitura feminista da sua obra, ignorando-se importância desta e do estatuto permanente polissêmico do filme. Em 2019, perante uma conjuntura internacional e midiática que atribui destaque ao tema, facilitando sua compreensão, a discussão parece reavivar-se, dando origem a fenômenos como o Festival de Cinema Porto Femme (iniciado em 2018), mas também a um maior interesse de alunas e alunos do ensino superior, que introduzem novos olhares, ao lado de propostas experimentais e inovadoras.

## O filme de Maria de Medeiros

A atriz e cineasta Maria de Medeiros tem uma trajetória longa no cinema, seja atuando ou na direção de filmes. Com atriz, atuou em filmes norte-americanos, em um francês, portugueses e produções brasileiras. O seu primeiro trabalho como diretora foi em *A Morte do Príncipe* (1991), *Capitães de Abril* (2000) foi o seu segundo filme, seguido por *Bem-vindo a São Paulo* (2004), *Je t'aime ... moi non plus – artistes et critiques* (2004), *Repare Bem* (2013), *Mundo Invisível* (2012), *Entre Dois Desconhecidos* (2015) e *Aos Nossos Filhos* (2019).

No filme *Capitães de Abril*, considerado neste texto, ela também interpreta uma de suas personagens. Antônia, uma mulher engajada com as causas revolucionárias que poderiam por fim ao Estado Novo, convicta de seus ideais, muito crítica das guerras na África, e que vive de forma livre as suas relações amorosas.

O filme de Medeiros recebeu alguns prêmios: o Prêmio do Público no Festival de Arcachon (2000); Melhor Filme na Mostra Internacional de São Paulo (2000); Prêmio do Público Melhor Filme no Festival Cinessonne (2000); Prêmio de Melhor Filme e Melhor Atriz para Maria de Medeiros no Globo de Ouro (2001); exibido no Festival de Cannes na seção Un Certain Regard (2000).

Com seu filme a atriz e cineasta teve a intenção de homenagear os capitães e a geração dos anos 1970 que presenciou a Revolução, reservando uma carga emocional significativa para esse evento histórico de seu país (Dias, 2011, p. 2). Ela se deu a liberdade de criar personagens e situações ficcionais, construindo uma narrativa que tem como centralidade um evento histórico, mas estruturada também pela criação ficcional.

*Capitães de Abril* é uma produção que pode ser considerada dentro da seara do *mainstream*, por contar com o apoio financeiro de diferentes entidades<sup>6</sup>. Ele é uma coprodução com a colaboração da Mutante Filmes, Filmart, Alia Film, Arte France, France2 Cinéma e RTP. O Ministério da Cultura, o ICAM, o Fundo Euroimagens, O I.C.A.A. Ibermedia, Ministério da Cultura Italiana, Canal + Espanha, Tele Piu, TVE e RAI também concederam apoio à realização do longa-metragem (Dias, 2011).

O filme, com sua estética e proposta narrativa, faz uso de uma perspectiva convencional do cinema comercial, não há grandes experimentações em sua proposta enquanto obra audiovisual. A crítica aos conflitos com a África está presente desde o primeiro plano do filme, a qual traz imagens de corpos negros mutilados. O movimento pelo fim do Estado Novo assumiu como lema, além do fim da ditadura, a oposição aos conflitos coloniais no continente africano.

Segundo Lincoln Secco (2013, p. 369), a Revolução dos Cravos tem como características algumas peculiaridades que torna difícil a sua definição. Ela resultou da segunda onda do processo de descolonização,

---

6. Entre elas, o exército.

termo empregado pelos europeus para denominarem as revoluções coloniais ou anticoloniais. Em linhas gerais, o movimento dos capitães surge diante da impossibilidade do exército de Portugal de manter seus esforços de combate contra os grupos de guerrilheiros de Angola, Guiné Bissau e Moçambique. Em seu desenvolvimento, o processo revolucionário assumiu aspectos socialistas, comunistas, social-democratas e maoístas, embora tenha resultado no modelo democrático liberal.

Nesse sentido, o historiador afirma que a Revolução não nasceu em Portugal propriamente dito. Ela pode ser considerada com uma das consequências da chamada África Portuguesa e do desgaste sofrido pelo exército português nas guerras contra Angola, em 1961; Guiné Bissau, em 1963 e Moçambique, em 1964. Diante da derrota militar nos territórios africanos, as forças armadas deixam de lado os compromissos colonialistas e se posicionam contra o regime ditatorial português. Sendo assim, o intuito inicial dos militares não era fazer uma revolução, mas visavam um golpe militar para salvar suas “dignidades” contra o governo do país que os expôs a uma derrota na África (Secco, 2013, pp. 369-370).

A questão central da narrativa do filme são os desdobramentos do movimento revolucionário dos capitães. A figura de Salgueiro Maia, interpretada por Stefano Accorsi, é destacada, evidenciando a importância de sua atuação para que a Revolução se concretizasse. Os conflitos que surgiram entre os revolucionários e as altas patentes do exército são bem demonstrados na narrativa do filme. Outro aspecto é o apoio da população ao movimento, ela toma as ruas juntamente com o avanço dos capitães diante da derrubada do governo ditatorial de Marcello Caetano.

De modo geral, os diálogos do filme não são dotados de muita complexidade. Eles têm como características frases de efeitos que exaltam os feitos do movimento revolucionário. Nas cenas finais do filme, há um diálogo mais elaborado entre Maia e Manoel (interpretado por Frédéric Pierrot), que após a vitória do movimento revolucionário, não têm certeza de seus desdobramentos.

O trecho abaixo de Lincoln Secco (2013, p. 372) nos faz perceber algumas questões que estiveram presentes no desdobramento da Revolução:

Não puderam eliminar o MFA da história das forças armadas, embora o eliminasse de sua estrutura. O dia 25 de abril tornou-se o dia da liberdade; os militares foram mandados de volta aos quartéis; o MFA e o COPCON foram extintos; e a revolução tornou-se uma “evolução” dirigida pela (agora) recuperada burguesia. Mas não sem contestações populares. Como afirmou Vasco Gonçalves, o dia 25 de novembro coroou longo processo de mudança da correlação de forças militares e assumiu os contornos de uma provocação e de um golpe contra-revolucionário.

A Revolução de 25 de Abril de 1974 pode ser considerada com o início de um processo profundo de ruptura com as estruturas político-sociais tradicionais em Portugal. As ações dos militares puseram fim à ditadura mais longa da História da Europa no século XX e assumiram a função promotoras de uma mudança na realidade histórica portuguesa (Gomes, 2011).

O filme de Maria de Medeiros cumpre um papel muito didático para apresentar alguns dos aspectos que caracterizaram os eventos entre as noites do dia 24 e 25 de abril de 1974 desencadeados pelo movimento revolucionário encabeçado pelos capitães. É importante ressaltar o

alcance que a obra conquistou, sendo premiada em importantes festivais internacionais. Contudo, tendemos a afirmar que a produção portuguesa sobre a Revolução dos Cravos é complexa e diversificada, sendo o filme *Capitães de Abril*, apenas uma das expressões dela.

É interessante cotejar o filme aqui considerado com outras produções, principalmente as que não tiveram tanto apoio financeiro nem projeção internacional. Assim seria possível notarmos que aspectos sobre a História de Portugal esses filmes privilegiam, e se os modos de produção desses filmes, sendo elas obras mais independentes ou mais comerciais, influenciam na escolha deles e na forma como são representados na linguagem cinematográfica.

### **As mulheres e a Revolução dos Cravos**

No filme *Capitães de Abril*, as duas personagens mulheres que têm destaque são Antônia e Rosa, sendo que a primeira tem o maior protagonismo. Mas demais mulheres compõem de forma significativa a multidão que saem às ruas diante da luta pela liberdade. Uma dessas mulheres anônimas espalhadas pela multidão responde a um jornalista que a Revolução possibilitará a Portugal tornar-se uma sociedade mais justa.

Para Mickäel Robert-Gonçalves (2015), o filme de Maria de Medeiros tem entre suas características uma visão feminina sobre a Revolução dos Cravos.

No filme de ficção *Capitães de Abril*, de Maria de Medeiros (2000), que a própria realizadora assume como uma visão feminina e aventureira sobre a Revolução dos Cravos, há cenas que se destacam, afastando-se do drama burguês proposto pelo filme: mulheres na rua, no dia 25 de Abril, gritando “Liberdade

sexual”, simbolizando a necessidade de emancipação feminina. (Robert-Gonçalves, 2015, p. 157)

Outros filmes produzidos durante o PREC têm por assunto central a condição das mulheres portuguesas. Um dos programas da Cinequipa, uma das cooperativas que eram ativas na época, era discutir as situações das mulheres na sociedade portuguesa (Robert-Gonçalves, 2015, p. 158).

No contexto dos anos 1974, as condições das mulheres em Portugal não eram muito boas, mesmo com o fortalecimento de reivindicações para a melhoria nas condições de trabalho, o aumento salarial e a criação de estruturas sociais (Gomes, 2011 como citado em Robert-Gonçalves, 2015, p. 159). As possíveis consequências trazidas pela Revolução de Cravos não eram vistas como impulsionadoras de melhorias para as vidas das mulheres. Alguns documentários apresentam entrevistas com trabalhadoras e camponesas que não acreditavam que a Revolução poderia resultar em melhorias em suas vidas. Um exemplo são as entrevistas realizadas pelo cineasta brasileiro Glauber Rocha em seu filme *Armas e o Povo* (1975). Uma jovem, depois de um momento de hesitação, responde “talvez”, após Glauber Rocha faz-lhe a seguinte pergunta: “A senhora acredita na Revolução?”. Em seguida, o cineasta faz mais outra pergunta: “O que é que a senhora pensa fazer para mudar a situação?”, dessa vez sem hesitação, a moça responde: “Trabalhar!”. Depois de um minuto de entrevista, sabemos muito sobre a vida dessa jovem: que ela tem um salário menor que o de seu marido, que vive numa barraca com seus filhos, que tem uma jornada dupla de trabalho por ter que cuidar de sua casa e família. Essa mulher entrevistada por

Glauber Rocha remete a um grupo que permaneceu invisível em Portugal, outras entrevistas trazidas pelo filme *Applied Magnetics - O Início de uma luta* (1975) reforçam os problemas vivenciados pelas trabalhadoras portuguesas (Robert-Gonçalves, 2015, p. 159).

Entretanto, as mulheres participaram do processo revolucionário, ocupando as manifestações. O cinema do PREC demonstra que elas foram fundamentais para uma tomada de consciência da sociedade portuguesa sobre assuntos sociais e políticos de relevante importância, tais como o divórcio, o aborto, a igualdade entre sexos, a democracia, o valor do trabalho, a importância do debate público. O filme já mencionado *Applied Magnetics* e *O Caso Sogantal*, também de 1975, destacam como as mulheres afirmaram-se com as suas reivindicações no contexto histórico considerado (Robert-Gonçalves, 2015, p. 161).

Com a Revolução, grupos de mulheres puderam ocupar o espaço público em busca de identidades, direitos, dignidades e respeito pelas alteridades. Marco Gomes (2011) menciona que Manuela Tavares (2000) fala sobre uma “cidadania feminina”, esta uma consequência das transformações sociais ocorridas após o término do Estado Novo.

O regime democrático promoveu o início de mudanças nas vidas de algumas mulheres portuguesas, com impactos diretos em seus cotidianos. Entre elas, esteve o direito ao divórcio; o reconhecimento da igualdade entre homens e mulheres; a fixação do salário mínimo nacional; acesso das mulheres às carreiras de magistratura judicial, do ministério público, dos funcionários da justiça, da diplomacia e de todos os cargos administrativos locais; a revogação de disposições legais que reduziam penas ou isentavam de crimes os homens, “em virtude das vítimas desses delitos serem as suas mulheres ou filhas”; a

abolição do direito do marido poder abrir a correspondência da mulher (Gomes, 2011).

As questões aqui apresentadas não são muito elaboradas no filme de Maria de Medeiros. Contudo, conforme mencionado, a personagem Antônia tem um posicionamento político bem definido que vai ao encontro dos interesses revolucionários. Em contrapartida, a personagem Rosa tem suas situações na narrativa do filme muito associadas ao seu romance com um jovem oficial do exército. Cabe ressaltar que, nitidamente, a Antônia é uma mulher de uma classe social privilegiada o que corrobora a reflexão que a Revolução pode não ter promovido de forma imediata mudanças nas vidas das mulheres trabalhadoras.

## **O cinema e o ensino de História**

No Brasil, Jonathas Serrano e Francisco Venâncio Filho publicaram em 1930 o livro *Cinema e Educação*. Nesta obra os autores enaltecem o potencial pedagógico dos filmes, eles defendiam que os filmes adequados seriam os produzidos com fins didáticos. Serrano foi professor de História e autor de livros didáticos. No livro mencionado, ele e Venâncio apresentam métodos, que consideravam inovadores, com o intuito de superar o ensino tradicional, este pautado na memorização de conteúdos a partir de leituras cansativas e de repetições de datas que eram consideradas importantes para a História do país, um ensino que enaltecia apenas as grandes “personalidades históricas” (Souza, 2014, p. 26).

O livro *Cinema e Educação* corroborou para uma concepção do cinema como veículo para a compreensão da História, sendo os filmes considerados fontes para o ensino. As discussões propostas são pioneiras

no debate de como o cinema ou as obras audiovisuais de forma mais geral são fundamentais para a renovação das estratégias metodológicas (Souza, 2014, p. 26).

Em 1936, foi criado o Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE), numa conjuntura política do Brasil em que ocorreram reformas educacionais no governo de Getúlio Vargas. Um espaço privilegiado, a partir dessas reformas, foi reservado ao ensino de História na educação básica. Uma proposta que valorizava os heróis nacionais, a constituição de uma consciência cívica, patriótica e “de veneração da liderança de Getúlio Vargas, como continuador da história da nação” (Souza, 2014, p. 26).

O INCE foi organizado pelo então ministro da educação, Gustavo Capanema, e tinha os propósitos de produzir e divulgar filmes com teor educativo, e transformar o cinema em um veículo para fins educacionais. O instituto produziu filmes biográficos sobre os heróis nacionais. Ele, com suas produções, esforçou-se em difundir o papel do cinema como transmissor de conhecimentos “e o Estado como promotor do saber que deveria ser difundido para formar a consciência dos cidadãos” (Souza, 2014, p. 27).

Essa função educativa tinha como principal objetivo despertar o patriotismo. Outros filmes produzidos registravam acontecimentos da História do Brasil que eram considerados singulares. Eles eram tidos como importantes na formação da nação. Um dos exemplos é o filme *O descobrimento do Brasil* (1937), do cineasta Humberto Mauro. Este inspirou-se na carta de Pero Vaz Caminha, na qual é descrita a chegada dos navegadores portugueses no Brasil em 1.500 (Souza, 2014, p. 28).

Por muito tempo, foi predominante uma percepção de que os filmes seriam motivadores e facilitadores de aprendizagem. Seriam

atrativos, despertariam prazer e o envolvimento das e dos estudantes (Souza, 2012, p. 26). Marcos Napolitano (2004, p. 15) chama a atenção para o fato dessa questão ser relativizada, pois essa perspectiva não garante que o trabalho com os filmes na educação resulte em aprendizados significativos.

Para ele, uma das justificativas corriqueiras que incentivam o uso do cinema na educação básica é o fato de os filmes “ilustrarem” e “motivarem” estudantes desinteressadas e desinteressados para o mundo da leitura. Tal concepção deve ser problematizada, pois o desinteresse pelos estudos escolares é resultado de uma série de questões dotadas de complexidades, que envolvem “aspectos institucionais, culturais e sociais muito amplos e não se reduz às insuficiências da escola e do professor”. Embora a influência desses fatores, eles não são os únicos (Napolitano, 2004, p. 15)

Não se pode ignorar problemas educacionais mais amplos, “como a desvalorização da instituição escolar por parte do Estado” e do conhecimento escolar, a crise de autoridade e o processo da não valorização das e dos profissionais que atuam na educação (2004, p. 15).

Nas palavras de Marcos Napolitano é importante considerarmos que,

o uso do cinema (e de outros recursos didáticos “agradáveis”) dentro da sala de aula não irá resolver a crise do ensino escolar (sobretudo no aspecto motivação), nem tampouco substituir o desinteresse pela palavra escrita. (Napolitano, 2004, p. 15)

Os filmes analisados nas aulas de História de forma organizada e sistematizada podem possibilitar que as e os estudantes tornem-se

expectadoras e expectadores mais críticas e críticos, aprendendo analisar essas obras, as confrontando com outras fontes históricas (Souza, 2014, p. 40).

Marcos Napolitano no livro, *O cinema em sala de aula*, publicado a primeira vez em 2003, considera que as obras do cinema comercial, tanto as de ficção quanto as documentais, podem ser analisadas nas aulas da educação básica. Para o autor, inserir o cinema nas atividades em sala de aula contribui para que a escola reencontre “a cultura ao mesmo tempo cotidiana e elevada”, uma vez que o cinema é uma produção artística marcado por características estéticas, assim como proporciona o lazer, tem um caráter ideológico e agencia valores sociais, o que denota o caráter complexo dessa obra de arte (Napolitano, 2004, pp. 11-12).

Os filmes, com seus aspectos diversos, podem ser trabalhados nas aulas da educação básica, não apenas nas de História. É importante que a e o docente, que escolham utilizar os filmes como fonte de análises em suas aulas, façam algumas perguntas, entre elas: “Qual o uso possível deste filme?”; “A que faixa etária escolar ele é mais adequado?”; “Como abordá-lo dentro da minha disciplina” e “Qual é a cultura cinematográfica dos meus alunos” (Napolitano, 2004, p. 12).

Essas questões, entre outras, ajudam na elaboração de uma proposta metodológica, na qual os filmes a serem analisados contribuam para as discussões sobre temáticas e conceitos dentro do componente do currículo escolar.

Como os filmes nos despertam sentimentos de empatia, eles podem, ao serem exibidos nas escolas, despertar comportamentos diferentes. As e os estudantes podem ficar emocionados ou até mesmo entediados, e no extremo ter atitudes indisciplinadas durante a exibição.

Diante disso, segundo Napolitano (2004, pp. 14-15), é preciso considerar as diferentes expectativas e experiências cotidianas das e dos estudantes ao assistirem aos filmes, para a partir de então, serem pensadas as abordagens e procedimentos metodológicos que orientarão as discussões fundamentadas nas análises de uma obra fílmica. Faz-se necessário que “a atividade escolar com o cinema vá além da experiência cotidiana, porém sem negá-la” (Napolitano, 2004, p. 15).

Tratando-se dos filmes históricos, eles exigem um cuidado, pois é preciso evidenciar os anacronismos que apresentam. O objetivo não é cobrar uma “verdade histórica” desses filmes, contudo, é necessário problematizar as distorções históricas que eles apresentam em suas representações. Um problema é o fato destas serem recebidas pelas e pelos estudantes como “realidade histórica”. No entanto, não é preciso temer tal efeito, uma vez que ele é normal e influencia na “experiência emocional e sensorial do cinema”. É importante saber lidar com essa situação, a partir de “mediações pedagógicas antes e depois do filme” (Napolitano, 2004, p. 39).

A abordagem metodológica que propomos para a análise do filme *Capitães de Abril* converge com os pressupostos de Napolitano aqui apresentados. Considerando o lugar importante que a Revolução dos Cravos cumpre na História e na memória coletiva de Portugal, não se pode negar a diversidade de produções audiovisuais sobre o referido evento histórico. Diante disso, é necessário contextualizar o filme de Maria de Medeiros dentro desse cenário. Apesar do caráter didático que o filme apresenta, a e o docente devem aprofundar algumas questões que o filme apresenta, e esclarecer que a diretora criou situações ficcionais a partir do evento histórico.

Os debates que o filme pode suscitar podem ser complementados pela discussão historiográfica sobre a Revolução. A ideia não é desqualificar o valor de “fonte histórica” que o filme possui, mas que as reflexões sejam aprofundadas para além dos aspectos que ele privilegia em sua narrativa.

Uma sugestão é que seja criado um roteiro para direcionar as análises que as e os estudantes farão do filme. É importante que tenham acesso às informações principais sobre o filme: a biografia da diretora, contexto de lançamento, recepção da crítica, entre outras<sup>7</sup>.

As propostas de análises de obras audiovisuais dentro das aulas de História cumprem um papel significativo no processo de formação das novas gerações, pois as imagens e narrativas que elas apresentam influenciam nos processos de constituição das consciências históricas. Elas, assim como as demais fontes, devem ser analisadas e contextualizadas de acordo com os objetivos didáticos e pedagógicos das e dos docentes. Numa perspectiva otimista, elas influenciam na formação de expectadoras e expectores mais críticas e críticos, conforme já mencionado, e ampliam e diversificam a cultura cinematográfica das e dos jovens em idade escolar.

## **Conclusão**

O filme *Capitães de Abril* corresponde a uma das produções audiovisuais que têm como enfoque a Revolução dos Cravos. Ele pode ser considerado uma grande produção nos moldes do cinema comercial. Grosso modo, enaltece a ação dos militares revolucionários que

---

7. Esses procedimentos são recomendados por Marcos Napolitano (2004).

assumiram para si a função de pôr fim ao autoritarismo político em Portugal e criar as condições para o estabelecimento da democracia.

Apesar das críticas que apresenta às guerras na África e insinuar as incertezas do que viria após a queda do Estado Novo, o filme em sua proposta não é muito complexo. Tem uma linguagem direta e objetiva, que visa tratar de forma romantiza a ação dos “capitães de abril”.

Incorporar essa obra às aulas de História exige que a e o docente apresentem essas questões para as e os estudantes, pois podem deixar passar despercebido. Consideramos que ela possibilita um início de debate sobre a Revolução dos Cravos, e sobre as representações ao seu respeito, entretanto, esse debate deve ir além do que ela apresenta.

As fontes audiovisuais, assim como os demais documentos históricos, apresentam uma tensão entre o que é evidente e o que é representação. Elas são representações construídas socialmente, e uma “evidência de um processo ou de um evento ocorrido” (Napolitano, 2011, p. 240). Portanto, a análise dessas fontes exige considerar os aspectos da linguagem audiovisual e o caráter polissêmico que as imagens possuem, podendo gerar interpretações diferentes. Nessa situação, o trabalho de mediação da e do docente é essencial.

É importante que o cinema comercial tenha produções como *Capitães de Abril*, tendo em vista que o alcance delas é bem maior que as do cinema independente e de arte. Elas cumprem um papel importante nos imaginários sociais. Nas aulas de História, esses imaginários podem ser problematizados e considerados dentro das dinâmicas históricas.

A utilização de obras audiovisuais no ensino de História possibilita que realizemos em sala de aula uma dimensão da pesquisa histórica, assim como as demais fontes e documentos. Uma proposta de ensino

do conhecimento histórico que dá condições às e aos estudantes que participem “do processo do fazer, do construir a história” para que, assim, possam compreender “que a apropriação do conhecimento é uma atividade que se retorna ao próprio processo que elaborou este conhecimento” (Schmidt, 1996, p. 118). Em linhas gerais, é criar condições para a investigação e para as análises críticas sobre os contextos históricos.

Cabe ressaltar que é importante que outros tipos de produções também sejam analisadas nas aulas de História, por exemplo, os filmes de Susana de Sousa Dias que têm como marca a experimentação estética ao serem estruturados a partir de imagens de arquivos e evidenciarem histórias de pessoas que foram vítimas da violência do Estado Novo, entre elas, as mulheres que muito tempo foram destituídas do lugar de “sujeitos” da História.

## Referências

- Dias, S. de S. (2012). *Corpos estranhos ou (des) igualdade na película. Arte e Gênero: Mulheres e Criação Artística*, 230-240.
- Dias, V. S. (2011). Os filmes de Maria de Medeiros. *Novas & Velhas Tendência no Cinema Português Contemporâneo*. <https://repositorio.ipl.pt/handle/10400.21/418>
- Galdino, M., & Vida, B. (2020, Abril 25). Cinco filmes para compreender a Revolução dos Cravos. *MST*. <https://mst.org.br/2020/04/25/cinco-filmes-para-compreender-a-revolucao-dos-cravos/>
- Gomes, M. (2011). O lado feminino da Revolução dos Cravos. *Storia e Futuro: Rivista di Storia e Storiografia online*. <https://storiaefuturo.eu/lado-feminino-revolucao-dos-cravos/>

- Napolitano, M. (2004). *Com usar o cinema em sala de aula*. Contexto.
- Napolitano, M. (2011). A História depois do papel. In C. B. Pinsky (Ed.), *Fontes Históricas* (pp. 235-289). Contexto.
- Medeiros, M. de. (Diretor). (2000). *Capitães de Abril* [Filme]. JBA.
- Pereira, A. C. (2019). FemCinema: breve história das mulheres cineastas em Portugal. In K. Holanda (Ed.), *Mulheres de cinema* (pp. 249-260). Numa.
- Robert-Gonçalves, M. (2015). *Emancipação e resignação. Presença e expressão femininas no cinema do PREC* [Trabalho apresentado]. Atas do IV Encontro Anual do AIM, Lisboa, Portugal. <https://aim.org.pt/atas/Atas-IVEncontroAnualAIM.pdf>
- Schmidt, M. A. M. dos S. (1996). *A formação do professor de História e o cotidiano da sala de aula: entre o embate, o dilaceramento e o fazer Histórico* [Trabalho apresentado]. 2º Encontro Perspectivas do Ensino de História, São Paulo, SP, Brasil.
- Secco, L. (2013) A Revolução dos Cravos: a dinâmica militar. *Projeto História*, 47, 365-376.
- Serrano, J., & Venâncio Filho, F. (1930). *Cinema e Educação*. Companhia Melhoramentos de São Paulo.
- Souza, E. C. de. (2014). *Cinema e educação histórica: jovens e sua relação com a História em filmes* [Tese de Doutorado, Univesidade Federal do Paraná].

Tavares M. (2000). *Movimentos de Mulheres em Portugal, décadas 70 e 80*. Livros Horizonte.

Zan, V., & Rodovallho, B. (2014). Revolução e cinema: o exemplo português. *Aniki*, 2, 358-394.

# **ALEGORIAS DO SILÊNCIO: REPRESENTAÇÕES SOCIAIS DO BRASIL E DE PORTUGAL PELA ANÁLISE FÍLMICA DE OS DEUSES E OS MORTOS (1970, RUY GUERRA) E MUDAR DE VIDA (1966, PAULO ROCHA)**

*Raíssa Pimentel<sup>1</sup>*

A política conservadora e ditatorial foi um dos fenômenos característicos da história da Europa e da América Latina no século XX. Sendo que os modos de governar nestes países<sup>2</sup> implicaram no autoritarismo. Outro ponto em comum, foi a utilização dos meios de comunicação de massa, como instrumentos de propaganda política e de

- 
1. Mestranda em Comunicação. Aluna e pesquisadora (bolsista CAPES) na UNESP/FAAC.  
[raissa.pimentel@unesp.br](mailto:raissa.pimentel@unesp.br)
  2. No poder estavam: stalinismo, franquismo, peronismo, na União Soviética, Espanha e Argentina.

manipulação da opinião pública<sup>3</sup> – utilizados tanto em Portugal quanto no Brasil. Esta ação, deve-se pelo fato de o cinema e o rádio serem os principais meios midiáticos da época (Giddens, 2008). Segundo Maria Helena Capelato (1998), a propaganda política é entendida como um fenômeno da cultura de massas e da sociedade, que consolidou-se com o avanço tecnológico dos meios de comunicação.

Por esse motivo, a indústria cinematográfica foi alvo das ditaduras para a implementação de seus governos. Esta apropriação dos meios cinematográficos para a difusão de propagandas políticas e controle do cinema, expande as possibilidades para uma análise sobre os usos e as intenções de quem exerce a máquina cinematográfica em determinado recorte temporal de uma sociedade.

Como Ismail Xavier (2017) pontua, a obra de arte não se desassocia da sociedade, ao contrário, é produto dela. Sendo assim, o cinema apresenta-se como importante meio de comunicação de instrumento de poder, tendo relação com o sujeito e a história. De forma assertiva, Golliot-Lété e Vanoye (2012) argumentam que para além do campo e da linguagem artística, essa sétima arte é um objeto culturalmente construído no campo discursivo em relação à sua época de produção. Nesse sentido, as produções filmicas são carregadas de discursos e relações de poder, seja por quem o produz, seja pela sua condição sócio-histórica, pois “todo filme tem uma história que é História, com sua rede de relações pessoais, seu estatuto dos objetos e dos homens” (Ferro, 1992, p. 19).

---

3. Esse sistema de produção cultural que pretende atingir toda a sociedade a fim de dominar as informações e moldar hábitos foi denominado de “indústria cultural”, criada pelos teóricos Theodor Adorno e Max Horkheimer, da Escola de Frankfurt.

Ainda, Marc Ferro (1992) apontou que por meio da materialidade do filme, podemos compreender as problemáticas ideológicas, o contexto social e as relações sociais de determinada época. O teórico supracitado, tentou demonstrar que mesmo a realidade não sendo integrante de determinada obra, podemos ter a compreensão da História por meio da análise dos interesses ideológicos que guiaram determinada película. Ou seja, mesmo que haja a intervenção dos poderes dominantes, “a câmera revela o funcionamento real daquela [sociedade], diz mais sobre cada um do que queria mostrar” (Ferro, 1992, p. 86).

Logo, este artigo tem como proposta analisar o discurso imagético presente na obra cinematográfica de Ruy Guerra, *Os Deuses e os Mortos* (1970) e de Paulo Rocha, *Mudar de Vida* (1968). Dessa forma, será intenção neste artigo, buscar a relação entre a expressão alegórica das películas com os seus contextos políticos da ditadura de Portugal e do Brasil, entre 1960 e 1970. Ambos os países conviveram com as práticas rotineiras da censura aos meios de comunicação e às produções culturais. Por meio da censura, os regimes autoritários interferiam nas produções culturais que tivessem conteúdo de mensagens que fossem contrárias ou que criticassem a ideologia oficial<sup>4</sup>, como foi o caso da intolerância aos filmes que faziam acusações sociais sobre a realidade

---

4. Há de evidenciar que neste momento ocorreu a polarização entre esquerda e direita, tendo como resultado conflitos mundiais (1914 e 1939), como a Guerra Fria (1947-1991), colocando em confronto dois modelos de políticas: capitalismo e comunismo. O ultranacionalismo e o conservadorismo foram modelos das ditaduras de Portugal (1926) e do Brasil (que ocorreu tanto na ditadura de Getúlio Vargas e novamente no golpe de 1964).

do país ou que “ferissem” a ordem e os bons costumes<sup>5</sup>. Como Kushnir afirma, “toda censura é um ato político” (2004, p. 38).

Desse modo, para a compreensão de determinada obra, é fundamental o entendimento e reflexão das questões históricas daquele período. Essa relação com o discurso e seu período histórico, estão presentes na Análise de discurso Francesa, proposta pelo teórico Michel Pêcheux (1981), em que para a análise do discurso, não concerne a análise do corpus pelo corpus, mas a produção de sentidos que estão presentes nela. Pois, sabendo que não existem discursos neutros, toda discursividade expressa posições culturais, ideológicas e sociais. Assim, ao analisar uma obra cinematográfica, é imprescindível investigar o que está além do exposto pelas imagens, sons e o próprio discurso presente na obra. Logo, por meio do método da Análise do discurso, objetiva-se extrair das imagens os sentidos e significações que estão subentendidas nas produções, no caso aqui, das obras cinematográficas que serão analisadas.

### **Breve contextualização sobre os governos de Portugal e do Brasil**

Em Portugal, o Estado Novo teve início em 1933, com Salazar (1926-1933) e Marcello Caetano (1933-1974), sendo o regime autoritário

---

5. Estas ações têm relação às mudanças culturais e de comportamento que ocorreram a partir dos fins dos anos 1960: eram os jovens em busca de liberdade, seja ela de expressão, sexual, gênero e raça. Essa contracultura refere-se ao movimento cultural concomitante à Guerra Fria, insurgindo contra uma sociedade opressiva. Era um momento da ideologia dos hippies, os solos de guitarra dos Beatles e o cinema de Godard. Tudo isso era visto como uma ameaça, já que iria contra a ordem estabelecida pela sociedade patriarcal e conservadora. Diante dessa conjuntura, já sinalizavam a importância da associação entre moral e política, temas articulados pelos militares, em nome da não corrupção dos valores morais e da segurança nacional, a fim de sustentar a legitimidade perante a sociedade e manter o seu poder.

européu mais longo durante o século XX. Nos sistemas de censura, em 1944, o Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI) substituiu o Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), no que constituiu um processo de centralização do aparelho de controle da informação, sendo instituída “legalmente uma Comissão de Censura que tutelava a censura teatral e cinematográfica” (Cunha, 2010, p. 540). Obrigatoriamente, antes de serem exibidas, as películas tinham que passar pela Comissão de Censura aos Espetáculos que, a partir de 1957, passa a denominar-se Comissão de Exame e Classificação dos Espetáculos (António, 2001).

Após a eleição do Presidente do Conselho de Ministros, Marcelo Caetano, sobretudo na chamada “Primavera marcelista” – finais de 1968 a 1971 – houve uma desilusão política por conta da continuidade do regime ditatorial. Vale lembrar que o rigor com a retratação de temas que envolviam política e críticas sociais, permaneciam à crivo da censura. Em 1974, surgiu um documento intitulado “Diretrizes para uso da censura cinematográfica” que definia as normas que regeriam o que deveria ser censurado ou não. Também ficavam a crivo da censura temas que retratassem “uma exagerada preocupação social ou em que se sinta qualquer tendência comunizante”, conforme o artigo nº 40 de 1959, disponível na Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema “filmes que explorem as lutas de classe”. A censura, nesta perspectiva, tem como intuito permitir somente a veiculação de informações com a ideologia oficial do governo (Azevedo, 1999).

No Brasil, o golpe civil-militar de 31 de março de 1964, foi marcado pela repressão, opressão e violência, ocasionando fortes mudanças políticas, que culminaram em 21 anos de um regime autoritário

(Ferreira & Gomes, 2014, p. 20). Os militares buscaram controlar os meios de comunicação em massa, visando a alienação dos cidadãos em meio a qualquer ideologia contrária a eles proposta. Com o foco do regime militar nas produções fílmicas, Anita Simis (2015) aludiu que com a criação do Instituto Nacional de Cinema (INC), em 1966, refletia-se sobre a tentativa da ditadura militar brasileira para operar no ramo cultural, a partir de seu apoio aos filmes nacionais. Todavia, ora promoviam os filmes; ora censuravam por meio da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP).

Como apontou Leonor Pinto, “pode-se afirmar que a ação da censura sobre o movimento cultural reflete os projetos da ditadura no plano político” (2006, p. 160). No início, os princípios da censura eram de ordem moralista: palavrões e cenas de sexo. Em um documento intitulado Ficha de Censura nº4, de 23 de julho de 1965, no processo do filme de Leon Hirszman intitulado *A Falecida* (1965), consta: “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” (Pinto, 2006, p. 160). Posteriormente, a censura tornou-se mais rígida e a liberdade de expressão mais limitada. Em 1968, o general Costa e Silva (1967-1969) emitiu o AI-5 (Ato institucional nº 5), que foi o mais duro de todos os atos institucionais, seguido por repressões e um rastro de violência, de prisões, torturas e mortes. Como se não fosse o bastante, em 1970, no poder estava o general Garrastazu Médici (1969-1974), cujo tempo de governo ficou conhecido como “anos de chumbo”, restringindo ainda mais as liberdades dos artistas que contestavam a ditadura.

Dessa forma, as ditaduras forçaram os cineastas dos anos 60 e 70 a encontrarem uma nova maneira de filmar e revelar o que não podia ser falado. Com a finalidade de não terem suas películas barradas pelas medidas censórias, alguns cineastas recorreram ao uso das alegorias em suas películas como estratégia de resistência diante do contexto repressivo. Quem destaca a importância da alegoria como análise crítica é o filósofo Walter Benjamin (1984) e, segundo este teórico, a alegoria pressupõe a arbitrariedade entre significante e significado, uma vez que é aberta à exegese, havendo várias possibilidades de análise de seu significado<sup>6</sup>.

### **A narrativa alegórica e suas representações**

A palavra alegoria vem do grego *allós* – outro – e *agourein* – falar; sua tradução: em outra forma de falar. Podemos pensar na alegoria como uma forma de linguagem e pensamento, que transmite sentidos que estão para além do intelecto puramente discursivo, nos instigando a reflexões. E essa forma de narrativa atende a esse apelo. A alegoria lida com elementos concretos para expressar um significado abstrato, ou seja, produz um significado para além da imagem representada, apontando para outros níveis de conteúdo. Formula-se, pois, como atividade cognitiva consciente de quem a utiliza. A alegoria trabalha no campo do simbólico para propor uma ideia ou reflexão sobre o mundo histórico.

---

6. Em suma, o efeito alegórico pode ser gerado pela sucessão de imagens que produzem um sentido que “ultrapassa” o seu sentido literal. Por meio da análise e leitura crítica pelo sentido figurado que a imagem sugere, podem ser reveladas possíveis significações contidas na alegoria. Dessa forma, é importante analisar onde a alegoria está inserida, ou seja, é necessário o entendimento do contexto histórico e dos meios de produção que a geraram.

Segundo Walter Benjamin, em seu primeiro capítulo intitulado “Drama trágico e tragédia”, ao investigar as peças teatrais do barroco alemão produzidas no século XVII, notou que o conceito de alegoria havia sido ignorado pelos críticos e estudiosos da época devido ao seu exagero, não auferindo tamanha importância para a análise. Porém, é em meio a essas “ruínas” e peças obscuras que o filósofo observou maior transparência daquela época. No último capítulo do livro em, “Alegoria e Drama Trágico”, Benjamin finaliza com a teoria sobre alegoria.

A alegoria não seria um modo de ilustração, como foi retificada pela tradição classicista, mas expressão como a linguagem e escrita (Benjamin, 1984, p. 184). Este autor, buscou a compreensão do conceito de alegoria como categoria estética em que fosse capaz de dar conta das características de sua contemporaneidade. Sendo assim, pelas alegorias se revelaria a verdadeira “fisionomia da história que lhe é presente” (Pereira, 2007, p. 52). A ruína seria a representação dessa transitoriedade. O autor nos apresenta uma alegoria central, correspondendo à insignificância temporal em relação à eternidade do divino. Segundo Benjamin, a história da Salvação contribuiu para a mudança da História, cuja base está na alegoria. Assim, a relação entre natureza e história, mediada pelo conceito de alegoria, institui uma relação dialética, cujo objetivo se centra na compreensão crítica. Por essa razão o autor utiliza a alegoria como importante metodologia de análise, pois reflete a efemeridade de seu tempo.

Segundo Bill Nichols (2005), teórico e professor de cinema, os filmes de ficção se diferenciam dos documentários que se propõem a apresentar o mundo histórico, enquanto o cinema de ficção é essencialmente alegórico. Tal conceito engloba um jogo de pluralidade de

sentido e a alegoria se atém à função de transmitir uma mensagem cifrada. Trata-se de compreendê-la como representações dentre as várias possibilidades de pensamento.

Esse jogo de ideias na imagem cinematográfica provoca antíteses sem fechamentos que dão outras significações que não aquelas programadas de fato, proporcionando nessa construção paradoxal. Ideias diferentes que “habitam” o mesmo enredo. Ou seja, quando for analisada, isso não implica necessariamente apreender a mensagem na íntegra, mas um procedimento de levantamento de hipóteses. A alegoria também pode ser analisada para além da linguagem discursiva, como pelos sons, ou como a câmera se direciona e se enquadra, e a sua *mise-en-scène*. Estes elementos que compõem a unidade estilística nos levam a assimilar ideias, sentimentos e sensações ao nos depararmos com ela.

Assim, a análise da linguagem pode ser definida como o processo de atribuição de significação a uma imagem, que pode provocar em cada analista e/ou espectador, visões e sensações diferentes da realidade. Dessa maneira, a sua significação é ampliada – cada imagem cumpre uma finalidade artística e/ou dramática que transcende a sua aparência. Diante dos apontamentos levantados, temos a concepção de que a imagem provoca uma impressão, tendo o contato com o sentido, ou seja, as imagens são oriundas e podem habitar as esferas profundas da psiquê humana.

Portanto, as imagens apresentadas não são uma mera representação da realidade, mas são signos. A abordagem indireta dos signos permite mostrar os temas mais aprofundados e a ampliação de seus significados, com o poder de provocar leituras psicológicas, sociológicas, políticas, ideológicas etc. Esse emaranhado de signos implica algo a mais do que

aquilo que está diante dos nossos olhos, de uma maneira mais ampla, que não seja passível de poucas interpretações. Em suma, o efeito alegórico pode ser gerado pela sucessão de imagens que produzem um sentido que “ultrapassa” o seu sentido literal. Por meio da análise e leitura crítica pelo sentido figurado que a imagem sugere podem ser reveladas possíveis significações contidas na alegoria. Dessa forma, é importante analisar onde a alegoria está inserida, ou seja, é necessário o entendimento do contexto histórico e dos meios de produção que a geraram.

Em diferentes operações estéticas, como também em épocas e seus contextos históricos, a alegoria é retomada nos momentos de crise da sociedade e do indivíduo. Como cada elemento em uma imagem alegórica expressa outro significado que não seu manifesto, ela vai apontar para outros níveis de conteúdo. A alegoria passa a ser usada na estética cinematográfica brasileira e portuguesa, pelo seu contexto conturbado devido às medidas repressivas dos governos autoritários.

### **Alegorias do silêncio: análise das obras**

Importante pontuar que ambos diretores faziam parte do movimento cinematográfico significativo e de grande importância em seus países. Inspirados pelos movimentos cinematográficos do Neo-realismo Italiano e da Nouvelle Vague<sup>7</sup>, os filmes dos movimentos do Cinema

---

7. O Neo-realismo italiano (1940) foi um movimento cinematográfico na Itália, onde tinha como temas o retrato social, as crises políticas e ideológicas e os desastres da guerra. Logo, as películas se importavam menos com a descrição da sociedade, mas com o que acontece dentro dela. Em relação a Nouvelle Vague (1950), surgiu na França, onde as propostas pelos cineastas eram de um novo modo de lidar com a linguagem cinematográfica. Nasce o conceito de um “cinema de autor”, em que a mensagem do filme não estaria na sua história, mas sim, na forma em que essa história foi contada.

Novo (Brasil) e do Novo Cinema (Portugal) representaram uma cultura de vanguarda para seus países, devido às suas novas propostas estilísticas para as suas películas; e por proporem a elaboração de temas que retratassem o contexto social de sua época. Estes movimentos cinematográficos, mesmo diante do poder opressor do Estado – que sufocava as produções que eram consideradas subversivas e fora da ordem estabelecida – não deixaram de fazer seus filmes com posições políticas e críticas ao regime. Utilizaram, portanto, dessa sétima arte para tornar visível o que era invisível, mesmo que fosse de forma alegórica<sup>8</sup>. Logo, o uso das alegorias no cinema em um país que censura, pode tornar-se um conceito-chave para que estes cineastas ainda possam fazer seus filmes sem que sejam barrados pelo crivo da censura (Xavier, 2013, p. 447).

Os personagens presentes nas obras, foram representados por meio de alegorias para retratar de forma crítica, o momento histórico em que se situa. Dessa forma, a sociedade encenada mantém relações complexas com o mundo real, trazendo um determinado ponto de vista sobre si em forma de espetáculo e/ou drama.

Sendo assim, os filmes selecionados para análise utilizaram-se da alegoria, para além da opção estética. Usaram-se da linguagem cinematográfica para representar o desespero diante das condições dessa época. O filme brasileiro *Os deuses e os mortos* (1970), de Ruy Guerra, envolve em sua narrativa a representação grotesca de um Brasil derrotado e cruel. O filme narra sobre uma família oligárquica na Bahia,

---

8. Ao introduzir os temas alegoricamente em seus filmes, os autores apontam para um sentido que não é explicitado, trazendo o reconhecimento de que a linguagem, como Xavier (2013) coloca, como expressão, não atinge de imediato essa percepção dos sentidos, colocando o receptor em postura analítica própria para obter o deciframento da lacuna deixada.

na década de 30, em um contexto de conflitos políticos e disputas armadas. O personagem, interpretado por Othon Bastos, que não tem seu nome pronunciado, intitulado de Sete vezes, encarna uma crise ética, insatisfeito consigo mesmo.

Já a película portuguesa *Mudar de Vida* (1966) de Paulo Rocha, a narrativa ocorre na praia de pescadores, onde a história centra em um jovem (Adelino) que retorna à sua terra depois da guerra da África, em que o dilema e o drama está entre um triângulo amoroso e duas mulheres, sendo elas: Júlia, uma mulher do mar (Maria Barroso), e Albertina (Isabel Ruth), uma operária misteriosa. Ao regressar o jovem encontra sua antiga namorada Júlia, casada com seu irmão, Raimundo. Logo, ao encontrar com Albertina, ela o encoraja para *Mudar de Vida*.

### **Os Deuses e os Mortos (Ruy Guerra)**

A narrativa do filme contextualizada no início do século XX, retrata as disputas pela posse de cacau, entre duas famílias que tinham poder aquisitivo, sendo eles: os Santana da Terra e os D'Água limpa. Mas, para além desses embates de poder, dois fatores somam para acirrar ainda mais esse conflito, de um lado o capital estrangeiro, sendo este o inglês – àquela época era o distribuidor internacional do cacau brasileiro (Freitas, 1979); do outro surge um forasteiro enigmático, interpretado por Othon Bastos, que se autodenomina como Sete Vezes (o personagem relata ter sido baleado sete vezes), em que acaba acirrando ainda mais as disputas entre as famílias levando-os para o seguimento da aniquilação. Segundo Ismail Xavier, este personagem é “a figura suja, contaminada, que emerge como que da terra, trazendo no corpo as marcas de uma tradição local associada ao sangue, à lama” (1997, p. 142).

Diferente de um Antônio das Mortes – O Dragão da maldade contra o Santo Guerreiro (Glauber, 1969) – em Os Deuses e os Mortos, cujo personagem interpretado por Othon Bastos, assemelha-se a um Paulo Martins de Terra em Transe (1967), atirando contra tudo e todos. Seu personagem encarna uma crise ética, insatisfeito consigo mesmo – tais sentimentos que caracterizam a época, assim como abuso de poder, sufocamento da liberdade, além das mortes para aqueles que se opuseram ao governo. O personagem vivido por Othon Bastos, grita e apela por uma ação, por uma luta, em meio à destruição total. Pode-se pensar que o filme expõe a vivência interna de Ruy Guerra, “surge o imperialismo britânico e o capital financeiro sem fronteira, que determinam ainda mais a inutilidade política de ação política e social” (Ramos & Schvarzman, 2018, p. 153). No correio braziliense, encontra-se o seguinte comentário:

Os deuses e os mortos talvez sejam o passo mais importante desde Deus e o diabo na terra do sol para definir realidade cultural, religiosa e humana do brasileiro, que não depende apenas do situacionismo econômico e histórico, que não se restringe ao enquadramento de uma condição tangível no mapa e no barômetro da história oficial. O comportamento mágico aferido ao personagem central do filme, o Homem interpretado por Othon Bastos, está intimamente ligado com o fato de esse personagem não ser caracterizado em termos de passado, presente ou futuro, o que se desindividualizar, o torna atemporal e alegórico [...] E o tema fundamental do filme é exatamente a tomada do poder. Shakespeare foi praticamente o co-roteirista desse filme (Desbois como citado em Correio Braziliense, 2016, p. 120).

A narrativa filmica teve como inspiração o romance de Jorge Amado intitulado Terras do sem-fim (1943), que também retrata sobre

os conflitos de duas famílias, sendo a reflexão central a relação entre os que exploram e os que são explorados, nas terras de cacau da Bahia. A película inicia com os créditos ao som de Tema dos Deuses, realizada pelo músico e compositor Milton Nascimento. Posteriormente, podemos ver a feitura do cacau em seu estado de ebulição. Aqui não vemos quem os colheu, ou quem os vendeu. Mas, apenas seu processo para a etapa final: a mercadoria. Já, na sua sequência, a próxima cena é nos mostrado um local de vegetação árida e seca, nos aludindo ser o sertão. Este local escolhido para as cenas vem com o enfoque de significar o Nordeste, uma vez que o Cinema Novo tem estas pretensões de representar a seca e a fome.

Na próxima cena, como um túnel do tempo, Guerra brinca com a temporalidade do filme, nos fazendo atravessar do passado para o futuro e para o presente. Nela, um chofer de caminhão discursa quebrando a quarta parede<sup>9</sup>, para o que podemos entender como trabalhadores rurais, sobre os problemas da terra naquele local, falando que no Sul encontram-se mais glórias. Ainda nesse jogo de temporalidade, vemos caminhões parados em um posto de gasolina com a logomarca Shell, o que evidencia estar anos posteriores à época em que o enredo se situa de fato. Dois motoristas de caminhões conversam, sendo que um o seu ponto de chegada é em São Paulo e o outro é o cacau. A partir disso, o corte de cena nos leva para os anos 20, com o diálogo dos coronéis em que retratam a crise em relação ao mercado estrangeiro.

Em outra cena bastante desconcertante devido ao som de tiros, vemos uma mulher (Serenó, interpretada por Ítala Nadi) com um bebê

---

9. A quarta parede no cinema é uma divisória imaginária situada na frente do palco que separa os atores da plateia.

em mãos arrastando seu marido, após ser assassinado e terem sua casa incendiada pelos D'Água Limpa. Ela vai até Santana (Jorge Chaia), reivindicar vingança e as terras que ele devia, porém os dois são negados, pois segundo o coronel “cada coisa a seu tempo e à minha maneira”. Como alude Xavier (2003, p. 53) o patriarca dos Santana da Terra preocupa-se mais com a ameaça do banqueiro em retirar o seu apoio caso prolongue o conflito com os D'Água Limpa, e continua sua fala: “Serenos não vale uma guerra”. O que está pressuposto aqui é o interesse e o poder dos coronéis, o que era comum durante a ditadura brasileira.

Em relação ao retrato do trabalhador, as imagens dos trabalhadores na plantação de cacau são bem poucas, mas o retrato da pobreza e subversão são apresentadas nas cenas em que ocorrem as violências e assassinatos – à exemplo nos primeiros minutos do filme. Estes trabalhadores aparecem como “mortos”, assim como o título do filme, onde em massa caminham em busca de trabalho para a sua subsistência. Logo, são objetificados como mercadoria, e não vistos como pessoas. Num país em que vigora o capitalismo, a exploração do outro torna-se a sua sustentação. A condição do trabalhador torna-se análoga à de mercadoria. Ele se sujeita a qualquer condição de trabalho, já que tem necessidade de garantir a sua subsistência. Conforme assinala Ridenti, “de modo que as coisas se personificam e as pessoas se coisificam, ao se tornarem meios para a realização do valor de troca” (Ridenti, 2000, p. 235). Assim, quanto maior a participação humana em uma mercadoria, maior o ganho do capital morto.

Segundo Xavier (1997), a presença dos deuses e dos mortos, mantém relações com a reflexão que o filme quer transmitir, onde é marcado pela morte e habitado por indivíduos que mais parecem fantasmas.

Neste sentido, ao vermos essa massa em conjunto, é interessante fazer um paralelo com a questão da migração, pois durante a ditadura militar, propagavam-se notícias de um “milagre econômico” para um Brasil grande e de prosperidade econômica, utilizando-se de propagandas para querer representar uma imagem de grandiosidade do país. Contudo, o filme sugere as falhas em um sistema corroído por dentro, mostrando a miserabilidade para aqueles que ficam à margem da sociedade.

Sete Vezes pretende tomar a terra para si, enfatizando não se importar com o porquê, apenas aceita que “se a lei é o sangue e o jogo é o ouro, no sangue e no ouro vou achar a resposta”. Após ter matado os homens dos clãs dos D’Água Limpa e dos Santana da Terra, Sete assume as terras Santana da Terra. Mesmo com a conquista da terra dos Santana, um burguês afirma, “mesmo que você me matasse não destruiria a cabeça; está fora do meu corpo... as lutas deixaram o Império vazio; você é dono de um império oco dentro de outro império maior”. Com esta fala, podemos ter o entendimento que dentro das forças de poderes do capital, nada o abala. Outra questão que podemos estabelecer com a conduta do personagem, é que ele toma o poder das terras por meio da violência, tal qual fez os militares em 1964, “a partir da lei, que é o sangue” (fala de Sete no enredo).

No fim do longa, diferente do que podemos observar em *Os fuzis* (1964), temos um desfecho pessimista. As ações de Sete, assim como todas as mortes e toda a violência praticada de nada serviram. A última cena é composta pelos deuses e os mortos cercando o corpo amarrado do protagonista, aludindo à tortura. Não houve práxis, não houve a libertação do oprimido. Ao contrário, vemos que no final, a derrota é sempre pelos vencidos.

## Mudar de Vida (Paulo Rocha)

Entre as paisagens do mar e da areia, Paulo Rocha nessa obra, nos faz mergulhar para um estado melancólico e bucólico, contando com o primor fotográfico e da trilha sonora composta por Carlos Paredes. Filmado em preto e branco, o drama nos envolve na história de um triângulo amoroso, que parece ser o impasse para que o personagem principal, Adelino, interpretado por Geraldo Del Rey<sup>10</sup>, mude de vida. Depois de um longo tempo fora de casa, por estar servindo à guerra na África, tem de enfrentar as mudanças e uma paixão interrompida. Sua namorada Júlia (Maria Barroso) agora é casada com seu irmão, colocando-o em estado de inconformidade. Segundo a revista *The New York Times*:

*Rocha films is a smaller scale work of sharp observation and empathy. Shot in often startling black and white by Manuel Carlos De la Silva and Elso Roque, its cinematic beauty is deeply intertwined with the film's humane vision. (Kenny, 2020)*

Mar, terra, trabalho e a própria subjetividade dos personagens, são pano de fundo para as representações sociais de sua época. Mesmo que os conflitos daquele atual contexto histórico e social não sejam representados de forma explícita, o diretor aponta alguns vestígios para que possamos compreender mais a fundo as mudanças que ocorreram, tanto nos papéis sociais de gênero e na economia de Portugal, como também refletir sobre a situação difícil da atividade piscatória.

---

10. Ator brasileiro, participou da obra de Glauber Rocha, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), filme que compunha o Cinema Novo Brasileiro.

Mudar de vida, se passa em uma vila de pescadores, onde os moradores vivem em situação precária. As cenas em que mostram o trabalho árduo dos pescadores, focam em seus pés, onde podemos observar calos e machucados, nos aludindo ao trabalho pesado de quem necessita do mar para a sua subsistência. De acordo com Catarina Alves Costa, nos anos 30, o cinema representou as comunidades pesqueiras, no qual trata-se sobre uma dependência do mar e “as situações de infortúnio geradas pela natureza marcam toda a imagem deste universo dos pescadores” (2021, p. 27).

Mas, a representação das mulheres no filme, também merece destaque. Júlia, ainda permanece presa pela tradição do “papel da mulher” em uma união estável e em sociedade. Convém salientar que a relação homens/mulheres é produto de relações sociais históricas, em que são naturalizadas na sociedade a dominação masculina às mulheres. Esse atribuiu superioridade e privilégios ao gênero masculino, enquanto às mulheres “restou” a posição de subalternas. Sendo assim, a dominação masculina tem-se sobreposto tanto na esfera privada quanto na pública, atribuindo aos homens privilégios culturais, simbólicos e materiais. As desigualdades vividas pelas mulheres são o efeito das vantagens “dada” aos homens. A eles são atribuídas funções nobres e braçais. São aqueles que colocam a comida no prato e “botam” a ordem na casa. Às mulheres são oferecidas funções de pouco valor, sendo muitas delas restritas ao papel de donas de casa e boas esposas com seu marido e filhos, o que podemos observar nas atitudes de Júlia ao longo da trama.

Segundo Bourdieu, “a dominação masculina sobre as mulheres impõe-lhes uma submissão paradoxal, que se dá através da violência exercida pelas vias da comunicação e do conhecimento” (2003, p. 170).

Embora a violência de gênero já fosse presente antes mesmo do Estado Novo, falar dessas questões, num país cujo governo é violento e autoritário, acentua e normaliza (mais) essas relações. Uma vez que a ideologia do regime baseava-se na moral, isso estimula valores ou comportamentos considerados tradicionais, como por exemplo o sistema patriarcal e a divisão sexual do trabalho. As situações de humilhação e reificação das mulheres por um grupo refletem a relação da tradição e a normatização dos comportamentos determinados por um grupo e por uma ordem que se perpetua a longo prazo dentro do processo histórico. Nossa cultura é marcada pela hierarquia de gênero, uma vez que se naturaliza e se legitima a dominação masculina em relação à subalternização feminina, levando ao silenciamento e à exclusão.

Mesmo que de forma implícita, podemos perceber um certo tipo de emancipação dos moldes conservadores da mulher tradicional pela personagem emblemática de Albertina (Isabel Ruth). Em contraste com Júlia, dona do lar e sem esperança, esta personagem é inquietante, forte e esperançosa em busca de novos ares. Ela se porta diferente do que seria o “papel de mulher” perante a sociedade. Albertina é consciente de sua situação social, sendo que almeja sair do país. Em suas conversas com Adelino, comenta sobre seu desejo pela liberdade. Podemos entender a liberdade aqui, como alegoria tanto da situação opressora em que Portugal se encontrava, mas também da liberdade da subalternidade e misoginia, em relação à violência de gênero.

Ainda, importante brevemente comentar que Albertina é operária de uma fábrica. O retrato do operariado feminino é carregado de preconceitos e desigualdades. Consideradas fracas e com baixa remuneração, as mulheres eram a grande maioria do operariado lisboeta. As razões do

público feminino adentrar ao mercado de trabalho foram por motivos de aumentar o orçamento familiar, devido à pobreza e as dificuldades do povo português daquela época. As fábricas eram um ambiente hostil, onde não as respeitavam, sendo muitas vezes acusadas de concorrer com os homens. É interessante pensar na presença de Albertina nesse local de trabalho, uma vez que, podemos compreender essa personagem como transgressora, ela não se cala ou teme a ninguém. Seu olhar inquietante e melancólico oscila entre a raiva e a sua esperança de mudança.

Diferente dos outros filmes de romance, onde o homem é o herói que salva a mulher, aqui é o contrário. Albertina salva Adelino, ao provocá-lo e instigá-lo a mudar de vida. A figura de Adelino está numa fase de transição. Ele volta para terra e para o mar. Em torno de todo o contexto que se constrói, mesmo este personagem sendo central, não revela condutas típicas dos heróis que vigoram nos personagens principais apresentados em outras narrativas. Este personagem consegue representar o atual momento de Portugal, cheio de incertezas. Um país pobre, rural e atrasado em relação aos outros países da Europa. Por conta da Primeira Guerra Mundial, a população portuguesa se encontrava em um momento de dificuldades sociais e de crise financeira, em consequência a estes eventos, acentuou as péssimas condições de vida e saúde da população.

A situação não melhorou muito na década de 1960, pois foi o início da guerra colonial em 1961. O filme não aborda diretamente essas questões, ficando apenas sutilmente visível ao observarmos as condições da casa onde viviam, o espaço regional, como também a simplicidade dos personagens. Ainda que vivendo em condições difíceis, o alimento

sempre está presente em vários momentos, sendo apenas comentada uma única vez sobre as dificuldades socioeconômicas da família de Adelino.

O final desse drama, encerra em estado de esperança e vontade de novos rumos. Adelino supera sua dor por Júlia e junto de Albertina, anseia por essas mudanças. De mãos dadas, Albertina está com o dinheiro que roubava no intuito de sair de Portugal, mas Adelino diz: “da-me este dinheiro. Não precisamos dele. Temos braços”. O que podemos entender como alegoria de uma fresta de liberdade.

### **Considerações finais**

A estetização<sup>11</sup> da política foi um recurso utilizado pelos governos ditatoriais, promovendo a barbárie. Todavia, pode ocorrer também o contrário, ou seja, uma politização da arte. Como bem ressaltou o autor Walter Benjamin (1987), a mesma câmera que se utilizou como manobra de massa política, em um cinema mais engajado, tem a capacidade de promover e produzir senso crítico – o que pode ser analisado com as propostas cinematográficas do Brasil e de Portugal.

Assim, o cinema mostrou-se a sua habilidade de moldar-se diante de seu contexto histórico e partir disso, pode-se ser analisado como fonte histórica que desvenda toda particularidade – ela oculta ou não – de determinado filme. Neste contexto, por meio da análise histórica do período do golpe, ao centrarmos a ideia do cinema como um produto cultural, podemos concluir que o filme é reflexo da lógica de seu tempo. Logo, o sufocamento das liberdades, em um país destituído

---

11. A estetização seria quando a arte não se converte apenas em mercadoria, mas também, se revela como instrumento de dominação e controle (Benjamin, 1987).

de democracia, seguiu-se para os fins autoritários e do miserabilismo da classe popular. Ao pensarmos que esses cineastas tiveram que elaborar métodos, para além de uma opção estética, mas tal atitude se deu para que seus filmes não fossem barrados, é necessário tomarmos como reflexão crítica os reflexos negativos e perversos que a censura trouxe.

A linguagem fílmica das obras não apresentaram-se literais ou diretas, utilizando da construção de seus personagens, ambientados na cena rural, para formar as representações devidas das classes sociais, ou seja, a alegoria encontra-se na composição do roteiro. Estes conjuntos de representações apelam para a denúncia das condições de injustiças sociais e a exploração da classe popular. Posto isso, a obra oferece possibilidades de compreensão, que faz com que tenha uma postura crítica em relação aos elementos diegéticos da obra.

A película *Os Deuses e os Mortos* de Ruy Guerra, apresenta-nos uma alegoria do Brasil da década de 1970, período em que o país estava sob instabilidade política e social, promovida pela ditadura militar (1964-1985). Os descontentamentos e denúncias diante da conjuntura brasileira, seriam reveladas pela arte e por meio das estratégias alegóricas, como uma forma de crítica, na qual não se buscava retratar o progresso econômico ou as representações que a indústria cultural impõe ao cinema e outras artes. Sendo assim, o filme se estrutura na construção de uma linguagem cinematográfica, a qual conduziu à crítica e a reflexões sobre o pensamento político. Em um plano mais alegórico, tratou de outras construções, no qual se inserem no debate social, como a miséria, os conflitos de classes e a manipulação.

Em relação a *Mudar de Vida* de Paulo Rocha, os personagens deste drama não admitem a separação, ou seja, em um plano alegórico,

essas rupturas indicam nas mudanças sociais que estavam ocorrendo naquele momento, ou também a vontade da mudança do período. Júlia é a alegoria de uma fissura a ser superada, já Albertina, ela é a representação da força, da esperança, e de um sonho de liberdade. Nesta película, diferente de Ruy Guerra, tanto o cenário como as falas, se fizeram leves, sem apelar para cenas violentas explícitas. A violência foi retratada pelas imagens das condições de pobreza e a dos pescadores. Em suma, Paulo Rocha, fez uma belíssima película, convidando o espectador para a poética de seu filme. Mesmo imerso ao clima melancólico durante todo o longa, ainda percebemos uma certa esperança nas mudanças sociais de seu país, o que ficou evidente na cena final. Propõe a todos que é possível mudar de vida.

Logo, as obras de Ruy Guerra e Paulo Rocha propõem um desafio e permeiam a resistência, apelando para a forma poética e o olhar inquietante à recusa dos ditames da sociedade totalitária, permanecendo críticos a elas. Assim, ao retratar as questões de seus países, projetaram na esfera familiar em suas narrativas fílmicas, os retratos da subalternidade e dominação dos indivíduos que viviam naquele período.

## Referências

António, L. (2001). *Cinema e Censura em Portugal*. Ed. Biblioteca-Museu República e Resistência.

Azevedo, C. (1999). *A Censura de Salazar e Marcello Caetano – Imprensa, Teatro, Cinema, Radiodifusão*. Ed. Caminho.

Benjamin, W. (1984). *Origem do drama trágico alemão*. Ed. Brasiliense.

Bernardet, J.-C. (1978). *Trajetória Crítica*. Ed. Polis.

Burke, P. (2004). *Testemunha ocular*. Ed. EDUSC.

Cabrera, A. (2013). *Censura nunca mais! A Censura ao Teatro e ao Cinema no Estado Novo*. Ed. Alêtheia.

Capelato, M. H. (1998). *Multidões em cena: propaganda política no varguismo e no peronismo*. In *Política de massas: uma nova cultura política*. Ed. Fapesp.

Capelato, M. H. (2007). *História e cinema*. Ed. Alameda.

Carneiro, M. L. T. (2002). *Minorias silenciadas: história da censura no Brasil*. Ed. Fapesp.

Cunha, P. (2010). *A censura e o Novo Cinema Português*. In *Outros Combates pela História*. Ed. Coimbra.

Desbois, L. (2016). *A odisseia do cinema brasileiro: da Atlântida a Cidade de Deus*. Ed. Companhia das Letras.

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

Ferro, M. (1992). *Cinema e História*. Ed. Paz e Terra.

Giddens, A. (2008). *Sociologia*. Ed. Calouste Gulbenkian.

Hobsbawm, E. J. (2007). *A era das revoluções*. Ed. Paz e Terra.

Kenny, G. (2020, agosto 14). Change of Life' Review: A Film From a Portuguese Master, Newly Restored. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2020/08/13/movies/change-of-life-review.html>

Kracauer, S. (1988). *De Caligari a Hitler - Uma História Psicológica do Cinema Alemão*. Ed. Zahar.

Kushnir, B. (2004). *Cães de guarda*. Ed. Boitempo.

Nichols, B. (2005). A voz do documentário. In F. P. Ramos (Org.), *Teoria contemporânea do cinema*. Ed. Senac.

Piçarra, M. do C. (2015). *Azuis Ultramarinos. Propaganda Colonial e Censura no Cinema do Estado Novo*. Edições 70.

Pinto, A. C. (2012). *Governar em Ditadura. Elites e Decisão Política nas Ditaduras na Era do Fascismo*. Ed. Imprensa de Ciências Sociais.

Pinto, L. E. S. (2002). Cinema brasileiro e censura durante a ditadura militar. *Catarse*. <http://www.memoriacinebr.com.br>.

Ramos, F. P., & Schvarzman, S. (2018). *Nova história do cinema brasileiro*. Ed. Sesc.

- Rosenstone, R. (1997). *História em imagens, história em palavras: reflexões sobre as possibilidades de plasmar a história em imagens. O olho da história*. Ed. Paz e Terra.
- Simis, A. (2015). *Estado e Cinema no Brasil*. Ed. Unesp.
- Sudatti, A. B., & Seligmann-Silva, M. (2014). Censura como meio de política dos afetos e do bloqueio da argumentação. *Revistausp*, 19.
- Valim, A. B. (2012). História e cinema. In C. F. Cardoso, & R. Vainfas. (Orgs.), *Novos domínios da História*. Campus.
- Vanoye, F., & Goliot-Lété, A. (1994). *Ensaio sobre a análise fílmica*. Ed. Papyrus.
- Xavier, I. (2012). *Alegorias do Subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. Ed. Cosac Naify.

# AS MEDIAÇÕES NA FRUIÇÃO CINEMATOGRAFICA DIGITAL

*Heloisa Castilho Fernandes<sup>1</sup>*

Este trabalho propõe uma reflexão sobre as diversas mediações presentes no processo de produção de sentido e fruição de obras cinematográficas na sociedade midiaticizada. As novidades tecnológicas possibilitaram mudanças que otimizaram a comercialização de obras cinematográficas, como as plataformas digitais e conseqüentemente, a fruição cinematográfica e a cultura fílmica foram transportadas para o meio digital e não permanecem centradas nas salas físicas de cinemas. Levando em consideração os efeitos de referências sociais no consumo de filmes e como impactam a estesia experienciada, é possível afirmar que as plataformas digitais podem ser consideradas um fator de junção entre mediações sociais e midiáticas, influenciando também o consumo fílmico.

---

1. Bacharela em Cinema e Audiovisual pela UEG.  
Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação na Unesp.  
[hcastilhof@gmail.com](mailto:hcastilhof@gmail.com)

## O consumo cinematográfico através de plataformas digitais

Através de novidades tecnológicas houveram mudanças que otimizaram a comercialização de obras cinematográficas, como as plataformas digitais, que possibilitam a veiculação dos mais variados tipos de conteúdos. Outro fator alterado foi a fruição cinematográfica e a cultura fílmica, transportadas para o meio digital e não mais centradas nas salas físicas de cinemas. Mediante o desenvolvimento tecnológico e digital, iniciado nos anos 1980, com canais a cabo e disseminação do videocassete, seguidos pelo DVD e Internet, nos anos 1990, instaurou-se um novo modo de consumo de mídias, não linear, proporcionando também maneiras diferenciadas de programação e distribuição. Nos anos 2000, foram criadas alternativas, como o consumo digital sob demanda, possibilitando acesso e distribuição através de plataformas digitais e de *streaming*.

Com o desenvolvimento do vídeo sob demanda (VOD), nos anos 2000, a gama de possibilidades para consumo aumentou e foi ramificada em tipos, como o vídeo sob demanda por assinatura (SVOD), o vídeo sob demanda com suporte de publicidade (AVOD), e o vídeo de transação sob demanda (TVOD) ou *pay per view*, em que espectadores adquirem uma programação específica. Existem ainda modalidades distintas de acesso aos vídeos sob demanda, classificadas como *over the top* (OTT), sendo a Internet o canal de suporte principal, ou *cable VOD*, quando o acesso é intermediado por operadoras a cabo. As inovações tecnológicas, tanto dos suportes físicos quanto do conteúdo, influenciaram não apenas os hábitos dos consumidores, mas também as práticas da indústria midiática (Lotz, 2014).

O público adquiriu mais controle sobre o momento de sua fruição, criando novos hábitos de consumo, cada vez mais individualistas, “control technologies have effectively added to viewers’ choice in experiencing television, as they have enabled far more differentiated and individualized uses of the medium” (Lotz, 2014, p. 29). Com as plataformas digitais e diversidade atual de aparelhos, as possibilidades se expandiram, agora é viável assistir a praticamente qualquer obra audiovisual através de celulares, computadores, tablets, independente do horário e local, e essas mudanças digitais influenciam diretamente a fruição e a produção de sentido.

A distribuição cinematográfica é essencial para o funcionamento e desenvolvimento do mercado e do espectador, ao determinar quais filmes são ou não exibidos, exerce influência diretamente sobre o imaginário cultural e a recepção de obras, moldando a cultura pública, neste processo estão envolvidas questões políticas, ideológicas, culturais e sociais. Outro fator definidor é o da indústria comercial, cultural que dita quais obras serão distribuídas e de que maneira serão disponibilizadas, dependentes também da popularidade alcançada, tornando-se dispensáveis ou até inacessíveis comercialmente. É importante observar também o contexto no qual a distribuição ocorre, que afeta a recepção e percepção do filme, influenciando a imagem construída sobre as obras, instigando e refletindo os desejos dos seus consumidores (Lobato, 2012).

Ao observar a distribuição de filmes em cinemas comerciais, é notório o viés político e cultural deste circuito, com a predominância de obras hollywoodianas, de grandes conglomerados e produções de grande orçamento, colaborando para uma colonização cultural, em que o circuito midiático segue um único fluxo de consumo, diminuindo e

dificultando a exibição de obras de outras nacionalidades e mercados. Considerando o papel de atuação comercial político de ideias, é realizado um recorte daquilo que pode ser visível e quais tipos de discursos devem possuir validação e apreciação no âmbito social, estabelecendo sua participação no imaginário da população, e excluindo aquelas que não merecem as visualizações e repercussões, relegadas ao esquecimento e espaços marginalizados (Sodré, 2006).

A identidade, conceituada por Woodward (2014) como as posições que assumimos e com as quais nos identificamos, formada através da junção da subjetividade e do contexto social cultural, é um fator importante no processo de dar sentido às experiências. “As identidades são fabricadas por meio da marcação da diferença. Essa marcação da diferença ocorre tanto por meio de sistemas simbólicos de representação quanto por meio de formas de exclusão social”. (Woodward, 2014, p. 40). No caso do cinema, os símbolos podem ser observados nas narrativas e suas características, de acordo com a temática, e as exclusões podem ser refletidas também na etapa da distribuição, ao serem decididos quais filmes serão excluídos do circuito comercial e, portanto, quais exclusões sociais serão estabelecidas.

Portanto, as novas possibilidades de distribuição no meio digital, de maneira legal ou não, de obras dos mais variados nichos, países e épocas, aumentam o acesso a filmes que antes estavam inalcançáveis e inacessíveis, expandindo o repertório e propiciando a inclusão de todo tipo de narrativa no catálogo e imaginário desenvolvido pelo público. Assim, ao aproximar e articular obras com temáticas de situações ou grupos sociais que se encontram excluídos de acordos hegemônicos, é possível criar rachaduras nesses acordos, entrevedo através delas

diversas narrativas, e esse contato inédito tem o potencial de enfraquecer discursos hegemônicos ou até alterar a realidade, mostrando que aquilo que era considerado a representação natural, é apenas a representação dominante, atravessando contextos e possibilitando uma fruição extensa em significados e inspiradora de sentidos (Anjos, 2023).

### **As mediações em meio à midiatização**

A fruição estética pode ser considerada como uma combinação das referências pessoais do espectador com as referências e elementos da obra, notamos que possui uma função na produção de sentido, ligada também à partilha destes efeitos. Na era midiatizada, todos esses elementos estão relacionados e atuam através das diversas mídias, exercendo influências nas produções e também nas leituras das obras. O espectador é o sujeito da fruição, e o que antes era considerado uma posição passiva do olhar foi reconhecido como um ato ativo, em que a observação e interpretação perpassam as diversas referências que compõem o espectador, e constituem também a atuação de transformação e produção de sentido. A capacidade de associar e dissociar os significados é o que caracteriza a emancipação do espectador, igualmente ator de sua experiência estética em relação à obra (Rancière, 2012).

A experiência estética está relacionada com os afetos envolvidos na fruição da obra, trabalhados de maneira profunda, e não apenas como conexões emocionais superficiais momentâneas. É desenvolvida através de um processo de expressão e comunicação da experiência vivida de maneira interacional, segundo Braga (2010, p. 82), “a experiência estética é a experiência estética compartilhada” e, portanto, faz-se complexa e não limita-se àquilo que o sujeito da fruição sente, está relacionada

também com a sua formação sociocultural, que influencia a experiência através de contextos anteriores ao momento de fruição (Braga, 2010). Logo, esse processo não é mais considerado algo apenas individual, está disperso nos tecidos que perpassam a sociedade e seus círculos e nichos (Barros, 2012). E na sociedade midiaticizada, é possível afirmar que a experiência estética é impulsionada pelas mídias e redes sociais, que atravessam tanto o momento da fruição quanto o momento da partilha.

No campo da recepção, o processo de produção de sentidos extrapola o exercício de decodificação da mensagem recebida; ele se dá a partir das apropriações feitas pelos receptores, à luz de seu campo semântico e pragmático. O sentido não está, portanto, nos limites do composto meio-mensagem; mas, presente nas dinâmicas que envolvem os sujeitos do processo comunicacional: emissor e receptor, seres sociais, em interação com outros indivíduos, instituições e movimentos sociais. (Barros, 2012, p. 90)

A experiência da estesia e da produção de sentido está, portanto, relacionada com os saberes pessoais, individuais e coletivos do espectador, este conjunto de significações é o que permeia suas mediações. É possível organizá-las em certas categorias, as mediações cognitivas provém de capacidades pessoais, questões genéticas e de história, as mediações situacionais estão relacionadas ao momento da fruição, com as questões técnicas e físicas em que o espectador se encontra, as mediações institucionais se referem as cosmovisões atuantes, produzidas de acordo com os grupos sociais, como a família, escola, trabalho ou igreja, e, por fim, as mediações de referência são aquelas associadas aos referentes de cultura, gênero, etnia, idade, origem social e geográfica.

Assim, devido às diversas mediações e questões que influenciam a fruição, existe uma polissemia de significações (Orozco, 2005).

Juntamente com as mediações, é necessário levar em conta a midiatização da sociedade e como ela age simultaneamente na produção e na fruição do espectador. É possível afirmar que praticamente todos os relacionamentos sociais atualmente - familiar, romântico, profissional - perpassam por algum tipo de mídia. Os diversos aparelhos, aplicativos e programas estão consolidados nos meios de vida, e influenciam e também proporcionam a agência do sujeito, e a fruição, recepção e produção de sentido estão interligadas também aos tipos de mídias.

Enquanto “midiatização” vem sendo pensada como uma nova forma de sociabilidade, decorrente de uma lógica midiática, “mediação” traz já de algum tempo o sentido das interações sociais, que nos dias de hoje se dão essencialmente – mas não exclusivamente – por intermédio da mídia. (Barros, 2012, p. 88)

Neste contexto, é válido refletir sobre a fruição digital através das mediações comunicativas da cultura, uma combinação entre as mediações e os efeitos da midiatização, em que as diversas mídias estabelecem as conexões sociais e culturais, envolvendo relações de relacionamento, trabalho e artes, e engloba a sociedade e também todas suas questões de produção e consumo cultural (Martín-Barbero, 2004). A cultura, que perpassa a identidade do sujeito, é fator essencial para a interpretação do mundo, como aponta Barros (2012, p. 85), “A cultura é, para uns e outros, uma forma de ler os fenômenos e processos sociais, hoje estendidos para além das fronteiras geográficas. A cultura é, como já dito, um modo para pensar a vida global”.

Ao assistir um filme, a interpretação e leitura de seus elementos não está concretizada na obra e nas expressões de seu realizador, mas é construída através da experiência estética, em que o espectador relaciona suas referências pessoais e culturais - e também os afetos atingidos naquele momento - com as questões exibidas, produzindo os sentidos da obra. O contexto social e a identidade, portanto, possuem relevância na fruição, “as identidades de gênero, de sexo, de preferência, de pertencimento étnico-racial, de classe ou de nacionalidade se tornam fatores configuradores e determinantes na interação dos espectadores com os filmes” (Bamba, 2013, p. 50).

A depender dos contextos e características que atravessam cada sujeito, o sentido assimilado e construído a partir da obra será diferente, e isso demonstra também a capacidade artística que o filme carrega, e como pode atingir cada espectador. As mensagens presentes nas mídias são transformadas através da interação com o sujeito da fruição, que se apropriam delas, as modificam e fazem circular (Barros, 2012).

cada obra de arte, ainda que produzida em conformidade com uma explícita ou implícita poética da necessidade, é substancialmente aberta a uma série virtualmente infinita de leituras possíveis, cada uma das quais leva a obra a reviver, segundo uma perspectiva, um gosto, uma execução pessoal. (Eco, 1979, p. 64)

A recepção não é concretizada apenas em determinado momento temporal ou físico, e está relacionada também com o dispositivo utilizado para a fruição, como questionado por Martín-Barbero (1997, pp. 300-301), “de que espaços as pessoas vêem televisão, privados ou públicos, a casa, o bar da esquina, o clube de bairro? e que lugar ocupa a televisão na casa, central ou marginal?”. Atualmente, o principal meio

para consumo filmico deixou de ser o espaço do cinema físico, a sala escura cheia, que proporciona um foco e relação sensorial diferenciada. É possível assistir filmes pelo celular, telas de computador ou outros aparelhos, muitos assistem filmes enquanto utilizam meios de transporte, ao trabalhar ou organizar a casa, como plano de fundo para alguma tarefa ou em alguma festa, enquanto interagem com vários aplicativos e conversam em redes sociais, sozinhos ou cercado de pessoas, mesmo que estas não compartilhem desse propósito. Essa realidade implica em várias mudanças, a leitura estética, o foco naquela obra, a atenção centrada ou compartilhada com outros objetos.

O que ocorre no momento da recepção influencia o quanto é absorvido do filme, mesmo quando o público consegue manter a atenção fixada na obra, elementos passam despercebidos. Assistir um filme em plataformas digitais, na era da conectividade, é uma tarefa complexa, principalmente porque a produção de conteúdo é um fator marcante, a interação com a mídia é contínua, através de redes sociais, transmídias e conexões de comunicação.

O processo de interpretação também está presente através da produção de vídeos e textos explicativos sobre obras, compartilhamento em redes sociais, e construção de sentidos através de críticas, reflexões e produções de fãs, posicionados também como realizadores. Essa produção foi facilitada também pelos desenvolvimentos tecnológicos, segundo (Barros, 2012, p. 100) “sustentada por aparatos e sistemas digitais, que facilitam a apropriação e reelaboração de conteúdos, sua manipulação em operações colaborativas e sua redistribuição em redes de relacionamento”. Assim, o receptor também recebe uma quantidade de estímulos cada vez maiores, incentivado a desenvolver novos conceitos

estéticos, sendo o processo de construção de sentidos algo em constante transformação e intensificado pela conexão midiática (Barros, 2012).

Assim, as interações sociais passam a comportar uma frequente passagem por articulações complexas entre participantes da sociedade e o acervo diverso de dados (também inscritos por esta mesma sociedade). Interagir em sociedade passa, crescentemente, a ser tratado ao modo de interações com o acervo dinâmico da rede informatizada e ao modo de referências a este acervo. (Braga, 2007, p. 151)

A fruição digital possibilitou também mudanças no consumo, promovendo conexões entre diversos nichos de interesse, promovendo novos alcances e oportunidades para assistir filmes em diversos lugares e horários, uma fruição não mais submetida a geografia ou temporalidades de lançamentos e exibições presenciais. Algumas plataformas também buscam proporcionar um espaço que possibilite assistir filmes, interagir com outros usuários e ainda compartilhar os sentidos produzidos com aquela experiência, como é o caso da plataforma MUBI.

### **A plataforma MUBI e as mediações para o usuário**

O próprio funcionamento de uma plataforma digital também pode atuar através de diversas mediações em relação ao seu usuário. Atualmente, modelos de distribuição midiática estão alterando o foco da massa para o público de nicho, voltando-se para audiências menores de fãs aficionados de determinado conteúdo, que mostra-se também como um modelo viável economicamente (Curtin et al., 2014). Essa especialização de conteúdo cria um suporte diferenciado para o público, que

passa a exercer cada vez mais escolhas de consumo, minimizando o contato com obras irrelevantes para seus gostos.

Ao analisar a plataforma MUBI, é possível observar diversos fatores relevantes para o consumo de filmes. A MUBI é uma distribuidora, produtora e streaming, e teve início em 2007, sob o nome The Auteurs, fundada por Efe Çakarel, atualmente já conta com 10 milhões de usuários e está presente em mais de 190 países. Além disso, a plataforma expandiu sua atuação no mercado, com a aquisição da produtora The Match Factory, a criação do MUBI Podcast e o MUBI Festival, festivais físicos com exibições de filmes da plataforma e debates, e é responsável ainda pela revista Notebook, com conteúdos relacionados a cinema.

O desenvolvimento da plataforma surgiu então com o intuito de disponibilizar e exibir filmes de nicho, independentes e cult, buscando suprir essa demanda no mercado, utilizando-se das possibilidades tecnológicas. Ao colocar-se na posição de distribuidor, é importante avaliar também a demanda presente no mercado, no caso da MUBI, foi utilizada a falta de distribuição de muitos tipos de filmes em outras janelas, posicionando-se como a principal fonte para seu público de nicho.

Uma das principais características utilizada pela MUBI é a promoção de uma curadoria especializada, voltada para o enriquecimento cultural e artístico de seus assinantes, através de obras com temáticas sociais relevantes e de diversas nacionalidades e culturas, de criadores pertencentes a minorias sociais, possibilidades criadas através das mudanças no circuito de distribuição.

These distribution windows consequently reduce production and distribution costs, which are, of course, critical concerns in the industry's economic models. Further, the elimination of

limitations such as retail shelf space and sizable reduction in manufacturing and transportation costs makes a range of content that was previously outside the market. (Lotz, 2014, p. 145)

A curadoria, por ser um meio de seleção e apresentação de um certo conteúdo, é considerada também como uma ação política, sendo possível elevar vozes marginalizadas, trazendo seus discursos para difusão social. No quesito comercial, esta abordagem da plataforma estabelece também um consumo legítimo, impulsionando a presença de variadas obras no circuito cinematográfico, por serem de países e mercados totalmente alheios ao contexto geral brasileiro, outrora não estavam disponíveis legalmente e permaneciam relegadas apenas a pirataria.

Através da plataforma ocorre também a formação e manutenção de gostos e interesses dos usuários e também a proposição de novos debates e perspectivas, influenciando assim o mercado cinematográfico, ao criar maior consumo e demanda por certos tipos de filmes, desenvolvendo mais espaço para criadores fora do grande eixo comercial. A configuração de uso da plataforma também possibilita a fruição em qualquer ambiente físico e através de várias janelas, e permite a elaboração de textos críticos, listas e compartilhamento na própria plataforma, em sintonia com diversos públicos. Ao relacionar a possibilidade da fruição fílmica com a análise e compartilhamento, compreendemos que a MUBI exerce um papel importante tanto como mediadora da fruição quanto da experiência estética por completo.

Ao colocar-se na posição de distribuidor, é importante avaliar também a demanda presente no mercado, no caso da MUBI, foi utilizada a falta de distribuição de muitos tipos de filmes em outras janelas,

posicionando-se como a principal fonte para seu público de nicho. Investindo em uma quantidade limitada de obras, consegue atrair um público interessado em filmes de nichos, de diversas nacionalidades, estilos e gêneros, e contribui também para a ampliação do escopo do consumo do público e atende a uma demanda diferenciada - mais distante do mainstream -, influenciando o tipo de consumo da audiência e atuando também na educação cinéfila, desenvolvendo gostos e hábitos do público (Frey, 2021).

Unlike Netflix, whose recommendation forms seek to placate a collection of diverse audiences, MUBI seeks to develop the tastes of one niche audience segment by reinforcing cultural binaries and posing as a benign, trusted friend, a gatekeeper from within the users' in-group. MUBI thus attempts to square a neo-Habermasian circle: to function simultaneously as the educator, peer, matchmaker and salesperson to the arthouse crowd. [...] One strong basis for MUBI's recommendation credibility is its articulation of an arthouse credo: quality over quantity, artistic/alternative/classic over mainstream, not to mention diversity (of culture, time period, style, subject and attitude) over homogenous or formulaic cubbyholes. (Frey, 2021, pp. 79-80)

O uso da plataforma implica a interação com diversas mediações propostas pela MUBI, como a divisão dos filmes em categorias e várias listas temáticas, referentes a movimentos sociais, diretores e diretoras notáveis, festivais e performance de filmes na própria plataforma, alguns exemplos são “Assista se for capaz - especial de halloween”, “Truffaut: diretor e cinéfilo”, com obras do diretor, “Festival em Foco” - com subdivisões de diversos festivais - e “Top 1000 da MUBI”, e o realce dessas categorias é variado no *layout* da plataforma. Existem também categorias exclusivas para os lançamentos e destaques e filmes que

saem em breve da plataforma, assim como as obras apresentadas no MUBI Podcast.

Ao escolher acessar alguma das coleções, há também um pequeno texto curatorial, que introduz o usuário àquela temática, estabelecendo conexões entre os filmes selecionados e mediando a fruição futura. Algumas obras também são exibidas em formato de trailer, previamente ao início do filme, criando-se assim outro momento para promoção de conteúdo e conhecimento do catálogo, minimizando uma busca exaustiva por opções pelo site. Quando ocorre a seleção de uma obra, são exibidas diversas informações técnicas, juntamente com a classificação recebida através de notas dos usuários, premiações recebidas e performance em festivais, além disso são apresentadas as listas, artigos e críticas profissionais e textos de opinião referentes àquele filme.

A revista *Notebook* e o MUBI Podcast atuam também como uma intermediação entre público e universo cinematográfico, através de artigos, entrevistas e notícias sobre o mundo do cinema. E o contexto social se dá na plataforma através das possibilidades de seguir e ser seguido por outros usuários, escrever e publicar críticas e opiniões, e usufruir de textos de outros, estabelecendo uma rede cinéfila, voltada para a fruição de obras cinematográficas. Estas mediações colaboram para a percepção e fruição da obra, expandindo o conhecimento filmico e o portfólio pessoal do usuário, que desenvolve sua identidade em meio a um contexto social digital.

## **Considerações finais**

A experiência estética abrange questões pessoais, artísticas e de fruição, sujeita a mudanças e individualidades, a depender do espectador.

As mediações trazidas como referencial estão relacionadas com fatores culturais, históricos e sociais, e influenciam a maneira do espectador apreender e interpretar a obra, que também carrega questões mediadoras provenientes de seu criador. Analisando a realidade tecnológica atual, é possível compreender como a midiatização também complementa as mediações, pois as diversas mídias existentes abrangem e permeiam todas as atuações sociais, sejam em relação a consumo, relacionamentos, trabalho ou lazer. Portanto, a fruição artística e a estesia também são questões envolvidas pela mídia, como plataformas de *streaming* de filmes.

No cinema os referentes também são adquiridos através de hábitos de consumo, analisando as obras disponíveis em cinemas comerciais é possível notar um padrão narrativo hollywoodiano, que através de um histórico de dominação cultural, impõe e condiciona o espectador a obras similares tanto em sua temática quanto técnica. A fruição digital possibilitou mudanças no consumo, promovendo conexões entre diversos nichos sociais e também de interesse, promovendo novos alcances e oportunidades para assistir filmes em diversos lugares e horários, uma fruição não mais submetida a geografia ou temporalidades de lançamentos e exibições presenciais. Outra influência é a das redes sociais e produção digital, em que é possível criar conteúdos e compartilhar obras e textos.

Assim, percebe-se como o consumo também está relacionado às mediações e à midiatização, influenciando o público e também o mercado. Ao propor uma curadoria voltada para a experiência cinéfila e cultural, a plataforma MUBI consegue suprir uma demanda por filmes de nicho mas também colocar-se como mediadora entre as obras e seu

público, conseqüentemente agindo de maneira educativa, ao propor um desenvolvimento de olhar, em que o espectador expande seus horizontes e consome arte relevante enquanto desenvolve um interesse filmico crítico.

É possível concluir, portanto, que as mudanças digitais, juntamente com as questões de mediações e midiatização, exercem influência não apenas sobre o sujeito da fruição e seu tipo de recepção, mas também sobre o mercado de distribuição digital e sobre a própria recepção cinematográfica de determinados circuitos comerciais.

## Referências

- Anjos, M. dos. (2023). Para um glossário sobre curadoria. In L. R. de A. Rodrigues (Org.), *Crítica e curadoria em cinema – Múltiplas abordagens* (pp. 209- 221). Ed. Fafich/PPGCOM/UFMG.
- Bamba, M. (2013). Teorias da recepção cinematográfica ou teorias da espectralidade filmica? In M. Bamba (Org.), *A Recepção Cinematográfica: Teoria e Estudos de Casos* (pp. 19-68). EDUFBA.
- Barros, L. M. (2012). Recepção, mediação e midiatização - conexões entre teorias europeias e latino-americanas. In M. A. Mattos, J. J. Junior, & N. Jacks (Orgs.), *Mediação & Midiatização* (pp. 79-105). EDUFBA.
- Braga, J. L. (2010). Experiência estética & mediatização. In B. S. Leal, C. C. Mendonça, & C. Guimarães (Orgs.), *Entre o sensível e o comunicacional* (pp. 73-87). Autêntica Editora.
- Braga, J. L. (2007). Mediatização como processo interacional de referência. In A. S. D. L. Médola, D. C. Araújo, & F. Bruno (Orgs.), *Imagem, visibilidade e cultura midiática*. Sulina.

- Curtin, M., Holt, J., & Sanson, K. (2014), (Org.), *Distribution Revolution: Conversations about the Digital Future of Film and Television*. California Press.
- Eco, U. (1979). *A Obra aberta*. Perspectiva.
- Frey, M. (2021). *MUBI and the Curation Model of Video on Demand*. Palgrave Macmillan.
- Lobato, R. (2012). *Shadow Economies of Cinema: Mapping Informal Film Distribution*. Bloomsbury Publishing.
- Lotz, A. (2014). *The Television Will Be Revolutionized* – Second edition. NYU Press.
- Martín-Barbero, J. (1997). *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Ed. UFRJ.
- Martín-Barbero, J. (2004). *Ofício de Cartógrafo – Travessias latino-americanas da comunicação na cultura*. Edições Loyola.
- Orozco, G. (2005). O telespectador frente à televisão: uma exploração do processo de recepção televisiva. *Communicare*, 5(1), 27-42.
- Rancière, J. (2012). *O espectador emancipado*. Editora WMF Martins Fontes.
- Sodré, M. (2006). *As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política*. Vozes.

Woodward, K. (2014). Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In T. T. da Silva (Org.), *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Vozes.

# EMOÇÃO NO DOCUMENTÁRIO E HUMANIZAÇÃO DA LUTA AGRÁRIA NO BRASIL: CONSIDERAÇÕES SOBRE A ÉTICA E OS OUTROS EM *TERRA PARA ROSE*

*Luma Perobeli<sup>1</sup>*

Bordwell (2007) pontua que o protagonista de uma história pode ser o personagem com o maior poder ou aquele com quem tendem a simpatizar com mais intensidade. Pode, ainda, ser o personagem com cujos valores o público concorda ou também aquele que é o mais afetado ou alterado por eventos. No documentário *Terra para Rose*, de 1987, a cineasta Tetê Moraes registra a ocupação de um latifúndio improdutivo no Rio Grande do Sul, feita dois anos antes por 1500 famílias de agricultores. Nele, a sem-terra Rose parece ser a protagonista de quase todos os tipos definidos por Bordwell: sua imagem é construída para causar simpatia com mais intensidade; os valores que demonstra ter (de

---

1. Mestranda em Comunicação na Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF).  
[lumaperobeli@hotmail.com](mailto:lumaperobeli@hotmail.com)

pessoa forte, justa e valente) são de fácil admiração; e a vida que leva é constantemente afetada e alterada por eventos externos, como os fatos de ter dado à luz seu terceiro filho em um acampamento sem-terra e de ter sido morta durante uma manifestação pelo mesmo motivo que a levava a estar no acampamento, o de reivindicar a atrasada reforma agrária. Rose é moldada pelas circunstâncias e forçada a se adaptar à vida que lhe é imposta, sendo uma alegoria do sujeito pós-moderno que tenta sobreviver ao mundo presente. No caso, do dinheiro – e da terra – que condicionam todas as suas relações, como habitacionais, alimentícias, econômicas, educacionais e culturais.

Muito pela morte da protagonista enquanto o filme ainda estava em produção, a diretora vê nas figuras femininas o fio ideal para contar esse registro, que em 84 minutos retrata a história da reforma agrária no país a partir de três vieses: das políticas públicas brasileiras, da atuação dos movimentos sociais e do posicionamento das autoridades frente à questão. Utiliza recursos como imagens de arquivo, narração, subjetivação temática, intervenção da cineasta e montagem dialética para representar os Outros do filme, símbolos dos grupos bem definidos da disputa pela terra. Destaca-se “Outros”, com inicial maiúscula, porque não se trata de um outro alguém específico, singular, individualizado, como quando da relação entre duas pessoas. Trata-se de um outro descaracterizado, sem rosto na relação com o mundo. Nos termos de Bauman (1997) e Guimarães e Lima (2007), trata-se da multiplicidade de outros que compõe a vida real, espaço que não é mais o da proximidade, e sim aquele regulado por normas, leis e tribunais de justiça.

Neste contexto, este trabalho questiona em que medida o documentário *Terra para Rose* dá conta da questão ética que entrelaça

realizador, sujeito filmado e espectador. Parte da hipótese de que a diretora aposta na construção da reflexividade como saída ética para mostrar o outro de classe estigmatizado (representado por Rose e demais figuras femininas), mas que, na montagem dialética para encenar a luta de classes, acaba por caricaturar intencionalmente a figura de Annoni, proprietário da fazenda ocupada.

Conforme características da obra relacionadas com o problema proposto, três eixos de análise foram criados: 1) emoção no documentário; 2) posição ideológica; e 3) nuances da representação. O primeiro propõe refletir sobre as estratégias que contribuem para gerar emoção e humanização acerca da narrativa agrária, que tem como ponto culminante a morte da personagem principal. O segundo dispositivo de observação se refere ao posicionamento contrário da realizadora à ideologia dominante, evidente tanto na escolha de dar protagonismo às mulheres quanto no discurso contra-hegemônico que transmite. Por fim, o terceiro eixo estabelecido abrange a ética do documentário na representação do outro de classe e também na responsabilidade com o que emite ao espectador. Assim, esta pesquisa se justifica por possibilitar melhor conhecer o universo fílmico do qual este objeto é parte – a trilogia sobre reforma agrária da cineasta Tetê Moraes – e por fazer um exercício à literacia fílmica, que trata da forma com a qual os cidadãos compreendem as produções audiovisuais.

### **Subjetivação no jornalismo**

O jornalismo está em crise, dizem. Para Moraes e Veiga da Silva (2019), a tão falada crise do jornalismo é mais do que a fissura no modelo de negócio. Está relacionada às frágeis formas de representação historicamente atreladas ao processo colonizador fundante da produção de

conhecimento. Segundo as autoras, a noção da objetividade no jornalismo hegemônico é calcada em estruturas capitalistas, patriarcais, ocidentais e modernas que acabam por provocar ideologias que resultam de uma racionalidade colonizadora limitante da compreensão do Outro – de classe, gênero e raça, por exemplo.

Ainda que tentem camuflar a parcialidade inerente do emissor, nenhuma mensagem está livre do contexto de quem a produz. Moraes e Veiga da Silva (2019) afirmam que valer-se das supostas neutralidade, impessoalidade e universalidade nas quais a construção da realidade se assenta é condição partícipe do processo de desumanização de parcelas expressivas da sociedade. É o que ocorre, por exemplo, com movimentos sociais que vão de encontro a interesses econômicos de organizações jornalísticas.

Na sabatina da Rede Globo aos presidencialíveis da eleição passada, ocorrida em 25 de agosto de 2022, o candidato Lula (PT) foi perguntado sobre o pouco apoio que tinha dos eleitores ligados ao agronegócio. “O senhor atribui esse afastamento a desconfianças talvez geradas pelo relacionamento do seu partido com o MST?”, perguntou Renata Vasconcellos, âncora do Jornal Nacional (JN). Lula respondeu que não e atribuiu o fato à luta que o Partido dos Trabalhadores tinha contra o desmatamento: “A nossa luta contra o desmatamento faz com que eles sejam contra nós” (Jornal Nacional, 2022), concluiu. Em seguida, a jornalista interveio para falar que, ao contrário do modo como o candidato havia colocado, o agronegócio caminhava junto com o meio ambiente sustentável.

A Globo faz parte da mídia hegemônica que chega ao público hoje, isto é, o conjunto de empresas que comunica de forma mais ou

menos parecida e que alcança grande parte da população brasileira através da TV, dos jornais impressos, dos rádios que fazem companhia no trânsito e nos afazeres de casa ou dos portais de notícias preferidos abertos em uma aba do computador ou celular. Meios diferentes que, no discurso, pouco diferem um do outro. Ainda que sob o comando de alguns donos, essas mídias são feitas por empresas – que perseguem lucros – e, por isso, acabam por contribuir com a ideologia da classe social a que seus proprietários pertencem: a dos mais ricos.

Na ocasião da sabatina do JN, a fala de Renata reproduz o que há anos a emissora defende – por trás da suposta objetividade jornalística –, em uma tentativa de manter organizado o pensamento popular acerca do agronegócio. O tom adotado pelo então presidenciável não convinha permanecer por ser contrário aos negócios econômicos do Grupo Globo e por possibilitar o enfraquecimento de parte da opinião pública, que há anos vem escutando que “o agronegócio é a indústria-riqueza do Brasil” (G1, 2016). O debate foi levado para as redes sociais por figuras contrárias a esse mercado, que também entraram na disputa narrativa se pronunciando, resgatando informações, estudos e memes para explicar o porquê que o agronegócio não “é tech”, não é “pop” e nem “é tudo” (Moncau, 2022).

Mesmo confrontadas por discursos diversos estimulados pela massificação das redes sociais, as instituições jornalísticas da mídia hegemônica são fortes agentes na disputa do campo narrativo. Por atingir diretamente os interesses dos que dominam a mensagem, as pautas ligadas ao MST podem não ter popularidade entre as pessoas – no sentido de não conquistarem suas mentes e corações, como fala Rossi (1998) – justamente por não alcançá-las por motivos corretos.

A sigla trata de um movimento que leva a cabo o que prevê a “lei de terras” de 1964 no Brasil (Lei n. 4.504, 1964), que assegura sobre a função social da terra. A última constituição, promulgada em 1988 (Constituição da República Federativa do Brasil de 1988, 1988) além de entender a propriedade como um direito relativo e condicional (e não absoluto) do cidadão, dá enfoque especial à política agrícola, fundiária e de reforma agrária do país. Mas, apesar das causas constitucionais, o grupo é historicamente relegado a um lugar de deslegitimidade pela grande mídia. Como supõe, inclusive, a própria pergunta do JN feita ao então candidato Lula, colocando o MST em oposição ao agronegócio (este que beneficiaria o meio ambiente sustentável, enquanto aquele, como deixa subentender-se, não o faz).

Esse descrédito muito se deve a notícias relacionadas a um dos mais conhecidos instrumentos políticos adotados pelo movimento, as ocupações, que frequentemente só são divulgadas quando são palcos de confrontos policiais e desentendimentos com autoridades – e geralmente colocando os sem-terra como errados –, nunca porque protagonizam reivindicações legítimas e pacíficas em prol de uma causa. Vale lembrar que ocupar terreno ou imóvel para fins de manifestação, sem prejuízo do outro, não é tipificado como crime. A pressão popular é uma característica do Estado Democrático de Direito.

Por meio de escolhas atravessadas pelos interesses econômicos que os mantêm, os grandes veículos foram ao longo dos anos camuflando a humanidade dos que lutam pela questão agrária no país. Tanto que, às vezes, isso é preciso ser considerado se o objetivo for mudar a percepção das pessoas. É o que faz Lula, por exemplo, ainda na entrevista ao JN, quando adota discurso reparador ao falar que o MST de hoje não

é mais o mesmo de antes, numa tentativa de tirar o movimento desse lugar violento e criminoso em que foi colocado.

Os pressupostos que permeiam essa prática dominante da comunicação, ancorados por estruturas capitalistas, patriarcais e modernas, como afirmam Moraes e Veiga da Silva (2019), foram responsáveis pelo racismo e sexismo epistêmicos do jornalismo ocidental. São exemplos disso a homogeneização de diferentes culturas africanas; a “animalidade” do ser negro construída pela impensa; o esvaziamento de pautas sociais; a invisibilidade feminina; e a sexualização da mulher. Para desestabilizar esses modos redutores da representação do outro, as autoras sugerem a adoção do que chamam de “jornalismo de subjetividade”, destacando já no nome o que é negado das criações de realidade comprometidas com a “verdade”.

Observando a racionalidade dominante nos modos de objetivação jornalística, que em nosso entendimento é também crivada de valores e ideologias sociais dominantes, percebe-se que os valores-notícia também se constituem a partir dos pressupostos de uma epistemologia que igualmente é racista, sexista e classista, além de positivista. [...]. É aqui que o jornalismo de subjetividade nos é útil como ferramenta, ao empregar uma abordagem não espetacularizada sobre grupos historicamente considerados Outros da racionalidade e normatividade vigentes; ao procurar trazê-los sem enquadrá-los como exóticos, engraçados, vítimas ou violentos; ao não tomar repórteres como heróis e/ou heroínas, salvadores, enquanto o Outro é figurante. (Moraes & Veiga da Silva, 2019, p. 17)

A proposta é subverter os modos de objetivação do jornalismo para implodir principalmente esse racismo e sexismo presentes nele. Uma ferramenta que busca o sujeito como elemento central da narrativa e o “entendimento de que a ‘contaminação’ da emoção é um ganho, e

não algo a ser negado na construção das reportagens” (Moraes & Veiga da Silva, 2019, p. 18). Contra a instrumentalização da emotividade, no entanto, já utilizada na imprensa desde o início da sua história, as autoras advertem que o lugar do jornalista deve ser o de mediador à procura do melhor encontro com o Outro, esse que muitas vezes será o das comunidades vulnerabilizadas. Como ressaltam Guimarães e Lima (2007),

o modo como os filmes encaram o desafio de ir ao encontro do outro é bastante diversificado, e as dificuldades desta tarefa aumentam sobremaneira quando se trata de filmar o outro de classe, pertencente a um grupo social à margem da sociedade e, conseqüentemente, à margem da esfera de visibilidade. (Guimarães & Lima, 2007, p. 149)

Nesta perspectiva, as problemáticas nas relações de auteridade do jornalismo hegemônico trazem à luz estas mesmas questões presentes em conteúdos midiáticos não circunscritos ao jornalismo, como é o caso de programas de TV, vídeos da internet e documentários. Neste último, é antiga a discussão sobre como abordar o outro de classe estigmatizado.

## **Representação e ética**

Todo filme é um documentário e todo documentário é um filme de ficção. A primeira afirmativa é de Nichols (2012), que fala sobre a existência de dois tipos de filmes: 1) documentários de satisfação de desejos, normalmente chamados de “ficção” e 2) documentários de representação social, comumente nomeados de “não ficção”. A segunda afirmativa que inicia este parágrafo é de Carroll (2005), que reivindica o caráter da assertividade pressuposta do que frequentemente entende-se

por “documentário”, cinema que faz um recorte do mundo em que se vive para representá-lo em tela.

Vemos visões (filmicas) do mundo. Essas visões colocam diante de nós questões sociais e atualidades, problemas recorrentes e soluções possíveis. O vínculo entre o documentário e o mundo histórico é forte e profundo. O documentário acrescenta uma nova dimensão à memória popular e à história social. (Nichols, 2012, p. 27)

Seja qual for o nome atribuído, é consenso entre os estudiosos que uma obra requer interpretação, análise, pensamento sobre as mensagens transmitidas. No mínimo um esforço para o entendimento daquele conteúdo, que sem o papel do espectador é uma existência incompleta, sem sentido de ser. Como discute Gomes (2004), a obra de arte é material expressivo configurado para se tornar objeto e, então, texto carregado de significância a partir da atividade de visão crítica do apreciador.

Segundo Nichols (2012), os filmes de ficção podem se contentar com a incredulidade do público diante de suas histórias, mas, ao contrário, os de não ficção frequentemente requerem reação positiva aos significados e valores que transmitem. Esses tentam estabelecer determinado ponto de vista, convencer de que um recorte é melhor que outro, encorajar a crença de que o mundo representado no filme é real. E representação quer dizer precisamente isto: um repertório de enunciados com valores e visões de mundo encarnados, uma forma viva de mediação, um terceiro elemento que existe na relação de dois. Nas palavras de Comolli (2008):

O que eu não sou e que, no entanto, me constitui? Uma das primeiras questões do sujeito. Esse “não-eu” não é o outro,

é aquilo pelo qual eu estabeleço um elo com o outro, é o entre-dois do outro e de mim. Necessidade de passar pelo outro. A representação (o espelho, o ator, a fábula, a narrativa, o espetáculo, a imagem) é o terceiro a partir do qual se constitui minha relação com o outro, sendo ao mesmo tempo parte de mim e diferente de mim. (Comolli, 2008, p. 99)

Metz (2012) ressalta que o cinema é uma linguagem – inclusive o mudo – pois tem sentido e intenção. Para “falar”, o documentário utiliza recursos expressivos como matéria prima da mensagem e elementos que consolidam as representações como formas de se engajar no mundo, fazendo isso de três maneiras (Nichols, 2012): oferecendo uma representação verossímil do real, isto é, que seja parecida com o que o espectador conhece; significando os interesses dos outros, ou seja, representando os sujeitos tema do filme ou a intenção de quem o patrocina; e atuando mais ativamente para intervir na realidade, em prol de conquistar consentimento e influenciar opiniões.

No lugar de atores profissionais, como é o caso das ficções, os filmes de assertividade pressuposta geralmente trabalham com pessoas “reais”, personagens de trás das câmeras que encarnam representações de si mesmas para serem atores sociais diante de todo o aparato que as envolvem – equipe, equipamentos, roteiro, intenção, relação contratual etc. Por isso mesmo, adiciona-se ao documentário alta necessidade de reflexão ética sobre as possibilidades e impasses da representação do outro. Para Nichols (2012, p. 32), a pergunta é: “que responsabilidade têm os cineastas pelos efeitos de seus atos na vida daqueles que são filmados?”. Se somos nós os filmados, as perguntas são:

O que os outros pensarão de nós? Como nos julgarão? Que aspectos de nossa vida podem ser revelados e que não previmos? Que pressões, sutilmente indicadas ou abertamente declaradas, entram em jogo para modificar nossa conduta e com que consequências? (Nichols, 2012, p. 32)

Neste sentido, Ramos (2005) reflete sobre as relações de alteridade no cinema e identifica três campos éticos do documentário no século XX. O da missão educativa, o do recuo e o chamado participativo-reflexivo. O primeiro guiou o momento inicial do gênero, quando o olhar “altruísta” do realizador dava voz a um grupo ou tema e, assim, educava o público que assistia. O segundo se desenvolve com o surgimento de equipamentos mais leves que possibilitavam a captação do som em sincronia com a imagem, em meados de 1950, permitindo que o realizador saísse de cena e adotasse postura de não intervenção no filme. O terceiro momento veio logo depois, na década de 1960, e se caracteriza pelo reconhecimento da não transparência da imagem. É o campo ético que vigora até os dias de hoje, em que o cineasta assume seu lugar de enunciador e imprime sua marca na obra, conduzindo o enlace que se dá entre ele e os atores sociais nas circunstâncias de mundo em que o filme é feito – o que Ramos chama de “situação de tomada”. Pode incluir bastidores e atuação performática do realizador. “Desse modo, o campo participativo-reflexivo aposta na intervenção dos realizadores na realidade filmada e na construção da reflexividade como saída ética” (Guimarães & Lima, 2007, p. 149).

Ampliando a discussão, Guimarães e Lima (2007) afirmam que a questão ética no documentário deva incidir sobre dois aspectos: em um primeiro momento, sobre a preocupação do gênero – seja do tipo missão

educativa, de recuo ou participativo-reflexivo – em abordar o outro de classe estigmatizado de modo a captar seu rosto, e não a sua máscara. Os autores pontuam sobre o realizador fazer o caminho inverso do que normalmente fazem. Falam da necessidade de “reencontrar os traços de singularidade naqueles que aparecem a nós como multiplicidade de outros sem rosto” (Guimarães & Lima, 2007, p. 15), ao invés de querer retratá-los Outros de forma intencional.

Os pesquisadores assumem a dificuldade de tal exigência ética, mas apontam uma direção: “Tal tarefa, tão difícil, não seria também desanimadora? E o documentário, por sua vez, disporia de meios para suportá-la melhor? Não seria pedir demais a ele?” (Guimarães & Lima, 2007, p. 152).

não há nenhuma diretriz, nenhum método, nenhuma proteção garantida contra os riscos que se corre (e que vêm primeiramente do real). Podemos cunhar várias fórmulas, nenhuma definitiva. Mas se pudéssemos, escolheríamos esta: ao acolher a *mise en scène* do outro, o documentário enseja uma estética e uma política da hospitalidade, ele desenvolve a paciência de sua escuta e a atenção do olho inumano da câmara para guardar, neste encontro entre o humano e a máquina, os gestos e a voz do outro, sua resistência em ser enquadrado, narrado, encenado. (Guimarães & Lima, 2007, p. 154)

Neste sentido, exemplificam três métodos adotados pelos cineastas para tentar contemplar tal preocupação ética. A utilizada por Eduardo Coutinho, que leva às últimas consequências essa ideia de uma poética do encontro, é marcada pela postura de aceitação não resignada do mundo, “postura ética que recusa a complacência com relação àquilo que se filma, ao mesmo tempo em que recusa um ‘humanismo piedoso’”

(Guimarães & Lima, 2007, p. 154). Uma segunda abordagem adotada pelos cineastas para falar do outro de classe estigmatizado é a de compartilhar com ele os processos do filme, seja dando-lhe autonomia no momento da captação das imagens ou discutindo sobre a narrativa e representações mostradas após a montagem da obra, como acontece em *Prisioneiro da Grade de Ferro (Auto retratos)*, filme de 2003 de Paulo Sacramento.

Uma terceira estratégia é adotada por realizadores que, ao contrário da recusa à complacência daquilo que se filma, como faz Coutinho, tomam o documentário como um potencializador da reflexão e agem motivados “por uma não aceitação do mundo tal como é: querem intervir na realidade, transformá-la, denunciar suas injustiças, debatê-las com um público mais ampliado” (Guimarães & Lima, 2007, p. 155). Este é o caso, como afirmam os autores, do filme *Falcão, meninos do tráfico* (2006), cujos idealizadores MV Bill e Celso Athayde se inserem no contexto de militância para formular a mensagem. E parece ser o caso também de Tetê Moraes, diretora de *Terra para Rose* que utiliza do campo ético participativo-reflexivo para potencializar as ações do movimento sem-terra em defesa da reforma agrária.

Refletir sobre as escolhas e abordagens dos realizadores diz respeito ao segundo aspecto que Guimarães e Lima (2007) afirmam que deva incidir sobre a questão ética no documentário – que reforça o que anteriormente este trabalho abordou pelas palavras de Nichols (2012). Para eles, após pensar sobre os procedimentos e tentativas de captar o rosto do outro estigmatizado (e não a sua máscara), em um segundo momento é preciso que o cineasta indague sobre o que o filme alcança efetivamente, sobre o que vai entregar para o sujeito espectador, sobre a

sua responsabilidade com o que emite ao público. “Os filmes fornecem bases para pensarmos não apenas a conduta ética do cinegrafista, mas também a nossa em relação ao mundo visível na tela” (Guimarães & Lima, 2007, p. 156).

Por tamanha influência na percepção de mundo das pessoas, cabe a pergunta sobre como *Terra para Rose* dá conta da questão ética que entrelaça realizador, sujeito filmado e espectador. Mas não só no que se refere à representação do outro de classe estigmatizado (no filme, representado por Rose e outras militantes). Também no que se relaciona à figura do proprietário da fazenda que, apesar de pertencer à ideologia dominante e, portanto, não ser da parte historicamente considerada Outros da normatividade vigente – parafraseando Moraes e Veiga da Silva (2019) –, integra imagens carregadas de códigos, símbolos e signos que confrontam as particularidades morais e subjetivas do observador.

### **Emoção, ideologia e representação em *Terra para Rose***

A obra que aqui será analisada é a primeira da trilogia de documentários que faz um recorte temporal da causa agrária no Brasil: *Terra para Rose* (1987), *O sonho de Rose* (2000) e *Fruto da terra* (2008). O filme de Tetê Moraes introduz o assunto fazendo um diagnóstico dos momentos políticos pré-golpe de 1964 e pós-redemocratização brasileira – utiliza cenas e narração de um filme que evidenciam inclinação favorável de Jango à pauta, e imagens de arquivo que mostram Sarney, em 1985, prometendo retomar a mesma.

Estruturado em blocos – nomeados “a promessa”, “a pressão”, “a espera”, “o confronto”, “o sonho” e “a trégua” – *Terra para Rose* narra as ações organizadas por integrantes do recém-criado MST após

ocupação da Fazenda Annoni, latifúndio improdutivo no Rio Grande do Sul que o Estado já havia desapropriado para a reforma agrária. Esgotado o prazo pedido pelo Governo para assentar os ocupados da Annoni, parte dos camponeses vão para Porto Alegre fazer pressão na frente do INCRA (Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária) e cobrar continuidade do processo, que já durava cerca de 14 anos.

### Imagem 1

*Terra para Rose documenta as mobilizações sem-terra diante da inoperância do Estado. Imagens de marchas, protestos, celebrações, cantos, crianças e atividades do dia a dia dos acampamentos são mostradas para denotar luta e sensibilizar o espectador sobre a causa*



*Nota.* Frames extraídos do documentário Terra para Rose (Moraes, 1987).

Depois de meses de vigília – sem sucesso – no estacionamento da instituição e longa espera – sem poder plantar – dos que permaneciam há oito meses na fazenda, os sem-terra resolvem fazer mais pressão.

Decidem sair em marcha por quase 500 km para pressionar o Governo e sensibilizar as pessoas sobre a causa agrária. Segundo a narração do filme, 300 romeiros saíram em caminhada da fazenda ocupada e 100.000 pessoas chegaram na capital Porto Alegre. Contando com a solidariedade dos que encontravam no caminho e conquistando apoio de pessoas que tomavam conhecimento da causa, após 28 dias a marcha chegou na sede da Assembleia Legislativa do Rio Grande do Sul. Lá, o então presidente José Sarney anunciou a desapropriação de mais fazendas no estado. Só a desapropriação, no entanto, não resolvia o problema.

Outras mobilizações dos sem-terra e desdobramentos políticos vão sendo mostrados ao longo do documentário, que é conduzido primordialmente pelas figuras femininas do movimento. Para encerrar, a diretora dá notícia de uma das personagens, Rose, morta antes da finalização do vídeo em um estranho atropelamento:

Em 31 de março de 87, um caminhão jogou-se contra uma manifestação de agricultores perto da Annoni. Muitos feridos, três mortos. Rose morreu. Atropelada, despedaçada. O motorista fugiu. A empresa proprietária do veículo alegou defeito nos freios, mas a perícia, feita por funcionários da Ford de São Paulo, não encontrou qualquer defeito nos três sistemas de freio. Há processo aberto. Acidente? Assassinato? Rose morreu. Atropelada, despedaçada. (Moraes, 1987).

Esse fato foi determinante para a montagem deste primeiro trabalho e o motor para o desenvolvimento dos dois seguintes: eles mostram o “antes”, o “depois” e o “muito depois” da morte da entrevistada, em torno da qual as narrativas se constroem. Como afirma Mesquita (2021, p. 3), “Rose se tornou um símbolo da luta pela reforma agrária no Brasil – e o filme de Tetê Moraes, finalizado após a sua morte, participa de

modo decisivo dessa construção”. *Terra para Rose* extrai seu percurso narrativo da movimentação dos acampados e sintetiza a questão agrária a partir da representação de dois corpos da disputa: Roseli Celeste Nunes da Silva, sem-terra de 33 anos, casada e mãe de três filhos; e Bolívar Annoni, um senhor de meia idade, de pele branca, proprietário da fazenda de 9.000 hectares sem função social.

Após firmar seu ponto de vista junto das mulheres sem terra já no início, ao mostrá-las na linha de frente de uma manifestação, o filme segue sendo resultado direto da influência de acontecimentos externos à gravação e do posicionamento ideológico da realizadora. Algumas de suas características são: o vasto tempo dedicado às marchas e cantorias dos sem-terra e às aparições de crianças para provocar emoção; as diferentes escolhas de enquadramento, iluminação e cenários para demarcar a luta de classes, bem como a prevalência da estética relacionada aos sem-terra; a narração que tenta envolver o espectador tanto pela voz marcante bastante conhecida (da atriz Lucélia Santos), quanto pelas palavras que tentam convencer quem assiste de que a narrativa contada é verdadeira; e o protagonismo das mulheres sem-terra em detrimento dos homens no poder – indo contra a prática hegemônica da comunicação que Moraes e Veiga da Silva (2019) discutem.

Esta contra-hegemonia expressa pelo protagonismo feminino se estende também à oposição que o filme faz às ideias presentes na ideologia dominante hoje, isto é, a dos mais ricos, estes mesmos que podem controlar os produtos de comunicação mais influentes e os grandes latifúndios. De modo geral, com a intenção de subverter o discurso hegemônico, o filme mostra, de um lado, uma elite econômica e política desacreditada por não cumprir suas promessas, mas que

ao menos tem algo a dizer (representada por papéis masculinos); e, de outro, a versão dos sem-terra baseada no coletivo e bem-estar de toda a classe, também com argumentos e razões (geralmente representada por papéis femininos).

## Imagem 2

*A subjetivação do coletivo na figura das mulheres é essencial para humanizar a luta agrária. No alto: Dilma, Rita e Ema. Abaixo: Luci, Serli e Vanda*



*Nota.* Frames extraídos do documentário Terra para Rose (Moraes, 1987).

Em uma perspectiva de representação do Outro de gênero, essa estratégia de subjetivação do coletivo nas figuras femininas, como pontua Mesquita (2021), confronta a tradicional invisibilidade das mulheres na construção da classe trabalhadora e desestabiliza hierarquias sexistas.

### Imagem 3

*Os homens da elite econômica e política que, no filme, dizem ser a favor da reforma agrária, integram o mesmo Estado que nada faz para efetivá-la. Pelo trabalho de montagem, vê-se que essa estabilidade dos homens, em contraste com a movimentação das mulheres, abala e enfraquece os tradicionais papéis de gênero*



*Nota.* Frames extraídos do documentário Terra para Rose (Moraes, 1987).

No que concerne à representação do Outro de classe, a estratégia de subjetivar Rose e colocá-la como peça destaque é providencial. Ela é a única personagem sem-terra identificada com nome em tela no começo e no final do filme. As demais companheiras são identificadas em *voz off* pela narradora, e algumas somente nos últimos minutos da história para antecipar as imagens de arquivo que mostram Rose morta. Como nos fala a narração: “A história desta luta é também a história de Rose e de seu filho, Marcos Tiaraju, primeira criança nascida no acampamento dos sem terra da Fazenda Annoni, o maior do Brasil” (Moraes, 1987).

## Imagem 4

*Como se abrisse e fechasse um ciclo, Rose é a representante das mulheres de luta que compõem o movimento. Há uma Rose em cada uma delas e também todas elas na subjetivação de Rose, eleita símbolo pela diretora*



*Nota.* Frames extraídos do documentário Terra para Rose (Moraes, 1987).

Assim, o filme constrói não só a história da acampada, mas a imagem de qualquer militante sem terra (descaracterizado, sem rosto na relação com o mundo). Sob o argumento de ser uma pessoa trabalhadora, esforçada, justa, que pensa na família e reprova (e nega) qualquer atitude de violência, o filme contraria a marginalização comumente atribuída à classe e ao referido movimento social. Tenta provocar o interesse pelo coletivo a partir da identificação que o papel individual (ao mesmo tempo que múltiplo) de Rose pode gerar no espectador. Em outras palavras, a obra tenta despertar a atenção do público para um olhar mais humano – e menos criminoso – das ocupações da reforma agrária por meio da emoção com que constrói a vida e posterior morte da militante (esta sendo representante dos – e representada pelos – demais companheiros).

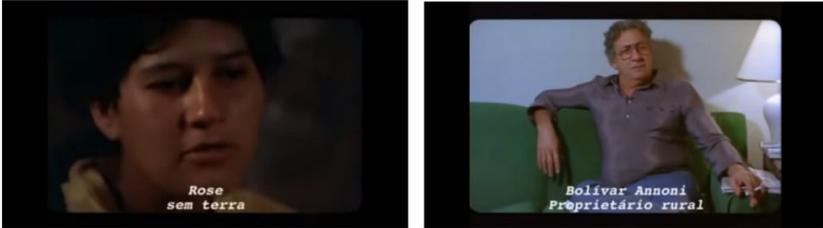
Por outro lado, para valorizar ainda mais a poética do encontro com a agricultora e, conseqüentemente, com a causa que simboliza, no escancarar da luta de classes – que se dá de modo explícito na montagem

dialética das falas – a cineasta, como estratégia de confronto à ideologia dominante, escolhe figurar Annoni como uma pessoa alheia, dispersa e confusa na contraposição a toda seriedade, determinação e certeza de Rose. A postura do proprietário, quando não beira indiferença com os trabalhadores rurais, reforça a fragilidade das palavras que pronuncia:

- Então, eu não ouvi... [o que a diretora disse]
- Vamos conversar primeiro: no sentido de quê? [sobre o que sente com a perda da fazenda]
- Não, um ato irregular, um ato político... me perdi nesse assunto aqui... [opinião sobre a ocupação da fazenda]
- Esses foram insuflados pela esquerda comunista, pela internacional comunista, e orientados pelo clero, pela igreja [opinião sobre o que estimula os acampados]
- Apropriações irregulares, investidas e insufladas pela igreja e pessoas da esquerda do governo, em desapropriar empresas rurais altamente produtivas no país. Então, uma situação muito difícil para a classe, que está sendo, estão sendo... Hoje eu estou com a cabeça...
- Sim, já estive [no acampamento] e conheço [as pessoas acampadas]. São pessoas dos municípios locais. A maioria não são agricultores, não são filhos de agricultores, ou são pessoas que tinham outros trabalhos junto à cidade.
- Isso vem em prejuízo à produção, porque isso está desanimando o produtor, que está com risco de perder as suas propriedades de uma forma que não conseguirá nunca mais repor. [opinião sobre a reforma agrária]
- A propriedade não será devolvida. Será perdida totalmente e distribuída a colonos ou invasores e a destruição é certa, como já houve em áreas contíguas dentro dessa fazenda. (Moraes, 1987).

## Imagem 5

*Apesar do pouco tempo em tela (menos de dois minutos), o choque das imagens e discursos colocam Annoni em “desvantagem” na relação com outros personagens, sobretudo na primeira sequência em que aparece, em que sua desarticulação é diretamente confrontada pela determinação de Rose*



*Nota.* Frames extraídos do documentário Terra para Rose (Moraes, 1987).

Para Mesquita (2021), para além do que é dito e das maneiras de dizer, na primeira sequência em que essas duas figuras aparecem,

o contraste se produz pelos corpos em cena, pela *mise-en-scène* das entrevistas e pela montagem. Enquanto o latifundiário aparece sentado no sofá de sua sala confortável, enquadrado em um plano americano bem iluminado (a câmera tomando de seu corpo a distância convencionalmente “correta”), Rose é filmada em close, sentada no chão junto aos seus filhos, em um quadro pouco iluminado que denota proximidade e destaca seu rosto queimado de sol. Hesitante, confuso e acuado, Bolívar Annoni mal consegue concluir uma frase – e a montagem reforça sua desarticulação, ao fragmentar em três planos o diálogo (um plano para cada vez que Tetê Moraes refaz a mesma pergunta). [...] Se Rose expõe com precisão os efeitos perversos, sobre sua família, da modernização conservadora no campo gaúcho, o proprietário, de seu turno, mal sabe dizer “como sente a perda de sua fazenda” (na provocação de Tetê Moraes). (Mesquita, 2021, pp. 5-6)

Resgatando os questionamentos propostos por Nichols (2012) anteriormente citados, acerca da reflexão ética no documentário (o que os espectadores pensarão dos sujeitos filmados; como vão julgá-los, que aspectos da vida do outro o cineasta deve ou não revelar etc.) e também considerando o alcance efetivo que o documentário proporciona para o sujeito espectador, como ressaltam Guimarães e Lima (2007), é pertinente destacar o que foi mostrado de Annoni. Das oito vezes em que o personagem aparece em tela, em metade delas a realizadora deixa transparecer um Outro (“sem rosto”) que “prejudica” a imagem do homem e do que ele representa; e deixa a ver uma *mise-en-scène* perdida e sem voz: cheia do “ter” (possui o latifúndio), mas vazia do “ser” (nem mais os argumentos ele possui, como outrora possuía sua classe). “Prejudica”, entre aspas, porque não há prejuízo real quando se considera que a ideologia que domina os meios e discursos ainda é aquela que favorece a classe que Annoni representa.

Se Tetê Moraes fez o caminho inverso, como propõem Guimarães e Lima (2007), para mostrar o rosto do personagem e não a sua máscara, não se pode afirmar. Afinal, não se sabe se aquela representação é o que transborda do proprietário (o que ele inventa) ou o que o constitui como pessoa. Sabe-se, entretanto, que esta representação que alcança o público foi utilizada intencionalmente pela cineasta para confrontar a ideologia dominante que Annoni simboliza.

## **Considerações finais**

Partindo de questionamentos acerca da questão ética que entrelaça realizador, sujeito filmado e espectador em *Terra para Rose* (1987), três eixos de análises foram traçados por este trabalho para guiar a

reflexão. Como buscou-se demonstrar, da mesma forma que Moraes e Veiga da Silva (2019) defendem a subjetividade do jornalismo como ferramenta de descolonização de grupos historicamente marginalizados pela mídia ocidental, a diretora Tetê Moraes opta pela subjetivação do coletivo na figura das mulheres para descriminalizar o movimento agrário e garantir laços de empatia e emoção com a audiência. Referente à construção da imagem alheia e dispersa do proprietário, esta estratégia foi utilizada para que fosse nula qualquer possibilidade de reforço da epistemologia dominante.

Ao final do documentário, a morte de Rose concretiza a súplica de todo o movimento a que pertencia, atribuindo tom redentor e militante à obra. Depois de anunciada a tragédia, a montagem traz cenas da mulher com o filho caçula no colo: “Eu tenho esperança que em breve o governo vai tomar a atitude de colocar *nós* em cima da terra, que chega de *nós* sofrer. Eu vou continuar aqui, até o fim” (Moraes, 1987).

Por meio da justaposição de discursos conflitantes, *Terra para Rose* coloca, de um lado, a metáfora de um povo que briga pelo mínimo e, de outro, a representação da parcela social que concentra riqueza em favor da meritocracia. 36 anos depois, os trabalhadores representados pela protagonista continuam figurando o sujeito pós-moderno afetado por interesses externos, econômicos e de bases capitalistas, sem, entretanto, desistir de reivindicar a vida mais justa. Vide a ascensão popular que os movimentos MST e MTST (Movimento dos Trabalhadores Sem Teto) têm ganhado nos últimos anos, como reconhecimento do primeiro, em 2017, por ser o maior produtor de arroz orgânico da América Latina; e a visualização que ganhou o segundo, em 2018, por ter tido como

cadidato à presidência da república o seu principal porta-voz, Guilherme Boulos, hoje deputado federal pelo Estado de São Paulo.

## Referências

Bauman, Z. (1997). *Ética pós-moderna*. Paulus.

Bordwell, D. (2007). *Poetics of Cinema*. Routledge.

Carroll, N. (2005). Ficção, não-ficção e o cinema da asserção pressuposta: Uma análise conceitual. In F. Ramos (Ed.), *Teoria contemporânea do Cinema: Documentário e Narrativa ficcional* (pp. 69-104). Editora SENAC.

Comolli, J. L. (2008). *Ver e poder: A inocência perdida – cinema, televisão e documentário*. Editora UFMG. <https://bit.ly/3drs319>

*Constituição da República Federativa do Brasil de 1988*. Texto constitucional promulgado em 5 de outubro de 1988, com as alterações determinadas pelas Emendas Constitucionais de Revisão nos 1 a 6/94, pelas Emendas Constitucionais nos 1/92 a 91/2016 e pelo Decreto Legislativo no 186/2008. <https://bitlybr.com/SwZuL>

G1. (2016). *Entenda a campanha “Agro é Tech, Agro é Pop, Agro é Tudo”*. <https://bitlybr.com/qDkPX>

Guimarães, C., & Lima, C.S. (2007). A ética do documentário: O Rosto e os outros. *Contracampo*, 2(17), 145-162. <https://doi.org/10.22409/contracampo.v2i17.356>

Gomes, W. S. (2004). Princípios de poética (com ênfase na poética do cinema). In M. Pereira, R. Gomes, & V. Figueiredo (Eds.), *Comunicação, representação e práticas sociais* (pp. 93-125). Editora PUC. <https://bitlybr.com/BFxlC>

Jornal Nacional. (2022/08/25). *JN entrevista Lula (PT), candidato à Presidência da República; veja íntegra*. Globo Play. <https://globoplay.globo.com/v/10882697/?s=0s>

*Lei n. 4.504, de 30 de novembro de 1964*. Dispõe sobre o Estatuto da Terra, e dá outras providências. <https://bitlybr.com/JfUlw>

Mesquita, C. (2021). “*Isso mudou muito na minha vida*”: o documentário brasileiro e a emergência das mulheres sem-terra como sujeitos políticos [Trabalho apresentado]. Anais do 30º Encontro Anual da Compós.

Metz, C. (2012). *A significação no cinema*. Perspectiva.

Moncau, G. (2022). *O agro não preserva o meio ambiente como disse o JN; entenda. Brasil de Fato*. <https://bitlybr.com/EpbZf>

Moraes, F., & Veiga da Silva, M. (2019). *A objetividade jornalística tem raça e tem gênero: A subjetividade como estratégia descolonizadora* [Trabalho apresentado]. Anais do 28º Encontro Anual da COMPOS.

Moraes, T. (Diretor). (1987). *Terra para Rose* [filme]. VemVer Comunicação.

Nichols, B. (2012). *Introdução ao documentário*. Papirus.

Ramos, F. P. (2005). A cicatriz da tomada: Documentário, ética e imagem intensa. In F. Ramos (Ed.), *Teoria contemporânea do cinema: Documentário e narrativa ficcional* (pp. 159-227). Editora SENAC.

Rossi, C. (1998). *O que é Jornalismo*. Brasiliense.

# **PERCURSO NARRATIVO E A TEMPORALIDADE EM THE ROYAL TENENBAUMS (2001)**

*Isabela Nunes Ribeiro<sup>1</sup>*

Este artigo busca analisar o filme *The Royal Tenenbaums* (2001) sob a perspectiva da semiótica textual, destacando os Programas Narrativos dos personagens principais. Explorando a interconexão entre suas narrativas individuais, ressaltando a importância da temporalidade como um elemento-chave na enunciação da história. Na análise, podemos observar como os personagens buscam harmonia familiar, perseguindo seus Objetos-Valores. Também, como a manipulação desempenha um papel central na história, particularmente através do personagem Royal, que busca reconciliação e perdão, além de como os elementos citados agem na compreensão da trama pelo espectador.

---

1. Mestranda do Programa de Comunicação da Unesp  
[in.ribeiro@unesp.br](mailto:in.ribeiro@unesp.br)

## O desenvolvimento da narrativa audiovisual

O cinema expressa e retrata constantemente questões do cotidiano, proporcionando uma reflexão profunda sobre a natureza humana e a profundidade de nossas interações e dinâmicas dos relacionamentos. Somos inseridos em um ambiente que nos convida a explorar as motivações, as emoções e os dilemas dos personagens, estabelecendo uma conexão íntima entre a narrativa e o espectador.

A escolha dos recursos utilizados nas montagens cinematográficas cria uma atmosfera cativante e imersiva, onde através de diferentes pontos de vista e vivências compreendemos o enredo como um todo. O filme *Os Excêntricos Tenenbaums* de 2001 apresenta percursos individuais de personagens da família Tenenbaum, e introduz também as similaridades entre os dilemas e questões de cada um deles em relação a sua família. A trama apresenta tempos diferentes, sendo divididos no presente e retratando o passado, justificando o contexto de cada indivíduo envolvido. Essa abordagem não linear confere um ritmo único ao filme, cativando o espectador e mantendo-o engajado na história.

No processo da enunciação, o tempo atua como um dos subcomponentes da discursivização. Ao observar o discurso, o tempo demarca o agora, ou seja, o momento em que o evento acontece e as características que o permeiam. O presente é contemporâneo entre a narração em si e o momento em que foi narrado (Fiorin, 1996). Ao associar o conceito da temporalidade ao cinema, notamos a disposição dos acontecimentos e a maneira com a qual a história é contada, fluindo por cada um dos Percursos Narrativos, colaborando para que os personagens sejam bem construídos e tenham concretude.

No longa, o diretor apresenta a história de uma família e o cotidiano singular de cada um de seus membros, desenvolvendo uma narrativa intrigante e um percurso marcado por reviravoltas e desenvolvimentos individuais. Por meio da construção de cada personagem e de sua relação com os outros personagens, o filme apresenta uma grande variedade das estruturas narrativas, destacando a importância do percurso narrativo e temporalidade na compreensão do filme.

Neste artigo, exploraremos os personagens principais de *Os Excêntricos Tenenbaums* e como suas trajetórias se cruzam, desempenhando papéis fundamentais para o desenvolvimento do enredo. Durante o desenvolvimento da trama, conhecemos todos os membros da família Tenenbaum, começando pelo patriarca, Royal (Gene Hackman), um pai distante, que é introduzido ao público através da separação de sua esposa, Etheline (Anjelica Houston). O narrador conta que Royal e Etheline se casaram, tiveram três filhos e se separaram - mas nunca legalmente. Em seguida, são introduzidas as crianças, Chas (Ben Stiller), Margot (Gwyneth Paltrow) e Richie (Luke Wilson). Cada um deles, com seus interesses e vocações singulares, tiveram um momento em que a vida pessoal foi afetada por questões emocionais, muitas vezes ligadas à família e principalmente - Royal.

Chas é um empresário obsessivamente preocupado com a segurança, lida com a morte traumática de sua esposa e se torna superprotetor em relação aos seus dois filhos. Margot, uma escritora de sucesso, esconde segredos obscuros, enquanto Richie, um talentoso tenista, está emocionalmente abalado e envolvido em um amor platônico por sua irmã adotiva, Margot. Após um longo período de afastamento, Royal finge ter uma doença terminal para se reconciliar com sua esposa e

filhos. À medida que a falsa doença de Royal se desenrola, cada membro da família Tenenbaum passa por uma jornada de autoconhecimento e confronto com suas questões internas.

Estes elementos podem ser analisados através da semiótica do texto e alguns de seus recursos como o Programa Narrativo e a temporalidade. Segundo Barros (2009) um Percurso Narrativo (PN) consiste na sequência de narrativas relacionados e pressupostos, e a maneira com a qual essa narrativa se desenvolve em relação a um personagem, o percurso do sujeito. Compreendemos, portanto, a integralidade das narrativas e as diversas maneiras com as quais se desdobram ao interagir com elementos complementares do texto, ou seja, cada personagem analisado possui o seu PN, e como suas individualidades convergem com os demais durante a trama. Ainda, é necessário compreender a convergência entre objeto-valor e objeto-modal:

Entrelaçam-se, assim, os dois tipos de objeto com os quais o sujeito estabelece relações de junção: o objeto-valor e os objetos-modais ('querer', 'dever', 'saber', 'poder'). O objeto-valor representa o objetivo do sujeito, o fim por ele almejado; os objetos-modais são os meios, as condições necessárias para a conjunção com o objeto-valor. (Signori, 2022, p. 59)

Durante esse percurso, temos a busca por um objetivo, ou objeto-valor, ou um objeto no qual são depositados os esforços e motivações do personagem. Objetivos esses os quais os objetos-modais constroem suas ações, sendo elas querer, dever, saber e poder. Através dos conceitos abordados, identificamos a conjunção ou disjunção do sujeito perante o objeto, ou seja, se ele age para se aproximar, obter,

ou se afastar, manter-se distante. Dessa forma, além do objeto-valor, somos introduzidos a modalização do sujeito.

Durante o desenvolvimento de cada PN, compreendemos o tempo como um componente do discurso, que auxilia no entendimento e posicionamento de cada um dos personagens. Assim, temos o conceito de temporalidade: “O efeito de temporalidade se liga à colocação de um conjunto de categorias temporais que, dependendo da instância da enunciação, projeta no enunciado uma organização temporal” (Greimas, Courtés, 1979, p. 29).

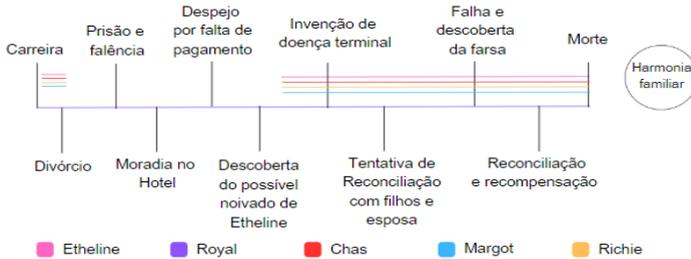
Todos os conceitos citados são desenvolvidos ao longo da trama, conforme as narrativas individuais se desenrolam e entrelaçam de acordo com as relações de cada um dos personagens, formando assim, a produção de sentido do universo cinematográfico do diretor Wes Anderson. Abordaremos os PN, observando a temporalidade de cada um dos personagens, tanto na cronologia, quanto no tempo apresentado na montagem, evidenciando o objeto-valor e a modalização de Royal, Etheline, Margot, Chas e Richie Tenenbaum durante o filme.

## **Royal Tenenbaum**

A primeira análise será referente ao patriarca da família disfuncional e excêntrica que leva seu sobrenome, o Programa Narrativo e Objeto-Valor do personagem podem ser observados na ilustração abaixo:

## Imagem 1

### *Programa Narrativo e Objeto-Valor de Royal*



Elaborado pela autora.

A primeira cena do longa mostra a casa da família e um homem subindo as escadas para entrar pela porta principal, somos introduzidos a Royal. Desde o início, o personagem é retratado como problemático e uma figura paterna ausente. Royal conta sobre o divórcio para seus três filhos, em uma temporalidade anterior à apresentada na maior parte do filme, implicando as consequências dos atos dele no amadurecimento de seus filhos, sendo, inclusive, uma das falas expostas pelo narrador, descrito no roteiro original: “In fact, virtually all memory of the brilliance of the young Tenenbaums had been erased by two decades of betrayal, failure and disaster” (Anderson, 2009, p. 9).

A motivação do divórcio partiu de Etheline, e não teve uma só motivação, e sim todo o conturbado relacionamento de Royal com a esposa e filhos. Uma das cenas retrata o aniversário de Margot, onde os irmãos encenam uma peça desenvolvida pela aniversariante, e Chas pergunta a opinião do pai sobre a performance, que responde com críticas, fazendo com que Margot saísse da própria festa, frustrada. Ao se

retirar, a cena foca em Etheline, com o bolo nas mãos e uma expressão inconformada, enquanto o narrador conta que Royal nunca mais foi convidado para nenhuma celebração.

Royal foi um advogado de renome, mas sofreu processos e foi até brevemente encarcerado, indo morar em um hotel na cidade, Lindbergh Palace, por vários anos. Entretanto, sem emprego, declarou falência e foi notificado sobre sua retirada iminente do prédio, devido à falta de pagamento das diárias. Simultaneamente, o contador e amigo próximo de Etheline a pede em casamento, e Pagoda - mordomo e ajudante da família, empregado por Etheline, telefona para informar Royal.

Ao introduzir a notícia de que tem um câncer terminal a sua esposa, Royal utiliza técnicas de manipulação, sendo observado como sujeito-manipulador, exercendo a manipulação por intimidação - dever-fazer, mesmo que implícita: caso você não me perdoe, aceite de volta, posso morrer sem seu perdão, e você viverá sabendo disso. Já ao noticiar seus filhos, a reação inicial é diferente: Chas não demonstra nenhuma importância, e renega o pai, informando os filhos Ari e Uzi de sua morte iminente, que acreditavam que o avô já havia falecido. Margot pensa na parte prática, e o que isso significaria. Apenas Richie demonstra algum tipo de tristeza e preocupação. Isso pode ser justificado pela proximidade maior com o pai durante a infância.

Outra estratégia de manipulação usada por Royal, através da tentação - onde o manipulador exerce valores positivos sobre o manipulado - acontece com Ari e Uzi, seus netos. Até então, o avô não os conhecia, e Chas não queria que conhecesse. Entretanto, Royal encontra as crianças em um momento de distração, se apresenta e os manipula para que convença seu pai a deixá-los conviverem, através da memória

de sua mãe. Durante o processo de conquistar os netos, são apresentadas cenas de temporalidade anterior a presente, remetendo a relação de Royal com os filhos, onde ele pratica as mesmas atividades com os filhos de Chas.

Para retornar a casa de família, Royal recorre a Richie, seu filho mais próximo, para que advogue em seu favor perante a família. Chas se recusa, mas é a minoria, e assim, ele retorna. A estratégia funciona em partes, e ele aproxima-se de seus filhos e principalmente netos, que passam a admirá-lo.

O patriarca usa recursos para tornar sua doença crível, mas falha por intervenção de Henry (interesse amoroso de Etheline). Ao ser descoberto, enfrenta as consequências, mas continua em busca do perdão e reconciliação. Royal é expulso por Etheline, e busca então emprego no Lindbergh Palace, em busca de um sustento digno, sem fraudes. A reconciliação de Royal com os personagens a sua volta acontece um por vez, no estágio final do longa.

Os filhos gradualmente o perdoam, ele concede o divórcio a Etheline e se desculpa com Henry, facilitando a união do casal, desta forma, cada um pode seguir sua própria trajetória. O final da narrativa do personagem é simbólico, onde ele aparece como uma figura presente na vida de seus netos até o dia de sua morte, a qual Chas foi o único a presenciar. Em seu túmulo, dizia “Sal da Terra” assim como no de sua mãe, sendo a última cena do filme seu funeral. No roteiro, temos a epígrafe “Died tragically rescuing his family from the wreckage of a destroyed sinking battleship”.

Notamos a maneira com a qual a trajetória do personagem é dividida entre o presente - através da busca pelo seu objeto-valor, e a

no passado, justificando muitas de suas ações, relações e a dualidade entre a manipulação anterior e a atual.

## Etheline Tenenbaum

### Imagem 2

#### *Programa Narrativo e Objeto-Valor de Etheline*



Elaborado pela autora.

Observamos na Imagem 2, como pouco da personagem é explorada em primeiro plano. Etheline sempre teve o foco na criação de seus filhos e seu objetivo era com que se tornassem adultos realizados, e experimentassem suas habilidades e fossem estimulados a se desenvolverem em diversas áreas. Em uma cena no início do longa, explorando a temporalidade para demonstrar a construção de sua relação com os filhos, ela está com Margot e Richie em seu colo enquanto fala no telefone para remarcar as aulas de italiano de Richie em um quadro com todas as atividades extracurriculares das crianças organizadas para a semana.

Ainda nesta cena, Chas pede uma quantia para a mãe, através de um cheque pronto aguardando apenas a assinatura. Isso demonstra a confiança e a autonomia com a qual ela escolheu criar os filhos.

Na apresentação de cada um dos filhos, ela aparece dando suporte, mesmo que de maneira singela. Ela escreve um livro sobre os filhos, com o nome de “Family of Geniuses”.

No presente, Royal procura Etheline para contar sobre sua suposta iminente morte, ela demonstra empatia e acolhimento, pergunta sobre a situação e fica confusa com a forma com que Royal conduz a situação. Mas aceita a presença dele na vida dela e de seus filhos novamente. Ainda, a personagem recebe Chas e Richie depois de seus respectivos surtos, e ao ser notificada pelo atual marido de Margot sobre seu isolamento, também resgata a filha para a casa da família.

Anderson (2009) apresenta a reunião dos filhos em casa no roteiro: “That night, Etheline found all of her children living together under the same roof for the first time in seventeen years” (p. 34). Fica clara a representação de uma mãe presente e preocupada com o bem-estar dos filhos, tendo como objeto-valor, a harmonia e a felicidade das pessoas ao seu redor.

Etheline é arqueóloga, e uma mulher surpreendente, que teve pretendentes amorosos, mas desde Royal, não se envolveu mais com ninguém. Henry foi seu contador e amigo próximo por mais de 10 anos, até que apresentou a possibilidade do divórcio legal com Royal por questões fiscais, e assim, confessou seus sentimentos pela personagem, pedindo para que se casasse com ela.

Etheline fica em segundo plano até o momento de redenção de Royal, onde ele tenta resolver suas questões com a família. Com Etheline, foi através do divórcio legal, para que ela pudesse seguir então seu relacionamento com Henry, que por sua vez, também recebeu um pedido de desculpas por parte dele. A personagem pretende casar-se com Henry,

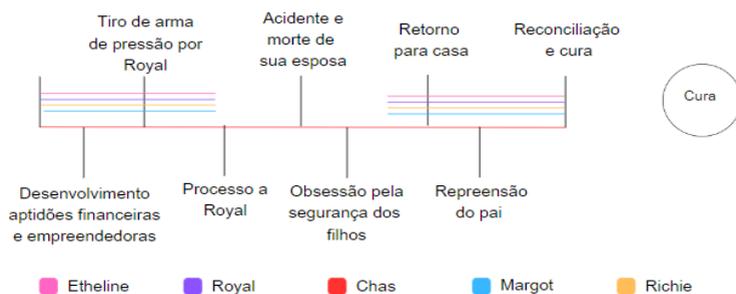
mas depois de uma quase celebração conturbada e interrompida por um acidente, a reconciliação de Royal com os filhos começa, e Etheline finalmente oficializa a união em um cartório, 48 horas depois da cerimônia inicial. Etheline atinge seu objeto-valor e encontra a harmonia com seu novo esposo, e vê seus filhos em paz com suas escolhas.

Da mesma forma, o programa narrativo de Etheline divide-se entre o presente e o passado, relacionando a personalidade dela ao longo de seu desenvolvimento, e como após um relacionamento conturbado, tanto com o ex-marido quanto com os filhos, encontrou a harmonia em seu presente.

## Chas Tenenbaum

### Imagem 3

#### *Programa Narrativo e Objeto-Valor de Chas*



Elaborado pela autora.

Chas é descrito como um pequeno adulto, seu quarto de infância parecia um escritório, mas com beliches, e ele desde muito jovem almoça em seu quarto, com uma xícara de café para economizar tempo.

O primogênito desenvolveu desde cedo seu caráter empreendedor, através da criação e venda de camundongos dálmatas.

Ainda, durante sua adolescência, começou a investir no mercado imobiliário e participou da negociação e venda da casa de praia de seu pai, e é descrito como um talento nato para as finanças internacionais. Na casa de praia dos Tenenbaums, aconteceu um incidente que foi canônico para a relação de Chas com seu pai: a esfera chamada *BB Ball*, tiro de uma arma de pressão que ficou alojada por anos na mão dele.

Chas, Richie, Eli (amigo da família) e Royal estavam brincando de atirar em grupos, Eli e Richie contra Royal e Chas. Royal traiu Chas e ao invés de acertar o time rival, atirou na mão de seu companheiro, enquanto dizia que não havia times. Esse evento causou não apenas uma cicatriz na mão de Chas, mas também definiu o curso de sua relação com o pai.

Avançando na narrativa do filme, temos o segundo acontecimento canônico na relação entre os dois: o processo movido contra Royal por parte de Chas, devido a movimentações bancárias feitas pelo pai em nome do filho, o que causou a perda da certificação do pai como advogado.

Após o divórcio de seus pais, Chas se afastou completamente de Royal, e foi relutante quando o pai anunciou a doença terminal, cedendo apenas quando Royal manipulou Ari e Uzi, seus filhos, para que mantivessem uma relação com ele e mediasse a situação com Chas. A manipulação por parte de Royal funcionou com base no uso da figura da mãe das crianças, que havia falecido anos atrás em um acidente.

O acidente que tornou Chas viúvo foi o terceiro episódio canônico de seu percurso, causando ainda, uma obsessão extrema pela segurança das crianças, retornando para a casa de Etheline justamente por sentir que

seu apartamento não era seguro para seus filhos em uma das simulações de incêndio que ele havia realizado. Nota-se dessa forma, o percurso complicado de Chas tanto em relação a seu pai e sua infância, quando na vida adulta com a morte de Rachel.

Observando o Programa Narrativo de Chas, notamos os eventos traumáticos que o levaram a repudiar o pai, e justificam sua reação negativa à volta de Royal para as suas vidas, independentemente da condição de saúde apresentada. Chas manteve sua posição durante toda a trajetória, desde a revelação da iminente morte, até a reviravolta com a descoberta da farsa.

Entretanto, Ari e Uzi foram actantes do sujeito manipulador (Royal) para que Chas se submetesse às vontades dele. Entendemos actante como: “O actante pode ser concebido como aquele que realiza ou que sofre o ato, independentemente de qualquer outra determinação”. Greimas, Courtés, 1979, p. 12). Ou seja, Royal usou da ingenuidade dos sujeitos para neles aplicar seus valores, e tornar a manipulação possível, visto que, os filhos são prioridade na vida de Chas.

Segundo a autora, o fenômeno da manipulação é “só será bem-sucedida quando o sistema de valores em que ela está assentada for compartilhado pelo manipulador e pelo manipulado, quando houver uma certa cumplicidade entre eles”. (Barros, 2007, p. 35). Isso significa que, não havia conjunção entre os valores de Royal e Chas, e dessa forma, Ari e Uzi foram actantes no processo de conciliação entre o pai e o avô, visto que não tinham o mesmo contexto e episódios canônicos envolvendo Royal, ou seja, queriam passar tempo juntos.

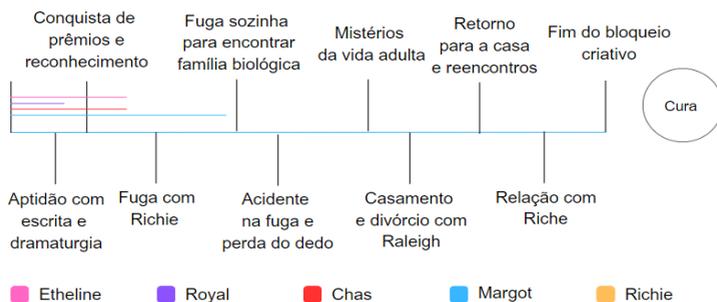
Apenas através da relação de Royal com Ari e Uzi, a reconciliação com Chas foi possível, e aconteceu no final do filme, durante a cerimônia de casamento de Etheline e Henry, quando Eli causou um acidente que quase atingiu as crianças, e matou o cachorro, Buckley. Royal os salvou, de certa forma, e conseguiu um novo cachorro para as crianças, um dálmata que estava na região.

Após o acontecimento, eles se reconciliaram, e estiveram juntos por vários momentos, assim como Ari e Uzi, até que Royal faleceu e, Chas foi o único a presenciar o momento, estando com ele em seu último momento de vida. Assim, os traumas causados por Royal durante a infância de Chas, demonstrados pela forma com que a trama volta aos acontecimentos para justificá-los, foram perdoados, e ele obteve então seu objeto-valor, a cura em seu presente.

## Margot Tenenbaum

### Imagem 4

#### *Programa Narrativo e Objeto-Valor de Margot*



Elaborado pela autora.

A personagem foi adotada, e sempre foi apresentada desta forma pelo seu pai, não se sentindo de fato pertencente à família. Desde sua infância, Margot demonstra uma notável aptidão para a escrita e dramaturgia, destacando-se como uma escritora prodígio que alcança sucesso desde muito nova. Essas conquistas não apenas contribuem para sua autoestima e ego, mas também a colocam sob pressão e expectativas cada vez maiores. Essa habilidade artística exerce uma influência significativa em sua personalidade e na forma como ela se expressa com as pessoas ao seu redor, e cria sua identidade perante a sociedade.

No seu aniversário de onze anos, já após o divórcio de seus pais, Margot redigiu e idealizou uma peça onde seus irmãos estrelaram, seu pai foi convidado para a celebração, e ao ser questionado acerca de sua opinião, apresentou apenas críticas aos filhos. Esse foi um acontecimento que marcou a personagem.

Alguns anos depois Margot planeja uma fuga com seu irmão Richie em um museu na cidade, Richie aparece com Eli, que quer fugir junto, mas é barrado por Margot, demonstrando a conexão dos dois personagens desde a infância. Posteriormente, Margot decide fugir sozinha em busca de sua família, o que resulta em um acidente que culmina na perda de um dedo. Esses eventos desempenham um papel crucial em sua evolução como personagem, ao confrontar sua busca por identidade e aceitação. Este acontecimento é de grande relevância para compreender a busca da personagem por sua identidade e também sua relação com Royal.

Margot é descrita como uma mulher misteriosa, que já foi casada anteriormente, e é fumante desde os 14 anos, sem despertar suspeita em nenhum de seus familiares, nem mesmo Richie. A personagem passa seus

dias no banheiro, fumando escondida de seu marido, Raleigh St. Clare, e tomando banho de banheira enquanto assiste filmes diversos. Raleigh tenta constantemente contato com a esposa, que constantemente o afasta, até que Etheline um dia bate à porta, e a leva para casa.

Ao retornar à casa dos Tenenbaum como uma mulher adulta, seu casamento é marcado por uma série de mistérios e segredos, acontecendo pelo fato da personagem querer afastar-se de Richie devido ao amor proibido que eles sentiam um pelo outro, o que acaba levando ao divórcio de maneira tumultuada. Essa fase da vida adulta traz à tona questões mais profundas sobre identidade e relacionamentos, desafiando Margot a confrontar os desafios inerentes a essas complexidades.

Sua relação com Royal é estremecida desde sua infância, não há grande proximidade e Margot nunca se sentiu, de fato, filha de Royal. Entretanto, durante esse período que passaram juntos em família, Margot se reaproximou do pai, e acabou o perdoando antes de sua morte. O retorno de Margot para casa após o divórcio reacende sua relação com Richie, a relação entre os dois é caracterizada por sua complexidade e desafios, porém é também permeada por um profundo amor. Essa conexão entre os personagens é fundamental para a jornada de Margot em busca de cura e reconciliação consigo mesma e com aqueles ao seu redor.

No programa narrativo de Margot Tenenbaum, a tentativa de suicídio de Richie representa um ponto crucial na trama. Esse evento dramático evidencia a profunda angústia que Richie enfrenta por conta de seus sentimentos por Margot. A tentativa de suicídio é um catalisador para a reflexão de Margot sobre sua própria responsabilidade em relação às pessoas que ama, impulsionando-a a confrontar suas próprias falhas.

É um momento de transformação, marcando uma virada na história de Margot.

A reconciliação entre Margot e Richie é um elemento essencial em seu programa narrativo. Após um longo período de distância e conflitos, os dois personagens encontram um caminho para se reconciliarem e reconstruírem sua relação complexa. Essa reconciliação é construída por meio do entendimento mútuo, da aceitação das imperfeições um do outro e do desejo de curar as feridas emocionais que os separaram. É um momento de redenção e crescimento para Margot, permitindo-lhe encontrar uma nova perspectiva sobre sua conexão com Richie e buscar uma relação mais saudável e significativa.

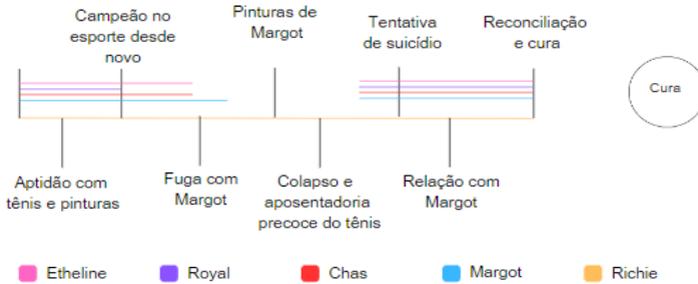
Margot enfrenta um bloqueio criativo ao longo do filme, lutando para escrever algo significativo. No entanto, à medida que ela resolve conflitos pessoais e encontra cura emocional, ela finalmente consegue superar essa barreira. O lançamento de uma nova peça representa a conquista do objeto-valor para Margot, representando a manifestação da cura através de seu potencial artístico e o alcance de seu objeto-valor.

O programa narrativo de Margot Tenenbaum retrata uma jornada complexa de autodescoberta e superação. Esses aspectos contribuem para a profundidade e complexidade da personagem, permitindo uma compreensão mais ampla das questões da vida adulta. Além disso, segue o padrão de voltar à infância para justificar comportamentos e os traumas aos quais ela busca através de seu objeto-valor, a cura.

## Richie Tenenbaum

### Imagem 5

#### *Programa Narrativo e Objeto-Valor de Richie*



Elaborado pela autora.

Desde jovem, Richie Tenenbaum demonstra uma aptidão excepcional para o tênis e as artes visuais, em particular a pintura. Ele se destaca como um talentoso jogador de tênis, conquistando vitórias e títulos ao longo de sua carreira. Essa habilidade esportiva e artística molda sua identidade e a maneira como ele se expressa no mundo.

Richie é reconhecido como um campeão no esporte desde a infância, recebendo títulos e acumulando conquistas por seu desempenho no tênis. Seu sucesso nas quadras o coloca em destaque, mas também o expõe a uma pressão intensa para manter seus resultados. O personagem sempre foi o filho mais próximo de Royal, o único a sair com ele aos domingos, e quem ficou ao seu lado durante a falsa doença e mesmo depois da revelação da farsa.

A fuga de Richie ao lado de Margot Tenenbaum é um ponto crucial em sua história. Eles abandonam a vida familiar disfuncional dos Tenenbaums em busca de um amor proibido e uma nova perspectiva.

Essa fuga representa uma ruptura com o passado e uma tentativa de encontrar a felicidade e a liberdade fora das restrições familiares.

As pinturas de Margot Tenenbaum exercem um fascínio profundo em Richie. Ele expressa sua afeição e obsessão por ela por meio de retratos pintados, revelando a intensidade de seus sentimentos. Essas pinturas são uma forma de comunicação simbólica e uma maneira de Richie se conectar emocionalmente com Margot.

Por outro lado, Eli Cash, amigo de infância dos Tenenbaums e admirador de Margot, desempenha um papel significativo no programa narrativo de Richie. Eli é um escritor de sucesso e uma figura influente na vida de Margot, o que causa uma tensão adicional na relação entre os irmãos. Richie nutre um certo ressentimento em relação a Eli, visto que ele percebe a atenção e admiração que Eli recebe de Margot. Mas é uma questão resolvida entre eles durante a trama. Essa dinâmica complexa adiciona camadas de conflito e competição ao relacionamento entre os personagens.

No entanto, a vida de Richie sofre um colapso emocional e ele se aposenta precocemente do tênis. Esse evento marca um ponto de virada em sua trajetória, levando-o a uma crise de identidade e propósito. Um dos motivos da crise de Richie é o casamento de Margot com Raleigh, visto que havia um sentimento mútuo entre os dois. Ele é confrontado com a perda de sua paixão pelo esporte e a necessidade de buscar um novo significado em sua vida.

A tentativa de suicídio de Richie representa o ápice de seu desespero e desorientação, levando-o a mergulhar em um momento de profunda vulnerabilidade. Incapaz de suportar a intensidade da dor e do vazio que o consomem, ele busca desesperadamente uma

forma de escapar. A cena se desenrola com cortes profundos na mão depois de cortar seu cabelo e fazer sua barba, que antes eram longos. Esse ato devastador se torna um evento marcante para o personagem, impulsionando Richie a enfrentar de frente suas emoções e iniciar uma jornada em busca da cura, do resgate de si mesmo diante da escuridão. O personagem foi encontrado por Raleigh e levado ao hospital, onde ele se recuperou rapidamente.

A relação entre Richie e Margot é um dos aspectos mais complexos do programa narrativo. Eles compartilham um vínculo profundo como irmãos e amantes, o que adiciona tensão e ambiguidade à sua conexão. Embora haja um amor intenso que os une, eles também enfrentam desafios e segredos que afetam profundamente seu relacionamento. Essa relação oscila entre momentos de paixão e momentos de tumulto emocional, refletindo as complexidades das emoções e dos laços familiares. A interação entre Richie e Margot é marcada por altos e baixos, onde o amor e a turbulência se entrelaçam em uma dança delicada de sentimentos contraditórios.

No entanto, ao longo da narrativa, Richie encontra a reconciliação consigo mesmo e a cura. Ele confronta suas próprias fraquezas e traumas, buscando um caminho para superar seus demônios internos. Essa jornada de autodescoberta e cura é um processo desafiador, mas essencial para Richie encontrar a paz e a reconciliação com seu passado e suas relações.

Esses elementos essenciais compõem a história de Richie e ilustram sua trajetória única de enfrentar desafios internos e encontrar um caminho para a reconciliação com sua família e principalmente com Margot, além da cura como seu objeto-valor.

## Conclusão

Ao compreender o desenvolvimento das narrativas de cada um dos personagens individualmente, conseguimos compreender como elas se entrelaçam. É interessante observar que, mesmo com a distância, a família sempre manteve um vínculo, sendo uma forte rede de apoio um para os outros. São diversos os elementos expostos para criar toda a atmosfera do filme, sendo uma característica clássica e estilística do diretor ao criar personagens complexos e repletos de simbologias. Um dos traços que liga os irmãos, por exemplo, são os três eventos que causaram cicatrizes na região das mãos: Chas com o tiro que levou de Royal, Margot ao perder seu dedo, e Chas ao se cortar em sua tentativa de suicídio. Ainda, a relação conturbada com o pai, que é vivenciada de maneira diferente pelos três filhos, e por Etheline.

Outro ponto importante ao observar o longa através da semiótica textual é a manipulação por parte de Royal, buscando inicialmente estabilidade, seu casamento - já findado há anos, o perdão dos filhos e sua antiga casa. Ao falhar, Royal inicia sua trajetória ao notar que não havia mais nada, e que o tempo que passou com sua família teve grande significado para ele. Complementarmente, o papel de Ari e Uzi, filhos de Chas como actantes na manipulação de Royal, visto que eram os únicos que não possuíam um contexto negativo sobre o avô.

Ainda, a busca de harmonia familiar por Royal e Etheline, de maneiras diferentes, caracteriza o objeto-valor, e suas ações a fim de alcançar esse objetivo, os objetos-modais da narrativa. Royal conseguiu o perdão dos filhos, e esteve presente em seus momentos de realização após a conciliação. Por exemplo, assistiu à peça de Margot, que marcou o fim de seu bloqueio criativo e retratava um pouco da família em sua

narrativa. Já Etheline, encontrou harmonia com seu ex-marido, assistiu a cura de seus filhos, e casou-se novamente.

Isso também se aplica à cura que é almejada por filhos marcados por um pai ausente e insensível. Chas conseguiu finalmente perdoar o pai e superar a morte de sua esposa, Margot compreendeu seus sentimentos e aprendeu a lidar com o que sentia por Richie, que por sua vez passou pelo mesmo processo e assimilou, finalmente, os acontecimentos recentes em sua carreira e vida pessoal.

Ao explorarmos a abordagem da Semiótica Textual, somos conduzidos a uma compreensão mais profunda da narrativa textual no cinema. Através dessa perspectiva, somos capazes de observar as camadas simbólicas e significados subjacentes presentes nas obras cinematográficas.

São apresentados conceitos essenciais para essa compreensão, como o Programa Narrativo, que nos permite entender a estruturação e organização da história contada pelo filme. Além disso, somos introduzidos ao conceito de Objeto-Valor, que envolve a atribuição de valores emocionais e subjetivos aos elementos presentes na narrativa, desempenhando um papel crucial na construção do sentido e da experiência do espectador.

Outro conceito fundamental é o Objeto-Modal, que se refere à forma como os personagens agem para atingir seu Objeto-Valor. E, por fim, a Manipulação, que diz respeito às estratégias usadas pelos personagens para tornar suas ações plausíveis. Portanto, ao considerar esses conceitos no estudo da semiótica textual no cinema, somos capazes de desvelar a complexidade e riqueza das mensagens transmitidas pelo

cinema, e compreender a singularidade dos elementos expostos por Wes Anderson no filme.

Por fim, a temporalidade que proporciona concretude aos actantes de forma a justificar e auxiliar na compreensão da trama e desenvolvimento de cada um dos personagens ao longo do filme, ou seja, o uso da expressão temporal para demonstrar a infância e a origem de comportamentos de cada um dos filhos de Royal. Esta dimensão temporal, transcende a linearidade convencional, permitindo que os espectadores percebam e contextualizam diferentes épocas e momentos cruciais nas vidas dos personagens.

Esta abordagem da narrativa temporal não só adiciona uma camada de complexidade à história, mas também desafia a tradicional progressão cronológica, permitindo ao público uma compreensão mais profunda das conexões entre os eventos e a evolução dos personagens ao longo do tempo. Portanto, é evidente que a temporalidade não apenas influencia a estrutura narrativa, mas também atua como um fio condutor que solidifica a coesão da trama e enriquece a compreensão das trajetórias individuais dos personagens ao longo do filme.

## **Referências**

Anderson, A. (Diretor). (2001). *The Royal Tenenbaums* [Filme]. Touchstone Productions.

Barros, D. (2007). *Teoria Semiótica do Texto*. Ática.

Fiorin, J. (1996). *As astúcias da enunciação*. Ática.

Greimas, A., & Courtés, J. (1979). *Dicionário de Semiótica*. Cultrix.

Signori, M. A. (2022). Necessidade Não Se Sujeita às Leis: Uma Leitura Semiótica De Salve Geral. Em J. Pereira (Org.), *A Semiótica Greimasiana no Audiovisual: Da Teoria à Prática* (pp. 41-68). [https://wp.ufpel.edu.br/gp2ve/files/2022/08/Semiotica\\_Greimasiana\\_da\\_Teoria\\_a\\_pratic.pdf](https://wp.ufpel.edu.br/gp2ve/files/2022/08/Semiotica_Greimasiana_da_Teoria_a_pratic.pdf)

# ÍNDICE REMISSIVO

## A

AME 258, 259, 260, 266, 267, 269, 271, 272  
América Latina 167, 168, 173, 176, 177,  
179, 184, 185, 319, 363, 430  
arte 235, 239, 298, 299, 301, 304, 322, 323,  
364, 373, 383, 384, 415  
Arte 254, 327  
artes 240, 241, 384  
Artes 299, 315  
Atrofia Muscular Espinhal 258

## C

Capitães de Abril 10, 336, 337, 338, 346,  
347, 350, 357, 358, 359, 361  
ciberespaço 36, 37, 38, 40, 41, 42  
Ciberespaço 55  
cinema 28, 31, 60, 138, 143, 144, 145, 147,  
154, 163, 165, 295, 298, 313, 317, 318,  
319, 320, 321, 322, 323, 327, 328, 330,  
332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339,  
340, 341, 343, 344, 345, 346, 347, 352,  
353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 361,  
362, 364, 366, 370, 372, 373, 376, 380,  
383, 384, 386, 387, 388, 392, 397, 399,  
402, 403, 404, 415, 416, 417, 431, 432,  
433, 435, 455, 456  
Cinema 76, 138, 320, 333, 334, 335, 336,  
344, 346, 353, 354, 360, 361, 367, 368,  
372, 373, 376, 379, 385, 386, 387, 388,  
389, 405, 431  
cinemas 320, 321, 322, 336, 389, 390, 391,  
403  
comunicação 16, 17, 19, 20, 21, 22, 23, 24,  
25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34,  
35, 36, 37, 40, 57, 60, 69, 70, 76, 83,  
93, 143, 162, 168, 170, 171, 172, 173,  
175, 176, 177, 178, 181, 183, 184, 185,  
192, 194, 195, 215, 216, 217, 218, 219,

220, 221, 223, 226, 227, 228, 233, 261,  
283, 284, 290, 295, 325, 363, 364, 365,  
368, 380, 393, 397, 405, 413, 423, 452  
Comunicação 16, 22, 23, 25, 26, 27, 28, 29,  
30, 33, 35, 36, 53, 96, 99, 119, 120,  
121, 150, 160, 165, 173, 175, 181, 183,  
184, 185, 186, 187, 215, 231, 232, 233,  
234, 253, 258, 274, 289, 290, 294, 363,  
389, 407, 432, 434

## D

design 5, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127,  
128, 130, 131, 134, 135, 205  
Design 121, 122, 124, 133, 135, 136, 137  
documentário 315, 316, 317, 318, 319, 327,  
328, 330, 332, 339, 341, 387, 407, 408,  
409, 414, 415, 416, 417, 418, 419,  
421, 422, 424, 425, 426, 428, 429,  
430, 431, 432  
Documentário 431, 433  
documentários 30, 315, 316, 317, 318, 329,  
343, 351, 370, 414, 420

## G

gênero 35, 36, 37, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46,  
49, 50, 51, 52, 55, 56, 57, 59, 60, 61,  
62, 64, 65, 67, 68, 69, 73, 74, 76, 85,  
86, 89, 100, 101, 116, 118, 121, 122,  
123, 124, 125, 126, 127, 128, 130, 131,  
133, 135, 138, 139, 140, 141, 142, 143,  
147, 149, 152, 153, 154, 155, 157, 162,  
163, 167, 173, 177, 179, 186, 187, 188,  
189, 190, 195, 198, 204, 205, 207, 208,  
210, 211, 225, 230, 233, 234, 237, 238,  
239, 240, 241, 242, 243, 244, 246, 249,  
250, 251, 252, 255, 275, 276, 277, 278,  
279, 280, 282, 284, 285, 286, 288, 289,  
290, 326, 339, 341, 343, 366, 379, 380,  
381, 394, 396, 410, 417, 424, 425, 432

Gênero 55, 65, 75, 77, 118, 119, 136, 141, 161, 162, 165, 186, 198, 208, 211, 254, 290, 292, 333, 360

gêneros 43, 65, 67, 130, 134, 139, 144, 202, 277, 281, 401

Gêneros 15

guerra 134, 294, 297, 303, 305, 307, 310, 311, 372, 374, 377, 379, 382

Guerra 296, 298, 299, 303, 304, 307, 309, 310, 311, 340, 363, 365, 366, 373, 374, 375, 376, 382, 384, 385

guerras 134, 301, 302, 340, 346, 348, 359

## H

Harry Potter 10, 294, 295, 296, 299, 301, 303, 305, 307, 308, 309, 311, 312, 313, 314

## I

imagem 24, 64, 70, 71, 72, 81, 98, 99, 102, 106, 117, 144, 152, 218, 246, 309, 327, 342, 369, 371, 372, 378, 380, 391, 407, 416, 417, 426, 429, 430, 433

Imagem 70, 74, 75, 77, 344, 404, 421, 424, 425, 426, 428, 439, 442, 444, 447, 451

imagens 16, 28, 33, 60, 63, 69, 70, 72, 75, 126, 128, 139, 144, 151, 182, 220, 225, 226, 239, 240, 327, 331, 333, 338, 341, 342, 343, 347, 358, 359, 360, 366, 369, 371, 372, 377, 385, 388, 408, 419, 420, 425, 428

Imagens 421

indígena 16, 17, 18, 20, 21, 23, 25, 26, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35

Indígena 17, 19, 20, 21, 22, 23, 25, 26, 28, 29, 30, 31, 34

indígenas 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 27, 29, 30, 31, 32, 33, 170, 173

Indígenas 17, 18, 19, 20, 21, 22, 25, 27, 28, 30, 32, 34

Instagram 26, 30, 39, 40, 41, 53, 246, 255

internet 16, 23, 26, 36, 54, 55, 57, 60, 64, 75, 219, 227, 233, 283, 322, 323, 331, 334, 414

Internet 215, 322, 390

## L

LGBTQIA+ 244

LGBTQIAPN+ 51

Livia La Gatto 8, 36, 39, 41, 45, 48, 49

## M

masculinidade 38, 42, 43, 44, 45, 49, 50, 53, 66, 96, 97, 98, 99, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 109, 110, 111, 112, 117, 244

masculinidades 59, 66, 99, 100, 101, 103, 107, 108

Masculinidades 119, 120, 162

memes 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 66, 67, 69, 70, 72, 73, 74, 75, 411

Memes 57, 75

menstrual 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 205, 207, 209, 210, 211, 212, 214

Menstrual 193, 194

mídia 13, 14, 23, 26, 91, 94, 118, 184, 209, 215, 218, 227, 283, 292, 298, 395, 397, 403, 405, 410, 411, 412, 430

Mídia 29, 35, 121, 167, 186, 294, 317

mídias 154, 161, 219, 227, 235, 237, 239, 244, 246, 248, 249, 250, 284, 287, 322, 323, 390, 393, 394, 395, 396, 403, 411

mediática 20, 221, 228, 240, 253, 256, 346, 390, 395, 398, 404

Midiática 53

mediáticas 2, 5, 12, 59, 142, 167, 235, 243, 389

Mudar de Vida 10, 363, 365, 374, 379, 384

mulher 17, 21, 23, 37, 39, 40, 43, 44, 46, 47, 48, 49, 50, 53, 66, 68, 71, 72, 79,

81, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 91, 92, 93, 95, 101, 109, 110, 114, 116, 140, 141, 143, 153, 169, 174, 184, 194, 198, 202, 235, 236, 244, 245, 247, 248, 249, 255, 256, 257, 277, 278, 285, 287, 290, 291, 292, 327, 338, 341, 343, 345, 346, 351, 353, 374, 376, 380, 381, 382, 413, 430, 443, 448, 449

Mulher 82, 83, 86, 87, 88, 174, 214, 235, 344

mulheres 18, 19, 22, 23, 27, 32, 34, 37, 39, 41, 43, 44, 45, 46, 48, 49, 50, 51, 53, 57, 63, 65, 66, 67, 68, 71, 73, 75, 79, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 89, 91, 93, 94, 95, 101, 140, 141, 143, 167, 168, 169, 173, 174, 178, 179, 180, 181, 184, 186, 193, 195, 198, 202, 203, 204, 208, 209, 213, 235, 236, 237, 238, 240, 241, 242, 243, 246, 247, 249, 250, 252, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 285, 286, 287, 288, 289, 291, 292, 325, 326, 330, 338, 341, 342, 343, 345, 350, 351, 352, 353, 360, 361, 374, 380, 381, 409, 423, 424, 425, 426, 430, 432

Mulheres 18, 20, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 87, 94, 167, 168, 169, 173, 185, 198, 199, 257, 277, 288, 289, 290, 291, 292, 317, 360, 361, 362

## N

nazismo 295, 310

Nazismo 10, 294

Nazismo de Hitler 10, 294

## O

Os Deuses e os Mortos 10, 363, 365, 374, 375, 384

## P

pop 10, 60, 77, 119, 234, 235, 237, 238, 239, 240, 241, 243, 244, 246, 247, 248, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 411

Pop 245, 253, 256, 431

## Q

queer 121, 123, 130, 131, 136, 165, 240, 255

Queer 119, 123, 131, 146

## R

rádio 28, 145, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 364

Rádio 34, 231, 232

rádios 221, 225, 230, 233, 236, 411

redes sociais 13, 16, 37, 38, 39, 45, 47, 49, 60, 64, 77, 78, 220, 221, 222, 224, 226, 228, 248, 284, 323, 324, 325, 333, 394, 397, 403, 411

Redes sociais 54

Redes Sociais 76, 81

Relíquias da Morte 10, 294, 296, 299, 308, 314

Revolução dos Cravos 337, 338, 339, 340, 347, 350, 357, 358, 359, 360, 361

## T

tecnologia 14, 25, 26, 31, 33, 136, 205, 216, 217, 224, 229, 289

Tecnologia 16, 22, 25, 26, 28, 29, 30, 35, 121, 167, 290, 291

tecnologias 16, 17, 23, 25, 36, 68, 127, 133, 134, 206, 221, 323

Tecnologias 17, 270

telenovela 76, 80, 81, 82, 83, 91, 92, 93, 95, 96, 97, 99, 100, 103, 110, 118, 120

Telenovela 80, 82, 91, 118, 119

telenovelas 93, 94, 96, 97, 99, 101, 105

Telenovelas 94

televisão 78, 83, 84, 145, 248, 322, 396, 405, 431

Televisão 98

Terra e Paixão 9, 79, 85, 92, 94, 96, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 120

Terra para Rose 11, 407, 408, 419, 420, 421,  
423, 424, 425, 426, 428, 429, 430, 432

The Royal Tenenbaums 434, 456

Thiago Schutz 8, 36, 38, 39, 41, 42, 47, 49,  
50, 51, 52, 55

TV 78, 80, 83, 85, 97, 98, 100, 231, 321,  
411, 414

## **V**

violência doméstica 53, 79, 80, 81, 83, 85,  
87, 88, 91, 92, 93, 94

Violência doméstica 78

Violência Doméstica 88

## **W**

WhatsApp 56, 70, 71, 72

## **X**

X 34, 103

## **Y**

YouTube 19, 52, 194, 211, 214, 253, 319



**UTPL**  
*La Universidad Católica de Loja*