

Valquíria Kneipp, Ana Goulart de Andrade e Vânia Braz de Oliveira (Coords.)

Quadros televisivos



Quadros televisivos

Valquíria Kneipp
Ana Goulart de Andrade
Vânia Braz de Oliveira
(Coordenação)

RIA
Editorial

Ria Editorial - Conselho Editorial

PhD Abel Suing (UTPL, Equador)

PhD Andrea Versuti (UnB, Brasil)

PhD Anton Szomolányi (Pan-European University, Eslováquia)

PhD Carlos Arcila (Universidade de Salamanca, Espanha)

PhD Catalina Mier (UTPL, Equador)

PhD Denis Porto Renó (Universidade Estadual Paulista - UNESP, Brasil)

PhD Fátima Lopes Cardoso (ESCS/IPL, Portugal)

PhD Fernando Gutierrez (ITESM, México)

Ms. Fernando Irigaray (Universidade Nacional de Rosario, Argentina)

PhD Florian Andrei Vlad (Ovidius University of Constanta, Romania)

PhD Gerson Martins (Universidade Federal de Mato Grosso do Sul - UFMS, Brasil)

PhD Jerónimo Rivera (Universidade La Sabana, Colombia)

PhD Jesús Flores Vivar (Universidade Complutense de Madrid, Espanha)

PhD João Canavilhas (Universidade da Beira Interior, Portugal)

PhD John Pavlik (Rutgers University, Estados Unidos)

PhD Joseph Straubhaar (Universidade do Texas - Austin, Estados Unidos)

PhD Juliana Colussi (Universidade Rey Juan Carlos, Espanha)

PhD Koldo Meso (Universidade do País Vasco, Espanha)

PhD Lionel Brossi (Universidade do Chile, Chile)

PhD Lorenzo Vilches (Universidade Autônoma de Barcelona, Espanha)

PhD Manuela Penafria (Universidade da Beira Interior, Portugal)

PhD Marcelo Martínez (Universidade de Santiago de Compostela, Espanha)

PhD Marcos Pereira dos Santos (Univ. Tec. Federal do Paraná - UTFPR e
Fac.Rachel de Queiroz, Brasil)

PhD Maria Cristina Gobbi (Universidade Estadual Paulista - UNESP, Brasil)

PhD Oksana Tymoshchuk (Universidade de Aveiro, Portugal)

PhD Paul Levinson (Fordham University, Estados Unidos)

PhD Pedro Nunes (Universidade Federal da Paraíba - UFPB, Brasil)

PhD Piero Dominici (Universidade de Perugia, Italia)

PhD Raquel Longhi (Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC, Brasil)

PhD Ricardo Alexino Ferreira (Universidade de São Paulo - USP, Brasil)

PhD Sergio Gadini (Universidade Estadual de Ponta Grossa - UEPG, Brasil)

PhD Thom Gencarelli (Manhattan College, Estados Unidos)

PhD Vicente Gosciola (Universidade Anhembi Morumbi, Brasil)

FICHA TÉCNICA

Copyright 2025 ©Autoras e autores. Todos os direitos reservados

Foto de capa: ©saravut - stock.adobe.com (arquivo nº 351261126)

Design da capa: ©Denis Renó

Diagramação: Luciana Renó

ISBN 978-989-9220-43-0

Título: Quadros televisivos

Coordenadores: Valquíria Kneipp, Ana Goulart de Andrade e Vânia Braz de Oliveira

1.^a edição, 2025.



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

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

©Ria Editorial

RIA
Editorial

rialeditora@gmail.com
<http://www.rialeditorial.com>

ESSA OBRA FOI AVALIADA POR PARECERISTAS

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

O livro foi posteriormente avaliado e aprovado pelo avaliador externo Dr. Vicente Gosciola, que informou parecer positivo à publicação da seguinte forma:

A obra “Quadros Televisivos” oferece uma contribuição robusta aos estudos da Comunicação ao investigar a metamorfose da paisagem audiovisual, articulando com rigor a televisão tradicional e fenômenos digitais como a verticalização e o streaming. Ao adotar perspectivas metodológicas sólidas, como a Análise da Materialidade, a coletânea proporciona uma leitura crítica indispensável sobre as reconfigurações estéticas e narrativas na ecologia midiática contemporânea.

O parecer foi enviado previamente ao lançamento.

Autoras e autores

Adriano Charles da Silva Cruz
Águeda María Valverde-Maestre
Alusk Maciel Santos
Ana Paula Goulart de Andrade
Andrés Navarro-Garrido
Caio Ferreira
Carlos Pernisa Júnior
Clara Portella
Cristiane Turnes Montezano
Débora Oliveira
Dorotea Souza Bastos
Edna Mello
Gêsa Cavalcanti
Gustavo Pereira
Iluska Coutinho
Jhonatan Mata
Jorge Sánchez-Carrión
José Patricio Pérez-Rufí
Laerte José Cerqueira da Silva
Marco Aurélio Reis
Maria Clara de Souza Rocha
Maria Gabriella Alves Loiola
María Isabel Pérez-Rufí
Sara de Moraes
Sebastián Alaniz Muñoz
Simão Farias Almeida
Talison Pires Vardiero
Vannessa Mascarenhas dos Santos

SUMÁRIO

Introdução a uma vida desacelerada.....	11
<i>Denis Renó</i>	

PARTE 1 - TECNOLOGIAS

Verticalização e transformações na teledramaturgia atual: uma análise comparativa.....	14
<i>Marco Aurélio Reis</i>	
<i>Talison Pires Vardiero</i>	
<i>Caio Ferreira Silva</i>	

Mediador performático: as características dos âncoras da TV Arapuan na cobertura do caso Patrícia Roberta.....	37
<i>Maria Gabriella Alves Loiola</i>	
<i>Laerte José Cerqueira da Silva</i>	

Museu imaginário em <i>Euphoria</i> : a iconografia do romance queer.....	65
<i>Alusk Maciel Santos</i>	
<i>Adriano Charles da Silva Cruz</i>	

Una luz discontinua hecha de sonidos: historia de los aportes de los programas de música de TVN al cumplimiento de su misión pública.....	94
<i>Sebastián Alaniz Muñoz</i>	

PARTE 2 - ANÁLISES

Televisión en directo y gramática visual en Eurovisión 2025: “Ich komme” de Erika Vikman como manifiesto de pop feminista.....	121
<i>José Patricio Pérez-Rufi</i>	
<i>Águeda María Valverde-Maestre</i>	
<i>Maria Isabel Pérez-Rufi</i>	
<i>Jorge Sánchez-Carrión</i>	
<i>Andrés Navarro-Garrido</i>	
Câmera e atuação em ‘Adolescência’: uma análise dos discursos reproduzidos pelas comunidades misóginas digitais.....	148
<i>Maria Clara de Souza Rocha</i>	
Uma mudança de paradigma? Protagonistas negros na faixa das 18h da Rede Globo entre 2020 e 2025.....	165
<i>Gésa Cavalcanti</i>	
À procura de referências do audiovisual no contemporâneo: mapeando vestígios nos estudos de comunicação sobre o streaming.....	192
<i>Cristiane Turnes Montezano</i>	
<i>Carlos Pernisa Júnior</i>	

Múltiplas acelerações nas audiovisualidades infantis: da Mônica ao Irmão do Jorel.....	213
<i>Clara Portella</i> <i>Débora Oliveira</i> <i>Sara de Moraes</i> <i>Caio Ferreira</i> <i>Jhonatan Mata</i>	
Telas, lentes e experiência: a análise da materialidade como estratégia de desvelamento.....	235
<i>Gustavo Pereira</i> <i>Iluska Coutinho</i> <i>Ana Paula Goulart de Andrade</i> <i>Edna Mello</i>	
Narrativas corporais da personagem Madalena da novela Volta por Cima (2024): um estudo sobre televisualidade.....	253
<i>Vannessa Mascarenhas dos Santos</i> <i>Dorotea Souza Bastos</i>	
Eco-horror coletivo no videoclipe <i>Thriller</i> , de Michael Jackson, em tempos de desastres nucleares.....	273
<i>Simão Farias Almeida</i>	
<i>Índice Remissivo</i>	296

QUADROS TELEVISIVOS

INTRODUÇÃO A UMA VIDA DESACELERADA

A sociedade midiatizada urge movimentos denominados por Zygmunt Bauman (2017), em sua obra póstuma, como retrótópicos. Para o autor, em sua obra póstuma, é necessária uma revisão do mundo contemporâneo, observando o que abandonamos com o objetivo de voltar a caminhar adiante. Ainda, segundo o autor, não se trata de uma nostalgia sem sentido, mas a oportunidade de recuperar algumas características essenciais que sustentam a vida, dentre elas o tempo. Tal ideia está conectada diretamente a algumas das propostas do português António Fidalgo (2013), que defende a necessidade de uma ética mínima para a sociedade contemporânea, especialmente no tratamento à saúde e a necessidade de desacelerar, num movimento *Slow Living* que já está presente em outros setores da sociedade contemporânea.

Diante disso, o tema que mais podemos absorver das ideias do português quando pensamos na ecologia dos meios está na ética do descanso. O descanso é parte da vida, mas parece ter se transformado em privilégio. E a falta do descanso está diretamente conectado à obra *Retrotopia*, que oferece ao leitor a última grande reflexão do polonês Zygmunt Bauman. O livro, publicado pela primeira vez em fevereiro de 2017, um mês após o falecimento do pensador, traz à tona reflexões sobre a humanidade, com olhares (*topia*) para o passado (*retro*) em busca dos pontos pelos quais ela se perdeu. A introdução da obra e o primeiro capítulo dedicam-se a debater sobre o que é nostalgia para, em seguida, apontar os caminhos aparentemente equivocados. Neste espectro de erros direcionais, Bauman nos apresenta exatamente a velocidade

pela qual a sociedade passa pela vida, apesar da crescente expectativa de vida. Uma busca pela rapidez, que não é exclusivo da fotografia, e que, de fato, precisa de uma revisão. Para o autor, “A nostalgia - como sugere Svetlana Boym, professora de literatura eslava comparada em Harvard – ‘é um sentimento de perda e de deslocamento, mas também é um romance da pessoa com sua própria fantasia’” (Bauman, 2017, p. 8). Neste cenário, encontramos um ecossistema midiático contemporâneo que resulta de transformações tecnológicas marcantes, somadas às alterações comportamentais no uso destas novas tecnologias. De fato, essa não é uma característica somente da contemporaneidade, mas da própria ecologia dos meios (Postman, 2015). Porém, parece-nos ser obrigatório o reconhecimento de que a tecnologia digital nos levou a alterações mais rápidas e expressivas (Renó & Flores, 2018). Uma sociedade acelerada, portátil, móvel, multiplataformizada, cada vez mais dependente das tecnologias e com a instantaneidade como característica básica.

No panorama desta aceleração, propomos o debate desta obra, que reúne textos que se relacionam ao olhar retrotópico sobre a ecologia dos meios e os temas do livro. A partir de uma seleção rigorosa e realizada às cegas pelas coordenações, chegou-se à composição capitular. Espero, com este conteúdo, que pensamentos sobre o ecossistema em que vivemos sejam alavancados e soluções para um cotidiano eticamente saudável sejam encontradas. Boa leitura.

*Denis Renó
Diretor Geral*

PARTE 1 - TECNOLOGIAS

VERTICALIZAÇÃO E TRANSFORMAÇÕES NA TELEDRAMATURGIA ATUAL: UMA ANÁLISE COMPARATIVA

*Marco Aurélio Reis¹
Talison Pires Vardiero²
Caio Ferreira Silva³*

A crescente verticalização das narrativas audiovisuais, tanto no jornalismo quanto na ficção seriada, reflete transformações estéticas e sociotécnicas características da cultura digital. Reis et al. (2021) argumentam que o formato vertical não se restringe a uma adequação técnica às telas móveis, mas implica uma reconfiguração do modo de endereçamento

-
1. Doutor em Ciência da Literatura.
Professor efetivo da Educação Básica em Minas Gerais e docente permanente do PPGCOM da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF).
marco.aurelio.reis@educacao.mg.gov.br.
 2. Doutor em Comunicação Social. Professor da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF).
talison.vardiero@ufjf.br
 3. Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFJF. Bolsista Capes.

a um público hiperconectado. Na mesma direção, Goulart de Andrade e Azevedo (2023) observam que essa lógica intensifica a performatividade audiovisual, estimulando um consumo rápido e sensorial sem comprometer, necessariamente, a densidade ética ou informativa.

Na ficção seriada brasileira, em especial na telenovela, esse novo regime de visibilidade revela-se de forma contundente. A verticalização não consiste apenas em transpor o enquadramento horizontal televisivo para as telas de smartphones, mas em reconfigurar a experiência estética e narrativa de um gênero que, desde *Sua Vida Me Pertence* (1951), percorreu o caminho do melodrama “de capa e espada” até a consolidação como “narrativa de nação” (Lopes, 2003). Ao migrar para plataformas digitais, a telenovela passa a integrar o ecossistema algorítmico das redes sociais, apropriando-se da fragmentação e da personalização típicas do consumo conectado.

Essa transformação intensifica a contaminação entre ficção e jornalismo. Como demonstra Claudia Thomé (2005), a novela dramatiza a vida cotidiana como se fosse notícia e chega a pautar a imprensa, enquanto o noticiário, por sua vez, adota estratégias narrativas melodramáticas e ambas as frentes dialogam. O remake de *Vale Tudo* é exemplar nesse sentido ao tratar do recorrente tema corrupção e ter assessor de imprensa como personagem. Por outro lado, ao mesmo tempo em que estreou em 31 de março de 2025 na televisão aberta com 24,3 pontos de audiência em São Paulo e picos de 30 pontos no Rio de Janeiro (Terra, 2025), *Vale Tudo* também circula em formato vertical no Instagram, onde capítulos condensados em Reels e perfis de personagens — como o de Maria de Fátima, interpretada por Bella Campos — criam novas camadas de engajamento transmídiático.

No campo do streaming, observa-se igualmente um reposicionamento da telenovela. *Beleza Fatal*, lançada na plataforma Max (anteriormente HBO Max), protagonizada por Camila Pitanga e Camila Queiroz, alcançou projeção internacional. A obra destacou-se no consumo sob demanda com desempenho 24 vezes acima da média da plataforma, chegando, em seus episódios finais, a 70 vezes essa média, figurando entre as três mais assistidas da América Latina e no top 10 dos Estados Unidos (F5, 2024). Esses resultados indicam a capacidade da telenovela de adaptar-se a modelos não lineares e globais de distribuição.

Por outro lado, no ambiente mobile, emerge uma terceira modalidade: a telenovela concebida diretamente para o formato vertical. *A Vida Secreta do Meu Marido Bilionário*, produzida para a plataforma ReelShort, viralizou com mais de 300 milhões de visualizações. Estruturada em episódios curtos, de um a dois minutos, a série, primeira do gênero feita no Brasil, adota lógica de consumo acelerado, monetização algorítmica e estratégias interativas. A narrativa mobiliza convenções clássicas do melodrama — segredos familiares, revelações dramáticas e relações de conveniência — e as articula com recursos digitais como ganchos narrativos (cliffhangers) sistemáticos, fragmentação episódica e até escolhas oferecidas ao espectador, do tipo do produto *Você Decide*, como no caso de *A Vida Dupla do Meu Homem Militar*, também da mesma plataforma mobile por aplicativo.

Diante desse cenário, este estudo propõe uma análise comparativa entre três modalidades de circulação da telenovela e da ficção melodramática: *Vale Tudo*, exibida de forma linear na televisão aberta e deslizada para verticalização; *Beleza Fatal*, produzida para streaming sob demanda; e *A Vida Secreta do Meu Marido Bilionário*,

concebida originalmente para circulação vertical em dispositivos móveis. Como referencial metodológico, adota-se a Análise da Materialidade Audiovisual (Coutinho, 2018), que considera elementos como imagem, som, montagem, ritmo, enquadramento e paratextos, em diálogo com o procedimento metodológico Análise de Conteúdo de Bardin (1977). A análise foca em três dimensões: linguagem audiovisual, estrutura narrativa e inserção publicitária.

O objetivo central é compreender como a verticalização da produção audiovisual e a fruição em streaming ultrapassam a dimensão técnica do enquadramento e da propagação, configurando-se como parte de um novo pacto comunicacional — sensorial, algorítmico e afetivo — que remodela a linguagem audiovisual, as formas de engajamento e os vínculos emocionais entre ficção e recepção na era digital (Chagas, 2024). O foco é comparar a fruição vertical na proporção entre largura e altura 9:16 com a tradicional tela na horizontal (16:9).

As novelas verticais no cenário internacional

O formato das chamadas novelas verticais, também chamadas de *mini-dramas*, *microdramas* ou *short dramas*, surgiu na China com o nome de “duanju” e vem se consolidando como um fenômeno audiovisual de escala global. Originalmente, esse modelo surgiu das chamadas “*web novels*” chinesas no início dos anos 2000, publicadas em plataformas como Qidian, onde capítulos curtos eram disponibilizados em série e em formato de texto, com modelos de assinatura ou pagamento por capítulo, criando uma cultura de ficção digital seriada rápida (Tan & Zhang, 2024).

A migração para o formato audiovisual vertical começou, na China, por volta de 2010 em plataformas como Tudou ou Sina Vídeo, evoluindo para *micro-dramas* na Youku por volta de 2013, ainda em formato horizontal (Xu, 2025). Um marco relevante foi o lançamento, em 2018, de *Ugh! Life!* pela iQIYI (2018), reconhecida como a primeira série vertical de drama profissional na China, com episódios de 3 minutos, 48 episódios no total, produzida para exibição em dispositivos móveis em modo retrato, na vertical.

Esse projeto evidenciou a estratégia da plataforma de adaptar conteúdos para hábitos de consumo vertical no celular, percebendo que uma parcela significativa de usuários já assistia conteúdos em modo retrato. Além disso, conforme argumentam Wang e Guo (2025), a estética vertical se baseia na ideia de “compressão espacial” e reconstrução multimodal da narrativa, utilizando sobreposições visuais, legendas e sons para intensificar a experiência do espectador.

A consolidação do gênero foi impulsionada pelo surgimento de aplicativos especializados, que reproduzem a lógica de redes sociais baseadas em *feeds* verticais, recomendação algorítmica e consumo contínuo. Entre os principais estão ReelShort, DramaBox, GoodShort e outros, que importam ou adaptam esse modelo vertical profissional de microdramas (Zeng & Liu, 2024). O ReelShort, o mesmo da telenovela vertical *A Vida Secreta de Meu Marido Bilionário*, é citado como líder nesse segmento global (Xu, 2025), adotando o que o autor chama de modelo de monetização freemium, em que os primeiros episódios são gratuitos e os demais desbloqueados por meio de moedas virtuais ou assinatura.

O DramaBox oferece catálogo similar, com ênfase em dramas de forte apelo emocional, enquanto o GoodShort, lançado em 2023,

busca diferenciação ao se associar a profissionais estabelecidos e ao investir em produções originais abordando temas mais diversos, como romances LBTQ+. Essas plataformas também implementam mecanismos de engajamento algorítmico, aproximando-se de modelos de *multi-channel networks (MCNs)* que articulam produção, distribuição e marketing dentro do ecossistema digital (Xu, 2025). As MCNs são empresas ou organizações que atuam como intermediárias entre criadores de conteúdo digital (como canais no YouTube, TikTok, ou apps de short dramas) e as plataformas de distribuição, oferecendo serviços de Gestão, suporte de conteúdo, distribuição, monetização entre outros.

O mercado chinês de microdramas está crescendo de forma acelerada. Em 2024 ultrapassou 50 bilhões de yuan, o equivalente a R\$ 37,2 bilhões, superando pela primeira vez a receita da indústria cinematográfica doméstica, que foi de cerca de 47 bilhões de yuan, ou R\$ 35 bilhões (Duanju.fr, 2024a). Além disso, em 2024, mais de 16 mil empresas dedicadas à produção e distribuição de microdramas foram criadas, gerando cerca de 600 mil empregos em toda a cadeia produtiva chinesa, desde roteiros e filmagem até marketing e pós-produção (Duanju.fr, 2024a).

Esse ecossistema demonstra que o gênero deixou de ser marginal ou experimental para se tornar setor estruturado da indústria de entretenimento no país. O governo chinês também exerce papel regulador crescente. Desde fevereiro de 2025, microdramas verticais só podem ser distribuídos publicamente com número de licença ou registro oficial emitido pela Administração Nacional de Rádio e Televisão (NRTA), em resposta a preocupações com conteúdos considerados sensacionalistas ou que ferem valores culturais daquele país (Duanju.fr, 2025).

Fora da China, o formato está se espalhando rapidamente. De agosto de 2022 a junho de 2024, mais de 100 aplicativos de short dramas foram lançados fora da China, acumulando cerca de 148 milhões de downloads e 252 milhões de dólares em compras dentro dos aplicativos (CCTV+, 2025). Em 2024, apenas os mercados internacionais representaram cerca de 1,2 bilhões de dólares, sendo os Estados Unidos responsáveis por aproximadamente 60% desse valor (Los Angeles Times, 2025). Esse movimento demonstra não apenas o potencial de globalização do formato, mas também a sua capacidade de adaptação cultural, pois as plataformas buscam ajustar enredos, personagens e estilos narrativos aos contextos locais. Assim, a internacionalização dos duanju confirma sua relevância como fenômeno audiovisual contemporâneo, inserindo-se no cenário global como alternativa e concorrência ao cinema e às séries tradicionais (Tan & Zhang, 2024; Xu, 2025).

O avanço desse consumo de conteúdos seriados em plataformas digitais tem levado emissoras tradicionais brasileiras a também experimentarem esses novos formatos narrativos. Em setembro de 2025, o SBT lançou *Refollow*, uma série vertical de capítulos curtos distribuída no YouTube e redes sociais, inspirada no sucesso das chamadas “novelas do TikTok”. Paralelamente, a Rede Globo testou o mesmo formato, gravando um piloto de novela vertical protagonizado por Jade Picon como vilã, voltado prioritariamente para circulação em plataformas digitais (Folha de S. Paulo, 2025).

A telenovela no Brasil e seu papel social

Por sua vez, pensar a telenovela no contexto brasileiro contemporâneo exige ir além da simples retomada de *Sua Vida Me Pertence* (1951),

de Walter Forster, considerada o marco inaugural da ficção seriada televisiva no país. Sua constituição não pode ser dissociada de tradições narrativas mais amplas, que remontam às pinturas rupestres, aos mitos, lendas e contos transmitidos oralmente, à literatura seriada dos folhetins e às radionovelas que antecederam a televisão. Como observa Vardiero (2018), trata-se de um processo histórico de adaptações e permanências, em que diferentes linguagens contribuíram para moldar um dos produtos culturais populares massivos mais relevantes da sociedade brasileira.

A narrativa seriada, desde as epopeias de Homero até a metáfora de Sherazade em *As Mil e Uma Noites*, opera como dispositivo de coesão coletiva, capaz de prender a atenção por meio da fragmentação em episódios e do uso de ganchos narrativos (Costa, 2000; Vardiero, 2018). Nesse sentido, Lopes, Borelli e Resende (2002) lembram que os gêneros ficcionais estão em constante redefinição, apropriando-se de mitologias, arquétipos e ideologias para dar origem a novas histórias. A telenovela herda essa tradição e a reelabora em diálogo com o contexto sociocultural brasileiro, articulando entretenimento, debate público e valores culturais (Lopes, 2009).

Sua evolução no país passou por diferentes fases: das histórias “capa e espada” à conquista de maior brasiliidade com *Beto Rockfeller*; da consolidação na TV aberta à expansão no streaming; e, mais recentemente, à circulação em redes sociais. Como destaca Shirky (2011), esse processo insere-se na lógica da “cultura da participação”, em que os públicos não apenas consomem, mas também interagem e ressignificam conteúdos.

Independentemente do meio, a telenovela mantém papel social central. Lopes (2009) propõe entendê-la como “recurso comunicativo”, capaz de refletir dilemas cotidianos, questões de gênero, raça e classe, e até mesmo pautas políticas. Para Svartman (2023), embora o streaming tenha fragmentado audiências e ampliado formatos, a telenovela ainda mobiliza públicos massivos no Brasil por razões históricas e culturais. Esse deslocamento, contudo, impõe novos modelos de negócios, combinando publicidade televisiva e assinaturas digitais.

A plataformização da ficção seriada, intensificada desde 2015 com o Globoplay, inaugurou uma lógica de convergência entre televisão e streaming (Massarolo & Mesquista, 2022). Mais recentemente, a verticalização das narrativas, voltadas às redes sociais e ao consumo em dispositivos móveis, representa outro marco: condensação em episódios curtos, lógica algorítmica de engajamento e adequação ao ritmo da atenção digital.

Nesse contexto, destaca-se, como dito acima, o lançamento de *A Vida Secreta do Meu Marido Bilionário*, no aplicativo ReelShort (2025), primeira telenovela brasileira concebida em formato vertical (9:16). Com 68 episódios de cerca de um minuto, a obra exemplifica a adaptação do melodrama clássico ao consumo fragmentado e multitela (Callado, 2025). A novela preserva ganchos, serialização e apelo emocional, mas os reorganiza em microcapítulos, confirmando a resiliência do melodrama como gramática narrativa.

O êxito da narrativa vertical evidencia novas formas de circulação e legitimação do gênero fora da televisão tradicional, a ponto de motivar a própria Rede Globo a produzir pilotos nesse formato,

estrelados por Jade Picon, Débora Ozório e Daniel Rangel, reafirmando a experimentação estética e mercadológica em curso.

Assim, a telenovela se apresenta como gênero mutante, atravessado por mudanças tecnológicas e mercadológicas, mas que preserva sua função social de contar histórias populares e de intervir no imaginário coletivo. Como já apontava Lopes (2003), trata-se de um eixo estratégico da produção audiovisual brasileira, decisivo para a consolidação de uma identidade narrativa nacional brasileira. A questão que se coloca, diante da verticalização e da plataformização globalizada, é se o gênero continuará a cumprir esse papel ou se se orientará cada vez mais para lógicas de mercado transnacional, em detrimento de sua especificidade cultural local.

Para compreender essa encruzilhada, é fundamental analisar comparativamente as três modalidades de circulação contemporâneas — a televisão aberta, as plataformas de streaming e a produção vertical para dispositivos móveis —, identificando tanto as rupturas materiais e econômicas quanto as continuidades narrativas da matriz melodramática.

Teoricamente, a telenovela permanece ancorada em uma matriz melodramática cuja eficácia simbólica, baseada em apelos emocionais universais (segredo, conflito, redenção), garante sua persistência (Lopes & Costa). As rupturas contemporâneas são, sobretudo, de ordem material e institucional. São as materialidades das plataformas (enquadramento, ritmo, interfaces), as economias algorítmicas e as novas formas de coautoria com o público que reconfiguram os modos de produção, circulação e recepção, exigindo uma análise que combine categorias clássicas do melodrama com abordagens da materialidade audiovisual e da plataformização.

A análise revela diferenças decisivas entre os ambientes:

1. Televisão Aberta: Opera numa lógica de produção e recepção massiva, combinando serialidade diária e longos arcos narrativos que criam rituais de audiência e consolidam personagens como referências culturais partilhadas. Sua gramática, como mostram Lopes (2003; 2009) e Vardiero (2018), articula entretenimento e debate público, exercendo uma função de mediação social que ultrapassa a mera ficção.
2. Streaming: Incorpora a lógica do consumo sob demanda (binge-watching, não linear), o que reconfigura a temporalidade narrativa. Embora a premissa melodramática permaneça, a necessidade de ganchos diários é reduzida, favorecendo arcos mais longos e complexos. Comercialmente, o streaming opera por assinaturas e métricas de engajamento global, o que incentiva a busca por temas e formatos com apelo transnacional viralisável (Massarolo & Mesquista, 2022; Svartman, 2023).
3. Produção Vertical (Mobile-First): A verticalização introduz uma alteração radical na materialidade narrativa. Com enquadramento 9:16, episódios ultracurtos e ritmo acelerado, a narrativa adapta-se à fruição em telas pequenas e contextos de multitarefa. A Análise da Materialidade Audiovisual (Coutinho, 2018) torna-se crucial, pois imagem, som e edição são condicionantes centrais do sentido. A serialidade comprime-se em “microcapítulos” com ganchos frequentes, e a interatividade (comentários, Reels, perfis de personagens) assume papel constitutivo. O algoritmo determina a visibilidade, reconfigurando o melodrama para gerar intensidade afetiva em unidades mínimas de atenção, maximizando compartilhamentos e a formação de comunidades (Reis et al., 2021).

A TV Aberta e a extensão para a verticalização

É importante ressaltar que a transição para a verticalização não se limita às produções originalmente concebidas para dispositivos móveis. As novelas produzidas para a televisão aberta já integram, em seu planejamento, estratégias que permitem sua adaptação ao formato

vertical. O remake de Vale Tudo constitui um caso paradigmático: concebido desde sua origem com recortes específicos e paratextos adaptados — como trechos publicados em Reels, clipes promocionais e perfis de personagens nas redes sociais —, o conteúdo expande-se de maneira orgânica para além da tela tradicional. Essa prática consolida uma lógica industrial híbrida, na qual a obra é pensada, desde sua gênese, para circular por múltiplos pontos de contato, potencializando tanto o alcance quanto o engajamento em ecossistemas midiáticos convergentes.

Sob a perspectiva da análise da materialidade (Coutinho, 2018), é possível observar como a narrativa de *Vale Tudo* na TV aberta dialoga com suas extensões verticais, assim como ocorre com produções de streaming — a exemplo das novelas *Beleza Fatal* e *A Vida Secreta de meu Marido Bilionário* —, que também são desenhadas para trânsito entre plataformas, ainda que com gramáticas e economias de atenção distintas.

A análise comparativa entre a televisão aberta, o streaming e a produção vertical demonstra que a transformação central não está na substituição de um modelo narrativo por outro, mas na reconfiguração das condições de produção, circulação e recepção do melodrama. A TV aberta mantém sua relevância na construção de narrativas de amplo impacto social, ao mesmo tempo em que absorve estratégias de verticalização que amplificam a convergência midiática. Essa dupla orientação — tradicional e adaptativa — reforça a permanência do gênero em um cenário marcado pela diversidade de plataformas e lógicas de consumo. Do ponto de vista metodológico, torna-se essencial integrar a análise da Materialidade Audiovisual (Coutinho, 2018) e a análise de Conteúdo (Bardin, 1977), os estudos de indústria e as abordagens centradas na plataformação para

compreender as transformações em curso na teledramaturgia brasileira, conforme pode ser observado na tabela comparativa:

Tabela 1

Dimensões da Materialidade	Vale Tudo (Remake, 2025)	Beleza Fatal (HBO, streaming, 2024)	A vida secreta do meu marido bilionário (ReelShort, 2025)
Contexto	Remake da novela de 1988; escrita por Manuela Dias; direção Paulo Silvestrini; Globo, 2025. Atualiza dilemas de honestidade/corrupção para a era digital; recorde em merchandising.	Primeira novela original da HBO Max no Brasil; escrita por Raphael Montes, direção Maria de Médicis; 40 capítulos. Melodrama + thriller de vingança.	Produção da Bewings; lançada na ReelShort; 69 episódios verticais de 1–1,5 min; focada em segredo familiar e romance.
História / Motor narrativo	Conflito central: Raquel (honestidade) x Fátima (ambição via redes sociais). Odete Roitman como crítica às elites. Motor narrativo: dilema ético e choque mãe/filha.	Conflito central: Sofia busca vingança contra Lúcia, que matou sua mãe. Motor narrativo: segredo de maternidade e desejo de justiça.	Conflito central: segredo bilionário de Sebastião, ex-presidiário. Motor narrativo: revelação da identidade e dilema do casamento.
Imagen (formatação, luz, closes)	Formato horizontal; alta definição; iluminação realista (luxo vs cotidiano); closes em lives/confrontos.	Formato horizontal; estética de streaming; iluminação dramática (luxo vs sombra); closes intensificam rivalidades.	Formato vertical (celular); iluminação clara e minimalista; predominância de closes / PPP (Primeríssimo Plano) em rostos e objetos.
Som (trilha, diálogos, silêncio)	Trilha mistura incidental clássica + pop; diálogos curtos/virais (para uso no Instagram); silêncios em cancelamentos (também para o uso online).	Trilha incidental intensa; diálogos longos e melodramáticos; silêncios dramáticos em revelações.	Trilha dramática curta; diálogos breves e objetivos; silêncios estratégicos antes de revelações.

Montagem (estrutura, cortes, ritmo)	Estrutura episódica com ganchos (cliffhangers); ritmo acelerado; cortes alternam dramas pessoais e repercussões online (para o Instagram).	Estrutura com ganchos longos; ritmo ágil mas com densidade; cortes alternam reações e ambientes luxuosos.	Fragmentação extrema; ganchos a cada episódio; ritmo muito acelerado; cortes rápidos e precisos.
Enquadramento (planos e foco)	Close-ups e planos médios em debates digitais; foco em Raquel, Fátima e Odete.	Predominam primeiros planos e close-ups; foco em Sofia e Lúcia.	PPP e close-ups quase exclusivos; foco em um personagem por vez; planos americanos raros.
Paratextos (marketing, spoilers, mídia)	Perfis fictícios nas redes sociais; enquetes sobre destino de Odete; grande cobertura midiática.	Teasers e trailers em YouTube/TikTok; cobertura midiática sobre sucesso e franquia.	Trechos dramáticos em TikTok/Instagram; legendas destacam falas; teasers funcionam como paratextos de engajamento.
Inserção publicitária / monetização	Recorde de merchandising (ex.: O Boticário em cena-chave); monetização multiplataforma (TV, Globoplay, redes sociais).	Monetização via assinaturas do streaming; retenção de público como estratégia.	Monetização via micropagamentos e anúncios; episódios desbloqueados por moedas ou publicidade.
Verticalização (sensorial, algorítmico, afetivo)	Sensorial: closes em lives; algorítmico: enquetes/cliffhangers; afetivo: dilema ético “vale a pena ser honesto?”	Sensorial: closes dramáticos; algorítmico: cliffhangers para maratonas; afetivo: vingança materna.	Sensorial: imersão íntima pelo vertical; algorítmico: retenção orientada por ganchos; afetivo: segredos e conflitos familiares mobilizam empatia imediata.
Críticas / tensões	Dependência do legado de 1988; pressão popular sobre destino de Odete; debate sobre excesso de publicidade.	Dependência do melodrama; risco de previsibilidade; dilema ético da vingança.	Superficialidade de personagens secundários; risco de repetição excessiva; interrupção narrativa por anúncios.

Elaborado pelos autores.

A comparação das três telenovelas evidencia como cada produção explora diferentes estratégias de materialidade audiovisual para dialogar com seu público. Vale Tudo (2025), mesmo como remake, reafirma a força da televisão aberta brasileira ao atualizar o clássico dilema da honestidade para a era digital, integrando redes sociais, cancelamentos e merchandising como elementos da trama. Já Beleza Fatal (2024), pensada para o streaming, combina melodrama e thriller com ritmo ajustado ao consumo sob demanda, valorizando suspense e ganchos (*cliffhangers*) prolongados. Em contraste, A Vida Secreta do Meu Marido Bilionário (2025) aposta no microdrama vertical, condensando conflitos em episódios curtos, voltados à lógica algorítmica de plataformas móveis.

Na dimensão da imagem e do som, notam-se diferenças significativas. Enquanto Vale Tudo investe em realismo e linguagem digital (trilha pop, diálogos virais, silêncios em cancelamentos), Beleza Fatal enfatiza contrastes dramáticos entre luxo e sombra, com diálogos longos e monólogos intensos típicos do melodrama. Já o microdrama da ReelShort prioriza clareza e proximidade visual, explorando closes e primíssimos planos para intensificar a expressividade, com diálogos breves que avançam rapidamente a narrativa. Assim, a materialidade sonora e imagética revela o vínculo de cada formato com seu dispositivo de circulação: televisão aberta, streaming e aplicativos móveis.

Por fim, o campo econômico e comunicacional se diferencia radicalmente. Vale Tudo se tornou um marco no mercado ao quebrar recordes de inserção publicitária, transformando-se em laboratório de novas formas de merchandising integrado. Beleza Fatal aposta na retenção de assinantes como motor de monetização, sustentando seu

potencial de franquia. Já *A Vida Secreta do Meu Marido Bilionário* explora micropagamentos e anúncios como parte da experiência de consumo, onde até os paratextos funcionam como publicidade indireta. Dessa forma, as três obras exemplificam como a materialidade audiovisual, conforme Iluska Coutinho, articula estética, narrativa e economia na produção de sentido.

Conclusão

A análise comparativa das três modalidades contemporâneas de circulação da telenovela — televisão aberta, streaming sob demanda e produção vertical mobile-first — evidencia a resiliência e adaptabilidade do gênero melodramático frente às transformações tecnológicas e mercadológicas do século XXI. Em *Vale Tudo* (2025), a narrativa clássica da televisão aberta é ressignificada por estratégias de verticalização e integração com redes sociais, mantendo a serialidade diária e o caráter de ritual de audiência. A obra demonstra que a TV aberta não apenas preserva a dimensão social da telenovela como dispositivo de mediação cultural, mas também incorpora procedimentos de convergência midiática, mobilizando enquetes, perfis de personagens e trechos adaptados para plataformas digitais. O uso de closes e PPP (primeiríssimo plano) nos confrontos dramáticos e lives digitais reforça a intensidade emocional e a proximidade do espectador para uso no Instagram, enquanto a inserção publicitária integrada (merchandising de produtos e marcas) evidencia o entrelaçamento da estética narrativa com estratégias econômicas. Assim, *Vale Tudo* representa a intersecção entre tradição narrativa e inovação sensorial-algorítmica, sustentando o papel social da telenovela ao mesmo tempo em que dialoga com públicos jovens e hiperconectados.

No ambiente de streaming, *Beleza Fatal* (2024) exemplifica como a telenovela se adapta à lógica de consumo sob demanda, em que a temporalidade narrativa se torna não linear e o binge-watching altera a dinâmica de engajamento. A obra combina elementos clássicos do melodrama com suspense e thriller, favorecendo ganchos longos e arcos narrativos complexos. A ênfase em diálogos prolongados, iluminação dramática e closes estratégicos contribui para uma experiência estética intensa, alinhada à expectativa do público globalizado. A monetização via assinaturas e a retenção de espectadores demonstram a centralidade do streaming como ambiente econômico e cultural, em que a experiência do usuário é condicionante para a produção e difusão de conteúdo. A análise da materialidade audiovisual, neste caso, revela que imagem, som e ritmo não apenas sustentam o enredo, mas também estruturaram o impacto emocional do espectador, reforçando a noção de tempo expandido proposta por Reis, em que a experiência ficcional se prolonga para além da tela e se insere nos hábitos digitais de fruição.

Em contraste, a produção vertical *A Vida Secreta do Meu Marido Bilionário* (2025) exemplifica a radicalização do processo de adaptação da telenovela às plataformas mobile-first. Estruturada em episódios ultracurtos, com duração média de um a dois minutos, a narrativa explora plenamente o enquadramento 9:16 e prioriza a imersão sensorial por meio de PPP (Primeiríssimo Plano) e closes direcionados a um único personagem ou objeto central. Essa fragmentação episódica, combinada à lógica algorítmica de engajamento — mediada por comentários, Reels e interações com perfis de personagens —, evidencia uma transformação significativa na experiência narrativa: o espectador é simultaneamente consumidor, coautor afetivo e participante de uma economia de atenção.

Os microcapítulos e ganchos (cliffhangers) frequentes recriam a estrutura clássica do melodrama em unidades mínimas de fruição, ampliando a intensidade emocional e promovendo identificação imediata com dilemas familiares e segredos dramáticos. A verticalização, assim, não é apenas adaptação formal, mas constitui uma reconfiguração estética, narrativa e econômica do gênero, em consonância com a teoria do narrador dialógico de Reis e Thomé, em que a obra estabelece uma interlocução direta e interativa com o público.

A reflexão teórica sobre os três casos evidencia que a telenovela, em qualquer plataforma, permanece ancorada em uma matriz melodramática que utiliza segredos, conflitos e redenção para mobilizar emoções universais. Contudo, as rupturas contemporâneas são materialmente e institucionalmente determinadas: a televisão aberta opera sob lógica de massificação e ritual de audiência; o streaming combina consumo global, arcos prolongados e métricas de engajamento; e a produção vertical integra economia algorítmica e participação direta do usuário. Em termos de linguagem audiovisual, observa-se que a adaptação aos diferentes dispositivos implica escolhas estratégicas de imagem, som, ritmo e montagem, evidenciando que a materialidade da narrativa é inseparável do contexto tecnológico e do modelo de distribuição.

Além disso, a análise revela a dimensão social da telenovela enquanto produto cultural que articula entretenimento, debate público e valores coletivos. No Brasil, desde *Sua Vida Me Pertence* até as produções contemporâneas, a ficção seriada funciona como veículo de mediação ética, cultural e política, refletindo dilemas cotidianos, questões de gênero, raça, classe e poder. A verticalização e a platerformização globalizada introduzem desafios: preservar a especificidade

cultural local diante da lógica transnacional de mercado, sem perder a capacidade de engajamento afetivo e social. Nesse sentido, a fruição vertical não diminui a função social da telenovela, mas a transforma, exigindo novas formas de análise que integrem materialidade audiovisual, indústria cultural e interações algorítmicas.

A comparação entre *Vale Tudo*, *Beleza Fatal* e *A Vida Secreta do Meu Marido Bilionário* demonstra, por fim, que a telenovela contemporânea é um gênero mutante, que atravessa plataformas e dispositivos, preservando sua matriz melodramática e função social ao mesmo tempo em que se adapta a novas economias de atenção, estéticas audiovisuais e hábitos de consumo digital. A convergência de técnicas tradicionais e inovações digitais evidencia que o futuro da narrativa seriada dependerá da capacidade de articular tradição e inovação, mantendo a intensidade afetiva e a relevância cultural em contextos cada vez mais complexos, algorítmicos e participativos.

Referências

- Alencar, M. (2002). *A Hollywood brasileira: Panorama da telenovela no Brasil*. Senac Rio.
- Bardin, L. (1977). *Análise de conteúdo*. Edições 70.
- Callado, V. G. L. (2025). Melodrama vertical e vídeos curtos: Estratégias narrativas em *A vida secreta do meu marido bilionário* [Trabalho apresentado]. Anais do 48º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Faesa – Vitória – ES.
- CCTV+. (2025, janeiro 21). Over 100 short drama apps launched outside China. <https://www.cctvplus.com/news/20250121/8413039.shtml>

Chagas, R. (2024). *Fruição vertical e novas dimensões do audiovisual* [Relatório de pesquisa, Universidade X].

Costa, C. (2000). *Eu compro essa mulher: Romance e consumo nas telenovelas brasileiras e mexicanas*. Jorge Zahar Editor.

Coutinho, I. (2018). *Análise da materialidade audiovisual: Imagem, som e narrativa em meios audiovisuais*. Editora Acadêmica.

Duanju.fr. (2024a, novembro 25). In China in 2024: The duanju market will overtake the cinema market. Recuperado de <https://www.duanju.fr/en/post/in-china-in-2024-the-duanju-market-will-overtake-the-cinema-market>

Duanju.fr. (2025, fevereiro). China now regulates the distribution of duanju. Recuperado de <https://www.duanju.fr/en/post/china-now-regulates-the-distribution-of-duanju>

F5. (2024). Beleza Fatal: audiência e performance no streaming. <https://f5.folha.uol.com.br/columnistas/outro-canal/2025/03/beleza-fatalestreia-com-audiencia-baixa-na-band-e-fica-longe-do-sbt-veja-numeros.shtml>

iQIYI. (2018, novembro 5). iQIYI releases vertical video drama series “Ugh! Life!”. PR Newswire. <https://www.prnewswire.com/news-releases/iqiyi-releases-vertical-video-drama-series-ugh-life-300743701.html>

Folha de S. Paulo. (2025, setembro 22). De olho no sucesso de novelas curtas do TikTok, SBT lança série vertical; conheça. *Coluna Outro*

Canal. <https://f5.folha.uol.com.br/colunistas/outro-canal/2025/09/de-olho-no-sucesso-de-novelas-curtas-do-tiktok-sbt-lanca-serie-vertical-conheca.shtml>

Goulart de Andrade, P., & Azevedo, R. (2023). Performatividade audiovisual em formatos verticais. *Revista Brasileira de Comunicação*, 12(3), 45-63.

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

Lopes, M. I. V. (2009). Telenovela como recurso comunicativo. *Matrizes*, 3(1), 21-47.

Lopes, M. I. V., Borelli, S. H. S., & Resende, V. R. (2002). *Vivendo com a telenovela: Mediações, recepção, telefisionalidade*. Summus.

Los Angeles Times. (2025, março 16). Chinese micro-dramas are taking over global feeds. <https://www.latimes.com/world-nation/story/2025-03-16/chinese-micro-dramas>

Massarolo, J., & Mesquita, D. (2022). Desafios da plataformaização da ficção seriada televisiva no Brasil. In M. Castelano & M. Meimarides (Eds.), *Anais do III Congresso Televisões*. Universidade Federal Fluminense.

Notícias da TV. (2025, setembro 11). Novela vertical da Globo terá noiva traída, amiga invejosa e disputa por herança. <https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/novelas/novela-vertical-da-globo-tera-noiva-traida-amiga-invejosa-e-disputa-por-heranca-141365>

Piccinin, F. (2021). *Estudos sobre narrativas digitais e melodrama*. Editora Universitária.

Reis, M. A., Thomé, C. de A., & Piccinin, F. (2021). *Narrativas verticais: Tempo expandido e modos de endereçamento*. Editora Acadêmica.

Shirky, C. (2012). *A cultura da participação: Criatividade e generosidade no mundo conectado* Zahar.

Svartman, R. (2023). *A telenovela e o futuro da televisão brasileira*. Cobogó.

Tan, S., & Zhang, J. (2024). The development of short plays in China. *Frontiers in Humanities and Social Sciences*, 4(9), 411-420. https://www.researchgate.net/publication/385144184_The_Development_of_Short_Plays_in_China

Terra. (2025, março 31). *Vale Tudo 2025: audiência em São Paulo e Rio de Janeiro*. Terra Notícias.

Thomé, C. de A. (2005). *Jornalismo e ficção: a telenovela pautando a imprensa* [Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro]. CAPES.

Vardiero, T. P. (2018). *50 Tons de Branco: a relação médico-paciente na telenovela*. Novas Edições Acadêmicas.

Wang, Y., & Guo, J. (2025). A narrative revolution in vertical framing: the aesthetics of “spatial compression” and multimodal reconstruction

in vertical screen short dramas. *Journal of Media, Journalism & Communication Studies*, 1(1), 18-28. <https://pinnaclepubs.com/index.php/JMJCS/article/view/90>

Xu, X. (2025). The narrative domain and industrial restructuring of micro-drama in media fusion: Post-film era perspectives. *Journal of Arts, Society, and Education Studies*, 7(2), 243-252.

Zeng, H., & Liu, Y. (2024). Research on the impact of content innovation and profitability models on the innovation of short drama business models. *Media and Communication Research*, 5(1), 76-84. <https://clausiuspress.com/article/14584.html>

MEDIADOR PERFORMÁTICO: AS CARACTERÍSTICAS DOS ÂNCORAS DA TV ARAPUAN NA COBERTURA DO CASO PATRÍCIA ROBERTA

*Maria Gabriella Alves Loiola¹
Laerte José Cerqueira da Silva²*

O feminicídio, diferente do homicídio comum, não é apenas um crime contra vida, mas um ato de ódio em relação ao gênero feminino. A violência letal contra as mulheres por razão de gênero leva em consideração o contexto de discriminação, dominação e violação de direitos por parte dos homens. Ainda em 2025, a sociedade brasileira está baseada em uma necropolítica de gênero, onde os homens têm domínio e controle sobre a vida das mulheres, sendo algumas delas sentenciadas

1. Mestranda em Jornalismo pela Universidade Federal da Paraíba.
maria.gabriella@academico.ufpb.br

2. Doutor em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco.
Professor do Prog. de Pós-Grad. em Jornalismo da Universidade Federal da Paraíba.
laerte.cerqueira@academico.ufpb.br

à morte. A violência de gênero está baseada em uma relação desigual, de poder e posse dos homens sobre as mulheres.

O feminicídio é toda morte violenta de uma mulher, morte esta evitável, mas plenamente possível, num contexto social onde está presente o esquema de dominação- exploração, sustentado por uma sociedade patriarcal, racista e capitalista que atinge a mulheres e homens de modo contraditório. (Gomes, 2018, p. 12)

O Anuário Brasileiro de Segurança Pública de 2025 registrou que 1.492 mulheres foram vítimas de feminicídio no país em 2024. O número é o maior desde que a lei do feminicídio entrou em vigor em 2015, sendo ao menos quatro mulheres mortas por dia. Ainda segundo o levantamento, os casos de feminicídio tendem a crescer, se considerarmos que parte das mortes de mulheres fica fora das estatísticas por não serem perpetradas por um companheiro, ex-companheiro e familiar. “Em geral, eles [profissionais do sistema de Justiça] ainda tendem a compreender o feminicídio em seu sentido restrito, ou seja, apenas quando a morte decorre de violência intrafamiliar ou doméstica” (Fórum de Segurança Pública, 2025, p. 147).

Levando em consideração a subnotificação dos crimes de feminicídio, em 2024 foi promulgada a Lei n. 14.994, que eleva o feminicídio da categoria de qualificadora do crime de homicídio doloso para crime autônomo. A mudança legislativa é uma tentativa de tornar os dados mais visíveis e facilitar o monitoramento dos casos. Gomes (2018, p. 3), afirma que a identificação das mortes de mulheres como feminicídio é fundamental para reforçar a letalidade e a não accidentalidade da violência de gênero, assim politizando a violência naturalizada pelo estado necropolítico.

Diante o cenário de violência de gênero no Brasil, Thuler (2017) afirma que “somente uma postura crítica da mídia diante desses crimes hediondos poderá contribuir para reduzi-los” (p.468). Porém em seus estudos, a socióloga evidencia na cobertura midiática a utilização da pedagogia da crueldade (Segato, 2016), em que a repetição da cena violenta produz um efeito de normalização. “A crueldade misógina, que transforma o sofrimento dos corpos femininos em um espetáculo banal e cotidiano” (p. 103), e a depender de como os crimes de gênero são retratados, a sociedade é ensinada a não ter empatia com a vítima.

O alto número de crimes de violência de gênero acende um alerta e pauta de forma recorrente os telejornais, em especial no gênero policial, formato popularmente conhecido no Brasil por dar foco às notícias de crimes, acidentes e violência. O telejornal policial é entregue nos moldes de um programa informativo, com escalada, âncora e repórter ao vivo, mas utiliza de efeitos sonoros como vinhetas, ruídos e músicas de fundo (Geronimo, 2019), se unindo ao entretenimento, aproximando-se à uma narrativa de ficção.

Ao agregar informação e entretenimento, quer pela edição das matérias com ênfase nos aspectos visuais, quer pela combinação de temas e de seu encadeamento, o telejornalismo, especialmente no Brasil, oferece aos telespectadores informação e entretenimento, conquistando assim audiência. (Coutinho, 2012, p. 45)

De acordo com Oliveira (2015), o jornalismo policial é caracterizado pela figura central do âncora – responsável por guiar o andamento do programa televisivo, trazer as informações e tecer comentários sobre os acontecimentos noticiados. O âncora será denominado por Oliveira (2011) de “mediador performático”. A performance dessa figura central

é composta por comportamento, expressões faciais, modalização de voz e performance corporal.

O apresentador costuma encenar gestos agressivos diante das câmeras, mostrando-se irritado com alguns fatos, uma maneira de dar ênfase a determinadas notícias ou a comentários emitidos por ele, além de tentar mostrar aos telespectadores que ele também se indigna com os problemas sociais. (Oliveira, 2011, p. 129)

A partir da ideia de mediador performático de Oliveira (2011), dos trabalhos de Oliveira (2015) e Geronimo (2019), o presente trabalho categorizou os âncoras, levando em consideração os métodos de dramatização utilizados para gerar conexão com o público, estabelecendo três perfis: juiz, religioso e aconselhador. E com essas categorias, ao utilizar a análise crítica do discurso (Fairclough, 2001) pretendemos enquadrar a cobertura da violência de gênero realizada pelos âncoras da TV Arapuan, filiada da Rede Bandeirantes na Paraíba, sobre o caso Patrícia Roberta. A jovem pernambucana foi morta por asfixia e teve o corpo ocultado pelo amigo Jonathan Henrique, em abril de 2021, em João Pessoa, capital da Paraíba.

Ao compreender que a violência de gênero, em todas as suas formas, é provocada pela relação assimétrica de poder entre homens e mulheres; estando inserida em um ambiente inseguro para as mulheres; a necessidade de pesquisas e análises em relação à cobertura de casos de violência de gênero se esgota.

A televisão, o jornalismo e os programas policiais

A forma de consumo de notícias passou por transformações no mundo inteiro. No Brasil, o telejornal não se restringe mais à TV da

sala no horário noturno. Emissoras como Rede Globo, SBT, Band e Record disponibilizam o telejornal ao vivo e recortes do que foi ao ar para ser assistido depois através dos seus aplicativos e plataformas de streaming, que podem ser acessados em dispositivos eletrônicos como os smartphones. No texto telejornalismo em recortes (Cerqueira et al., 2023), os pesquisadores evidenciam que “as redes sociais se tornaram espaços para o redimensionamento do alcance de vários produtos jornalísticos, entre eles, o telejornal” (p. 71).

Essa ampliação do conteúdo para além da TV tem como objetivo atrair os usuários ao consumo do conteúdo integral no modelo on demand na plataforma de streaming, mas além disso, a adequação do produto noticiosa ao ambiente das redes sociais, cumpre a função de orientar e traduzir os fatos, fortalecendo a presença e credibilidade do jornalismo no ambiente social digital. As telas mudaram, mas para Becker (2022), a TV continua a ser o meio dominante de acesso às notícias no Brasil e no mundo.

A TV continua ligada durante muitas horas e se expande para outras telas pequenas ou gigantes com diferentes resoluções de imagens, servindo e direcionando conversações e debates relevantes para a sociedade no ambiente doméstico, profissional e nas ruas das cidades, os quais provocam indignação e comoção. (Becker, 2022, p. 9)

Mesmo com o aumento do celulares e da internet, a televisão aberta continua sendo uma dos veículos de maior alcance do público no Brasil. A Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD) Contínua, em 2022, mostra que 6,4 milhões de domicílios do país não utilizavam a Internet por nenhum morador. Entre os motivos da negativa

estão o valor e a falta de necessidade. Por outro lado, entre 2021 e 2022, o número de domicílios com TV no país subiu de 69,6 milhões para 71,5 milhões.

Na Paraíba e em especial na TV Arapuan, objeto de análise deste trabalho, as notícias policiais costumam ser destaques na grade do telejornal. Com base no jornalismo policial paraibano, Geronimo (2019) estabelece os sete componentes básicos dos programas: ence- nação dramática; diversas notícias; superficialidade; violência, dor, sofrimento, tragédia; figuras de linguagem; repetição, fragmentação e velocidade; construção da proximidade.

O pesquisador evidenciou que as características possibilitam altos índices de audiência. No telejornalismo, as notícias não são apenas narradas, elas se tornam histórias dramáticas para captar a atenção do público (Geronimo, 2019).

Para isso, eles reproduzem um tipo de performance com o objetivo de dramatizar os fatos e buscam em uma performance sensacionalista uma forma de sensibilizar emocionalmente os seus telespectadores para garantirem a construção do contrato de comunicação. (Geronimo, 2019, p. 12)

O contrato de comunicação entre o âncora e o público de um telejornal também é observado no trabalho de Oliveira (2015), denominado de pacto com a audiência. Conforme evidenciado pelo pesquisador, no telejornalismo policial, o mediador performático atua como uma espécie de vigilante dos desvios da sociedade e tem como papel principal, a denúncia desses problemas. O âncora cria vínculo com a audiência ao se mostrar revoltado com os acontecimentos, expondo opiniões e

sentimentos. Ou seja, a figura central do telejornal não está afastada de quem o assiste, mas é afetado pela situação como qualquer outro.

O apresentador costuma encenar gestos agressivos diante das câmeras, mostrando-se irritado com alguns fatos, uma maneira de dar ênfase a determinadas notícias ou a comentários emitidos por ele, além de tentar mostrar aos telespectadores que ele também se indigna com os problemas sociais. (Oliveira, 2011, p. 129)

Além de um contrato de comunicação com a audiência, os trabalhos de Oliveira (2015) e Geronimo (2019) dão enfoque ao sensacionalismo e dramaturgia como características vitais para conexão âncora-audiência. O conceito de dramaturgia do telejornalismo criado por Coutinho (2012) remete ao modelo de edição adotado para apresentação da informação jornalística que se aproxima de uma estrutura narrativa comum à ficção. Não está relacionado apenas com o texto dito pelo apresentador, mas todos os elementos que compõem a cena, como imagens, sons, expressões faciais e gestuais.

Assim como categorizado por Geronimo (2019), a encenação dramática é uma das características do jornalismo policial e evidencia o uso do conflito dramático para explorar sentimentos do telespectador, como em uma encenação teatral. O suspense é um dos elementos mais utilizados para aumentar a dramaticidade de uma notícia durante um programa policial. Esse método é ditado pelo ritmo da fala dos apresentadores, que aceleram o discurso para intensificar, interrompem o discurso no meio e voltam ao começo do assunto.

Os programas policiais começam a ter uma aparição na televisão brasileira na década de 60, entre eles, se destaca “O Homem do Sapato Branco” da Rede Globo de Televisão. O programa apresentado por Jacinto

Figueira Júnior, apontado como um dos precursores do sensacionalismo, ficou no ar de 1966 a 1968 e abordava temas como a violência urbana, explorando o chamado “mundo cão”. Exibido no período da ditadura militar brasileira (1964-1985), o conteúdo foi alvo de censura várias vezes. Também da Globo, o “Linha Direta”, inspirado por programas americanos, abordou casos policiais misteriosos, sem solução e que marcaram época, como assassinatos, sequestros e desaparecimentos, através da reconstituição dramática dos acontecimentos e entrevistas com testemunhas e autoridades. Em meio a hiatus, o programa teve início em 1990 e foi até 2023.

Inspirados no Homem do Sapato Branco, surgem outros dois programas policiais conhecidos pelo público brasileiro: Aqui agora (SBT) e Cidade Alerta (Record). O “Aqui Agora” começou a ser exibido pelo SBT em 1991, à princípio apenas para a Região Metropolitana de São Paulo e demais afiliadas sem programação local. O “Cidade Alerta” da Rede Record foi ao ar pela primeira vez em 1996 somente para o estado de São Paulo, e mais tarde, passou a cobrir todo o Brasil. Os dois programas focados na cobertura policial já foram acusados de sensacionalismo e tinham como principais pautas sequestros, tiroteios e perseguições policiais mostradas ao vivo.

Com o passar dos anos, a programação nacional dos jornais policiais foi regionalizada para atender às demandas da população de maneira local. Como exemplo de regionalização do conteúdo, a TV Arapuan, afiliada da Rede Bandeirantes na Paraíba e objeto de análise deste trabalho, exibe na programação semanal diária o “Brasil Urgente” — telejornal investigativo e policial nacional — e logo após o “Rota da Notícia”, programa voltado para cobertura policial do estado.

No telejornalismo policial, além de entregar a informação dramatizada, o âncora traz opiniões sobre o fato narrado, indicando ao público como se posicionar sobre o caso. Para conquistar a audiência, se faz uso do sensacionalismo (Angrimani, 1995), prática de super dimensionar o fato, para despertar a indignação e comoção do público. “A linguagem sensacionalista não admite distanciamento, nem a proteção da neutralidade, é uma linguagem que obriga o leitor a se envolver emocionalmente com o texto” (Angrimani, 1995, p. 16).

De acordo com o Anuário de Segurança Pública de 2022, em 2021 — ano em que Patrícia Roberta, vítima do caso desta análise, foi assassinada — 32 mulheres foram vítimas de feminicídio. Sendo os crimes violentos contra a vida as principais pautas dos programas policiais, os feminicídios são pautas recorrentes. Como exemplo, além do caso Patrícia Roberta que ganhou notoriedade e cobertura pela mídia estadual, em agosto de 2021, três mulheres foram vítimas de feminicídio na Paraíba nos municípios de Picuí, Aparecida e Caiçara, crimes também noticiados pelos programas policiais, evidenciando interesse por parte da mídia.

O caso Patrícia Roberta

Como evidenciado pelo Anuário de Segurança Pública, os dados oficiais de registros policiais indicam aumento de diversas formas de violência de gênero — sendo levados em consideração as modalidades de homicídio e feminicídio (consumado e tentado), lesão corporal dolosa em contexto de violência doméstica, ameaça, perseguição (stalking), violência psicológica e o crime de descumprimento de Medida Protetiva

de Urgência (MPU). Dos mais de mil casos de feminicídio no Brasil, 26 deles foram registrados na Paraíba.

Segundo o relatório, a maioria dos feminicídios ocorrem dentro de casa (64,3%), perpetrados por companheiros ou ex-companheiros (79,8%), utilizando armas brancas (48,4%). Sendo assim, os atos extremos da violência de gênero evidenciam que as mulheres não estão seguras dentro da própria residência na presença de pessoas com quem mantém relações de confiança e afeto. Além disso, a utilização de facas, canivetes e tesouras, que são facilmente acessíveis no cotidiano doméstico, como principal instrumento do crime, refletem o feminicídio como algo banal, podendo ser realizado a qualquer momento.

É um elemento indicativo da carga de ódio, descontrole e brutalidade com que muitas vezes esses crimes são praticados. Todos esses elementos compõem uma cena que se repete com alarmante frequência e que escancara a naturalização da violência contra a mulher em dinâmicas cotidianas. (Fórum de Segurança Pública, 2025, p. 156)

Dentro desta realidade de insegurança para as mulheres, está o caso Patrícia Roberta, com 22 anos na época do crime. A jovem foi encontrada com os pés amarrados e envolta em um saco, em uma região de mata no bairro do Novo Geisel, em João Pessoa, no dia 28 de abril de 2021. Natural de Caruaru, no agreste de Pernambuco, Patrícia Roberta Gomes da Silva viajou à capital paraibana cinco dias antes para visitar Jonathan Henrique Conceição dos Santos, de quem era amiga há 10 anos.

Em troca de mensagens através das redes sociais, captadas pela polícia e divulgadas pela mídia, a vítima informou à mãe que o amigo a deixou trancada no apartamento dele e que queria voltar para casa.

No dia seguinte avisou a mãe que ela e o amigo voltariam juntos para Caruaru, não enviando ou recebendo mais mensagens após isso.

Na segunda-feira, 26 de abril, a família da Patrícia viajou para João Pessoa e registraram o desaparecimento da jovem na Polícia Civil. Um vizinho do acusado relatou que viu o homem sair com o que depois seria o corpo de Patrícia enrolado em um tapete. O corpo de Patrícia Roberta foi encontrado em uma região de mata perto de onde Jonathan morava. De acordo com o laudo da causa da morte, a vítima foi morta por asfixia ou por esganadura. Jonathan foi preso no mesmo dia, na casa de um amigo.

O acusado confessou o crime, mas alegou que a morte da amiga aconteceu durante uma relação sexual. Ele disse que fez uso da asfixiofilia, prática sexual que envolve asfixia. Ele também acrescentou que entrou em pânico quando a ex-namorada, que estava grávida do filho dele na época, e a ex-sogra chegaram no local.

Em maio de 2023, durante júri popular, Jonathan foi condenado a 21 anos e dois meses de prisão, em regime fechado por homicídio triplamente qualificado (asfixia, impossível defesa, feminicídio) de Patrícia Roberta e pela ocultação do cadáver.

Metodologia

Baseado nos trabalhos de Oliveira (2011), Oliveira (2015) e Geronimo (2019), o presente trabalho propõe a análise do conteúdo produzido pelos telejornais da TV Arapuan, canal 14.1, afiliada da Rede Bandeirantes na Paraíba, sobre o caso Patrícia Roberta. A escolha deste veículo em específico foi por ter sido a primeira rede de televisão a noticiar o caso e a partir do dito popular “Espreme que sai sangue”

— a produção jornalística da TV Arapuan é conhecida no estado por noticiar muitas mortes, com foco no discurso policial e exibir imagens dos crimes, editadas para não mostrar a imagem em sua totalidade, mas deixar evidente o sangue manchando o local do crime.

A Análise Crítica do Discurso, a partir dos estudos de Fairclough (2001), comprehende que o discurso é moldado por relações de poder e ideologias, comprehendendo o efeito social de uma fala é importante verificar: quem está falando, para quem está falando e o que está falando. Os agentes do discurso usam a linguagem para indicar sua posição no sistema social. Para o linguista Fairclough (2001, p. 47), “os falantes fazem ‘seleções’ segundo as circunstâncias sociais, assumindo que opções formais têm significados constantes e que as escolhas de formas são sempre significativas”.

Entendendo que “as pessoas fazem escolhas sobre o modelo e a estrutura de suas orações que resultam em escolhas sobre o significado (e a construção) de identidades sociais, relações sociais e conhecimento e crença”(Fairclough, 2001, p. 104), o presente artigo busca identificar nas falas dos apresentadores os métodos de dramatização para conexão com o público, a partir das seguintes categorias estabelecidas por mim, com base em uma análise prévia do material:

Mediator juiz: o apresentador que se posiciona como uma autoridade ao sugerir punições e dar sentenças aos criminosos que aparecem nos programas. Assumindo assim o papel do próprio Estado, que controla e disciplina os desvios sociais (Oliveira, 2011).

Mediator religioso: a religião é utilizada como interlocução com a audiência. O mediator religioso costuma associar a prática de determinados crimes à eventos sobrenaturais ou demoníacos.

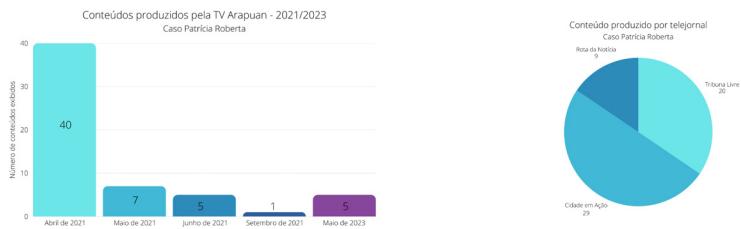
Oliveira (2015) evidencia que o discurso religioso no programa policial se limita à católica e protestante, sendo raras as menções a outras religiões.

Mediador aconselhador: o apresentador utiliza da sua experiência e idade mais avançada para falar ao público jovem, buscando uma conexão ao dar orientações a fim de evitar que o crime noticiado aconteça com as moças e rapazes que acompanham o telejornal.

Pré-análise

O conteúdo produzido pelos telejornais Tribuna Livre (jornal matinal), Cidade em Ação (jornal do meio dia) e Rota da Notícia (jornal policial) durante a cobertura do caso Patrícia Roberta, e que estão disponíveis para acesso através do YouTube da TV Arapuan, é composto por 58 matérias — desde o anúncio do desaparecimento da jovem pela família, em abril de 2021, até a condenação do principal suspeito, em maio de 2023. Do conteúdo total disponível, 40 foram produzidos em abril de 2021, 5 em maio de 2021, 7 em junho de 2021, 1 em setembro de 2021 e 5 em maio de 2023.

Figura 1



Elaborado pelos autores.

Ao dividir o material analisado pelos telejornais, foram exibidos 20 pelo Tribuna Livre, 29 pelo Cidade em Ação e 9 pelo Rota da Notícia. No período do desaparecimento e morte de Patrícia Roberta, os telejornais da TV Arapuan eram apresentados por Bruno Pereira (Tribuna Livre), Samuka Duarte (Cidade em Ação) e Vinícius Henriques (Rota da Notícia). Os telejornais iam ao ar de segunda à sexta-feira, com exceção do Cidade em Ação, jornal do meio-dia, que também era e continua sendo exibido aos sábados. Com exceção dos dias 30 de junho de 2021 em que o Tribuna Livre foi apresentado por Letícia Silva e o 1º de maio em que o Cidade em Ação foi apresentado por Washington Luiz.

Como o presente trabalho se propõe a identificar os perfis dos mediadores, para análise foram consideradas apenas as falas de cada âncora após a exibição das matérias, conforme observado, o momento em que os apresentadores teciam opiniões e comentavam as atualizações trazidas pelos repórteres em campo.

Análise

Durante a pré-análise do material total, foi delimitado para o corpus da análise 16 conteúdos. Nestes, os termos se repetem em diferentes programas e contribuem para uma das três categorias de conexão com o público. Em relação à religião se destacaram palavras como “magia negra”, “pacto com demônio”, “pacto com satanás”. Para o perfil aconselhador, os mediadores utilizaram expressões como “serve de exemplo”, “preste atenção” e “tomar cuidado”. Já o na característica juiz, os apresentadores determinavam quantas pessoas estavam envolvidas no crime, faziam dosimetria da pena e determinavam a condenação.

Tabela 1

PROGRAMA	TÍTULO DA MATERIA	LINK	DATA DE EXIBIÇÃO	DURAÇÃO
1 Tribuna Livre	Jovem de Caruaru desaparece em João Pessoa e família está desesperada	https://www.youtube.com/watch?v=N0TBRD9pZU	27 de abril de 2021	11min14
2 Tribuna Livre	Caso Patrícia: polícia encontra livros de magia negra em apartamento de suspeito	https://www.youtube.com/watch?v=T0BCq1Jfrf8	27 de abril de 2021	3min33
3 Tribuna Livre	Família de jovem desaparecida em João Pessoa está desesperada	https://www.youtube.com/watch?v=KjnVjNheE	27 de abril de 2021	7min29
4 Cidade em Ação	Caso Patrícia: Namorada de suspeito afirma que passou o fim de semana com ele	https://www.youtube.com/watch?v=a24hbm7b4	27 de abril de 2021	12min
5 Cidade em Ação	Policia investiga desaparecimento de jovem que saiu de Caruaru para João Pessoa	https://www.youtube.com/watch?v=SqmRnYWhaOA	27 de abril de 2021	10min13
6 Tribuna Livre	Morta de Patricia Roberta, suspeito e amigo são presos em João Pessoa	https://www.youtube.com/watch?v=z0-MdycwB6w	28 de abril de 2021	25min47
7 Tribuna Livre	Mais informações sobre caso de Patricia Roberta	https://www.youtube.com/watch?v=D_mlnLcw	28 de abril de 2021	6min10
8 Cidade em Ação	Caso Patrícia: Jovem saiu de Caruaru e foi encontrada morta em João Pessoa	https://www.youtube.com/watch?v=cb-xZgr5oWw	28 de abril de 2021	8min18
9 Rota da Notícia	No caso Patrícia, corpo é encontrado e suspeito é preso pela polícia	https://www.youtube.com/watch?v=qJxSiRk	28 de abril de 2021	8min58
10 Rota da Notícia	No caso Patrícia, equipe da TV Arapuan conversa com ex-mulher de Jonathan	https://www.youtube.com/watch?v=EXD7a75mCQ0	29 de abril de 2021	7min4
11 Rota da Notícia	No caso Patrícia, corpo é liberado para sepultamento em Caruaru	https://www.youtube.com/watch?v=Bok47nT4yPg	29 de abril de 2021	9min29
12 Cidade em Ação	Caso Jonathan e namorada: indicados pela morte e ocultação de cadáver	https://www.youtube.com/watch?v=yH4K1qeY	21 de maio de 2021	5min54
13 Cidade em Ação	Caso Patrícia : Advogado fala sobre envolvimento da companheira de Jonathan	https://www.youtube.com/watch?v=EshN0GmBovJ	28 de maio de 2021	10min40
14 Rota da Notícia	Laudo de Patricia Roberta aponta asfixia	https://www.youtube.com/watch?v=eveMy75mzYY	4 de junho de 2021	6min53
15 Rota da Notícia	Justiça aceita denúncia contra acusado de matar a jovem Patricia, em IP	https://www.youtube.com/watch?v=_Bbh4_yhS60	29 de junho de 2021	4min40
16 Cidade em Ação	Caso Patricia Roberta: Pai fala sobre decisão da justiça	https://www.youtube.com/watch?v=zBwkiUFzUIM	30 de junho de 2021	14min58

Elaborado pelos autores.

Tribuna Livre

A cobertura do caso Patrícia Roberta pelo apresentador Bruno Pereira no Tribuna Livre se divide entre as características dos mediadores: religioso e aconselhador. Na primeira matéria sobre o desaparecimento da vítima, no dia 27 de abril de 2021, o âncora já assume o papel de aconselhar o público e afirma que o caso serve de alerta para outros jovens.

Esse caso é revoltante. É um caso que chama a atenção e que serve de exemplo pra você que é filho, que muitas vezes não escuta o conselho do pai, o conselho da mãe. Você que vive nesse mundinho de rede social, que acha que tudo são flores, que acha que tudo é a melhor coisa da vida, que acha que o mundo se resume a ostentação, farra. Gente, é mais um caso de morte. É mais um caso de um desaparecimento, de um pai que chora, de uma mãe que chora. (Bruno Pereira durante Tribuna Livre, 27 de abril de 2021).

Na terceira matéria sobre o caso, ainda no dia 27 de abril, o apresentador segue aconselhando o público. Ao mostrar cenas dos pais da Patrícia Roberta chorando com os pertences da filha encontrados, o âncora afirma que a imagem é para sensibilizar quem está assistindo.

Mas infelizmente nós temos que mostrar isso aqui. E o nosso objetivo é para que isso chegue até você que é filho, você que é filha, para sensibilizar você. Aqui é a imagem de um pai e uma mãe chorando muito. Esses pais que levaram a vida inteira para criar uma filha, a Patrícia, 22 anos. Dizendo: “minha filha, não se envolva com pessoas erradas”. (Bruno Pereira durante Tribuna Livre, 27 de abril de 2021)

No dia 28 de abril, dia do encontro do corpo, o conteúdo 7 mostra o apresentador volta a chamar a atenção do público mais jovem que assiste ao programa para que eles escutem os conselhos dos pais e não vivam apenas de “farra e ostentação”. O Âncora aqui segue usando o caso como exemplo do que pode acontecer em caso de desobediência.

E eu volto a dizer aqui pra você que está acompanhando o nosso programa. Você que é filho e a você que é filha. A você que muitas vezes não escuta o seu pai, não escuta a sua mãe. Pelo amor de Deus, pense no seu futuro. Pense nos próximos dias da sua vida. Pense que você precisa crescer, que você precisa multiplicar. Pense que você precisa viver outras fases da vida. A fase também da melhor idade, para ter boas histórias para contar, para ter boas histórias. Viver a vida não é só viver com farra, com ostentação, com droga, envolvido em coisa errada, não. Existem várias maneiras de ser feliz, ouvindo o pai, ouvindo a mãe. Não é fácil não, eu sei. Você tem mil amigos lhe chamando pra sair e de um lado é o seu pai e a sua mãe dizendo: “não vá”. Cuidado. Sabe por que o seu pai e a sua mãe falam isso? Pra que isso daqui não aconteça com você. (Bruno Pereira durante Tribuna Livre, 28 de abril de 2021)

O apresentador Bruno Pereira também assume características do mediador religioso. Nos conteúdos 2 e 3, o âncora dá ênfase ao material encontrado na casa do suspeito. Segundo o apresentador, os textos são sobre “magia negra”, “pacto com o demônio” e “perfuração de corpos”.

Imagens exibidas pela própria TV Arapuan evidenciam, na verdade, que os livros encontrados são sobre o gênero fantasia, com temática como magia, vampirismo e outras histórias. “Novidades desse caso, porque a polícia encontrou agora dois livros dentro do apartamento. Livros que dão o direcionamento ao caso, Águia! Livros de magia negra foram encontrados dentro do apartamento”, alerta o âncora na chamada da reportagem.

Figura 2

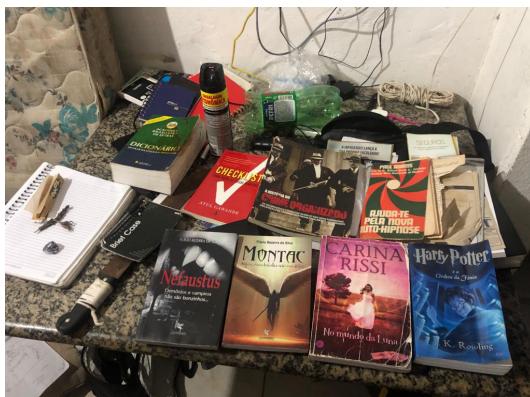


Foto: Divulgação/Polícia Civil da Paraíba (Dias, 2021).

Após a exibição da reportagem, o âncora volta a enfatizar sobre os livros encontrados e destaca que o assunto tratado nos textos não são “comuns” para a população. Segundo Fairclough (2001, p. 230), durante um discurso, as palavras podem ser utilizadas com sentido do dicionário ou outro, e isso representa a escolha de quem fala. Ao utilizar o termo “magia negra”, o âncora não se refere a cor, mas utiliza como característica para dar ênfase a magia como algo ruim.

A polícia nesse momento faz buscas no apartamento, faz buscas na região para tentar encontrar o possível corpo da moça e também encontrar o Jonathan, é claro. E o mais agravante nessa história, a polícia encontrou agora dois livros, um de magia negra e outro de magia branca, que versa inclusive em partes desses livros sobre a perfuração de corpos, sobre atos estranhos, que não são comuns no nosso meio. (Bruno Pereira durante Tribuna Livre, 27 de abril de 2021)

No conteúdo 3, o mediador usa o termo pacto para chamar a atenção do público. Segundo Bruno Pereira, ele não consome esse tipo de literatura, mas sabe sobre o que se trata.

Foi encontrado agora no apartamento dele um livro sobre magia negra e magia branca. Embora quem lê essas coisas aí vai dizer que é diferente, mas não. O livro versa sobre pacto com o demônio, pacto com os satanás, sobre os mistérios ocultos da humanidade. O livro versa sobre isso. Eu não leio esse tipo de coisa, mas eu sei que é. Foram encontrados os dois livros no apartamento dele. (Bruno Pereira durante Tribuna Livre, 27 de abril de 2021)

No dia 28 de abril, no conteúdo 7, em relação à prisão do suspeito, Bruno Pereira critica os ataques feitos ao advogado de defesa. Para o apresentador, o problema está em quem cometeu o crime. O âncora assume o papel de juiz ao afirmar que o caso vai a júri popular e já aponta o então suspeito, como acusado do crime.

O problema não está no advogado, o problema está em quem cometeu o crime. Esse sim precisa ser preso, já foi. Esse sim, o trabalho da polícia precisa ser confirmado pelo tribunal de júri que vai fazer o julgamento. Esse caso que vai a júri popular e esse rapaz precisa pagar na justiça, na cadeia, por esse crime

bárbaro que ele cometeu. (Bruno Pereira durante Tribuna Livre, 28 de abril de 2021)

Cidade em Ação

Samuka Duarte, âncora do Cidade em Ação, durante a cobertura do caso Patrícia Roberta assume o perfil do mediador aconselhador. Em quatro dias diferentes, foi observado no conteúdo, falas do apresentador focadas em aconselhar o público, em especial as mulheres, a terem cuidado e cautela antes de se envolver amorosamente com alguém. No conteúdo 8, o mediador alerta que é preciso conhecer o parceiro primeiro antes de um relacionamento.

Mas escute bem, você jovem que tá me assistindo, independentemente de ser jovem ou não, a gente tem que todo dia dizer: “Meu Deus, me dá sabedoria”. Tá solteira? Tá querendo um namorado? Você não conhece o cara? Procura conhecer primeiro. Como é o procedimento dele com a mãe, com o pai, com a família. (Samuka Duarte durante Cidade em Ação, 21 de maio de 2021)

No dia 21 de maio, Samuka afirma que muitas relações são enganosas. No caso de Patrícia, ela conhecia o culpado e confiava nele. O apresentador aconselha ao público mais jovens que muitas pessoas são enganosas.

Assim como ela, muitas jovens desse Brasil afora não pensam, não raciocinam, vai com muita sede ao pote, tem que pensar. Hoje não é tempo de você se envolver de bolo. Não, mas já conhecia ele, mas eu vou dizer a você, ele já tinha alguns problemas e aí ela confiou. Coitada. Tem que pensar, gente. Jovem, jovem. Você que é jovem, cuidado, rapaz. Bota a cabeça no lugar e muito cuidado. Viu? Tem coisas que enganam, não é? Muitas

coisas que enganam. (Samuka Duarte durante Cidade em Ação, 21 de maio de 2021)

Em 28 de maio, o âncora relembra a história de Patrícia Roberta. Ele comenta que o pai já desconfiava do suspeito e afirma que a vítima sabia que Jonathan não prestava. Samuka Duarte aconselha a homens e mulheres que gostam de “amor bandido”, pois a consequência pode ser a morte. O mediador também pede para que eles tenham cuidado com quem vão se relacionar.

Olha o que aconteceu. Ela veio de caruaru se encontrar com um cara que paquerava, às vezes se encontrava. E aí, coitada, se encontrou com a morte. Mais ou menos o pai já desconfiava que o cara não prestava. Ela já sabia também. Mas às vezes a mulher tem aquele coração, entendeu? Não tem aquele tal do amor bandido, não é? O amor bandido. Que é aquela mulher que gosta do cara do coração de malandro. Tem mulher que gosta do cara com o coração de malandro. Minha filha, você que está me assistindo, não vá nessa não. Mas tem homem também que gosta de coração de mulher bandida. Quantos homens foram também pro “beleléu” por causa de uma paixão violenta por uma mulher sem caráter, sem escrúpulo nenhum também. Por isso que você tem que ter cuidado com quem você vai se relacionar, tem que ter cuidado. (Samuka Duarte durante Cidade em Ação, 28 de maio de 2021)

No dia 30 de junho, Samuka Duarte relembra que já aconselhou o público outras vezes, mas volta a alertar as mulheres para conhecerem bem um homem antes de se relacionar com ele

Eu já falei aqui outras vezes, você mulher, cuidado com quem vai namorar. Não pode ver um cabra. Aí fica doido, não sabe como é que tá o coração do cara. Tem que ver o coração do cara. Se é uma pessoa boa, se é um bom filho. Ei, se você vai arrumar

um namorado, você mulher, se o cara é um bom filho. Como é que ele se relaciona com o pai e com a mãe. (Samuka Duarte durante Cidade em Ação, 30 de junho de 2021)

Apesar da predominância da característica do mediador aconselhador, o âncora do Cidade em Ação também tem discursos como mediador religioso e juiz. No dia 27 de abril, dia do desaparecimento da Patrícia Roberta, Samuka Duarte lê o pronunciamento do Jonathan falando que era inocente. O apresentador contraria a versão dada pelo então suspeito e como juiz afirma que ele apenas estava tentando esconder o crime que cometeu. “Conclusão de que rapaz? Quer tapear? Ele fez essa mensagem pra tapear. Cadê ele? Ele tá onde? Nesse momento ele está onde? Você não tem nada a ver? Ele era pra estar junto com a polícia”, reforça.

Ainda no dia 27 de abril, a namorada de Jonathan afirma que ele não tem religião e que os livros encontrados no apartamento são dela. Samuka questiona se os livros são realmente dele e a existência de uma lista com nomes de mulheres, incluindo o de Patrícia Roberta.

A moça, que era namorada de Jonathan, disse que ele não tem religião e que os livros de magia negra que estão lá no apartamento são dela. E por que nesse livro, tem o caderno lá que tem o nome de 22 mulheres? Inclusive no meio dessas 22 mulheres, está o nome dessa jovem que, praticamente, a gente pode dizer que está morta? Porque não está viva. É difícil se essa menina está viva. (Samuka Duarte durante Cidade em Ação, 27 de abril de 2021)

Rota da Notícias

Durante a apresentação do âncora Marcos Henriques, no Rota da Notícias, o mediador juiz é a característica predominante na performance

do mediador. Nos dois conteúdos exibidos no dia 29 de abril (10 e 11 na tabela), em suas falas ao buscar uma explicação de como o crime teria sido executado, o apresentador determina a causa da morte, diz ao público que o crime só poderia ter sido cometido por mais de uma pessoa e afirma que não foi o principal suspeito que matou a Patrícia Roberta

O rosto dela estava com lençol, com uma toalha e com fita crepe. Ela morreu por asfixia. Eu não tenho nem dúvida disso. Não tinha nenhuma marca, nenhuma lesão. Ela foi asfixiada e depois colocaram a fita crepe A fonte é forte. O que prova que não foi uma pessoa só. [...]Imagina você colocar um corpo só em cima do tanque de uma moto. Ele teve a ajuda de outras pessoas. No mínimo mais duas. Foram no mínimo três envolvidos nessa situação. Agora, o que cada um fez...Eu não tenho dúvida, eu particularmente não tenho. Me convenci. E acho que não foi ele que matou não. Ele participou, mas não foi ele. (Marcos Henriques durante Rota da Notícia, 29 de abril de 2021)

No segundo conteúdo, o apresentador fala sobre a namorada grávida do suspeito, levanta o questionamento sobre um crime cometido por ciúmes e volta a afirmar que não acredita que o suspeito matou a vítima.

O ciúme gera situações imprevisíveis, por isso que eu acho, particularmente, que ele estava na hora, mas a ideia não foi dele. Estou defendendo ele não. Ele é tão culpado com o corpo, porque a lei diz, aquele que participa de uma cena de crime, aquele que participa da formatação de um crime, ele responde pelo que ele fez. (Marcos Henriques durante Rota da Notícia, 29 de abril de 2021)

Já no dia 4 de junho (14 na tabela), ainda durante o processo de investigação do caso, Marcos Henriques sugere as qualificadoras do

crime e faz uma possível dosimetria da pena, definida apenas durante o julgamento do caso.

Esse caso aí é pra condenação de 40 anos. Agora acresceram mais 10 em casos como esse. Crime hediondo triplamente qualificado, porque foi três motivações gravíssimas. Ela foi induzida à confiança para morrer, ou seja, quem matou aproveitou a confiança dela, que ela jamais iria esperar isso. A forma cruel como fizeram e ainda a ocultação do cadáver. (Marcos Henriques durante Rota da Notícia, 29 de abril de 2021)

Em seguida, a característica observada foi a do mediador aconselhador. Marcos Henriques se coloca no papel de pai e avô para aconselhar os jovens que acompanham o programa. Segundo o apresentador, desobediência e relacionamentos conturbados podem levar à morte e destruir famílias.

Vamos exibir outras matérias do caso da Patrícia. Mas de antemão, eu como pai e avô, eu quero dizer a você jovem, que me dá a honra dessa audiência, não desobedece teu pai nem tua mãe. No fim, olha que é que acontece. você destrói quando não morre, destrói lares. Homens e mulheres. Não é só as meninas não, menino também. Se envolve em relacionamentos conturbados, perigosos. É raro quando uma mãe e um pai diz: “Meu filho, cuidado com essa pessoa. Conheça a família primeiro”. Para ver como é. Olha aí o resultado. Uma moça linda, maravilhosa, que era boa menina. (Marcos Henriques durante Rota da Notícia, 28 de abril de 2021)

No dia 29 de junho, o apresentador volta à aconselhar o público. Dessa vez voltado para as mulheres, o Âncora pede que eles tomem cuidado e escutem os pais.

Cuidado, minha amiga. Você, jovem maravilhosa. Princesas. Cuidado com esse chamado príncipe encantado. Cuidado. Nem tudo que reluz é ouro. Escute o conselho do seu papai e da sua mamãe. O filho que não escuta conselho de mãe e de pai sempre no final, pode esperar. (Marcos Henriques durante Rota da Notícia, 29 de junho de 2021)

Resultados

Após análise do material, a característica do mediador aconselhador é predominante, sendo observada em 9 dos 16 dos conteúdos presentes no corpus da análise. Os apresentadores se utilizam da sua experiência e idade mais avançada para falar ao público jovem, buscando uma conexão ao orientar. Os âncoras buscam aconselhar, focados em evitar que o mesmo crime que vitimou Patrícia Roberta se repita com as moças e rapazes que acompanham o telejornal. Assumindo essa forma de mediação, os âncoras também se conectam com o público mais velho — pais, avós e outros responsáveis — que temem estar na situação dos pais da vítima e dariam o mesmo aviso aos jovens sob sua responsabilidade.

Durante os conselhos dos âncoras, mesmo com um suspeito responsável pela morte da jovem, foi possível observar no discurso uma relação de causalidade entre o ato da vítima ir se encontrar com o seu assassino e de alguma forma a responsabilizando pela violência. “Uma questão que é sempre importante é se a agência, causalidade e responsabilidade são tornadas explícitas ou deixadas vagas nos relatos de eventos importantes da mídia” (Fairclough, 2001, p. 225).

Figura 3



Elaborado pelos autores.

Conclusão

Ainda que se encaixem nas características dos mediadores: juiz e religioso, os âncoras dos telejornais da TV Arapuan se encaixam na definição de mediador performático, pela forma de utilizar da dramatização da notícia para provocar uma conexão com o público de cada programa.

As características observadas por Oliveira (2015): encenação dramática, superficialidade, tragédia e construção da proximidade, são observadas no material analisado. Os apresentadores focam apenas em espetacularizar o material encontrado durante a perícia e apesar de tentarem aconselhar o público, não aprofundam a temática da violência contra a mulher, resumindo o caso a uma escolha equivocada da vítima, desobediência ou não ter “conhecido melhor” o suspeito.

O caso Patrícia Roberta reflete como a dramatização da notícia transforma um caso de violência de gênero em uma narrativa sobre um possível romance que acabou da maneira errada, incluindo afirmações de

que a vítima sabia que o Jonathan era “errado” e insinuações de morte de ciúmes da namorada grávida do culpado. Fairclough afirma que “as pessoas fazem escolhas sobre o modelo e a estrutura que resultam em escolhas sobre os significados” (2001, p. 104).

Apesar do inquérito policial não estar finalizado durante a exibição das reportagens analisadas, em nenhum momento, a morte é tratada como suspeita de feminicídio, mesmo com o grau de proximidade — amizade — entre a vítima e o suspeito durante a morte, o que poderia configurar um ato de ódio e de controle sobre o corpo da jovem.

Mesmo ao abrir a possibilidade de outras pessoas passarem pelo mesmo tipo de violência ao qual a Patrícia Roberta foi vitimada, os âncoras recaem na individualização do crime, ao reduzir o feminicídio como a uma consequência de uma má escolha, quando na realidade, “os perpetradores de violências contra as mulheres não constituem exceções nem anomalias. São epidêmicos” (Solnit, 2017, p. 97).

Referências

- Angriman, D. (1995). *Espreme que sai sangue: um estudo do sensacionalismo na imprensa*. Sumus.
- Becker, B. (2022). *Televisão e telejornalismo: transições*. Estação das Letras e Cores.
- Cerqueira, L., Siqueira, F., Alves, K., & Feitosa, D. (2023). Telejornalismo em recortes: os telejornais na timeline da audiência em rede. In A. Pereira, E. Mello, & I. Coutinho (Orgs.), *Telejornalismo em mutação: Rupturas e permanências* (1.^a ed., pp. 69-92). Insular.

Coutinho, I. (2012). *Dramaturgia do Telejornalismo: a Narrativa da Informação em Rede e nas Emissoras de Televisão de Juiz de Fora*. Mauad X.

Dias, M. (2021, junho 16). Policiaescos são campeões em desinformação e violação de direitos. *Carta Capital*. <https://www.cartacapital.com.br/blogs/intervozes/policiaescos-sao-campeoes-em-desinformacao-e-violacao-de-direitos/>

Fairclough, Norman. (2001). *Discurso e mudança social*. Editora Universidade de Brasília.

Fórum Nacional de Segurança Pública. (2025). *Anuário Brasileiro de Segurança Pública de 2025*. <https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2025/07/anuario-2025.pdf>

Geronimo, Aderlon dos Santos. (2019) *O protagonismo dos apresentadores no contrato de comunicação de programas policiais na Paraíba*. [Dissertação de Mestrado, Universidade Federal da Paraíba]. Repositório Institucional da UFPB. https://repositorio.ufpb.br/jspui/bitstream/123456789/19543/4/AderlonDosSantosGeronimo_Dissert.pdf

Gomes, I. (2018). Feminicídios: um longo debate. *Revista Estudos Feministas*, 26(2), p. 1-16.

Oliveira, D. D. (2011). Cidade Alerta: Jornalismo policial, vigilância e violência. In I. M. M. Gomes (Org.), *Gêneros televisivos e modos de endereçamento no telejornalismo*. (1a ed., Vol. 1, pp. 121 - 150). EDUFBA.

Oliveira, J. de. (2015). *Sobre ‘mentes vazias’ e cidadãos de bem: Experiência, cotidiano e consumo na recepção do telejornal*

policial Correio Verdade [Dissertação de Mestrado não publicada, Universidade Federal da Paraíba].

Segato, R. L. (2016). *La guerra contra las mujeres*. Traficantes de sueños.

Solnit, R. (2017). *A mãe de todas as perguntas*. Companhia das Letras.

Thuler, A. L. (2017). Feminicídios na mídia e desumanização das mulheres. *Revista Observatório*, 3(6), 465-496. <https://paraibafeminina.com.br/2021/04/28/caso-patricia-o-que-os-livros-encontrados-na-casa-do-suspeito-dizem-sobre-o-crime/>

MUSEU IMAGINÁRIO EM EUPHORIA: A ICONOGRAFIA DO ROMANCE QUEER

*Alusk Maciel Santos¹
Adriano Charles da Silva Cruz²*

O presente estudo objetivou compreender como a mise-en-scène, a fotografia, o uso de cores, a montagem e a trilha sonora contribuem para o desenvolvimento narrativo da série *Euphoria* (2019-presente), a partir de um trecho do episódio *You Who Cannot See, Think of Those Who Can't* (2022). A cena escolhida se destaca das demais por combinar os elementos diegéticos característicos da produção, a intertextualidade de obras amplamente conhecidas pela cultura e imaginário popular. A paródia de fotografias, pinturas e filmes são se limita somente a

-
1. Doutorando pelo Prog. de Pós-Grad. em Estudos da Mídia da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (PPGEM-UFRN).
alusk.maciel.017@ufrn.edu.br
 2. Doutor em Letras, Linguagens e Cultura.
Professor Associado do Departamento de Comunicação e do PPGEM-UFRN.
Atualmente, desenvolve estágio de pós-doutorado em Comunicação na Universidade Federal de Pernambuco.
adrianocruzufrn@gmail.com

reprodução, mas busca evocar e ressignificar as produções de sentidos advindo delas, indo desde Frida Kahlo a *Titanic*.

Em vista disso, pode-se dizer que a série se configura enquanto um objeto privilegiado de análise, por combinar refinamento estético com um enredo juvenil que aborda tabus e tensões contemporâneas. Tal fato serve de força motriz para a geração de debates intensos nas redes sociais digitais, consolidando-se como um dos maiores sucessos da HBO Max (Rodrigues, 2022). Do ponto de vista técnico, dialoga com a tradição audiovisual ao mesmo tempo, em que a atualiza, apropriando-se de códigos estéticos do cinema (Mamer, 2009) e adaptando-os à lógica da serialidade, característica da chamada “terceira era de ouro da televisão” (Lotz, 2014; Mittell, 2015).

Vale mencionar que a narrativa não suaviza os dilemas enfrentados pelos personagens: vício em drogas, traumas, assédio, sexualidade, busca por identidade e autoaceitação são tratados de forma direta por Sam Levinson. O espectador acompanha os dilemas enfrentados por Rue Bennett (Zendaya), uma jovem que, mesmo após se recuperar de uma overdose e retornar da reabilitação, não tem a intenção de se manter sóbria. Dessarte, o curso do seriado é marcado pela luta constante da protagonista contra o vício, acompanhando também histórias vinculadas aos seus colegas de escola, imersos em um ambiente repleto de intensas pressões sociais e vulnerabilidades emocionais.

Ainda sobre a narrativa de *Euphoria*, o arco central se inicia após a chegada de Jules Vaughn (Hunter Schafer), uma garota transgênero que desperta uma intensa e eufórica paixão em Rue. O vínculo entre elas se desenvolve mediante a cenários de desafios, como as questões de sexualidade e gênero, somadas ao enfrentar do vício em

entorpecentes. No entanto, as diferentes nuances da diegese também apresentam a relação entre as personagens como frágil e complexa, sendo diretamente impactada pelos traumas individuais de ambas, bem como a constante ameaça de recaída de Rue, firmando um enredo no qual o amor é, simultaneamente, refúgio e fonte de dor.

Esteticamente, *Euphoria* se diferencia pela combinação de uma representação direta das questões juvenis com uma visualidade hiperestilizada. A série emprega técnicas refinadas de fotografia, movimentos de câmera expressivos, planos contínuos, iluminação dramática (com uso de luz e sombra contrastriva - *chiaroscuro*) e colorimetria acentuada, recursos que intensificam os estados emocionais das personagens e modulam a recepção dos espectadores (Aumont, 2001). A trilha sonora, por sua vez, funciona como contraponto lírico, ampliando as sensações narrativas do êxtase à dor.

Sob esse panorama, a hipótese deste estudo baseia-se na premissa de que a narrativa da cena analisada de *Euphoria* se constitui enquanto um museu imaginário *queer*, que reconstrói obras canônicas, ao passo que subverte as convenções/paradigmas hétero-patriarcal dominantes na sociedade mediante a intericonicidade dessas imagens. Para isso, a metodologia empregada para a compreensão dos elementos narrativos da cena-objeto foi a análise filmica (Vanoye & Goliot-Lété, 2002), realizando as adequações necessárias para compreender as características inerentes ao formato seriado televisivo. Além disso, a argumentação e discussão dos elementos identificados foram pautadas pelos estudos de imagem (Aumont, 2001; Mamer, 2009), imaginário (Malraux, 1947), linguagem (Courtine, 2013; Cruz, 2014; Kristeva, 1969) e cultura (Jenkins, 2008; Jost, 2012).

Discussão e Fundamentação Teórica

Nas últimas décadas os modos de consumo audiovisual passaram por transformações profundas, reconfigurando as experiências dos espectadores. Tais mudanças decorrem dos avanços das tecnologias digitais e fenômenos socioculturais, como a convergência midiática (Jenkins, 2008) e a sériefilia (Jost, 2012). Esta última reflete a crescente centralidade das séries televisivas no mercado de entretenimento contemporâneo. Como consequência, a audiência fragmentou-se, deixando de se restringir às grades de programação da televisão convencional e aderindo progressivamente às plataformas de vídeo sob demanda (VOD).

Nesse panorama, desenvolve-se a ‘guerra dos *streamings*’: uma busca incessante por parte dessas plataformas por meios de se destacar diante da alta concorrência e a volatilidade da atenção dos espectadores. Passa-se a oferecer experiências baseadas na exclusividade, no engajamento do usuário e na personalização (Neira, 2020), em que o papel dos algoritmos se torna decisivo na organização das interações com os públicos (Gillespie, 2018). Tal fato se manifesta na quase ilimitada quantidade de produções amplamente distribuídas e consumidas, contendo artifícios diegéticos que não somente capturam essa atenção dispersa, mas também geram engajamento midiático, retroalimentando essa audiência (Jenkins et al., 2015).

Esses artifícios narrativos constituem o que Mittell (2015) define como a ‘poética da televisão complexa’. Diferentemente dos modelos de estruturas episódicas anteriores, as séries contemporâneas frequentemente empregam uma complexidade narrativa, contendo múltiplas linhas de enredo, arcos de personagens longos, ambiguidades morais e maior densidade interna. Observa-se então o menor uso do formato de

histórias autoconclusivas e de enredos mais simples, tal qual as *sitcoms*. Essa complexidade funciona como um mecanismo de engajamento, que exige do espectador uma atenção contínua e senso analítico para decifrar reviravoltas, pistas e referências intertextuais. O espectador deixa de ser um mero consumidor passivo para se tornar ativo na construção de sentidos, que debate e teoriza sobre a narrativa em comunidades online (Canclini, 2005).

Essa mudança na forma de contar histórias está associada as transformações tecnológicas e aos novos modos de distribuição e consumo, que permite práticas como o *binge-watching* (Lotz, 2014). A possibilidade de assistir a múltiplos episódios em sequência incentiva e viabiliza a veiculação de arcos narrativos complexos (Mittell, 2015), uma vez que o espectador consegue rever as sequências e assim rememorar os detalhes da trama. Desse modo, a forma narrativa e o modelo de distribuição se retroalimentam: as plataformas precisam de conteúdo que gere lealdade e justifique a assinatura mensal, enquanto as narrativas complexas se beneficiam de um ambiente de consumo que permite uma imersão profunda e contínua, consolidando bases de fãs que se mantém constantemente conectados as suas franquias (Jenkins et al., 2015).

Neste contexto, a complexidade poética central para a televisão contemporânea não se restringe somente ao enredo, mas se propaga às dimensões visuais e sonoras das produções (Mittell, 2015). Diante da necessidade de se destacar em vastos catálogos, as produções passam a investir em uma densidade estética e semântica que recompensa a atenção do espectador e, simultaneamente, fomenta a discussão para além do consumo imediato. Tal fato funciona como um mecanismo duplo: por um lado, captura o espectador imerso na prática do *binge-watching*

(Lotz, 2014); por outro, alimenta a cultura da conexão (Jenkins et al., 2015), ao estimular a obtenção de engajamento mediante debates e produções de conteúdos espontâneos por parte dos públicos.

Diante desses fatores, como a complexidade narrativa, a economia em torno da atenção e a cultura participativa, que uma produção como *Euphoria* pode ser compreendida. A série emerge como um estudo de caso exemplar de como as estratégias diegéticas se adaptaram a esse ecossistema midiático. Para garantir seu lugar de destaque e cultivar uma base de fãs engajada, a obra mobiliza um denso aparato referencial que demanda do público um papel ativo de decodificação, ativando seu capital cultural e sua memória afetiva. O consumo de sons e imagens convida o espectador a navegar por um complexo jogo de citações e ressignificações.

Sob esses aspectos, a análise da cena de *Euphoria* pode ser compreendida a partir de três conceitos centrais que estruturam sua linguagem visual e narrativa: intericonicidade, intertextualidade e museu imaginário. Esses eixos conceituais constituem a ‘gramática diegética’ pela qual a série articula suas reflexões sobre identidade, sexualidade, paixão, memória e desejo na contemporaneidade.

A intericonicidade, conforme formulada por Courtine (2013), destaca que toda imagem carrega vestígios de outras, atualizando memórias visuais compartilhadas. Para o autor, “toda imagem remete a outras imagens anteriores, com as quais se associa ou se opõe” (Courtine, 2013, p. 99). Assim, uma imagem nunca se apresenta isolada, mas porta vestígios de outras, atualizando um saber visual compartilhado. Esse princípio torna a leitura da imagem sempre relacional, inscrevendo-a em uma genealogia visual que articula memória, desejo e poder.

Esse ‘saber visual’ não funciona como um repositório neutro, mas como um arquivo discursivo que normaliza certas formas de ver e sentir. As imagens, portanto, operam em uma formação discursiva reguladora. Em linha semelhante, Cruz (2014) observa que as imagens funcionam como recortes e ressignificações da memória, capazes de expor fraturas identitárias e reinscrever subjetividades no espaço diegético. As imagens apropriadas não servem apenas para ilustrar o passado, mas para evidenciar as lacunas e as tensões que constituem o eu.

Na série, essa relação se torna nítida quando as cenas parodiam fotografias e pinturas icônicas — como o retrato de John Lennon e Yoko Ono, *Os Amantes* de Magritte ou o autorretrato de Frida Kahlo. Essas referências não funcionam como simples citações, mas como reativações de um repertório cultural que convoca lembranças pessoais e coletivas. Ao evocar imagens consagradas, *Euphoria* reinscreve a experiência amorosa de Rue e Jules em uma genealogia visual marcada pela tensão entre desejo, fragilidade e interdições sociais. Mais do que homenagear, a série se apropria da potência simbólica desses ícones para investigar as fraturas de suas próprias personagens, utilizando o arquivo visual da cultura para dar forma a subjetividades em crise.

Já a intertextualidade, conceito proposto por Kristeva (1969), entende todo texto como um mosaico de outros textos, em que diferentes discursos se cruzam e se neutralizam. Desse modo, os textos podem ser vistos enquanto espaços de transformações onde a linguagem e sentido de outros textos é absorvida e reelaborada. Trata-se, portanto, da compreensão de como um texto dialoga, transpõe e subverte outros sistemas de signos. No caso da série, esse processo ocorre quando narrativas clássicas são reelaboradas em novos contextos. Exemplos disso são a

recriação da cena de *Titanic* (1997) ou a paródia animada de *Branca de Neve* (1937). Esses intertextos, ao mesmo tempo em que remetem a narrativas heteronormativas da cultura popular, são deslocados e reescritos por meio da vivência *queer* das protagonistas. Dessa forma, a série não apenas cita, mas transforma seus referenciais, atribuindo-lhes novos sentidos em diálogo com questões contemporâneas de identidade, sexualidade e gênero.

O conceito de museu imaginário, elaborado por Malraux (1947), também se mostra fundamental. Para o autor, a reprodução técnica, especialmente a fotografia, libertou as obras de arte de seu contexto físico e histórico original, permitindo que fossem reunidas em um ‘museu sem muros’. Nesse processo, as obras perdem sua função ritual e passam a serem vistas primordialmente por seus estilos. A circulação e reprodução de imagens cria, assim, repertórios culturais acessíveis à contemplação e à reinscrição de significados (Vieira, 2020). É justamente esse efeito que *Euphoria* mobiliza ao construir sequências que funcionam como galerias oníricas de ícones visuais. Pinturas, fotografias e filmes clássicos são reorganizados em uma montagem que, embora fragmentária, constitui um acervo simbólico a partir do qual o espectador reconhece e ressignifica afetos.

A partir das compreensões realizadas acima, buscou-se analisar como a cena-objeto deste estudo despenha o papel de curadoria de seu próprio museu imaginário (Malraux, 194), deslocando as referências utilizadas de seus locais de origem. A intertextualidade transcorre por um processo de recontextualização de sentidos, mesclando-se com a narrativa da série por via de um fluxo subjetivo e emocional entre trata vivenciada pelas protagonistas Rue e Jules.

Metodologia

O desenvolvimento desta pesquisa utilizou o arcabouço metodológico voltado à análise de imagens em movimento, buscando-se compreender o caráter múltiplo da mídia audiovisual, mediante o processo de translação do campo imagético para o semântico. Esse percurso corresponde a observância das dimensões técnicas e diegéticas da cena de *Euphoria* selecionada, buscando descrever os recursos empregados para o desenvolvimento da narrativa, os modos de captação da filmagem, dentre outros aspectos (Rose, 2008).

A análise do material audiovisual envolve processos técnicos complexos, que correspondem a mecanismos de codificação, decodificação e translação de uma linguagem para outra. Modelos mais simples podem não garantir a preservação integral dos dados na análise final, limitando a interpretação do conteúdo original (L1) a partir de um referencial de (de)codificação (L2), sendo a análise resultante dessa interação (Bernstein, 1995). Observa-se nesse esquema, que a investigação ocorre apenas em dois níveis, suprimindo ou condensando os processos de seleção, codificação e transcrição, responsáveis pela produção de novos sentidos enquanto resultados (Rose, 2008).

Dessa forma, a translação considera as diferenças e limitações existentes entre os diferentes suportes, de forma análoga à tradução entre diferentes idiomas, em que não é possível obter um resultado puramente fidedigno. Deve-se considerar as possíveis perdas nesse processo, sendo ‘impossível descrever tudo o que está na tela e eu diria que as decisões sobre transcrição devem ser orientadas pela teoria’ (Rose, 2008, p. 349). Vale destacar que, essa metodologia é dedicada a compreensão de filmes, porém, devido à proximidade entre os formatos

das narrativas cinematográficas e televisivas contemporâneas, além da ausência de um procedimento metodológico próprio, fez-se necessária a sua adequação para a demanda da série-objeto deste estudo.

Sob esse aspecto, a complexidade e multiplicidade de elementos inerentes a mídia audiovisual dependem diretamente do olhar do observador para serem acessados e atribuídos sentidos na leitura e interpretação de códigos. Tal fato acaba por fazer com que determinados aspectos se destaquem em relação a outros, sendo uma construção mútua entre o objeto e o observador, na qual a observância se torna um exercício, refinando-se à medida que a imersão analítica do investigador se intensifica (Vanoye & Goliot-Lété, 2002).

Analizar um filme não é mais vê-lo, é revê-lo e, mais ainda, examiná-lo tecnicamente. Trata-se de uma outra atitude com relação ao objeto-filme, que, aliás, pode trazer prazeres específicos: desmontar um filme é, de fato, estender seu registro perceptivo e, com isso, se o filme for realmente rico, usufruí-lo melhor. (Vanoye & Goliot-Lété, 2002, p. 12)

Pode-se dizer então, que a análise filmica objetiva desmontar e reconstruir o objeto-filme para compreender e interpretar os discursos significantes contidos nos elementos que compõem as cenas. Esse processo se inicia desde o contato prévio à coleta, devendo percorrer todas as etapas de interação entre o observador e o objeto, até o período posterior às análises. Em razão disso, o pesquisador deve buscar manter um afastamento axiológico, a fim de inibir compreensões subjetivas e tendenciosas, bem como evitar privilegiar dados concretos sobre o desempenho da obra e sua receptividade (Vanoye & Goliot-Lété, 2002).

A execução desse estudo considerou as múltiplas facetas da produção da série no processo de translação da cena selecionada, buscando descrever não somente as questões técnicas da captura de imagens, mas também sua causa e efeito para os espectadores, necessitando-se recorrer a um arcabouço teórico sólido do campo da imagem audiovisual. Objetivou-se então promover uma (re)construção que fornecesse uma compreensão mais aprofundada sobre a produção de sentidos e sentimentos coletivos nos espectadores a partir dos elementos audiovisuais identificados e catalogados (Vanoye & Goliot-Lété, 2002).

Os dados foram estruturados conforme a sequência de imagens apresentadas na tela, organizadas por tomadas de cena (*takes*), paralelamente ao procedimento de extração de fotogramas. Estes foram analisados com base nas teorias sobre a tecnicidade da linguagem audiovisual, em observância aos processos de produção, captação e edição, conforme os padrões da linguagem audiovisual (Mamer, 2009). Somado a isso, há a compreensão acerca das especificidades imagéticas, simbólicas e culturais das imagens, bem como sua função social e o diálogo estabelecido entre observador e observado (Aumont, 2017).

A cena-objeto deste estudo possui uma multiplicidade de códigos que regem aspectos do enunciado para o desenvolvimento da narrativa, que no universo audiovisual desempenham funções equivalentes à estrutura morfológica da língua. Nesse sentido, pode-se aferir que ao ver uma imagem não é observada somente uma representação pontual, mas acessado um ‘arquivo mental’ de outras imagens vinculados a sociedade e cultura na qual os sujeitos estão imersos (Courtine, 2013). Tal fato possibilita a identificação ou atribuição de valores e sentidos, permitindo sua leitura, bem como a construção de ‘diálogos inconscientes’ entre o posto diante os olhos e as memórias visuais.

Com isso, os dados obtidos a partir da análise filmica possibilitam visualizar o corolário de fatores em torno da construção diegética da narrativa de *Euphoria*, bem como sua intrínseca relação com a cultura e sociedade. A partir disso, foi possível averiguar o emprego de recursos diegéticos, como a verossimilhança, compreendendo a sua função para o processo de retroalimentação entre a produção e a contemporaneidade. Observa-se também como tal estratégia contribuiu para a obtenção de uma maior receptividade junto ao público, bem como os impactos sociais ocasionados como reflexo do fenômeno da seriefilia (Jost, 2012).

Em síntese, os procedimentos metodológicos adotados buscaram articular a análise técnica e estética da cena de *Euphoria* com sua dimensão simbólica e cultural. A partir da translação entre imagem e sentido, a pesquisa procurou compreender como os elementos audiovisuais – fotografia, montagem, trilha sonora e mise-en-scène – contribuem para a construção narrativa e para a produção de sentidos coletivos nos espectadores.

Análise

A partir dos procedimentos metodológicos descritos no tópico anterior, a presente investigação realizou a decomposição da cena em seus elementos constitutivos. Esse processo corresponde à etapa de translação e descrição técnica, consoante com os procedimentos metodológicos adotados, consistindo na extração de fotogramas (Rose, 2008; Vanoye & Goliot-Lété, 2002), sistematizando os dados em unidades cênicas para posterior interpretação. A sequência, com duração total de 1 minuto e 39 segundo, foi segmentada em sete unidades cênicas, cujo tempo varia entre 5 e 20 segundos.

Cada unidade foi submetida a uma decupagem detalhada, buscando-se atentar a parâmetros como planos, ângulos, tonalidades predominantes e movimentos de câmera, além de breves descrições das ações exibidas. Constatou-se inicialmente que cada tomada (*take*) está vinculada ao intertexto de obras canônicas da cultural visual, incluindo a fotografia de Yoko Ono e John Lennon, as pinturas *Os Amantes* de Magritte e autorretrato de Frida Kahlo, além de cenas dos filmes *Ghost* (1990), *Titanic* (1997), *Branca de Neve* (1937) e *O Segredo de Brokeback Mountain* (2005).

Outro aspecto importante a ser destacado é a sonoridade unificadora de cena, composta pela balada *folk* ‘*I'll Be Here In The Morning*’, do cantor estadunidense Townes Van Zandt. A letra da canção evoca uma dualidade temática entre estrada/lar e liberdade/compromisso, que se interpreta como uma promessa de amor e lealdade em meio a um mundo de incertezas. Esse contexto ressoa diretamente no enredo da série, servindo de contraponto lírico ao arco narrativo entre as protagonistas Rue e Jules, em que há o despertar de sentimentos românticos, em meio as condições adversas como a exposição e o vício de entorpecentes, bullying e assédio. A instrumentação minimalista, marcada pela proeminência do violão acústico, e o timbre grave do vocalista conferem um tom melancólico, que acaba por complementar a atmosfera da cena, de modo quase sinestésico, às tonalidades mais terrosas e de baixa saturação das tomadas.

Diante desse contexto, objetivando sistematizar os dados para a realização da análise, foi elaborada um Quadro contendo as informações obtidas a partir do processo de translação e organizadas conforme as sete unidades cênicas da sequência. Esse procedimento assegura a

coerência com a metodologia proposta, pois parte da descrição técnica antes de avançar às interpretações simbólicas.

As informações referentes a cada tomada foram catalogadas em categorias específicas, sendo plano e angulação, cores predominantes, movimento de câmera e breve transcrição do conteúdo exibido. Além disso, a tabulação abaixo também visa facilitar a visualização e a comparação dos elementos da linguagem audiovisual empregados em cada *take*, fornecendo uma base estruturada para a posterior interpretação do todo significante.

Quadro 1

Decupagem do episódio ‘You Who Cannot See, Think of Those Who Can’

TAKE 1 (0:00 – 0:05)	Planos e Ângulos: início da cena em plano médio nas personagens, filmado em um ângulo reto, ao nível do olhar.
	Cores Predominantes: abundância de sombra (tons escuros), com baixa direcionada as faces de Rue e Jules, criando um contraste dramático.
	Movimentos de Câmera: a cena ocorre de maneira estática.
TAKE 2 (0:06 – 0:12)	Descrição: Em um fundo completamente escuro, vemos o rosto de Rue (Zendaya) em perfil, com uma expressão calma, sendo abraçada por Jules (Hunter Schafer). A iluminação é em estilo chiaroscuro, aludindo a estética barroca. A posição dos corpos das personagens referencia a foto de Yoko Ono abraçada por John Lennon desnudo.
	Planos e Ângulos: primeiro plano, com um enquadramento frontal.
	Cores Predominantes: tons sépia com saturação, com domínio do branco-acinzentado dos tecidos e um fundo verde-escuro.
	Movimentos de Câmera: corte abrupto entre um take e o outro, porém, mantendo a câmera estática.
	Descrição: são exibidas duas cabeças cobertas por sacos de tecidos brancos se beijando, de modo a recriar a pintura ‘Os Amantes’ (1928) do René Magritte. Elas se inclinam uma para a outra, num gesto de beijo impossibilitado pelo tecido.

	<p>Planos e Ângulos: a cena inicia em plano médio, aproximando até finalizar em primeiríssimo plano, utilizando o ângulo frontal.</p>
	<p>Cores Predominantes: tons vibrantes, com forte presença do verde-oliva no fundo, em contraste ao branco do figurino e o vermelho intenso das flores e dos lábios de Jules.</p>
TAKE 3 (0:13 – 0:30)	<p>Movimentos de Câmera: Um lento e contínuo <i>dolly in</i> (movimento de aproximação da câmera) que foca progressivamente no rosto de Jules.</p> <p>Descrição: Jules aparece caracterizada como a pintora Frida Kahlo, com a monocelha, flores no cabelo e um traje elaborado, emoldurada por um quadro que ondula. A câmera se aproxima lentamente, revelando um pequeno retrato de Rue pintado na testa de Jules. A expressão inicial neutra se mantém até o último instante do <i>take</i>, sendo substituído por um sorriso desconcertante. Por último, observa-se a imagem de Rue em desenhada na testa, parodiando a obsessão de Frida por Diego Rivera.</p>
	<p>Planos e Ângulos: alternância entre um plano detalhe das mãos no barro, visto de cima (ângulo <i>plongée</i>) e plano médio no casal (ângulo a nível do olhar).</p>
	<p>Cores Predominantes: tons terrosos e quentes, em baixa saturação, devido a luz amarelada direcionada às personagens na cena, em contraste às sombras nas margens da tela.</p>
TAKE 4 (0:31 – 0:40)	<p>Movimentos de Câmera: câmera estática, com cortes para alternar os planos.</p> <p>Descrição: O <i>take</i> inicia nas mãos das personagens tentando moldar uma peça de argila de formato fálico, que gira. Ao mudar o plano, mostra-se Rue sentada atrás de Jules em um torno de oleiro, recriando uma das cenas do filme ‘Ghost: Do Outro Lado da Vida’ (1990).</p>
	<p>Planos e Ângulos: plano americano que se abre para um plano médio, em um leve contrapié (low angle), para engrandecer as personagens contra o céu.</p>
	<p>Cores Predominantes: paleta quente e saturada, dominada pelos tons de laranja, dourado e vermelho, em referência ao pôr do sol da cena.</p>
TAKE 5 (0:41 – 0:50)	<p>Movimentos de Câmera: movimento panorâmico da esquerda para a direita, abrindo o plano em <i>dolly back</i>.</p> <p>Descrição: na proa de um navio, Rue segura Jules por trás, que abre seus braços como se fosse ‘voar’, fazendo referência ao filme Titanic (1997), na cena em que Jack (Leonardo DiCaprio) grita ‘eu sou o rei do mundo!’, na companhia de Rose (Kate Winslet).</p>

TAKE 6 (0:51 – 1:11)	Planos e Ângulos: o <i>take</i> inicia em plano geral, mudando para o plano detalhe ao mostrar o conteúdo da carta, plano médio para o momento do beijo, finalizando entre planos <i>close-up</i> .
	Cores Predominantes: predominância das cores primárias, somadas a tons brilhantes e saturados, no estilo clássico das animações da Disney.
	Movimentos de Câmera: o movimento é estático, com exceção do <i>close-up</i> na leitura da carta, havendo um leve movimento <i>pan</i> de cima para baixo.
	Descrição: o <i>take</i> é em estilo animação, refazendo a cena do beijo de ‘Branca de Neve e os Sete Anões’ (1937). Jules é a princesa adormecida e Rue, o príncipe. Antes do beijo, Rue lê um pergaminho com uma divertida nota de consentimento. Jules deserta e há uma troca de olhares em tom cômico, com piscadas de olhos de forma caricata, tal qual empregado pelas animações.
TAKE 7 (1:12 – 1:38)	Planos e Ângulos: inicia-se em plano aberto, migrando para primeiro plano no ato do abraço entre as protagonistas e finalizando em plano médio.
	Cores Predominantes: o <i>take</i> é bastante escuro, fazendo uso de uma paleta mais fria, com predominância de tons verdes e azuis escuros, migrando para o forte contraste com o laranja quente e vibrante quando mostra a fogueira.
	Movimentos de Câmera: Câmera estática, até o último momento da cena, quando há um leve <i>dolly back</i> para revelar um pouco mais de detalhes da situação.
	Descrição: Vestidas como cowboys, Rue e Jules compartilham um momento íntimo e contido perto de uma fogueira. Elas se abraçam e entram em uma barraca, onde se beijam na penumbra. A referência direta é ao filme ‘O Segredo de Brokeback Mountain’ (2005).

Nota. Elaborado pelos autores com base em *Euphoria* (Temporada 2, Episódio 4).

Com base na análise obtida acima, constata-se que a sequência utiliza a paródia como recurso intericonográfico, em que a sucessão de imagens evoca o imaginário cultural ocidental. Esse nível interpretativo decorre da etapa posterior à descrição técnica, conforme previsto no percurso metodológico. Desse modo, compreende-se a intericonicidade enquanto um tipo de vínculo mútuo existente entre imagens, impossibilitando existências de maneira isolada, que acabam por constituir séries, redes e memórias visuais presentes no imaginário social (Courtine, 2013).

Tal mecanismo atua no plano simbólico, acrescentando uma camada de significação ao apropriar-se de cânones culturais amplamente reconhecíveis, de modo a legitimar e engrandecer o vínculo afetivo entre Rue e Jules, estabelecendo diálogo com a cultura pop, a referenciando e atualizando. Assim, ao aludir a imagens consagradas de romances heterossexuais da cultura audiovisual, a cena reconfigura tais narrativas para incluir um romance *queer*, sinalizando que esse tipo de afeto merece ocupar o mesmo espaço simbólico na cultura de massas. A linguagem visual busca emular essas referências com lirismo, ao mesmo tempo, em que imprime sua própria marca estética.

O conjunto de referências pode ser compreendido enquanto um ‘museu imaginário’ (Malraux, 1947; Vieira, 2020), que projeta e reforça a nascente história de amor sobre as telas e películas, não necessitando de diálogos para se fazer inteligível ao público o discurso implícito. Vale enfatizar que há uma ruptura com estilo linear da narrativa tradicional, utilizando a linguagem cinematográfica para transcender e expressar as subjetividades e estado emocional das personagens. Além disso, a assinatura estética da obra se mantém na cena, reforçada por via do uso de cores com baixa saturação, iluminação dramática com destaque as sombras, que constroem a atmosfera onírica de *Euphoria*.

A mescla de códigos visuais familiares com uma narrativa de vanguarda contribui para estabelecer vínculos com o público, partindo do pressuposto de que a identificação com o conteúdo favorece a adesão e a permanência do espectador. Como afirma Jost (2012, p. 25), ‘o sucesso é definido mais através do exame das relações que elas estabelecem com seus espectadores’. Desse modo, a produção de sentidos em *Euphoria* reflete e retroalimenta as transformações culturais e mercadológicas

do audiovisual contemporâneo, constituindo-se como um dispositivo cultural que contribui para a formação de imaginários e sociabilidades.

Ainda sob a perspectiva do ‘museu imaginário’ (Malraux, 1947; Vieira, 2020), a cena em meio ao episódio consegue trazer uma quebra a narrativa, simulando valores e códigos culturais vinculados ao consumo das artes, sendo a contemplação e as ausências de ruídos sonoros e distrações (Aumont, 2011). A cena recria a fotografia de Yoko Ono sendo abraçada por John Lennon, capturada pela artista Annie Leibovitz para a capa da revista Rolling Stone, tirada poucas horas antes do seu assassinato. Observa-se a recriação da atmosfera mórbida expressada pela ausência de movimentos corporais, uso de câmera estática e enquadramento mais aberto, induzindo o espectador a um estado contemplativo.

Diferente da fotografia original, a releitura recebeu um tom mais obscuro e misterioso, com a presença majoritária de sombras na tela, fazendo contraponto ao direcionamento de luz somente para os rotos de Rue e Jules, irrompendo com a escuridão, conforme pode ser observado na Figura 1. Essa escolha estética pode ser lida enquanto um ato de revelação e, até mesmo salvação, imbuídas no surgimento deste romance, devendo-se ter em mente que o pano de fundo da série está repleto de traumas, vícios e busca por superação por parte da protagonista. A intimidade das personagens não é vista a partir de uma ação, mas de um estado quase que atemporal e ‘sagrado’, tal qual a arte (Rose, 2008).

Figura 1

Comparativo entre cena e retrato de Yoko Ono e John Lennon



Euphoria (E04 T02) e Fotografia por Annie Leibovitz (1980).

Figura 2

Comparativo entre cena e o quadro ‘Os Amantes’



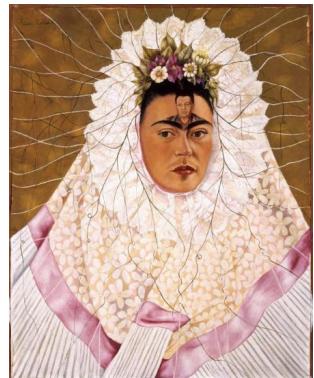
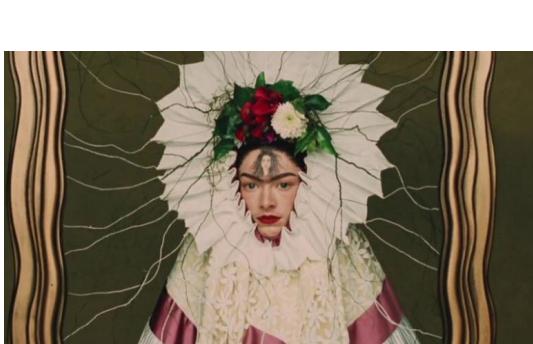
Euphoria (E04 T02) e René Magritte (1928).

O segundo *take* recria o quadro ‘Os Amantes’ de René Magritte, contendo leves diferenças do original, conforme comparativo demonstrado pela Figura 2, como a paleta dessaturada e iluminação difusa, permanecendo o alto contraste entre luz e sombra da tomada anterior, conferindo um tom austero ao cenário (Aumont, 2001). Em vista disso, *Euphoria* se apropria do significado expressado pela obra, que retrata um

casal se beijando com seus rostos cobertos por tecidos, representando as barreiras e desejos frustrados, sem conseguir desenvolver um contato mais profundo com o outro. Com isso, a série buscou representar o lado mais frágil do romance, com os dilemas internos de Rue, que ama Jules em sua totalidade ou somente a projeção que criou dela.

Figura 3

Comparativo entre cena e autorretrato de Frida Kahlo



Euphoria (E04 T02) e Frida Kahlo (1943).

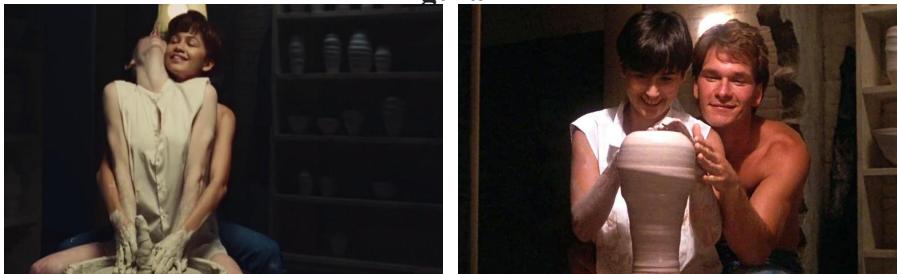
O autorretrato de Frida Kahlo parodiado por Jules retoma a tese sobre a natureza obsessiva da paixão. O movimento de câmera *dolly in* adiciona uma nova camada de significado, indo muito além de uma simples aproximação, sendo uma incursão física e psicológica no espaço da personagem (Mamer, 2009). Tal efeito busca emular um olhar que se aproxima para decifrar os detalhes da pintura. A câmera passa de um plano médio para um primeiríssimo plano no rosto, revelando a gravura de Rue desenhada em sua testa, que originalmente trazia a imagem de Diego Rivera, conturbado parceiro de Kahlo, possível de

ser observado na Figura 3. Pouco desta tomada ser encerrada e dar continuidade a sequência, o estado de emoção é intensificado, mediante a abrupta mudança de expressão facial. O uso do *close-up* busca trazer uma visão ‘claustrofóbico e confinado’ (Mamer, 2009) que revela a obsessão desse amor, o sorriso confere novos sentido a referência, no qual a dor artística de Frida dá lugar à alegria genuína do amor de Jules.

Ao prosseguir com a sequência cênica, denota-se a migração do referencial intericonográfico, indo da quietude contemplativa aludida pelas obras plásticas para a dinamicidade atrelada ao universo cinematográfico. A tomada evoca a cena do filme ‘Ghost: Do Outro Lado da Vida’ (1990), em que o casal, originalmente interpretado por Patrick Swayze e Demi Moore, pratica modelagem em cerâmica de forma romântica e sensual. O *take* inicia dando ênfase a qualidade tátil da imagem, com o uso de plano detalhe das mãos em contato com a argila, com uma iluminação mais quente e focalizada *low-key* (Mamer, 2009).

Sob essa perspectiva, o intertexto (Kristeva, 1969) retoma os sentidos impressos da obra original, no qual o manuseio da argila reforça o amor no plano físico, com corpos que praticamente se fundem, representando a união, maleabilidade, descoberta e desejos reprimidos. Ao fazer o comparativo entre as cenas e suas diferenças, mediante a Figura 4, observa-se que o objeto esculpido durante a atividade deixa de ser um vaso, passando a um formato mais abstrato com características fálicas. Essa perspectiva acaba por ser reforçada através do movimento realizado mãos, subindo e descendo suavemente, similar ao ato de masturbação, expressando a esfera do desejo carnal entre as personagens.

Figura 4



Comparativo entre cenas da criação tátil de ‘Ghost’Euphoria (E04 T02) e ‘Ghost: Do Outro Lado da Vida’ (1990).

O ‘museu imaginário’ atinge o seu ápice ao evocar Titanic (1997), sendo um cânone do universo cinematográfico e da cultura pop como uma obra que retrata o amor proibido, de forma intensa e sublime. A homenagem incorpora códigos visuais que dialogam com a nostalgia e o clímax emocional presentes no romance audiovisual, como os tons quentes intensos, alaranjados e dourados, que emulam o pôr do sol (*golden hour*), somado ao ângulo contrapicado, buscam monumentalizar o casal, elevando seu sentimento pessoal a uma escala mítica (Mamer, 2009).

A escolha de Titanic é significativa por representar um paradoxo entre o amor absoluto e o amor fadado à tragédia, desempenhando o papel de emissor de presságio para o público, que compreenderá a mensagem no desenvolver da série. Outrossim, constata-se a substituição do casal tradicional composto por um homem e uma mulher cisgênero por um casal *queer* como um ato de subversão, que se apropria da narrativa heteronormativa para validar sua própria dinâmica, possível de ser observado mediante a Figura 5.

Figura 5

Comparativo da epopeia romântica entre as cenas da série e filme original



Euphoria (E04 T02) e ‘Titanic’ (1997).

Ao analisar a tomada acima, pôde-se constatar que houve a transposição de ideologemas, isto é, unidades de sentido que concentram a ideologia de um discurso (Kristeva, 1969). Dessa forma, a série absorve o ideologema do amor romântico sacrificial vinculado a *Titanic* (1997), buscando conferir novos valores e sentidos ao inscrevê-lo nos corpos de duas mulheres, que vivenciam juntas um romance *queer*, expondo e desafiando a norma da versão original.

A mudança de formato de *live action* para a animação 2D com a referência a ‘Branca de Neve e os Sete Anões’ (1937) é uma ruptura estilística que transporta a narrativa para o campo do arquétipo do amor romântico tradicional. A ‘queerização’ dos papéis de príncipe e princesa reescreve o cânone dos contos de fadas, conforme a Figura 6. É adicionada uma nova camada significativa, sendo a inserção da nota de consentimento, que visa corrigir a problemática do beijo não consensual do original, ajustando a fantasia a uma ética contemporânea. Nesse momento as personagens reafirmam sua agência para reescrever

as regras das histórias que herdaram do imaginário coletivo e de cânones culturais amplamente conhecidos nas sociedades ocidentais.

Figura 6

Comparativo entre as cenas de fantasia subversiva de Branca de Neve



Euphoria (E04 T02) e ‘Branca de Neve e os Sete Anões’ (1937).

A última unidade cênica ocasiona um rompimento visual, sendo propositalmente deixada por último para ser ápice das paródias. *A priori*, denota-se o contraponto estético ocasionado pela paleta fria e naturalista do anoitecer em uma floresta, em contraste ao calor dourado da referência a Titanic e as cores primárias predominantes na animação (ver Figura 7). A referência a ‘Brokeback Mountain’ é o ponto de aprofundamento do fragmento da trama analisada, tomando emprestado da obra original a complexidade de uma relação amorosa reprimida, proibida e trágica, vivenciada por dois homens na década de 1960.

A única fonte de luz quente advém da fogueira, sendo uma chama pequena e vulnerável frente a imensidão da escuridão, podendo ser compreendida enquanto uma metáfora para simbolizar um amor frágil e ameaçado. A câmera, posicionada do lado de fora da barraca, nos torna observadores de uma intimidade secreta, reforçando questões como o

sigilo e repressão do filme original. Ao trazer o intertexto (Kristeva, 1969) de uma das histórias mais memoráveis de amor trágico do cinema *queer*, a série confere outro caráter a fantasia romântica de Rue e Jules, que precisam enfrentar a realidade de seus próprios demônios e das possíveis consequências de sua relação. O ‘museu imaginário’ (Malraux, 1947; Vieira, 2020) se encerra com a mensagem de que toda história de grandes amores na arte carrega em si também uma grande dor.

Figura 7

Comparativo entre as cenas da tragédia iminente de Brokeback Mountain



Euphoria (E04 T02) e ‘O Segredo de Brokeback Mountain’ (2005).

Assim, ao articular intericonicidade (Courtine, 2013; Cruz, 2014), intertextualidade (Kristeva, 1969) e museu imaginário (Malraux, 1947), comprehende-se que *Euphoria* produz um complexo jogo de referências. Tal fato não somente atualiza memórias visuais e narrativas herdadas, mas também tensiona os cânones da cultura popular, subvertendo seus ideologemas e reinscrevendo neles outras formas de se relacionar e existir. A série demonstra que o vasto arquivo da cultura não é um passado estático, mas um campo de batalha simbólico no qual os sentidos contemporâneos são disputados e moldados.

Considerações finais

Ao decompor e reconstituir a cena, conforme os procedimentos metodológicos da análise filmica (Rose, 2008; Vanoye & Goliot-Lété, 2002), pôde-se observar que cada segmento da montagem constitui uma unidade distinta, contendo um intertexto audiovisual (Courtine, 2013) distinto em cada. Desse modo, foram analisados os elementos constitutivos para então reconstruir seus significados, mediante a aplicação dos conceitos técnicos de produção (Mamer, 2009), compreendendo como a escolha de planos, movimento e colorimetria contribuem para ocasionar o impacto esperado pela cena. Afirma-se com este estudo que a sequência não é uma mera sucessão de homenagens, mas sim uma progressão temática, que estabelece conexões entre elementos e sentidos, de modo que o espectador possa compreender todo o significante, a partir do momento em que ele acessa o seu repertório cultural imagético.

Dessarte, ao se inserirem nesses referenciais, Rue e Jules não estão apenas parodiando obras audiovisuais, estão se apropriando das grandes narrativas de amor da cultura ocidental e as reivindicando para sua própria experiência. Em vista disso, há um processo de ressignificação de sentidos, transpondo-as para um contexto *queer* e contemporâneo. Portanto, a cena não se propõe a ser uma simples narração de eventos lineares, mas da representação da experiência subjetiva do estado psicoemocional de uma paixão avassaladora. Outrossim, a escolha da canção de Townes Van Zandt como trilha sonora, concede a *Euphoria* sua melancolia terna e a promessa lírica de permanência ('*Close your eyes, I'll be here in the morning*'), contribuí para a ambientação deste museu imaginário, criando uma atmosfera que permite a transição coesa entre as diferentes salas de exposições e suas estéticas distintas.

Além disso, os conceitos de intericonicidade (Courtine, 2013), intertextualidade (Kristeva, 1969) e museu imaginário (Malraux, 1947; Vieira, 2020) mostraram-se decisivos para a compreensão da série. A intericonicidade evidencia como cada tomada reinscreve memórias visuais já sedimentadas no imaginário coletivo, permitindo que o espectador reconheça vestígios de outras obras. A intertextualidade reforça que a sequência não se limita a citar, mas transforma narrativas herdadas em novos discursos, ressignificados pela vivência queer das protagonistas. Por fim, o museu imaginário permite compreender as sequências como galeria audiovisual em que pinturas, fotografias e filmes consagrados são reorganizados em constelações simbólicas, que projetam a história de Rue e Jules em diálogo com grandes narrativas da cultura ocidental.

Conforme a análise, a mescla de códigos visuais familiares buscam construir elos com a audiência, partindo do pressuposto de que a identificação com o conteúdo favorece a adesão e a permanência do espectador. Em suma, a sequência utiliza um sofisticado arsenal de técnicas de produção filmica para construir uma narrativa emocional. Por meio de escolhas deliberadas de planos, ângulos e foco, a direção guia a percepção e a resposta psicológica do espectador, transformando uma montagem de homenagens em uma poderosa e comovente exploração sobre a natureza do amor, da identidade e da arte. Desse modo, a produção de sentidos da série reflete e alimenta o universo cultural audiovisual, contribuindo para a formação de imaginários e sociabilidades, frente a questões sociais contemporâneas.

Referências

Aumont, J. (2001). *A imagem*. Papirus.

- Bernstein, B. (1996). *A estruturação do discurso pedagógico: classe, códigos e controle*. Vozes.
- Canclini, N. (2005). *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Editora UFRJ.
- Courtine, J.-J. (2013). *Decifrar o corpo: Pensar com Foucault* (F. Morás, Trad.). Vozes.
- Cruz, A. C. (2014). A identidade no documentário Elena. *Rebeca: Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, 3(1), 1-16.
- Gillespie, T. (2018). *Custodians of the internet: platforms, content, moderation, and the hidden decisions that shape social media*. Yale University Press.
- Jenkins, H. (2008). *Cultura da convergência*. Aleph.
- Jenkins, H., Ford, S., & Green, J. (2015). *Cultura da conexão: criando valor e significado por meio da mídia propagável*. Aleph.
- Jost, F. (2012). *Do que as séries americanas são sintoma?*. Sulina.
- Kristeva, J. (2005). *Introdução à semanálise* (L. H. L. Leite, Trad.). Perspectiva. (Trabalho original publicado em 1969)
- Lotz, A. (2014). *The television will be revolutionized*. NYU Press.

Malraux, A. (1947). *Le musée imaginaire*. Gallimard.

Mamer, B. (2009). *Film production technique: Creating the accomplished image*. Wadsworth Cengage Learning.

Mittell, J. (2015). *Complex TV: the poetics of contemporary television storytelling*. NYU Press.

Neira, E. (2020). *Streaming Wars: la nueva televisión*. Libros Cúpula.

Rodrigues, M. (2022, 04 fevereiro). Euphoria: Recordes de audiência renovam série para 3ª temporada; entenda. *Rolling Stone Brazil*. <https://rollingstone.com.br/entretenimento/euphoria-recordes-de-audiencia-renovam-serie-para-3-temporada-entenda>

Rose, G. (2008). *Visual methodologies: an introduction to the Interpretation of Visual Materials*. SAGE Publications.

Vanoye, F., & Goliot-Léte, A. (2002). *Ensaios sobre a análise filmica*. Papirus.

Vieira, L. C. (2020). *O museu imaginário e a difusão da cultura*. Cátedra Vieira. <https://catedravieira-ic.letras.puc-rio.br/obra/100/o-museu-imaginario-e-a-difusao-da-cultura>

UNA LUZ DISCONTINUA HECHA DE SONIDOS: HISTORIA DE LOS APORTES DE LOS PROGRAMAS DE MÚSICA DE TVN AL CUMPLIMIENTO DE SU MISIÓN PÚBLICA

Sebastián Alaniz Muñoz¹

Podemos afirmar, desde nuestra experiencia como televidentes y tal como propone Frith, que la música es omnipresente en la televisión, con una presencia insoslayable en las más diversas producciones televisivas, pero eso no garantiza ni hace más frecuente la existencia de programas cuyo eje de contenidos sea la música (2002).

Sin embargo, cuando dichos programas sí son parte de la oferta de una estación, la experiencia televisiva concreta de contenidos específicos asociados a la música puede tener un alcance muy diferente, influyente y poderoso, por ejemplo, para quienes normalmente no tienen acceso a

1. Doctor en Comunicación, Universidad Nacional de La Plata, Argentina
Profesor en Escuela de Comunicaciones y Periodismo, Universidad Adolfo Ibáñez
sebastian.alaniz@uai.cl

disfrutar de un espectáculo musical en vivo, ya sea por su edad o bien por circunstancias geográficas (Negus, 2009).

En una época donde las audiencias televisivas se han visto mermadas producto de los consumos individuales, fragmentarios y a demanda desde dispositivos móviles, “el escenario televisivo deja de tener el valor que poseía en los primeros años del medio, cuando la televisión era el único lugar en el que tenía cabida la representación visual de la música” (Álvarez Vaquero, 2013, p. 33).

Este contexto de cambio, desfavorable para la pantalla tradicional y, por consiguiente, para los proyectos públicos de medios audiovisuales, “significa reflexionar sobre qué transformación debe afrontar la televisión pública para mantener su identidad en un momento de cambio de escenario” (Azurmendi, 2018, p. 929). Aquí la pregunta sobre los contenidos musicales en televisión podría cobrar gran relevancia, dado que el cambio en los modos de consumo no ha alejado a las audiencias – especialmente a las juveniles - de la música popular-masiva sino que, por el contrario, se consolida como una experiencia común y como una práctica identitaria, aunque consumida de manera fragmentaria.

Pero dichos contenidos televisivos asociados a la música popular-masiva también se experimentan de manera fragmentada a lo largo de la historia. En concreto, no existe en los más de 60 años de la televisión chilena un programa ícono que permita trazar las propuestas y los cambios en los contenidos musicales en pantalla, más allá de la transmisión en vivo del Festival Internacional de la Canción de Viña del Mar. Cuando buscamos entre los programas de televisión creados con el objetivo de entregar contenidos musicales, los proyectos son bastante diversos en su formato, duración y legado, así como en su

aporte – en el caso del canal público de Chile, TVN - a la concreción de la misión pública del canal.

Sin continuidad: Programas sobre música popular-masiva producidos por TVN

En esta historia discontinua, y hablando específicamente de TVN y aquellos contenidos relacionados a la música popular-masiva, han existido diversos programas que, por su profunda conexión con sus audiencias, se han convertido en hitos programáticos y generacionales.

Las coreografías y fonomímicas de Música Libre que atraparon a los jóvenes a inicios de los 70, la escenografía futurista y la novedad del formato de videoclips de Magnetoscopio Musical que definió un derrotero de consumo musical para la juventud de los 80 o las irreverentes canciones enmarcadas en una propuesta diferente de televisión infantil como 31 Minutos que unieron a padres e hijos en su sonoridad de los 2000, son algunos de ellos. Sin embargo, ninguno se constituyó en un pilar perdurable en el tiempo al modo de lo que significó, por ejemplo, Top of the Pops en la televisión británica.

Esto obliga a una mirada fragmentada, con lo que se vuelve muy relevante, por una parte, buscar ciertas continuidades a nivel discursivo entre los diferentes programas escogidos como objetos de estudio, y por otro encontrar algo que permita revisarlos a todos desde una perspectiva que permita reflexiones comparativas más allá de la natural evolución de las tecnologías y los estilos musicales. Este marco o lista de cotejo se establece desde las propias definiciones de TVN en cuanto a su misión como estación pública de televisión.

Elementos metodológicos y objetos de estudio

La selección de los programas a revisar y analizar en el presente trabajo corresponde a aquellos espacios televisivos que cumplen con tres parámetros. El primero es que deben ser programas cuyo contenido primordial sea la música popular-masiva, lo cual deja fuera programas magazínescos con alto contenido musical como Sábados Gigantes o bien a espacios televisivos que retransmitían conciertos de otro tipo de música - clásica - durante las mañanas de los domingos como Creaciones. En esta definición también se asume que son programas creados con dicho propósito y no corresponden a la transmisión de eventos musicales que tienen su propia lógica espacio temporal y donde la televisión simplemente amplifica el alcance de dichos eventos, como los festivales de música.

El segundo es que su producción y emisión se haya dado bajo el paraguas del canal de televisión pública de Chile, TVN. Aquí quedan fuera programas musicales de alta popularidad pero que fueron producidos por cualquier otra estación televisiva, como Más Música o Canción Nacional, de Canal 13, u Operación Triunfo de Mega, o bien que hayan sido producidos por cadenas extranjeras, comprados como programas envasados por TVN y luego emitidos por la señal abierta del canal de televisión pública chilena, como ocurrió con el ciclo Las Siete Edades del Rock de la BBC. Cabe aclarar que cuando se habla de TVN, se hace referencia al canal de libre recepción y no a otras plataformas o canales que también forman parte de la oferta de TVN como grupo medial en el mercado chileno. Así, un programa como Sesiones 24, dedicado enteramente a la música popular-masiva pero producido por 24 Horas, el canal de noticias de TVN cuya recepción se verifica a través de televisión de pago, no tiene cabida en este trabajo.

El tercer criterio de selección es que debe haber sido producido tras el fin de la dictadura cívico-militar que gobernó el país durante 17 años. El retorno a la democracia se produjo el 11 de marzo de 1990, por lo que espacios en que la totalidad de sus episodios fueron producidos previo a esta fecha, también quedan fuera de la selección de textos televisivos por analizar. Tal es el caso de los ya mencionados Música Libre o Magnetoscopio Musical.

Así, de modo discontinuo y sin un hilo conductor que diga relación con el formato audiovisual, la conducción ni el tipo de música que se emite – entre otras posibles variables – la selección de programas se reduce a cuatro espacios que, ordenados de modo cronológico, son: Sábado Taquilla, Rojo, DoRemix y Puro Chile.

Estos programas – a saber, un ranking de videoclips de comienzos de los 90, un programa de talentos a lo largo de los 2000, una serie documental sobre grandes canciones chilenas y un programa de performances de músicos chilenos grabadas en vivo, ambos desarrollados durante los 2010 - son revisados desde sus elementos discursivos audiovisuales. Dicha revisión está anclada conceptualmente a la idea de discursividad televisiva, que más que enumerar elementos audiovisuales, “se ocupa de relaciones de sentidos” (Cingolani, 2006, p. 9) entendiendo que para establecer dichas relaciones es necesario dibujar con claridad la diferencia entre producción y reconocimiento, así como evitar que los discursos analizados se transformen en meros análisis de contenido, alejados de la inherente relación de los discursos con sus condiciones de producción.

Dicho de otro modo, se vuelven relevantes temas como la propiedad o las regulaciones del mercado en la medida que podemos entender

su influencia en la producción de los contenidos y discursos que serán analizados y verificar con claridad su relevancia para la comprensión de los estudios realizados. Como para la presente investigación sí resulta muy relevante una comprensión sociohistórica del contexto país, así como del canal de televisión que se constituye en la casa productora y el canal emisor de los discursos o programas, es necesario reforzar dicha relevancia, fundamental para el diálogo entre objetos de investigación y los atributos de misión pública como marco referencial.

Abrazando esta conceptualización, se pueden sumar otro aspecto metodológico a esta primera aproximación desde la discursividad televisiva, que permite incorporar de manera orgánica los elementos que resultan fundamentales para perseguir el objetivo de este trabajo. Esta perspectiva es la del análisis textual, definido y descrito por Casetti y di Chio (1999) y que da un paso adelante respecto de los análisis de contenido tradicionales, ya que no solo recupera elementos que un análisis de este tipo no es capaz de incorporar, sino que los integra desde una perspectiva de sentido, al modo de la discursividad. Dicho de otro modo, en los análisis textuales “no se enfocan solamente los contenidos de las transmisiones, sino los elementos lingüísticos que las caracterizan, los materiales utilizados y los códigos que presiden su “tratamiento”” (Casetti & di Chio, 199, p. 249). Esto resulta fundamental dado que los discursos audiovisuales, dada su complejidad, no pueden entenderse sencillamente como una suma de elementos constitutivos.

Valores y atributos de la misión pública de TVN

La enumeración de elementos que forman parte de la definición de misión de servicio público de TVN, y que emana directamente y sin

modificaciones de la histórica reforma de ley para el funcionamiento de la televisión pública en Chile (Fuenzalida, 2004) que data de 1992, establece una lista de cotejo que, ciertamente, puede ser exigida a nivel programático, como resultado final de una propuesta total, de un conjunto de programas que, de modo más o menos explícito, se hacen cargo de abordar estos objetivos y asegurar su presencia en pantalla.

Es decir, resulta imposible que a un solo programa de televisión, como entidad individual, se le pueda exigir hacerse cargo de la promoción y difusión de todos los elementos que contiene la definición, dadas sus limitaciones a nivel editorial, de producción, de duración y de programación horaria entre otros. Estos elementos – fundamentales para esta investigación – son: los valores democráticos, los derechos humanos, la cultura, la educación, la participación ciudadana, la identidad nacional y las identidades regionales o locales, la multiculturalidad, el respeto y cuidado del medio ambiente, la tolerancia y la diversidad (*Ley 19.132*, 1992).

Parece lógico buscar entre los programas que se enmarcan – por la naturaleza de su contenido principal – en el ámbito cultural una mayor presencia, tanto en cantidad como en la profundidad de su abordaje, de elementos como la propia cultura, la educación o las identidades. Un anhelo similar, aunque enfocado en algunos elementos específicos como los valores democráticos, los derechos humanos o la participación ciudadana, se podría proyectar sobre los programas de corte político informativo.

Pero la presente investigación trabaja con un grupo de programas que no forman parte de un mismo proyecto programático, dado que su coincidencia no es de época sino más bien temática. Y dicha temática,

si bien puede asociarse sin temor a la etiqueta de cultura, no siempre fue entendida en estos programas de una manera tradicional en su aproximación a dicho concepto, lo cual se verifica, por ejemplo, en la diversidad de programación horaria para estos espacios. Son representantes de diversos momentos de la historia televisiva de TVN en torno al abordaje de una temática común, como es la música popular-masiva. Por tanto, la comparación factible de realizar tiene como marco de contraste la propia definición de misión de servicio público. Una definición que se mantiene inalterable en el tiempo desde la gran reforma de 1992 y que se convierte así en un buen punto de comparación sobre el cual reflejar cada uno de estos programas.

Eso no impide que, a partir de los principales elementos de su discursividad, cada uno de los programas revisados para la presente investigación pueda ser descrito en relación no solo con la presencia, observada y analizada de modo cualitativo, de algunos de estos elementos sino también con el modo en que estos se pueden encontrar y cómo esto puede marcar una continuidad o una ruptura respecto de esta línea algo discontinua que se busca trazar a lo largo del tiempo entre estos programas.

Lógicamente no todos los valores aparecen de manera evidente o se asocian de modo intrínseco a lo que puede ofrecer en pantalla un programa dedicado a la música popular-masiva. Otros, por su parte, requieren de un abordaje mayor para su concreción. Por lo mismo, en este caso se opta por profundizar solo en un par de ellos, que se asocian a elementos que aparecen en la misión de servicio público de TVN y donde el análisis textual de la discursividad televisiva puede entregar

pistas diversas para cada programa y claramente observables. En este caso, los atributos incluidos serán identidades y multiculturalidad.

Identidad nacional (y las identidades regionales o locales)

La identidad chilena heredó de la dictadura visiones absolutistas. El tránsito hacia una identidad más plural, inclusiva y variada tardó varios años y ciertamente no permeó a toda la sociedad, ya que todavía esa visión acotada – asociada a la cultura campesina terrateniente de la zona central del país - de lo que significa ser chileno – y el rechazo a todo aquello que no lo sea y que no se mueva en esos estrechos márgenes de la cultura dictatorial - tiene cabida en la sociedad actual. Si bien con el tiempo se fueron redescubriendo y valorizando manifestaciones folklóricas de todas las zonas geográficas de Chile, muchas de ellas asociadas a pueblos originarios que también comenzaban a recibir la atención y puesta en valor que merecían, hablar de una identidad nacional resulta siempre conflictivo y, más aún, en un país donde la bandera y el escudo se asociaron directamente – y desde una épica autoimpuesta de heroísmo - a la imaginería de guerra de las fuerzas armadas y, hoy, como correlato de aquello, a las propuestas ideológicas de la ultraderecha.

Entendiendo que la identidad “no es más que el lado subjetivo (o, mejor, intersubjetivo), de la cultura, (...) interiorizada en forma específica, distintiva y contrastiva” (Giménez, 2005, p. 5), se propone el abordaje de este concepto en el marco de los programas de TVN cuyo eje de contenidos es la música popular-masiva, desde un punto específico de varios posibles: el sinuoso concepto de música chilena y su presencia y tratamiento en cada espacio.

El concepto de música chilena es, sin duda, difícil de enmarcar. Y se hizo necesario el ejercicio de intentarlo cuando se realizó la discusión legislativa – y posterior aprobación – de la denominada Ley de Fomento de la Música Chilena, cuyo eje principal era definir una cuota – 20% - de música chilena en todas las radioemisoras del país. Entonces, la pregunta por la música chilena tomó ribetes pragmáticos, dado que sus límites definirían las posibilidades de programación de cierta música por parte de las emisoras que, en su mayoría – al menos las de alcance nacional – funcionan con una estrategia de negocios en base a nichos de audiencias. Esto quiere decir que un concesionario que tiene varias frecuencias apunta con cada una de ellas a un público específico, distintos entre sí, para intentar cubrir entre todas las emisoras el mercado total.

A partir del marco entregado por la ley 19.928 en su artículo 2º, se da cuenta de que será la nacionalidad de quienes participan del proceso de creación o interpretación el factor preponderante que permitirá definir si la música es considerada nacional o no. Así, con esta definición, será música nacional tanto una canción escrita por un chileno e interpretada por un extranjero – por ejemplo, calificarían las múltiples versiones de Gracias a la Vida de Violeta Parra, interpretadas entre otros por Plácido Domingo, Nana Moskouri, Vicente Fernández o la clásica rendición de Mercedes Sosa -, como una canción extranjera interpretada por un chileno – donde por ejemplo, tendría cabida toda la música del famoso grupo de trash metal Slayer, dado que su vocalista, Tom Araya, es chileno. Si bien esta legislación atañe únicamente a las radioemisoras y no incluye a las estaciones de televisión, parece una definición atingente para aproximarse al concepto de música chilena antes de desglosarlo en

cada uno de los programas que hace parte de la presente investigación, entendiendo que a través de expresiones musicales compartidas también se construye identidad nacional.

En el caso de Sábado Taquilla la apuesta por la música chilena tiene tanto de heroico como de simbólico, especialmente en los primeros años del programa. Con una industria fonográfica prácticamente destruida y unos pocos referentes que habían sobrevivido presentándose en los programas estelares y de variedades, la falta de videoclips es la principal razón para la ausencia de música chilena en el recuento semanal de las 20 canciones – y sus videoclips – más populares. A modo de ejemplo, en el top 20 del 24 de marzo de 1990 no hay ninguna canción chilena en el top 20 y el 21 de diciembre de 1991 solo hay una canción nacional – Corazones Rojos, de Los Prisioneros – en el recuento, batiendo por las preferencias con artistas tan diversos – y provenientes de mercados infinitamente más desarrollados - como Guns & Roses, Roxette, Michael Jackson, Magneto o Metallica. Sin embargo, la sola presencia de música nacional donde antes no había – y en particular de Los Prisioneros, por su historia y relación con la dictadura – fue un paso adelante y estimuló, además, que las nuevas bandas chilenas ponderasen la necesidad imperiosa de trabajar en formato de videoclip. Así, en los años que duró Sábado Taquilla el programa fue testigo y difusor del arribo de bandas que serían fundamentales para la historia reciente de la música popular-masiva en Chile, como La Ley o Los Tr3s.

Rojo presenta una contradicción en su fundamento sobre la que resulta menester reflexionar. Dejando de lado a los concursantes de la competencia de baile, y de acuerdo con el marco que propone la ley sobre música nacional, es un programa 100% de música chilena.

Independiente del repertorio que se cante, al ser los intérpretes de nacionalidad chilena, toda esa música puede ser considerada nacional. Pero hay dos detalles que matizan esta definición. La primera es que no hay una predilección en la producción del programa por sugerir a los concursantes interpretar canciones compuestas por autores chilenos o popularizadas por músicos nacionales. Teniendo el potencial, con un elenco de jóvenes – y crecientemente populares – cantantes nacionales, la apuesta por la identidad nacional a través del repertorio podría haber sido mucho mayor. Esto varía en parte cuando los cantantes comienzan a grabar sus discos debut, ya que hay varios que presentan canciones originales, aunque el disco más exitoso de esa primera etapa – y uno de los más vendidos de la historia discográfica nacional, con 160 mil copias y múltiples discos de platino – es México lindo y querido, de María José Quintanilla, que incluye algunas canciones del cancionero clásico del mariachi mexicano. De acuerdo con la definición, es música chilena, pero también claramente no lo es.

Un segundo detalle es que la primera generación no estaba compuesta solamente por cantantes chilenos. De hecho, la ganadora de la categoría cantantes de dicha generación fue la argentina María Jimena Pereyra. En un programa realizado por la televisión pública chilena y que apunta a identificar a la juventud del país, si nos aferramos a la definición otorgada por la ley, toda la participación de María Jimena está fuera de la categoría de música nacional. Pero la ironía se invierte cuando la grabación del primer disco de la cantante – que era el premio oficial y excluyente del programa, aun cuando varios otros cantantes obtuvieron contratos discográficos dada su popularidad – entrega un álbum de covers de canciones de relevantes compositores de la música

popular-masiva chilena, como Buddy Richard o Juan Antonio Labra, grabando además dos duetos con solistas chilenos consolidados en la industria local como Andrés de León o Douglas. Más chileno, difícil.

Por lo mismo es que la definición resulta aclaratoria para una clasificación objetiva y dicotómica - es o no es música chilena – pero poco intuitiva en relación con la recepción y el consumo de dicha música y, por lo mismo, sin certeza de un impacto directo en aquello que se define como identidad nacional, que ciertamente es más que un rótulo establecido por ley. De hecho, es más probable que un elenco donde se cuenta con una persona de otra nacionalidad - María Jimena -, con una niña menor de edad - María José -, y con hombres y mujeres por igual, presenta una posibilidad mayor de identificarse y desde ahí construir o reforzar identidad, que asegurar una estandarización de la representación nacional asociada a lo que dice el pasaporte. Rojo y todos sus subproductos alimentaron por años la industria televisiva y discográfica, llegando incluso al cine. Sin duda hay una influencia en la identidad nacional de aquella generación de jóvenes que convivió con el programa durante la década inicial del siglo XXI. Y esa identificación con el programa trasunta en orgullo desde el público masivo al ver el desarrollo de carrera internacional que ha tenido Mon Laferte – por aquel entonces Monserrat Bustamante, concursante en Rojo – como desde la propia industria televisiva, dado que fue Rojo el primer formato creado en Chile que se vendió para ser implementado en otros países.

Los siguientes dos programas parecen no necesitar de la definición de la ley ya que no dan cabida a nada distinto que música chilena. Escrita e interpretada por chilenos. Sin duda que hay diferencias, pero también similitudes en la construcción de identidad nacional a través de

la música que plantean DoRemix y Puro Chile, y la primera y principal es la centralidad de los músicos que ya son parte de las preferencias de las audiencias y cuyo impacto transversal a nivel país nos permite identificarlos como constructores de una identidad común, sin importar el género musical en el cual se les encasille preferentemente, en la discursividad televisiva de cada uno de los programas.

En el caso de Puro Chile, el registro de sus performances nos entrega versiones frescas y renovadas de las canciones en manos de sus propios autores originales, a veces con algún invitado. En el caso de DoRemix, los autores e intérpretes originales forman parte del hilo narrativo que cuenta la historia de la canción, mientras otros músicos toman parte de la reversión original, que es mucho más radical en términos musicales que lo que ocurre en Puro Chile, pero basadas en canciones que son, también, muchísimo más transversales.

Vale la pena mencionar aquí un ejemplo específico, porque ante la pregunta de ¿Qué nos hace chilenos? una buena respuesta es la canción que escuchamos al iniciar cada año. Es una tradición a nivel país que, tras el conteo regresivo y el primer grito de feliz año nuevo, las radioemisoras programan la canción Un año más, de Hernán Gallardo, popularizada por La Sonora Palacios. Así, tanto el intérprete original como la canción forman parte de la identidad nacional y así lo explora el capítulo 8 de la primera temporada de DoRemix. Otras de las canciones escogidas para explorar su historia y para reversionar durante esa primera temporada de DoRemix tienen también la categoría informal de himnos populares, como la cueca La Consentida o El Baile de los que Sobran de Los Prisioneros, canciones arraigadas profundamente en la memoria colectiva a nivel nacional y que formarían parte de cualquier *playlist* de

música popular-masiva hecha en Chile que buscara representar, más allá de los gustos personales, una impronta de transversalidad a nivel país.

Respecto de los artistas que participan en el programa, ya sea en la historia de la canción o en la reversión de la misma, se busca un equilibrio representativo - más cercano a la búsqueda de una identidad real de la música nacional - entre íconos del pasado – como José Alfredo Fuentes, ídolo indiscutido de la Nueva Ola chilena -, líderes de géneros más alternativos – como los vocalistas de funk Emma Pinto y Pedro Foncea -, vocalistas actuales de gran alcance – como María José Quintanilla, de Rojo - y destacados instrumentistas y artistas emergentes que comenzaban a ser presencias significativas en la industria de la música nacional – como Cristóbal Briceño, Pascuala Ilabaca o Nano Stern -. Así también, la extensión sonora de la identidad nacional explorada en el programa alcanza, por un lado, influencias del extranjero, pero también los territorios de los pueblos originarios. Esto se explorará con mayor detalle en el apartado de multiculturalidad.

Puro Chile por su parte parece remitir la experiencia de la identidad nacional sonora a una lista de artistas y canciones que, siendo representativos de los gustos de una parte de los chilenos, no son necesariamente los más reconocidos, transversales o icónicos. Tampoco se intenciona con fuerza – si bien se da en algunos capítulos - el encuentro a nivel performático entre artistas o géneros - lo cual le resta fuerza a la revalorización de dicho repertorio. Hay en la selección de artistas un gusto que tiene tanto de popular como de experto, y eso – de acuerdo con fuentes expertas entrevistadas en el trabajo de Escovedo et al. (2018) - también confabuló contra las posibilidades de un mayor éxito de audiencias por parte del programa en cuestión.

El trabajo audiovisual o escenográfico tampoco dan cuenta de una búsqueda o propuesta identitaria. Es más, la identidad que se persigue preservar es la del formato original en el cual está basado, que a su vez alude a una estética alternativa, con espacios cerrados con techos altos y fierros a la vista, sin uso de pantallas ni otros dispositivos más allá de los amplificadores y cables de los instrumentos y micrófonos, dando total preminencia – desde una idea de ausencia de protagonismo visual del entorno – a lo sonoro.

Pero sí hay un elemento en el formato de Puro Chile que puede ser leído perfectamente desde la búsqueda y revisión de un símbolo de identidad nacional sonora, que además tiene dos dimensiones – música popular y televisión, coincidentemente, las dos manifestaciones de la industria cultural que se entrecruzan en esta investigación – y que es el final del programa. Aquí, todos los músicos que tomaron parte del capítulo se reúnen para interpretar en conjunto una misma canción, que además se repite en cada episodio. La canción en cuestión es Charagua, de Víctor Jara, una pieza instrumental folklórica. Pero no es solo desde su característica de folklore desde donde se indaga en la identidad nacional. La figura de Víctor Jara como ícono de la música popular-masiva en Chile, que además de su legado musical y artístico en general, con su muerte a manos de la dictadura suma otra capa de identificación, esta vez con una propuesta estética valórica, permite que músicos de diversos géneros musicales y épocas se congreguen en torno a la valoración de su aporte a distintos niveles. Pero además esta pieza instrumental fue, durante sus primeros años, la música característica de TVN para abrir sus transmisiones. Junto al perro animado Tevito, que se movía por la pantalla con un tambor en su espalda como un chinchinero, Charagua

representa, de algún modo, el espíritu original de llevar la televisión a todo el país desde un proyecto de servicio público.

Respecto de las identidades locales, existen aproximaciones audiovisuales a la geografía de lugares distintos a la capital tanto en capítulos de Sábado Taquilla como de DoRemix. En el primer caso es una mirada que tiene que ver más con una lógica turística que con una aproximación profunda a las raíces o costumbres de una determinada zona de nuestro país. Aun así, la grabación de los enlaces entre canciones en lugares alejados de Santiago permitía a los seguidores del programa aproximarse brevemente, desde lo espacial, a territorios con identidades locales diferentes. En el caso de DoRemix, la narrativa que propone descubrir la historia de cada canción nos aproxima a otros espacios y, levemente, también a otras costumbres identitarias. Ejemplos en relación con los autores, que no son santiaguinos y cuyos orígenes en la música están fuertemente conectados a la zona geográfica de la cual son oriundos, podemos encontrarlos en el capítulo 1, Mira Niñita, de Los Jaivas, banda surgida en Viña del Mar, o en el capítulo 8, Un Año Más, cuyo compositor es originario del puerto de Coquimbo y el capítulo comienza, precisamente, con un recorrido por la ciudad y, específicamente, por el terminal de pescadores. También ocurre en relación con el contenido de la propia canción. La Joya del Pacífico – capítulo 3 – genéricamente es un vals peruano, popularizado precisamente por un cantante peruano – Lucho Barrios – que es un himno sobre el puerto de Valparaíso, lo cual lleva a que la narrativa audiovisual, tanto en lo espacial como en lo histórico, tome lugar en espacios identitarios de la población porteña, como sus cerros, escaleras y ascensores.

Multiculturalidad

El concepto – también redactado como multiculturalismo y hoy, de algún modo, superado por el de interculturalidad – es propio de la mirada de inicios de los 90 y busca abarcar la diversidad de las democracias en occidente, donde las diversas relaciones de dominación “están definidas por el carácter minoritario o mayoritario de las culturas” (Cruz Rodríguez, 2013, p. 49).

El Chile de los albores de los 90 salía de una dictadura y, por tanto, debía reinsertarse en el mundo y poco a poco abrir sus fronteras, especialmente para dejar entrar. Escasa inmigración, un número creciente de chilenos retornando desde el exilio y una historia de Chile encuadrada desde los héroes de la independencia en adelante, dando escaso valor a todo lo ocurrido previo a ello, hacían difícil hallar fuentes desde las cuales nutrir una conversación acerca de multiculturalidad.

Cierto es que hubo migraciones relevantes, especialmente desde Europa, durante el siglo XX, especialmente en torno a las guerras mundiales. La llegada de italianos, alemanes, españoles, croatas y griegos, entre otros, que se ubicaron en distintos puntos del largo territorio chileno, y que trajeron consigo sus apellidos y tradiciones, marcan una presencia relevante y también una idea algo clasista y europeocentrista respecto de la migración como concepto que echa raíces entre los chilenos, aun cuando hubo migración importante desde otros territorios, por ejemplo, desde países árabes como Siria, El Líbano o Palestina. De hecho, en Chile está la colonia palestina más grande fuera de su territorio. Todos estos grupos de migrantes se instalaron sin mayores complicaciones en las dinámicas de la sociedad chilena, a la vez que establecían fuertes marcas de sus identidades originales, a través de

la fundación de estadios/clubes sociales – Stadio Italiano, Estadio Español, Stade Français – y hasta clubes de fútbol que, hasta el día de hoy, forman parte de la competencia profesional chilena, como Unión Española, Audax Italiano o Palestino.

Se habla entonces de las colonias extranjeras y se enmarca en una apreciación de lo pintoresco la relación cultural entre el chileno medio y los migrantes y descendientes de estos nuevos chilenos. En ese entonces, hablar de multiculturalidad no está en la agenda en relación con las influencias extranjeras, y menos aún con los pueblos originarios y sus culturas.

Entonces, si ya resulta difícil encontrar trazas del concepto de multiculturalidad a nivel general, más aún resulta complejo en un conjunto de programas de televisión cuyo eje principal de contenidos es la música popular-masiva.

Además de mostrar música que no provenía necesariamente de las grandes discográficas anglosajonas, dando algunos espacios a manifestaciones latinoamericanas - todavía dentro de lo popular masivo y de mercados igualmente grandes en tamaño como Argentina, Brasil o México – como la proyección de videos de Kaoma, Soda Stereo, Xuxa o Luis Miguel, Sábado Taquilla realiza una operación idiomática que puede enmarcarse en esta idea incipiente de multiculturalidad, entendida como integración. Ya desde la segunda temporada, todas las semanas el programa entregaba a la audiencia una de las canciones del ranking traducida al español vía subtítulos. Aunque pueda parecer un detalle sin importancia, la sección Traducción Taquilla ofrecía la posibilidad a una juventud con una formación precaria o nula en el que idioma que se había constituido en la *lingua franca* a nivel mundial de entender

la propuesta lírica de alguna de las canciones más populares de aquel entonces. El sencillo ejercicio de una traducción entregaba a quienes veían el programa la posibilidad de poder comprender y procesar una canción y, de algún modo, sentirse parte de una comunidad mayor, global.

En el caso de Rojo, como ya se mencionó, el hecho de contar con una concursante extranjera – proveniente de Argentina, que a la postre fue la ganadora del programa en su primera generación – le dio al espacio una pequeña oportunidad de desarrollar conversaciones en torno a la diferencia entre culturas. Ahora bien, dicha brecha no resulta tan marcada dada la cercanía geográfica y cultural de los países involucrados y por lo tanto tampoco hubo grandes barreras o desafíos culturales que superar, como ocurre hoy en día con un mundo globalizado prácticamente a todo nivel. Así también, al ser un programa donde cada día se ejecutaba mucha música – tanto para las coreografías de los bailarines como para las presentaciones de los cantantes – las canciones tenían una diversidad mayor de orígenes que lo que ocurría, por ejemplo, en Sábado Taquilla. En el espacio se desarrollaron especiales musicales – por ejemplo, con música italiana tradicional del Festival de San Remo – que, aunque no abarcaban culturas ni sonoridades desconocidas para las audiencias masivas, que ya contaban con dicho bagaje musical gracias a las radios AM y FM de las décadas anteriores, sí permitían un encuentro entre generaciones diferentes y algunas sonoridades tradicionales específicas de países distintos al propio.

DoRemix presenta trazas más evidentes de multiculturalidad a la vez que se aboca específicamente a música y músicos chilenos, y es que en la manera amplia de entender Chile se dejan ver esos puentes, tanto hacia el exterior como hacia el interior, que permiten transitar a

los elementos sonoros y audiovisuales que convierten la propuesta en una donde convergen culturas diferentes, que conviven dentro de un territorio y, en este caso, dentro de un programa documental de televisión.

Los arreglos en ritmos de flamenco, salsa o joropo, tradicionales de otros países de Hispanoamérica, para canciones que eran baladas tradicionales, son una primera muestra, a nivel musical más estructural, de una apuesta por la incorporación evidente de elementos culturales ajenos. A nivel sonoro específico podemos encontrar varios ejemplos. Uno de ellos se da en el capítulo 4, con la canción Gente de Florcita Motuda. En el arreglo de la reversión, el grupo musical elegido para la base de instrumentación es el ensamble acústico Fractal, que se mueve en torno al género de la fusión étnica y que se pasea sin problemas por sonoridades e instrumentos que remiten a la India, a Irlanda o a Marruecos por dar solo algunos ejemplos. Para la versión de gente incorporan percusiones de Medio Oriente, cuerdas de la India y sonoridades propias del pueblo Mapuche, como la trutruca o el trompe. Junto a ellos toca Juanita Parra, baterista de Los Jaivas, banda multicultural por excelencia ya que además de tener base en el mundo andino con el sonido de zampoñas, quenas y charangos, fueron pioneros en mezclar este ambiente sonoro con el rock más tradicional de occidente, con guitarras eléctricas y batería, y de pasearlo por el mundo, desde Chile y producto del alejamiento forzado del territorio.

El diálogo se da también a la inversa, entre lo tradicional folklórico – que podríamos entenderlo también como una cultura diferente a la urbana – y los arreglos marcados por la instrumentación y vocalizaciones más ligadas a la mirada tradicional de una banda de rock jazz o pop. Así, canciones como la cueca La Consentida en una versión

jazz tradicional marcada por el piano y los bronces o el reggae rap – con un charango incluido en el arreglo - de la reversión de la tonada La Casa Nueva, dan cuenta de la bidireccionalidad de este diálogo multicultural en la dimensión musical. La sonoridad de buena parte de los arreglos de las canciones que propone Do-remix al final de cada capítulo se constituye así en una muestra que es, a la vez, identitaria y diversa, pero que es capaz de plasmar, sobre todo desde lo sonoro, ese Chile que ya tiene más de 20 años de vida en democracia y donde el reencuentro y la revalorización de las raíces originarias, así como la incipiente multiculturalidad producto de sendas oleadas migrantes que llegan al país, se dejan sentir.

El caso de Puro Chile queda como un opuesto a DoRemix en este ámbito, dado que a pesar de sus coincidencias – música chilena, músicos entregando versiones nuevas de una canción, más de 20 años desde el retorno de la democracia al país – al ser los mismos intérpretes originales y no haber estímulos a partir del formato televisivo para que dichas versiones varíen demasiado respecto de la original, no se detecta – a nivel sonoro ni a nivel audiovisual - algo que pudiese dar pie a una reflexión sobre lo multicultural, salvo el empaquetamiento general de franquicia, es decir, heredado de una creación realizada en otro lado del mundo, pero muy probablemente, diseñado desde su origen sin marcas reconocibles para poder convertirlo asépticamente en un formato universal. La manera de incluir a este espacio en la reflexión sobre esta categoría sería mediante géneros musicales como la cumbia o diversos ritmos del folklore latinoamericano que, aunque cultivados por años por artistas chilenos como La Sonora de Tommy Rey, Américo o Inti-Illimani, no son originarios del territorio, pero lo mismo se podría

decir de las bandas de rock, hip-hop o pop, ya que todos esos géneros son incorporados y adaptados por músicos nacionales a la escena local, en un proceso de conversación – o de imposición - multicultural – de larga data.

Conclusión: una evolución no lineal revindicada desde la mirada del servicio público

La idea de establecer una lista de cotejo igual para todos los programas, que se verifican en diversas temporalidades a lo largo de más de 25 años pero que comparten su eje central de contenidos, la música popular-masiva, y que fueron producidos por TVN desde el retorno a la democracia en Chile, permite bosquejar, desde un análisis textual anclado en el concepto de discursividad televisiva, una suerte de evolución que no solo nos habla de formatos televisivos o géneros musicales que cambian, sino también de un país que va tomando una forma diferente a medida que esa misma democracia deja de tambalear, se consolida y deja espacio para la aparición de nuevas miradas y nuevos conflictos.

Con una industria televisiva tradicional que se vio remecida tanto desde lo tecnológico como a nivel de mercados en dicho período de tiempo, el valor de contar con un programa de música popular-masiva en la oferta programática cobra matices diversos en distintos períodos. Pero, de acuerdo con el análisis realizado y a modo de encontrar esa continuidad que no está dada por un único proyecto televisivo que permanezca en el tiempo, dichos programas siempre exhiben – de modo más o menos explícito - elementos discursivos que permiten enmarcarlos en el cumplimiento de los diversos valores y atributos que propone la

misión pública de TVN y que, por su naturaleza de encuentro de dos consumos culturales masivos, les da la condición de vehículo privilegiado para llevar dichos atributos a las audiencias.

Y aun cuando el presente digital “está modificando el papel de la televisión (...). La pantalla se multiplica en dispositivos móviles, amplía su cobertura y, en cierto sentido, deja de ser televisión en aspecto distributivo para convertirse en un soporte más” (Toussaint, 2017, p. 225) el reto al que se enfrentan las estaciones públicas sigue teniendo relación con el valor agregado que pueden entregar este tipo de programas, sea desde el acceso o desde la profundidad informativa, abrazando así el consenso de que el camino que permitirá a canales como TVN mantenerse vigentes en un mercado complejo, se configura desde la diferenciación de su oferta, la calidad de sus contenidos y la capacidad de convocar audiencias nuevas y ojalá numerosas, especialmente en el caso de Chile y su particular modelo de autofinanciamiento (Hurtado, 1989).

Referencias

- Álvarez Vaquero, A. (2013). *La adaptación de los programas musicales de televisión a la era digital: el caso de Sputnik. Breaking the Media Value Chain*. Facultat de Comunicació i Relacions Internacionals Blanquerna.x.
- Azurmendi, A. (2018). Reconectar con la audiencia joven. Narrativa transmedia para la transformación de la televisión de servicio público en España, Francia, Alemania y Reino Unido. *Revista Latina de Comunicación Social*, 73, 927-944.
- Bustamante, E. (1999). *La televisión económica. Financiación, estrategias y mercados*. Editorial Gedisa.

- Casetti, F., & di Chio, F. (1999). *Análisis de la televisión. Instrumentos, métodos y prácticas de investigación*. Paidós.
- Cingolani, G. (Ed.) (2006). Discursividad televisiva. La Plata, Argentina. EDULP.
- Cruz Rodríguez, E. (2013). Multiculturalismo e interculturalismo: una lectura comparada. *Cuadernos Interculturales*, 11(20), 45-76.
- Escovedo, P., Briede, C. y Carabantes, T. (2018). *Análisis de la música chilena en la programación de TVN. Los casos de Puro Chile, Sesiones 24 y Los Acordes de la Patria* [Tesis de magíster no publicada, Universidad Adolfo Ibáñez].
- Frith, S. (2002). Look!, Hear! The uneasy relationship of music and television. *Popular Music*, 21(3), 277-290. Cambridge University Press.
- Fuenzalida, V. (2004). La reforma de TVN en Chile. *Comunicação & Sociedade*, 26(42), 47-64.
- Giménez, G. (2005). La cultura como identidad y la identidad como cultura. *Consejo Nacional de la Cultura y las Artes*, 5-8.
- Hurtado, M. (1989). *Historia de la TV en Chile (1958-1973)*. Ediciones Documentas.
- Ley 19.132. <https://www.bcn.cl/leychile/navegar?idNorma=30499>
- Ley 19.928. <https://www.bcn.cl/leychile/navegar?idNorma=220680>

Lorenzo, O., & Herrera, L. (2000), L. Análisis educativo-musical del medio televisión. *Comunicar* 15, 169-174.

Madrigal, N.C. (2018). Música y comunicación: un campo de disputa. *Tram [p]as de la Comunicación y la Cultura*, (82), e025.

Negus, K. (2006). Musicians on Television: Visible, Audible and Ignored, *Journal of the Royal Musical Association*, 131(2), 310-330.

Toussaint, F. (2017). Televisión pública en América Latina: su transición a la era digital. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales, Universidad Nacional Autónoma de México, Nueva Época*, LXII(229), 223-242.

PARTE 2 - ANÁLISES

TELEVISIÓN EN DIRECTO Y GRAMÁTICA VISUAL EN EUROVISIÓN 2025: “ICH KOMME” DE ERIKA VIKMAN COMO MANIFIESTO DE POP FEMINISTA

*José Patricio Pérez-Rufi¹
Águeda María Valverde-Maestre²
María Isabel Pérez-Rufi³
Jorge Sánchez-Carrión⁴
Andrés Navarro-Garrido⁵*

-
1. Doctor en Comunicación Audiovisual por la Universidad de Sevilla, España.
Profesor Titular del Dep. de Com. Audiovisual y Publ. de la Universidad de Málaga.
patricioperez@uma.es
 2. Máster en Cinematografía por la Universidad de Córdoba, España.
Doctoranda del Prog. de Ciencias Sociales por la Universidad de Granada.
aguedavalma@correo.ugr.es
 3. Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Sevilla, España.
Investigadora independiente.
mrufi76@yahoo.es
 4. Grado en Comunicación Audiovisual por la Universidad de Málaga, España.
Becario colaborador del Dep. de Com. Audiovisual y Publ. de la Universidad de Málaga.
jorgesanchezcarrión@uma.es
 5. Máster en Creación Audiovisual y Artes Escénicas, Universidad de Málaga, España.
Doctorando del Prog. de Doctorado Interuniv. en Com. por la Universidad de Málaga.
andresnavrosgarrido@uma.es

El Festival de Eurovisión, impulsado por la Unión Europea de Radiodifusión (UER/EBU), constituye un fenómeno mediático de escala global que articula espectáculo, diplomacia y proyección cultural bajo un formato televisivo competitivo. Concebido en 1956 como una herramienta de integración simbólica entre naciones europeas mediante la música, ha conseguido institucionalizarse como uno de los eventos de entretenimiento más persistentes y masivos del ecosistema mediático global (European Broadcasting Union, 2025).

Con una audiencia acumulada de 166 millones de espectadores en 2025 (Rodríguez, 2025), su influencia rebasa la lógica televisiva convencional. La edición de 2025 alcanzó en España una media de 5.884.000 espectadores y una cuota del 50,1 %, lo que reafirma su centralidad en el consumo audiovisual (El Confidencial, 2025). La propia UER lo ha definido como el mayor acontecimiento musical en directo del mundo, en alusión a su proyección multicanal y a la intensidad emocional que despierta en el público (European Broadcasting Union, 2025).

El certamen presenta una estructura formal asentada: semifinales y final televisada, sistema mixto de votación que combina jurado profesional y *televoto* y métodos nacionales de selección que oscilan entre galas públicas y decisiones internas. Esta arquitectura técnica se complementa con una narrativa cohesionadora, simbolizada en el lema “United by Music”, que busca reforzar el imaginario de una comunidad cultural transfronteriza. Sin embargo, la organización del evento se desarrolla en un contexto donde las disputas territoriales, los desequilibrios políticos y las tensiones ideológicas afloran con regularidad (Vuletic, 2022; Yair, 2018).

Pese a la prohibición explícita de mensajes políticos en el reglamento (European Broadcasting Union, 2024), en los últimos años Eurovisión ha intensificado su dimensión política y ha pasado de una estrategia histórica de neutralidad a un espacio de confrontación simbólica condicionado por el contexto geopolítico. Procesos como la politización contextual han transformado actuaciones y decisiones del certamen en acciones con alta carga política, incluso sin intención explícita de sus organizadores (Öberg, 2025). Casos recientes como el de Israel en 2024 y 2025 muestran el uso del festival como plataforma de diplomacia cultural y *songwashing*, con el riesgo de derivar en la deslegitimación del evento (Kosciejew, 2025).

Igualmente, las votaciones revelan patrones de afinidad cultural y geográfica que, aunque a menudo se interpretan como alianzas políticas, también responden a proximidades lingüísticas y culturales (Ginsburgh & Noury, 2008) y reflejan dinámicas de afinidad o rechazo entre estados, lo que evidencia una dimensión política latente, aunque formalmente desautorizada (Panea & Pérez-Rufí, 2024). Esta disonancia entre norma y práctica convierte al Festival en un espacio ambivalente, donde la representación nacional se filtra por el espectáculo, aunque permanece atravesada por marcos interpretativos de índole social, cultural e incluso diplomática. Eurovisión no actúa, por lo tanto, como un mero certamen musical. Su despliegue técnico, la sofisticación escenográfica y la diversidad idiomática condensan un modelo de entretenimiento donde las industrias culturales, los medios de servicio público y las audiencias globales convergen en un ritual televisivo que escenifica la idea de Europa como proyecto simbólico en disputa.

A partir de la cada vez más abundante literatura académica, puede concluirse que el Festival de Eurovisión ha dejado de ser únicamente un espectáculo televisivo para instalarse como objeto privilegiado de análisis en el ámbito académico. La consolidación de los *Eurovision Studies* como campo específico revela el alcance epistemológico del certamen y su capacidad para condensar tensiones políticas, culturales y sociales de escala continental (Pérez-Rufí, 2024). Lejos de interpretarse como una anomalía pop, el festival se posiciona como una lente analítica desde la que pensar las narrativas de pertenencia, exclusión, modernidad e identidad que circulan en la Europa contemporánea (Panea & Pérez-Rufí, 2024). Según Panea (2025b, p. 198), “el Festival resulta significativo especialmente para aquellos países que en ciertos momentos de su historia están siendo mirados por la comunidad internacional a causa de su frágil situación política, económica o social”. Eurovisión no es solo una competición musical, sino un escaparate para la representación de identidades nacionales en permanente negociación. Los primeros estudios teóricos se remontan a la segunda mitad del siglo XX (Pollock & Lyndon, 1959), aunque el interés experimentó un notable incremento en la década de 1990, tras la ampliación geográfica del certamen hacia Europa del Este y la reconfiguración del mapa pos-comunista. Desde entonces, el corpus académico se ha ramificado en múltiples direcciones. Investigaciones recientes han descrito el festival como plataforma de enunciación identitaria, donde lo nacional y lo transnacional se negocian de forma performativa (Fricker & Gluhovic, 2013; Jordan, 2014; Raykoff & Tobin, 2016; Vuletic, 2018; Woods, 2020; Yair & Ozeri, 2022).

En este sentido, autores como Panea (2025a) han examinado la rearticulación de imaginarios nacionales en escena, mientras que otros han focalizado su atención en la representación étnica (Merás, 2024), las configuraciones de género y sexualidad (Andrea, 2022; Baker, 2015) o los mecanismos de votación como expresión de afectividades regionales y afinidades geopolíticas (Yair, 2018). La dimensión estética también ha generado aportaciones valiosas: la puesta en escena de cada actuación responde a una lógica audiovisual compleja, que exige una lectura interdisciplinar de sus códigos visuales, coreográficos y escenográficos.

Frith (2002) señala que, aunque la música forma parte estructural de la televisión, Eurovisión altera el flujo tradicional del medio y actúa como evento disruptivo, capaz de modificar temporalmente las rutinas mediáticas y las dinámicas de recepción. Desde esta perspectiva, el Festival deja de ser un producto de consumo ocasional para adquirir la condición de ritual mediático, donde se ponen en juego sensibilidades musicales y discursos simbólicos de fuerte arraigo social.

Obregón (2022) sintetiza esta complejidad al afirmar que Eurovisión interpela a la academia no por su excepcionalidad, sino por su capacidad para articular un archivo cultural denso, sostenido en el tiempo y transversal en sus impactos. Esa continuidad justifica por qué el certamen ha sido asimilado por la investigación como un laboratorio privilegiado desde el que observar las mutaciones de la esfera pública europea.

Este estudio se inscribe en un terreno aún poco explorado dentro del campo académico sobre Eurovisión: la dimensión formal del lenguaje audiovisual que vertebría sus actuaciones (Pajala, 2022). A medida que el certamen ha incorporado innovaciones técnicas propias del videoclip

y de la realización multicámara, ha consolidado un formato híbrido en el que la narración visual asume un papel estructural en la experiencia escénica (Pérez-Rufi & Valverde-Maestre, 2020). Elementos como la escenografía, la iluminación, los *travellings* de cámara, la edición en directo o el diseño de vestuario conforman un dispositivo expresivo complejo, cuya configuración genera significados que exceden la dimensión musical. Grönholm (2021) ha definido esta sintaxis visual como una gramática del espectáculo que remite a códigos compartidos con la televisión musical global, pero con una carga simbólica específica.

Desde esta perspectiva, el Festival de Eurovisión no se entiende únicamente como certamen musical o como evento televisivo de gran escala. Se revela como artefacto cultural de alta densidad, en el que confluyen lo identitario, lo político, lo estético y lo tecnológico. Cada actuación actúa como un texto audiovisual cargado de enunciados sobre nación, género, diferencia o comunidad. La metodología del análisis formal permite además desentrañar esa arquitectura expresiva y mostrar cómo el espectáculo articula discursos visuales sobre la Europa contemporánea.

Este trabajo se propone como un estudio de caso focalizado en el análisis formal audiovisual de un número escénico concreto. Así pues, se centra en la propuesta escénica y musical con la que Finlandia participó en Eurovisión 2025, interpretada por Erika Vikman, una de las figuras más significativas del pop nórdico reciente (Eurovision Song Contest, 2025b). Su trayectoria ha estado marcada por una estética provocadora, el uso sistemático del doble sentido y una estrategia artística que aúna empoderamiento sexual, cultura *kitsch* y control performativo sobre la imagen femenina. Tras su irrupción internacional en el UMK 2020

con *Cicciolina* —pieza consagrada a la reappropriación feminista del imaginario porno-político de Ilona Staller—, su regreso en 2025 con *Ich komme* activó un aparato mediático que osciló entre el entusiasmo, la polémica y la fascinación cultural (Adams, 2025; Romero, 2025).

Compuesta por Christel Roosberg y Jori Roosberg, *Ich komme* fusiona música disco finlandesa con el pulso de la electrónica *rave* centroeuropea. Su letra construye una alegoría sobre el placer compartido, codificada en torno a la ambigüedad semántica del verbo alemán *kommen*, que nombra a la vez el desplazamiento físico y el clímax sexual. La propuesta puede interpretarse como una provocación deliberada dentro de un formato habitualmente familiarizado con narrativas neutras. La propia Vikman reconoció que la organización —según versiones coincidentes— habría intervenido en los ensayos solicitando suavizar ciertos elementos visuales (Bird, 2025; Romero, 2025).

Erika Vikman participó en la segunda semifinal del Festival, celebrado el 15 de mayo de 2025 en la ciudad suiza de Basilea, y dos días después en la Gran Final. El diseño escénico fue asumido por el español Sergio Jaén, creador también del dispositivo visual de *Wasted Love* —actuación ganadora para Austria en la misma edición—, lo que sitúa su autoría en el epicentro de la narrativa visual *eurovisiva* del año (Escartín, 2025). Su puesta en escena para Finlandia articuló un universo entre lo erótico y lo humorístico.

Pese a quedar fuera de las diez primeras posiciones (puesto 11 entre 26 finalistas), la actuación finlandesa mantuvo un fuerte respaldo del *fandom eurovisivo*, que la proyectó durante semanas como una de las favoritas (RTVE, 2025). Su recorrido en el certamen amplió la visibilidad internacional de Vikman y reabrió el debate sobre los límites

del erotismo, la representación del cuerpo femenino y la negociación simbólica entre deseo, espectáculo y censura en el marco de la televisión europea contemporánea (RTVE, 2025).

Objetivos y metodología

El objetivo principal de esta investigación es analizar en profundidad la actuación audiovisual de Erika Vikman con la canción *Ich komme* en el Festival de Eurovisión 2025, abordándola desde una perspectiva formal, simbólica y discursiva. Se busca examinar cómo se configura visual y estéticamente una propuesta escénica que, desde una aparente sobriedad formal, despliega una compleja red de significaciones vinculadas al empoderamiento femenino, la ironía pop y los códigos de la cultura *queer*. El análisis se orienta a desentrañar la lógica interna que articula el espectáculo y presta atención a la relación entre el cuerpo de la intérprete, la planificación visual, los elementos escenográficos y la construcción del mensaje. Asimismo, se pretende identificar las referencias culturales y estéticas que enriquecen la propuesta y la sitúan dentro de una genealogía visual que remite tanto a la tradición del pop europeo como a las prácticas performativas vinculadas al deseo y la representación del género.

Para ello, se adopta una metodología de análisis formal audiovisual que permite abordar con precisión las características técnicas y expresivas de la realización multicámara (Pérez-Rufi & Valverde-Maestre, 2020). El estudio parte de una fase contextual, en la que se recopilan datos técnicos sobre la pieza, tales como su estructura musical, su duración, su ritmo interno, así como información sobre los responsables de la autoría, la emisión televisiva y las condiciones de producción en

el entorno del certamen *eurovisivo* (Pérez-Rufí & Valverde-Maestre, 2020). Esta aproximación contextual permite enmarcar la actuación dentro de los condicionamientos técnicos y normativos del Festival, como las restricciones de duración, número de intérpretes o uso de efectos visuales.

El análisis formal propiamente dicho se centra en la observación minuciosa de la planificación audiovisual y atiende a la selección y combinación de tipos de plano, angulación de cámara, movimientos, ritmo de montaje y organización del espacio visual (Pérez-Rufí & Valverde-Maestre, 2020). De esta manera se detecta el modo en que se construye la continuidad espaciotemporal, así como la manera en que el dispositivo televisivo refuerza o modula los efectos simbólicos de la puesta en escena. Se presta especial atención a la duración media de los planos y al equilibrio entre estabilidad y dinamismo en la composición, con el fin de comprender cómo se genera una experiencia visual que, en esta ocasión, opta por la contención frente al exceso habitual en Eurovisión.

La dimensión escenográfica y performativa se examina en paralelo y considera la iluminación, la caracterización, la relación entre cuerpo y espacio y el uso de objetos simbólicos —en este caso, los micrófonos y sus soportes convertidos en ejes metafóricos— como parte integral del discurso visual. Esta parte del análisis se interrelaciona con el estudio del gesto, la mirada a cámara y la progresión rítmica del movimiento corporal, elementos que configuran la gramática expresiva de la intérprete y permiten interpretar la performance como espectáculo musical y como construcción ideológica y cultural.

Finalmente, se incorpora un análisis comparado de referentes visuales para la lectura de composiciones gráficas, con el objetivo de identificar influencias, ecos y relecturas dentro de la tradición audiovisual del pop europeo, el videoclip y la estética *queer*. Esta estrategia permite situar la propuesta dentro de un campo de significaciones más amplio y reconoce en ella una actuación individual y una elaboración consciente de códigos visuales y culturales destinados a interpelar al espectador desde lo performativo, lo irónico y lo simbólicamente transgresor.

Resultados: fase previa

Ich komme, interpretada por Erika Vikman, fue seleccionada para representar a Finlandia en el Festival de Eurovisión 2025 tras su victoria en el certamen nacional UMK. La canción, escrita y producida por Christel y Jori Roosberg, fue lanzada oficialmente el 16 de enero de 2025 y combina elementos del *eurodisco* finlandés con influencias del *techno* centroeuropeo. Con una duración de tres minutos, su estructura musical se adapta a las convenciones del certamen y mantiene un tempo medio-rápido (aproximadamente 130 bpm) y una base rítmica que se acelera en su última parte. La letra, cantada en finés y alemán, utiliza un lenguaje cargado de ambigüedad sexual y juego fonético, en el que el verbo *kommen* opera como eje semántico central.

La actuación oficial se sitúa en una escenografía de estética minimalista, con predominio del negro como fondo escénico y ausencia de otros intérpretes en escena. Erika Vikman actúa completamente sola y su interacción con cuatro soportes de micrófono -tres de tamaño estándar y uno de gran tamaño que se convierte en columpio- configura el único eje narrativo visual. La luz estroboscópica, el color controlado

y la ausencia de decorado escenográfico potencian el protagonismo absoluto del cuerpo de la intérprete. La pieza no utiliza efectos de postproducción y el único apoyo visual en las pantallas del *background* es de algunos textos, con el título de la canción, la palabra “Wunderbar” y el nombre de la cantante en varias ocasiones (figuras 1 y 2).

Análisis formal audiovisual

Desde el punto de vista formal, la realización de la actuación de Erika Vikman con *Ich komme* se aleja de las convenciones próximas al videoclip dominantes en las propuestas eurovisivas recientes (Pérez-Rufi & Valverde-Maestre, 2020). Mientras muchas actuaciones optan por un montaje fragmentado y un uso intensivo de recursos de postproducción para potenciar el impacto visual, esta pieza se distingue por su cohesión escénica, su planificación sobria y su enfoque continuista en términos de espacio y tiempo.

El escenario, concebido como un espacio negro absoluto, funciona como una caja escénica que aísla a la intérprete y refuerza su protagonismo. Esta oscuridad envolvente no implica ausencia de diseño, sino una decisión estética que dirige toda la atención hacia el cuerpo, los gestos y los movimientos de Erika Vikman. La iluminación actúa como herramienta expresiva y construye atmósferas mediante focos estroboscópicos, haces de luz de colores saturados y contraluces que dibujan con precisión los contornos de la intérprete.

El análisis de la planificación visual muestra una preferencia clara por los planos medios, primeros planos y enteros, con composiciones que en muchos casos respetan una simetría central (figura 1). La cámara se mantiene generalmente estática o en movimientos suaves y lentos

y evita cualquier espectacularidad gratuita. Se recurre a *travellings* de seguimiento, algunos *zooms* realizados a gran velocidad y angulaciones normales, lo que permite sostener la claridad espacial y una lectura directa de la acción escénica. Es decir, no se pretende fragmentar el espacio ni crear una impresión de ruptura de la continuidad. Algunos contrapicados se emplean estratégicamente para potenciar la gestualidad corporal de la artista y acentuar su dominio escénico.

Figura 1

Erika Vikman interpreta Ich komme.



Eurovision Song Contest (2025b).

El ritmo visual del montaje es ágil, pero nunca vertiginoso. La edición sigue la métrica de la canción, respeta su pulso y sincroniza los cortes con los acentos musicales. La duración media de los planos ronda los tres segundos (al alternarse planos con movimiento de mayor duración y otros más breves), lo que permite sostener el dinamismo sin fragmentar la continuidad. Esta lógica de montaje contribuye a consolidar una experiencia visual estable, que acompaña al espectador sin saturarlo ni desorientarlo.

En cuanto a la introducción de efectos visuales, la propuesta, como espectáculo de televisión en directo, renuncia al uso de dichos efectos o de distorsiones de imagen. Todo el efecto visual se produce *in situ*, a través de la escenografía y la iluminación. Los únicos recursos de grafismo introducidos en la pantalla del *background* son el título de la canción, la palabra “Wunderbar” y el nombre de la cantante, presentados con una tipografía *sans serif ultra bold* de gran tamaño. Este gesto se inscribe en la tendencia conocida como *Bold Minimalism* (“minimalismo en negritas”), habitual en el diseño contemporáneo, que asocia la potencia del mensaje a la simplicidad formal.

La actuación se construye, así, como una unidad escénica sin cortes narrativos ni interrupciones simbólicas. Todo sucede dentro de un mismo espacio visual, en continuidad temporal absoluta. Esta coherencia formal refuerza el carácter performativo de la pieza, donde el cuerpo, el ritmo y el objeto escénico se articulan con precisión para comunicar un mensaje cargado de ironía, deseo y control.

Puesta en escena y simbolismo

La puesta en escena de *Ich komme* se construye desde una sobriedad extrema, que, lejos de empobrecer la propuesta, la dota de un alto grado de concentración simbólica. Erika Vikman se presenta completamente sola en escena, en un entorno dominado por la oscuridad total. Este negro escénico absoluto supone una decisión estética precisa que convierte a la intérprete en el único centro de atención. No hay figuración adicional, decorados complejos ni pantallas móviles. Todo el diseño escénico se articula en torno a la artista y a los cuatro únicos

objetos visibles: cuatro soportes de micrófono, con los que mantiene una interacción progresiva.

Estos soportes, aparentemente banales, constituyen el principal dispositivo metafórico de la actuación. Cada uno de ellos es utilizado como una extensión del cuerpo de la intérprete, como apoyo para sus movimientos, como eje alrededor del cual se construye la coreografía visual. Su disposición y uso secuenciado generan una progresión dramática: en primer lugar, Vikman juega con ellos de forma sugerente, marca ritmos con movimientos de cadera y se apoya en ellos con sutileza. Pero esta gestualidad va aumentando en intensidad a medida que avanza la canción y se convierte en una interacción corporal más explícita, aunque siempre enmarcada dentro de una estética de autoconsciencia e ironía.

La clave visual del clímax escénico llega con la aparición del cuarto soporte de micrófono, de escala desproporcionada, que desvela su verdadera función como columpio. Este giro performativo actúa como desenlace simbólico: el objeto, que hasta entonces había servido como instrumento funcional, deviene ahora un dispositivo escenográfico que sintetiza el discurso del tema. Suspendida en ese columpio fálico, Erika Vikman encarna visualmente el doble sentido del título de la canción: *Ich komme*, expresión ambigua que puede traducirse como “estoy llegando” o como una referencia directa al orgasmo. Justo en ese momento, el columpio lanza fuegos artificiales y sella con pirotecnia el mensaje de clímax tanto literal como escénico.

Figura 2

Plano final de la actuación de Erika Vikman



Eurovision Song Contest (2025b).

Toda esta construcción escénica responde a una lógica de progresión simbólica que transforma el *gag* en afirmación estética. No se limita a la provocación, la puesta en escena genera una lectura múltiple: es paródica, sí, pero también empoderada; sexualizada, pero no objetualizada. La artista maneja su cuerpo como una herramienta de expresión artística y política y, además, guía al espectador hacia una lectura consciente del deseo y de la performance.

La imagen final, con Erika suspendida en el columpio, iluminada únicamente por el contraluz que proyecta su nombre en una pantalla gigante —'ERIKA', en letras *sans serif* de gran tamaño— alcanza una dimensión icónica (figura 2). La composición, completamente simétrica, recuerda a los encuadres propios de los videoclips de divas pop. La decisión de no mostrarla directamente con luz frontal refuerza el efecto de distanciamiento visual y la convierte en una silueta monumental. En ese instante, la artista se vuelve símbolo: de autonomía, de

voz propia, de marca escénica. El hecho de ubicar su nombre al fondo no es decorativo, es una inscripción de poder. La propuesta, por tanto, se consolida como una arquitectura visual que asocia forma, sentido y control expresivo.

Referentes visuales y estéticos

La propuesta escénica de Erika Vikman para *Ich komme* se inscribe con claridad en una tradición visual que remite a los códigos del pop europeo más provocador, irónico y autoconsciente. Esta genealogía visual y simbólica incluye referentes como Madonna en su etapa de *Erotica*, la teatralidad de Army of Lovers, la iconografía *kitsch* de Cicciolina, y la estética *camp* y *drag* que caracteriza buena parte de la cultura audiovisual *queer* contemporánea. No se trata, por lo tanto, de una mera acumulación de referencias, sino de una reelaboración crítica que articula un discurso desde lo performativo, lo sexual y lo irónico.

El uso del cuerpo como superficie discursiva es uno de los elementos centrales de esta tradición. Vikman no presenta su cuerpo como objeto, sino como agente de un mensaje complejo que combina deseo, humor, transgresión y control. El dominio del espacio escénico, la mirada directa a cámara, la interacción con objetos simbólicos como los soportes de micrófono y el tratamiento de la iluminación, remiten a una visualidad *queer*, donde el artificio no oculta, sino revela. La teatralidad, el exceso y el *kitsch* se convierten en herramientas críticas. Esta lógica responde a una política del deseo que desafía las normas de representación convencionales y propone una experiencia estética plural.

En este contexto, la conexión entre *Ich komme* y *Cicciolina* (el número musical presentado por la intérprete en el certamen UMK 2020)

resulta fundamental. Ambas piezas comparten un estilo musical, una estética visual exuberante y una intención común: resignificar el placer femenino como territorio político. En vez de evitar la polémica, Vikman la asume y la convierte en estrategia. El cuerpo femenino hipersexualizado no aparece aquí como reclamo masculino, sino como declaración. La artista reconfigura los códigos del videoclip sexualizado (Aubrey & Frisby, 2011; Turner, 2011; González Delgado, 2024) para subvertirlos desde la afirmación identitaria.

Este tipo de operación visual y simbólica se sitúa dentro de una corriente más amplia del pop europeo que ha encontrado en el escenario de Eurovisión un terreno fértil para la experimentación estética y la visibilidad de discursos alternativos. Propuestas como las de Conchita Wurst, Netta o Käärijä también han explorado los límites del formato televisivo desde registros performativos, irónicos o directamente subversivos. La propuesta de Vikman continúa esta línea con una estética más depurada y una puesta en escena más controlada, pero con la misma voluntad de interpelar desde el artificio y el exceso.

En lugar de buscar una aceptación unánime, la actuación de Erika Vikman asume su condición de propuesta divisiva. Precisamente ahí reside su valor artístico y cultural: en utilizar los códigos visuales del *mainstream* para proponer una relectura crítica del deseo, del cuerpo y de la *espectacularización* mediática. *Ich komme* no representa una ruptura radical con la tradición eurovisiva, sino una intensificación de sus recursos expresivos al servicio de una voz femenina que se sabe poderosa, consciente y provocadora.

Discusión y conclusiones

La actuación de Erika Vikman con *Ich komme* en Eurovisión 2025 constituye un caso paradigmático dentro del certamen, al conjugar pop feminista, estética *queer*, escenografía minimalista y provocación sexual elaborada con ironía. Desde el punto de vista musical y temático, *Ich komme* se estructura como una metáfora del clímax sexual. Con base de música disco finlandesa y estética *rave* electrónica, la canción desarrolla un *crescendo* que culmina con un estribillo que puede describirse como uno de los más emocionantes en la historia del concurso (Adams, 2025).

La expresión titular, en alemán, refuerza el doble sentido connotativo (“yo vengo” o “estoy llegando”), al tiempo que contribuye a una lectura transgresora. Su uso lingüístico resulta estratégico: internacionaliza el mensaje y atenúa su contenido explícito para el público general, que puede no identificar de inmediato la carga semántica del término (u/Rafferrrttyy, 2025; u/PoetryAnnual74, 2025). Erika Vikman ha declarado que la canción defiende el derecho a decidir sobre la propia sexualidad: “En esta canción, tú tomas el control. Todo lo relacionado con tu sexualidad está en tus propias manos. El placer no debería ser tabú” (Vikman, en Adams, 2025). Dicha declaración articula el núcleo feminista de la propuesta: la afirmación del placer como experiencia política y cultural.

La escenografía de la actuación refuerza esta intención. Erika aparece sola en el escenario, sin cuerpo de baile ni apoyos visuales, lo que sitúa su figura en el centro del dispositivo simbólico. Esta soledad escénica, no debilita el número, más bien potencia una imagen de dominio y magnetismo escénico. Algunos usuarios en Reddit han comparado su despliegue corporal con la energía de Mick Jagger y han destacado

su control del espacio y su actitud provocadora (u/Its_Stardos, 2025). Esta comparación permite leer la actuación como una inversión del canon rock masculino: Vikman ocupa el lugar históricamente reservado a los *frontmen*, pero desde un registro feminizado y autoconsciente.

El diseño visual creado por Sergio Jaén contribuye a esa construcción. La escenografía, dominada por el color negro, se mantiene sobria hasta el momento culminante, cuando irrumpen un micrófono dorado de grandes dimensiones, que Vikman monta físicamente como si fuera un columpio. Este dispositivo, adornado con pirotecnia, se convierte en el centro simbólico de la actuación. Según la cobertura oficial: “Erika prendió fuego al escenario… Terminó su actuación montada sobre un micrófono gigante equipado con pirotecnia, con su nombre brillando en rojo a sus espaldas” (Eurovision Song Contest, 2025a). La imagen, deliberadamente caricaturesca, remite al fallo como objeto cultural, pero resignificado desde el humor performativo. La artista no lo presenta como símbolo de dominación externa, sino como vehículo de su propia agencia. Erika Vikman no es sexualizada por una mirada masculina; es ella quien produce el deseo, lo canaliza y lo representa.

En cuanto al vestuario, viste un atuendo de cuero negro ceñido, botas altas y detalles brillantes, lo que remite tanto a la estética *dominatrix* como a la cultura *leather queer* de los años 80. Este estilismo funciona como código visual inmediato: alude al universo del *camp eurovisivo* y refuerza una lectura empoderada de la sexualidad femenina.

La puesta en escena se enmarca en una genealogía visual que incluye figuras como Madonna, Lady Gaga, Dana International o Conchita Wurst. Todas ellas han empleado el exceso, la teatralidad y la ironía para disputar el espacio simbólico de la sexualidad y el género.

En el caso de Vikman, la referencia a *Cicciolina* (2020) evidencia una línea artística coherente, en la que el placer femenino se representa como afirmación cultural. También se aprecia un vínculo con la estética *drag* y la cultura pop *queer*, especialmente en el uso de objetos fetiche, la iluminación y el tempo visual. *Ich komme* no imita códigos previos: los recomponen para generar una propuesta visualmente coherente y discursivamente provocadora.

Sin embargo, la recepción de la propuesta no ha estado exenta de tensiones. En Finlandia, el estilo de Vikman generó división entre quienes la elogiaron por su audacia y quienes la consideraron excesiva (Romero, 2025). Tras su victoria en la preselección, trascendió que la Unión Europea de Radiodifusión pidió ajustes de cara a la final internacional. Según la propia artista, se le indicó que “No es solo una cosa, sino todo en conjunto: mi vestuario, de qué trata la canción, cómo me muevo en el escenario. La UER ha dicho que es demasiado sexual. Además, quieren cubrir mi trasero” (Vikman, en Romero, 2025).

Si bien la emisora finlandesa Yle matizó que no se trató de una censura directa, el episodio desató un debate sobre los límites de la libertad artística en Eurovisión. Finalmente, el micrófono gigante y la coreografía insinuante se mantuvieron en escena, lo que indica que se alcanzó un compromiso con la organización. *Ich komme* opera en la frontera: no se trata de un mensaje político en sentido clásico, sino de una performance que articula deseo, parodia e inteligencia escénica para desestabilizar convenciones televisivas.

El caso de Vikman plantea además interrogantes clave desde el feminismo. ¿Puede una mujer apropiarse de los códigos visuales del erotismo pop sin reproducir la lógica de la cosificación? ¿Es el uso

de símbolos fálicos desde el humor una forma válida de resistencia? Esta vez la respuesta apunta hacia un feminismo *sex-positive*, en el que la expresión del deseo es legítima y actúa como afirmación estética y política. Erika Vikman invierte los signos tradicionales de poder sexual y los convierte en parte de su narrativa artística. Su actuación propone una lectura compleja del empoderamiento: no es la ausencia de sexualidad lo que define la autonomía, sino la capacidad de encarnar el deseo sin pedir permiso.

Los análisis realizados permiten extraer conclusiones clave sobre *Ich komme* y sus implicaciones para futuras puestas en escena que empleen códigos de pop feminista, estética *queer*, minimalismo y provocación sexual irónica. Erika Vikman demostró que es posible transmitir un mensaje visual de empoderamiento a través de la sexualidad, siempre que provenga del control artístico y de una narrativa coherente. Su actuación funcionó como una propuesta unificada: presentó un tema bailable con gancho, una imaginería simbólica potente y un mensaje provocador sobre el derecho al placer femenino. El equilibrio entre espectáculo y discurso convirtió su número en una propuesta sólida y memorable. Este logro resulta especialmente significativo en el contexto *eurovisivo*, donde el riesgo de sacrificar mensaje por entretenimiento —o viceversa— es habitual. Vikman logró conciliar ambos frentes mediante la ironía, el carisma escénico y una ejecución visual coherente.

También resulta clave la autenticidad. Las propuestas que apelan a códigos feministas o *queer* deben partir de una convicción genuina. En el caso de Erika Vikman, la actuación se percibe como una extensión natural de su trayectoria artística, iniciada años antes con canciones

como *Cicciolina*. Esta coherencia le permitió defender su puesta en escena con legitimidad.

Este trabajo llega a la conclusión de que la propuesta de Erika Vikman representa una polisemia eficaz: puede ser leída como sátira, espectáculo o afirmación feminista y funciona en todos esos niveles. Esta ambigüedad refuerza su impacto y la convierte en una intervención estética significativa dentro del marco *eurovisivo*. Su ejemplo sugiere que el espacio televisivo aún puede abrir grietas simbólicas para discursos sobre el deseo, el cuerpo y la autonomía, incluso en formatos aparentemente estandarizados.

Referencias

- Adams, W. L. (2025, 16 de enero). ICH KOMME! Erika Vikman celebrates pleasure and empowerment in climax-filled UMK 2025 song. *Wiwibloggs*. <https://bit.ly/4k8dCFL>
- Andrea, T. (2022, 28 de mayo). Gender and Sexuality In Eurovision: A Clash Between Performance and Politics. *Roar News*. <https://bit.ly/3Zeq5zN>
- Aubrey, J. S., & Frisby, C. M. (2011). Sexual objectification in music videos: A content analysis comparing gender and genre. *Mass Communication and Society*, 14(4), 475-501. <https://doi.org/10.1080/15205436.2010.513468>
- Baker, C. (2015). Introduction: Gender and Geopolitics in the Eurovision Song Contest. *Contemporary Southeastern Europe*, 2(1), 74-93. <https://hull-repository.worktribe.com/output/377834>

Bird, L. (2025, 19 de marzo). Erika Vikman releases statement on changes to 'Ich Komme' performance. *ESCXTRA*.

Confidencial (2025, 18 de mayo). Eurovisión 2025, final: ganador, resultado de Melody con España y reacciones, hoy en directo. *El Confidencial*. <https://bit.ly/4j83s>

EcEscartín, J. (2025, 18 de mayo). Quién es Sergio Jaén, el español que ha llevado a Austria a su triunfo en Eurovisión. *Huffpost*. <https://www.huffingtonpost.es/life/quien-sergio-jaen-espanol-llevado-austria-triunfo-eurovision.html>

European Broadcasting Union (2024, diciembre). *Code of Conduct*. <https://eurovision.tv/rules/codeofconduct> European Broadcasting Union (2025). *Eurovision Song Contest*. <https://bit.ly/4msfNGv>

Eurovision Song Contest (2025a, 12 de abril). Here comes Finland: She is Erika. *Eurovision Song Contest Basel 2025*. <https://eurovision.tv/story/she-is-erika>

Eurovision Song Contest (2025b, 17 de mayo). *Erika Vikman - ICH KOMME (LIVE) | Finland | Grand Final. Eurovision 2025 [Video]*. YouTube. <https://youtu.be/V3vbVd1ynnk?si=GFAZT00HJP5-DQD8>

Fricker, K. & Gluhovic, V. (2013). *Performing the 'New' Europe: Identities, Feelings, and Politics in the Eurovision Song Contest*. Palgrave Macmillan.

Frith, S. (2002). Look! Hear! The uneasy relationship of music and television. *Popular Music*, 21(3), 277-290. <https://doi.org/10.1017/S0261143002002180>

Ginsburgh, V., & Noury, A. G. (2008). The Eurovision Song Contest. Is voting political or cultural? *European Journal of Political Economy*, 24(1), 41-52. <https://doi.org/10.1016/j.ejpoleco.2007.05.004>

González Delgado, M. (2024). *La pornificación de la industria musical: Análisis de videoclips exitosos en YouTube* [Trabajo de fin de grado, Facultad de Educación de Palencia, Universidad de Valladolid]. <https://uvadoc.uva.es/handle/10324/72224>

Grönholm, P. (2021). Belgium, one point. *Lähikuva - audiovisuaalisen kulttuurin tieteellinen julkaisu*, 34(1), 33-54. <https://doi.org/10.23994/lk.107815>

Jordan, P. (2014). *The Modern Fairy Tale: Nation Branding, National Identity and the Eurovision Song Contest in Estonia*. University of Tartu Press.

Kosciejew, M. R. H. (2025). Songwashing and cultural boycotting the Eurovision Song Contest: A soft power/disempowerment analysis of Israel's entry to Eurovision 2024 during the Israel-Hamas war. *Popular Music and Society*, 48(3), 318-345. <https://doi.org/10.1080/03007766.2025.2485784>

Merás, L. (2024). A Romani woman in Eurovision: ethnic and gender stereotypes in the reception of Remedios Amaya (1983). *Journal of Spanish Cultural Studies*, 25(2), 243-259. <https://doi.org/10.1080/14636204.2024.2347313>

Öberg, C. (2025). Eurovision Song Contest: From apolitical to mega-political? *Politics & Policy*, 53(3), e70051. <https://doi.org/10.1111/polp.70051>

Obregón, A. (2022). The Eurovision Song Contest: An academic phenomenon. En A. Dubin, D. Vuletic, & A. Obregón (Eds.), *The*

Eurovision Song Contest as a cultural phenomenon: From concert halls to the halls of academia (pp. 18-35). Routledge.

Pajala, M. (202). The Eurovision Song Contest and European Television History: Continuity, Adaptation, Experimentation. En A. Dubin, D. Vuletić, & A. Obregón (Eds.), *The Eurovision Song Contest as a cultural phenomenon: From concert halls to the halls of academia* (pp. 188-200). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003188933>

Panea, J. L. (2025a). Audiovisual narratives of the Sami people at the beginnings of the Eurovision Song Contest (1960-1980). *Cogent Arts & Humanities*, 12(1). <https://doi.org/10.1080/23311983.2025.2464370>

Panea, J. L. (2025b). “¿Quién maneja mi barca?”: España “a la deriva” en el festival de Eurovisión. En D. González Jurado (Ed.), *La caja secreta: género, escenas, *imago*, letras, ingenios, voces: Trilogía Claroscuros. Vol. 2*, (pp. 187-202). Universidad de Málaga. <https://doi.org/10.24310/mumaedmumaed.245143>

Panea, J. L., & Pérez-Rufí, J. P. (2024). From ‘We Are Slavic’ To ‘My sister’s Crown’: Gender, ethnicity and media events. *Visual Review. International Visual Culture Review/ Revista Internacional De Cultura Visual*, 16(1), 107-123. <https://doi.org/10.62161/revvisual.v16.5176>

Pérez-Rufí, J. P. (2024). The Eurovision Song Contest as a cultural phenomenon. From concert halls to the halls of academia (Bibliografía. Reseña). *Communication & Society*, 37(2), 217-219. <https://doi.org/10.15581/003.37.2.217-219>

Pérez-Rufí, J. P. & Valverde-Maestre, Á. M. (2020). The spatial-temporal fragmentation of live television video clips: analysis of the television

production of the Eurovision Song Contest, *Communication & Society*, 33(2), 17-31. <https://doi.org/10.15581/003.33.2.17-31>

Pollock, D. K. & Lyndon, D. (1959). A study in international communication: Eurovision. *Journal of Broadcasting*, 3(2), 101-117. <https://www.doi.org/10.1080/08838155909385866>

Raykoff, I. & Deam Tobin, R. (2007). *A Song for Europe: Popular Music and Politics in the Eurovision Song Contest*. Ashgate Publishing Limited.

Rodríguez, G. (2025, 28 de mayo). Eurovisión 2025 reúne a 166 millones de espectadores, sumando 3 millones respecto a 2024. *Eurovision-Spain*. <https://eurovision-spain.com/eurovision-2025-reune-a-166-millones-de-espectadores-sumando-3-millones-respecto-a-2024/>

Romero, A. (2025, 14 de marzo). Más censura en Eurovisión 2025: Erika Vikman, representante de Finlandia, en el punto de mira de la UER. *LOS40*. <https://bit.ly/4jfwYIx>

RTVE (2024, 12 de mayo). Eurovisión 2024, líder indiscutible: más de 12,3 millones de personas vieron en algún momento la final. *RTVE*. <https://bit.ly/4jLT8CV>

RTVE (2025, 14 de mayo). ¿Por qué Finlandia podría dar la gran sorpresa en Eurovisión 2025? *RTVE*. <https://bit.ly/43mNn7Q>

Turner, J. S. (2011). Sex and the spectacle of music videos: An examination of the portrayal of race and sexuality in music videos. *Sex Roles*, 64(3-4), 173-191. <https://doi.org/10.1007/s11199-010-9766-6>

- u/Its_Stardos (2025, febrero 8). *Does Finland's Erika Vikman and "Ich Komme" have the Eurovision winning potential?* [Publicación en foro en línea]. Reddit. <https://bit.ly/3Z6WrfO>
- u/PoetryAnnual74. (2025, 8 de febrero). *Erika Vikman - ICH KOMME (music video) // UMK25* [Publicación en foro en línea]. Reddit. <https://bit.ly/435Dvzeu> Rafferrrttyy (2025, 8 de febrero). *Erika Vikman - ICH KOMME (music video) // UMK25* [Publicación en foro en línea]. Reddit. <https://bit.ly/3RXB8ti>
- Vuletic, D. (2018). *Postwar Europe and the Eurovision Song Contest*. Bloomsbury Academic
- Vuletic, D. (2022). The Grand Tour: The origins of the Eurovision Song Contest as a cultural phenomenon. En A. Dubin, D. Vuletic, & A. Obregón (Eds.), *The Eurovision Song Contest as a cultural phenomenon: From concert halls to the halls of academia* (pp. 3-17). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003188933-2>
- Woods, D. (2020). From Eurovision to Asiasvision: The Eurovision Asia Song Contest and negotiation of Australia's cultural identities. *Media International Australia*, 175(1), 36-49. <https://doi.org/10.1177/1329878x20906535>
- Yair, G. (2018). Douze points: Eurovisions and Euro-Divisions in the Eurovision Song Contest - Review of two decades of research. *European Journal of Cultural Studies*, 22(5-6), 1013-1029. <https://doi.org/10.1177/1367549418776562>
- Yair, G., & Ozeri, C. (2022). A march for power: The variety of political programmes on the Eurovision Song Contest stage. En A. Dubin, D. Vuletic, & A. Obregón (Eds.), *The Eurovision Song Contest as a cultural phenomenon: From concert halls to the halls of academia* (pp. 83-95). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003188933>

CÂMERA E ATUAÇÃO EM ‘ADOLESCÊNCIA’: UMA ANÁLISE DOS DISCURSOS REPRODUZIDOS PELAS COMUNIDADES MISÓGINAS DIGITAIS

Maria Clara de Souza Rocha¹

Ao se analisar discursos que são perpetrados efetivamente ao longo da história, é necessário perceber as nuances que estão além da própria palavra dita. Tal necessidade se torna crucial diante das sutilezas advindas das escolhas feitas por meio de um equipamento técnico que constrói um reflexo da realidade. De acordo com Lawson, o começo da era digital havia uma expectativa comum de que “os espaços digitais proviriam uma utopia livre de desigualdades onde as subjetividades flexionadas por raça, gênero, sexualidade, habilidade e classe poderiam

1. Graduanda em Rádio, Tv e Internet na Universidade Federal de Juiz de Fora. Bolsista do Programa de Estudo Tutorado da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora.
mariaclararocha400@gmail.com

ser fluidas ou totalmente apagadas". (Lawson 2018, p. 3). Entretanto, de acordo com Lima-Santos e Santos, essa atmosfera otimista não durou muito e logo foi substituída por uma visão bastante desanimadora:

formas arraigadas de constituição das subjetividades não apenas persistiram ao se transladarem para o ambiente on-line, como acentuaram-se as desigualdades e iniquidades que estruturam os relacionamentos e as trocas inter-humanas no cenário contemporâneo. (Lima-Santos & Santos, 2022, p. 3)

Nesse sentido, partindo da premissa da configuração dos discursos misóginos no ambiente digital, a formulação do problema de pesquisa surgiu a partir da necessidade de compreender como os discursos misóginos têm sido construídos, disseminados e ressignificados em diferentes formatos nas plataformas digitais. Dessa forma, este artigo propõe uma análise comparativa entre duas matrizes de linguagem e formato. O estudo se concentrará em examinar a manifestação e estruturação da misoginia no canal do YouTube ‘Tiozão - Independência Emocional’ e no terceiro episódio da minissérie ‘Adolescência’. A reflexão sobre o tema dessa breve pesquisa e a escolha dos objetos foi fomentada após a leitura do artigo ‘Masculinismo e Misoginia na Sociedade Brasileira: uma análise dos discursos dos adeptos ao masculinismo nas redes sociais’. Com base na própria análise e ponderação da página ‘Tiozão – Independência Emocional’, foi possível concluir que, apesar da relevância dos antecedentes, seria de interessante valor compreender a análise específica de como o Youtuber ‘Tiozão’ opera e reflete esses discursos a partir de um possível receptor desses conteúdos. Dito isso, o foco da metodologia desse primeiro objeto será analisar como os discursos e comportamentos da ‘machosfera’ se manifestam nas

interações do ‘Tiozão’ para além de suas falas, a partir dos seus gestos, entonações e expressões corporais. Nesse sentido, no que diz respeito à adesão desses vídeos, a escolha do segundo objeto surgiu justamente da necessidade de compreender como os discursos misóginos produzidos por esses Youtubers, como o Tiozão, estariam mobilizando jovens e adultos. Dessa forma, tornou-se necessário investigar os mecanismos discursivos presentes nesse outro objeto de análise: o terceiro episódio da minissérie britânica ‘Adolescência’, escrita por Stephen Graham e Jack Thorne e dirigida por Philip Barantini. A análise se concentra no protagonista Jamie Miller (Owen Cooper), um garoto de 13 anos acusado de assassinar sua colega de classe, Katie Leonard (Emilia Holliday). A escolha do personagem de ficção justifica-se, portanto, como um recurso metodológico que permite uma análise de como a representação de um tipo de discurso e comportamento são traduzidos e transmitidos através de um objeto delimitado.

Vale ressaltar que a análise da linguagem dos vídeos de plataforma, como o YouTube, que em grande parte herdam estratégias comunicativas da televisão, não se concentra prioritariamente em elementos como enquadramento, iluminação ou montagem. O foco recai, sobretudo, nos recursos de expressão do youtuber, especificamente a entonação vocal e a expressão corporal. Já em relação à minissérie, a análise, nesse caso, deve considerar um conjunto mais amplo de elementos, incluindo enquadramento, iluminação, encenação, como voz e corpo, e montagem, os quais, em articulação, estruturam a narrativa audiovisual.

Contextualização da misoginia no ambiente digital.

A misoginia não é um fenômeno novo. Ao pesquisar sobre sua origem e trajetória, é possível perceber como este sistema de crenças e práticas de aversão ao feminino demonstrou uma habilidade contínua de se reconfigurar, atualizando sua linguagem e estratégias para se ajustar aos novos contextos socioculturais, como o digital.

a palavra ‘Misógino’ apareceu pela primeira vez no Oxford English Dictionary, em 1656, e era definida como ódio e desprezo para com as mulheres. Cabe apontar que, etimologicamente, “a expressão ‘misoginia’ surgiu a partir do grego misogynia, ou seja, da união das partículas ‘miseó’, que significa ‘ódio’, e gyné, que se traduz para ‘mulher’”. (Cunha, 2010, p. 386, grifo do autor)

Tal fenômeno provoca uma questão central: quais características específicas assume a misoginia nas plataformas digitais? No cenário online contemporâneo, marcado por uma nova dinâmica das redes sociais e pela segmentação em nichos, observa-se um aumento significativo de homens influenciadores que empregam o ambiente digital como meio para disseminar discursos de ódio dirigidos às mulheres. Conforme Costa:

elos acreditam que nossa cultura está mutando para uma masculinidade menos prevalente à medida que as mulheres adquirem mais direitos e se tornam mais vocais sobre os problemas que enfrentam. Esses coletivos compartilham uma infinidade de conteúdos que vão desde piadas até discursos misóginos. (Costa, 2023, p. 2)

Os algoritmos das redes sociais, como os do Youtube, por exemplo, possibilitam que esse tipo de conteúdo misógino seja recomendado

para o público-alvo que deseja consumir e ter mais vieses de confirmação, fortalecendo o conceito chamado de ‘A câmara de eco’. Esse conceito, na visão de Christian Dunker, se refere à tendência dos indivíduos a se isolarem em ambientes digitais, remetendo a de fato uma câmera fechada, onde não há qualquer abertura para contradizer suas crenças, apenas reforçá-las.

Nesse sentido, questiona-se como as estratégias de linguagens utilizadas por esses influencers de canais digitais podem perpetuar e influenciar discursos misóginos. Conforme nos ensina Alambert (1986, em Bicalho, 2001), as formas discriminatórias contra a mulher também se transformaram à medida que as sociedades humanas evoluíram, onde tornaram-se mais refinadas, sofisticadas, mas nem por isso menos inadmissíveis do que na época da pedra lascada. Ao pesquisar sobre sua origem e trajetória, é possível perceber como ela se reconfigura ao longo do tempo, adaptando sua linguagem e estratégias aos novos contextos, como o que vem acontecendo no digital. Nesse sentido:

pode-se afirmar que a misoginia e as suas consequências são parte de um processo construído historicamente e que os problemas por ela ocasionados, além de terem contextos bastante amplos, também influenciam no avanço das transformações dos que buscam romper com esta construção histórica de subordinação e de violência contra a mulher. (Aguiar & Pelá, 2020, p. 4)

Ao postarem esse tipo de conteúdo, esses ‘youtubers’, sujeitos que publicam vídeos no YouTube, se tornam influenciadores que buscam alcançar cada vez mais seguidores para disseminar seus discursos, utilizando de estratégias que vão para além da linguagem oral, como suas expressões gestuais e entonações, para reforçar esses vieses.

Desse modo, para identificá-las e distingui-las, recorreu-se ao referencial teórico composto por autores que discutem e investigam os discursos misóginos desde sua origem e estruturação até seus desdobramentos e influências nas plataformas digitais. Sob essa perspectiva, destacam-se às contribuições de Aguiar e Pelá, que analisam como a supremacia masculina se estrutura e se propaga nos ambientes virtuais, especialmente por meio de fóruns e redes sociais, além de mostrarem como a patriarcal e violenta cultura da sociedade ainda persiste como um todo, propiciando novas formas de resistência e de perpetuação da mesma (Aguiar & Pelá, 2020). Outra autora recorrida foi Ana Carolina Correa et al. (2023), que investiga os modos particulares como o discurso misógino se manifesta e se intensifica nas plataformas digitais, além do pesquisador Thiago Costa, que “analisa a aparente crise de masculinidades na cultura Sigma brasileira através de memes de internet” (Costa, 2023, p. 1).

Além disso, para contextualizar melhor as análises realizadas, é importante evidenciar determinados conceitos diante das complexas transformações pelas quais as masculinidades vêm sendo consolidadas. Nesse sentido, o foco desse estudo concentra-se nas manifestações da chamada ‘machosfera’, um ambiente online que conecta sites e comunidades, proporcionando um espaço para que os homens expressem suas perspectivas, desejos, frustrações e queixas (Costa, 2023). Uma das comunidades analisadas nesse contexto é a denominada ‘Sigma’. O homem Sigma é aquele que rejeita as normas sociais impostas pela cultura ‘ginocêntrica’, na qual a mulher é posta como centralidade dominante no mundo, para praticar sua autonomia e independência emocional, fazendo referência a um lobo solitário que se afasta de sua

matilha. Os seguidores desse conceito acreditam que estão em constante desvantagem e opressão em relação às chamadas ‘predadoras’. Além do homem sigma, há também outras categorias baseadas em letras gregas que possuem uma posição hierárquica na ‘machosfera’; os Alfas, Betas, Deltas, Gamas e Ômegas. Esses conceitos ganharam atenção em 2022 com influenciadores que popularizaram essa hierarquia por meio de instruções sobre relacionamentos e como se comportar, alcançando um público cada vez mais amplo. (Costa, 2023).

Dessa forma, esses princípios do macho ‘Sigma’ tem sido cada vez mais recomendados pelos algoritmos, atraindo jovens que estão em busca de aprimorar suas habilidades sociais. (Costa, 2023). Mostra-se, portanto, cada vez mais urgente e imprescindível o debate proposto, com o objetivo de contribuir na compreensão de como essas narrativas podem perpetuar ideologias discriminatórias na esfera digital, auxiliando na identificação de padrões de discurso e comportamento misógino.

Análise do canal: ‘Tiozão – Independência Emocional’

De acordo com Barros, “a gesticulação humana constrói o homem enquanto sujeito das ações de transformação do mundo e, sobretudo, cria a vida em sociedade, isto é, as relações corporais e passionais que ligam os homens” (Barros, 2010, p. 13). E para além disso, possibilitam criar significados próprios, de forma explícita ou implicitamente, produzindo efeitos de sentidos próprios na oralidade. Desse modo, é notório como o Tiozão, apesar de afirmar que não está promovendo nenhum discurso de ódio contra as mulheres, suas próprias expressões demonstram o contrário:

em primeiro lugar eu quero dizer que não menosprezo em nenhum segundo o poder a beleza física, da sensualidade feminina, das roupas provocativas, do cheiro, da voz aveludada, do momento, do local, da pouca luz

Ao dizer ‘roupas provocativas’ por exemplo, ele levanta as sobrancelhas e retorna o olhar diretamente para a câmera. Barros afirma que:

pelo olhar, pelo movimento da cabeça e das mãos, principalmente, o destinador do anúncio comunica-se direta ou indiretamente com seu destinatário. A comunicação gestual “em primeira pessoa” estabelece, além disso, o contexto temporal e espacial da situação de comunicação e produz efeitos de sentido próprios da oralidade, graças à criação desse simulacro de comunicação em situação, pois, da instituição de um eu, aqui, agora, decorrem efeitos de aproximação espacial, temporal e actorial. (Barros, 2010, p. 9)

Outro exemplo onde seu gestual entregou suas verdadeiras intenções se encontram no vídeo ‘A estória da lavagem cerebral sexual do Juvenal’, onde ele diz:

Eu não sei por que contrataram aquela bosta daquela mulher feia igual o capeta. No filme inclusive, tinha uma ‘jambuda’ que era muito mais gostosa e mais bonita do que ela.

Ao citar outra personagem com o apelido ‘jambuda’, o YouTuber faz os gestuais com a mão em frente ao tórax, como se estivesse, de forma grosseira, segurando dois seios grandes. Seu movimento dá a entender que a protagonista do filme não deveria ter sido elencada justamente por não ter o corpo padrão e sexualizado que se espera de uma mulher para agradar o olhar do homem. Conforme afirma Gaiarsa:

é o olhar que capta a maior parte da comunicação não verbal do interlocutor, constituída de faces, gestos e posições corporais. Portanto, negar o olhar é negar o que ele vê as manifestações corporais que acompanham as palavras. Negar o olhar é mutilar irreparavelmente a comunicação e relacionamento entre as pessoas.”(Gaiarsa, 2002, p. 87)

E, ainda nesse vídeo, podemos perceber também a enfatização dos sentimentos como algo não aceitável para esses masculinistas, e até mesmo homofóbico. Ao falar sobre o filme Lagoa Azul, ele diz com entonação fina e irônica:

Oh, que coisa linda. O amor. O amor puro, tendeu? Aquela coisa meio, meio besta, meio de... Sabe como?”.

Tais falas, antes aparentemente inofensivas, se revelam mobilizadoras de um discurso preocupante e sofisticado. A gestualidade possui intenções narrativas, como as ações de pôr os sapatos, apagar a luz ou de dar nó na gravata, que podem revelar até mesmo o estado de sujeito. (Barros, 2010). Mas além de seus gestuais, entonações e expressões, podemos perceber até mesmo na escolha de construção da imagem, a intenção de reforçar estereótipos de gênero e proteger sua fragilidade masculina. No vídeo de apresentação do seu livro ‘O Homem Insubmisso, Independência Emocional e Social do Macho Sigma’, Tiozão aparece pegando lenha na companhia de seu cachorro, uma ação e imagem típicas da representação de um ‘homem de verdade’, já bastante difundida socialmente. Seu figurino reforça ainda mais sua construção performática: Está sem camisa, de calça com cinto e boné. “As pessoas se vestem de determinada maneira não apenas por se identificarem com o grupo a

que pertencem, mas também para projetar uma imagem daquilo que elas querem ser” (Braule, 2012, p. 28). Dessa forma, é possível entender a intenção de realizar um vídeo que, para ele, confirmaria a visão de um verdadeiro homem independente e comprovaria sua masculinidade, reforçando cada vez mais estereótipos de gênero com o argumento de estar dando conselhos de autoajuda para seus seguidores.

Análise do 3º episódio da minissérie ‘Adolescência’

No terceiro episódio, a obra destaca a interação entre Jamie e a psicóloga Briony Ariston (Erin Doherty), que avalia a compreensão e percepção do adolescente sobre o caso para entregar um relatório ao juiz na pré-sentença. Ao longo da sessão, Jamie demonstra um comportamento indiferente, como se não tivesse plena consciência da gravidade de seus atos. Entretanto, já no primeiro episódio da minissérie, com a câmera de segurança revelando o crime, não há dúvidas que o aparente garoto ingênuo e inocente cometeu tal ação, e durante o terceiro episódio isso se torna ainda mais evidente. A psicóloga consegue entender os mecanismos que permeiam a mente de Jamie, suas intenções ficam cada vez mais claras e suas ações cada vez mais alarmantes, revelando grandes semelhanças aos discursos masculinistas propostos na internet, como os fortalecidos pela figura do ‘Tiozão’. Dessa forma, a análise desse segundo objeto focará em entender como a linguagem fílmica da obra permite que enxerguemos esses mecanismos, destacando a relação entre a câmera e a atuação. As gravações de cada episódio da minissérie foram realizadas quase totalmente em plano-sequência, ou seja, em uma única tomada. Essa escolha do diretor tinha como objetivo conseguir criar uma sensação de tensão, o que exigiu um preparo minucioso de toda a

equipe, incluindo os atores. Dessa forma, assim como o fluxo contínuo da câmera, como ela se aproximar, enquadrar ou afastar, o gestual e a presença do ator no espaço também foram elementos importantes que permitiram revelar as profundidades do personagem e do significado da própria cena. À medida em que a câmera se movimenta, o ator ajusta sua presença e gestos para acompanhá-la. Nesse sentido, a análise explorará tais elementos em comparação com as estratégias utilizadas no primeiro objeto desse trabalho, iniciando pela observação dos enquadramentos e da presença da câmera no ambiente do terceiro episódio.

O modo como o encenador dispõe da presença e trabalho de um ator em um espaço, a maneira como direciona a câmera sobre a cena em sua ação transformadora, dentro de um projeto de articulação geral, é que determina o estilo particular do encenador do filme e cria a cisão fundamental entre o filme como simples meio de registro e o filme como construção de novos mundos e linguagens. (Conde, 2019, p. 219)

Sob essa perspectiva, o diretor de fotografia transparece, através de suas escolhas sobre a movimentação da câmera, a fragilidade velada em Jamie. No decorrer do episódio, é perceptível como a movimentação, se aproximando em close-ups por exemplo, revela momentos de maior insegurança e vulnerabilidade diante das perguntas da psicóloga. A primeira vez que isso acontece é quando Briony pergunta para Jamie sobre como são as figuras masculinas de sua vida: seu pai e seu avô.

O protagonista se mostra um pouco indiferente, mas seu gestual revela uma visão bem formulada e que corrobora com a visão do “Tiozão”: Quando ela questiona sobre demonstrações de afeto por parte do pai, Jamie responde de forma automática: “Não, que esquisito”, olhando para

baixo e levantando o ombro. Tal reação reforça o estereótipo de que o um ‘homem de verdade’ não expressaria nenhum sentimentalismo, mesmo que seja em relação ao próprio filho. Enquanto Briony continua insistindo sobre o pai do protagonista, a câmera realiza sua função narrativa ao aproximar-se em um close, quase atravessando os pensamentos do personagem, evidenciando seu crescente incômodo e irritação. Durante esse processo de movimentação, paralelamente, também é perceptível ele mexendo os dedos embaixo da mesa de forma muito sutil, reforçando e sinalizando ainda mais seu desconforto sobre o assunto. Alguns minutos depois, Briony continua se aprofundando na relação entre eles, momento em que Jamie revela a frustração e a vergonha por parte do pai por ele não ser bom nos esportes. Isso se mostra ainda mais evidente graças à movimentação da câmera. Enquanto ele conta sobre o jogo que participou, no qual o pai desviava o olhar para não presenciar a falha do filho, o olhar invisível da câmera se aproxima até alcançar um close-up no rosto do personagem, reforçando sua insegurança e culpa. Observa-se novamente a repetição do close-up no personagem quando ele menciona o episódio em que seu pai quebrou um galpão durante um ataque de raiva. Dessa forma, a recorrência desse recurso evidencia um padrão narrativo cuja função é conduzir o espectador a reconhecer um padrão, mesmo que ainda não se saiba a natureza dele, e outros exemplos contribuem para a consolidação dessa percepção narrativa.

Finalmente, Briony direciona a conversa para o tema de Katie, revelando a percepção de Jamie não apenas sobre ela, mas sobre todas as mulheres em geral. A psicóloga pergunta se o protagonista sente alguma atração por Katie, após descobrir que toda a escola, incluindo ele, haviam visto fotos dos seios dela. Ele responde que ela não faz o

seu tipo dizendo: ‘sem querer ofender, mas... ela era muito reta’. Nessa pausa, ele direciona o olhar para os seios de Briony, de forma sugestiva, indicando que ela também não o atraia por não ter seios grandes. Gaiarsa afirma que “cada modo de estar em silêncio podia significar tanto quanto uma declaração verbal” (Gaiarsa, 2002, p. 85.) Portanto, o fato de ele considerar que uma mulher adulta deveria se ofender porque um adolescente não se sentia atraído por ela revela, de maneira significativa, um reflexo muito grande dos discursos que vimos anteriormente na internet, como os sustentados pela figura do ‘Tiozão’.

A movimentação da câmera não apenas acompanha os gestos e expressões de Jamie, como também recorre à repetição dos enquadramentos na psicóloga para evidenciar suas reações diante do relato do adolescente. Sempre que Jamie começa a abordar temas de caráter temerário por exemplo, o enquadramento se desloca para ela, sugerindo ao espectador que Briony reconhece elementos incomuns e preocupantes em seu discurso. Em um dado momento, o protagonista levanta a voz para ela já totalmente estressado, e ao perceber que ela mantém a postura e não reage com submissão, levanta-se da cadeira. A falta de intimidação percebida o leva a um comportamento mais agressivo, observa-se uma variação no tom de voz onde ele grita, profere xingamentos, derruba o chocolate quente e bate as mãos na mesa. Em seguida, aproxima-se dela, apontando o dedo, e afirma: ‘Você não controla o que eu faço na minha vida’. Apenas quando um homem entra na sala (o guarda) vemos Jamie modificar sua postura corporal de defensiva e ameaçadora para mais retraída. Ele abaixa seu tom de voz e se desculpa com o guarda. Enquanto essa cena acontece, o enquadramento focaliza no rosto de

Briony, cujo olhar atento e apreensivo evidencia sua reação diante do surto emocional do adolescente. De acordo com Gaiarsa, um

observador atento consegue ver no outro quase tudo aquilo que o outro está escondendo - conscientemente ou não. Assim tudo aquilo que não é dito pela palavra pode ser encontrado no tom de voz, na expressão do rosto, na forma do gesto ou na atitude do indivíduo (Conde, 2019, p. 219)

Em suma, mostra-se evidente que, mesmo não utilizando as falas do personagem como priori desse objeto, a atuação do ator consegue captar e reproduzir de forma satisfatória a percepção de Jamie.

Conclusão

Em conclusão, as análises feitas dos dois objetos em conjunto do contexto da misoginia digital possibilitaram entender como as narrativas produzidas por esses youtubers contribuem para a perpetuação e moldam ideologias discriminatórias na esfera digital. A linguagem filmica da minissérie ‘Adolescência’ e a linguagem utilizada pelo Youtuber do canal ‘Tiozão - Independência Emocional’, se revelaram mobilizadoras de um mesmo discurso misógino. A análise evidenciou que tais discursos são sustentados por estratégias específicas em cada meio. Na minissérie, as percepções de relações de poder do protagonista com os personagens femininos e masculinos são reveladas por meio da encenação e dos elementos visuais cinematográficos, os quais evidenciam indícios dos discursos temerários discutidos anteriormente. Já nos vídeos do Youtube, identificou-se, por meio da performatividade do youtuber, a repetição de narrativas dominantes em forma de sátiras

e entretenimento, além do apelo direto à audiência por meio de gestos específicos. Dessa forma, ambos apresentaram teores aproximados em termos de mobilização do discurso. Embora os formatos audiovisuais dos respectivos objetos sejam distintos, ambos recorreram a estratégias de representação semelhantes para sustentar essas construções misóginas.

Desse modo, conclui-se que o comportamento do protagonista da minissérie se revelou um reflexo dos discursos misóginos perpetrados em canais digitais, como os do Tiozão, indicando a

circulação e a manutenção desses padrões discursivos em diferentes plataformas audiovisuais e na cultura contemporânea. Destaca-se, portanto, como essas comunidades que promovem e reforçam discursos de ódio em relação às mulheres se camuflam em conteúdos sobre estereótipos masculinos e conselhos sobre aprendizado, atingindo jovens e adultos, assim como Jamie. Reforça-se, portanto, a necessidade de análises críticas sobre esses conteúdos, muitas vezes mascarados como entretenimento ou sátira, que alcançam o público e evitam ser percebidos como perpetuação de ideologias violentas.

Referências

- Aguiar, R. Q. de , & Pelá, M. C. H. (2020). Misoginia e violência de gênero: origem, fatores e cotidiano. *Revista Sapiência: sociedade, saberes e práticas educacionais* (2238-3565), 9(3), 68-84.
- Barros, D. L. P. de. (2010). Os sentidos da gestualidade: transposição e representação gestual. *CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada*, 8(2).
- Bicalho, E. (2001). *A nódoa da misoginia na naturalização da violência de gênero: Mulheres Pentecostais e Carismáticas* [Dissertação de Mestrado, Pontifícia Universidade Católica de Goiás].

Braule, L. R. P. (2012). *A percepção da vestimenta na interação social* [Trabalho de conclusão de curso, UNICEUB].

Conde, R. (2019). *O ator e a câmera: investigações sobre o encontro no jogo do filme*. Editora Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

Correa, A. C. B., Dadalto, M. C., Souza, A. T., & Rosa, P. O. (2023). Cosmologia incel e o modo de subjetivação de jovens da extrema direita pelas plataformas digitais: uma cibercartografia da machosfera. *Conexões científicas multidisciplinares e interdisciplinares*, 5, 11-13.

Costa, T. (2023). Um bando de lobos solitários: Uma análise dos memes de mentalidade Sigma na machosfera do Instagram brasileiro. *Dispositiva*, 12(22), 269-290.

Cunha, A. G. da. (2010). *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Lexikon Editora.

Dunker, C. (2018). *Reinvenção da intimidade*. Ubu Editora LTDA-ME.

Gaiarsa, J. Â. (2002). *O corpo fala*. Ágora.

Lawson, C. E. (2018). Platform vulnerabilities: Harassment and misogynoir in the digital attack on Leslie Jones. *Information, Communication & Society*, 21(6), 818-833.

Tiozão, (2023, dezembro 20). *Características do homem sigma: o homem insubmissô*. [Vídeo]. Youtube. <https://youtu.be/0DljK2qdLsk?si=cWF0ln1rU09-C5Fd>

Tiozão, (2025a, maio 31). *A estória da lavagem cerebral sexual do juvenal* [Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/live/8buXW6ZG0vw?si=1-zEw2LnOM1kWau1>

Tiozão, (2025b, agosto 02). ‘Deita, trepa’ & ‘sentimentos’: a programação nossa de cada dia nos dai hoje. Youtube. <https://www.youtube.com/live/Rg78- ogIpDs?si=acy3fEXtqFIGsu-A>

UMA MUDANÇA DE PARADIGMA? PROTAGONISTAS NEGROS NA FAIXA DAS 18H DA REDE GLOBO ENTRE 2020 E 2025

Gêsa Cavalcanti¹

A participação da telenovela enquanto produto cultural na construção do imaginário social coletivo tem sido investigada há pelo menos três décadas. Diversos trabalhos têm investigado questões de classe (Junqueira, 2004; Moura e Filho, 2012; Romano, 1994); outras se dedicado a entender a mulher e os modelos de feminilidade postos em cena e como eles se relacionam com a realidade brasileira (Antunes, 2008; Baccega, 1998; Borges, 2011; Lukianchuki, 2004) e ainda a entrada das mulheres no mercado de trabalho (Schiavo, 1999). Ainda pensando em questões de gênero, mesmo que em menor volume, as pesquisas

1. Doutora em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Pós-Doc pela Universidade de São Paulo (USP). Professor da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro gesacavalcanti@gmail.com

têm tomado como objeto a masculinidade e seu modelo hegemônico (Jakubaszko, 2014).

Embora classe e gênero sejam questões postas pelas tramas de telenovelas e que, como já mencionado, reverberam nas pesquisas, a questão racial não aparece nestes âmbitos. A telenovela brasileira, historicamente, é majoritariamente branca e não tensiona/problematiza questões de raça.

Comparando a representação das questões raciais com as de gênero, Ester Hamburger (1994) comenta que há uma notável falta de atenção dedicada às relações raciais nas telenovelas, em contraste com o privilégio dado a temas de interesse feminino. A esfera pública construída por esses programas é descrita pela autora como “pouco sensível aos problemas raciais”. O que, segundo a autora, sugere a invisibilidade do tema na própria sociedade brasileira.

A pesquisa de Hamburger é do começo da década de 1990, mas nas duas décadas seguintes ainda temos um cenário muito similar, marcado por avanços tímidos e exceções pontuais com tramas como *Da Cor do Pecado* (Rede Globo, 2004), *Viver a Vida* (2009) e *Lado a Lado* (Rede Globo, 2012). Cabe ainda observar que esse período é marcado pela persistência de limitações representacionais. Joel Zito Araújo (2000), em *A Negação do Brasil*, nos fala justamente de como a teledramaturgia nacional, ao longo de sua história, marginalizou personagens negros, restringindo-os a papéis estereotipados e raramente lhes conferindo protagonismo. As tramas não incorporaram a diversidade racial como elemento constitutivo de suas narrativas, mantendo uma representação hegemônica branca que não corresponde à realidade demográfica do Brasil.

Como observo em pesquisa anterior, “nos últimos anos, o fortalecimento de determinados movimentos sociais, através de emergências das novas formas de militância proporcionadas pelas redes sociais” (Cavalcanti, 2018) colocou em foco o aspecto representacional da mídia, principalmente na TV e no cinema. O entendimento de uma necessidade político institucional por parte dos conglomerados midiáticos nos insere numa nova onda representacional. Na Rede Globo, que elejo como universo de análise nesta pesquisa, nota-se nos últimos anos um aumento quantitativo da inserção de personagens negros que, por sinal, é celebrada como parte do processo de divulgação mesmo de tais produções.

Esse aumento quantitativo me leva a perguntar: há uma mudança de paradigma sendo posta? A presença crescente de personagens negros está acompanhada de narrativas que lhes atribuem centralidade ou eles permanecem orbitando os núcleos brancos? As produções recentes têm conseguido romper com os estereótipos históricos (empregada doméstica, motorista, figura cômica) ou esses papéis ainda são recorrentes? Há espaço para personagens negros que também ocupem posições de poder econômico, ou que tensionem padrões de feminilidade/masculinidade hegemônicos? As telenovelas mais recentes estabelecem um novo patamar de representação ou correm o risco de permanecer como exceções episódicas, sem consolidar uma transformação de longo prazo? Pensando nisso, o objetivo desta pesquisa é realizar um levantamento do protagonismo negro nas telenovelas exibidas entre de 2020 e junho de 2025 na faixa das 18h pela Rede Globo. Quatro telenovelas cabem neste critério, são elas: *Nos Tempos do Imperador*, *Amor Perfeito*, *Elas por Elas* e *Garota do Momento*. No entanto, opto aqui por investigar somente as

produções de época: *Nos Tempos do Imperador*, *Amor Perfeito e Garota do Momento*

Ajustando as lentes de análise

Para avaliar se há uma mudança de paradigma na representação de personagens negros nas telenovelas da faixa das 18h da Rede Globo, esta pesquisa se apoia em quatro eixos analíticos fundamentais, são eles: 1) Centralidade Narrativa; 2) Tempo de tela e relevância dramática; 3) relações sociais e raciais; 4) Ruptura/Manutenção de esteriótipos negativos.

No eixo da centralidade narrativa, busco entender se os personagens negros que ocupam posições de protagonismo de fato conduzem a trama. A centralidade narrativa de um personagem pode ser entendida como a posição ocupada por ele no enredo enquanto eixo organizador da trama. Diferentes teorias discutem a centralidade narrativa, aqui, opto por pensar com base na narratologia. Nesse sentido, um personagem é narrativamente central quando organiza a ação, estrutura o foco narrativo, confere unidade de sentido e media a relação com o público.

No que diz respeito a organização da ação, estamos falando do sujeito actancial cujas ações desencadeiam ou direcionam a progressão narrativa, articulando as funções dramáticas dos demais personagens (Greimas, 1966; Propp, 1984). Outra forma de ocupar o papel central é estruturar a focalização, para entender isso precisamos considerar que a centralidade se expressa quando a narrativa se desenvolve a partir do ponto de vista desse personagem, seja por focalização interna (história contada a partir dele) ou externa (história contada sobre ele).

A questão da unidade de sentido, por sua vez, envolve o entretenimento do personagem como pivô semântico, pois sua trajetória organiza a coesão simbólica da narrativa, atribuindo inteligibilidade à experiência relatada (Barthes, 1966). Aqui, questiona-se: a trajetória desse personagem organiza a coesão simbólica da narrativa?

Segundo Bruner (1990) e Martín-Barbero (1987), o personagem central é aquele que mobiliza identificações e sentidos culturais, constituindo-se como ponto de ancoragem da recepção e da circulação de significados. Essa consideração é extremamente importante para a telenovela considerando sua natureza processual e o fato de que nem todo protagonista programado segue como protagonista de fato, já que fatores como o processo de recepção da audiência ou ainda as escolhas autorias interferem nos jogos de tempo e andamento da narrativa.

O segundo eixo considera o tempo de tela e a relevância dramática, buscando compreender se esses personagens têm presença contínua, se participam de arcos centrais ou se são acionados apenas de forma pontual, como recurso narrativo auxiliar.

No terceiro eixo, analisa-se a maneira como as relações raciais são encenadas: são examinadas as interações afetivas, familiares e profissionais entre personagens negros e brancos, bem como a presença (ou ausência) de tensionamentos raciais no discurso diegético. O quarto aborda a ruptura (ou não) com estereótipos negativos historicamente atribuídos a personagens negros na teledramaturgia brasileira, como a mulher hipersexualizada, o homem violento, o empregado fiel, etc. Por fim, no quarto eixo, o foco é entender como a trama contribui para manutenção ou ruptura de estereótipos negativos com relação às pessoas negras.

Tabela 01

Estrutura do Modelo de Análise e perguntas-chave de cada eixo

Eixo	Perguntas-chave
Centralidade narrativa	Quais ações desencadeiam ou direcionam a trama? A história é contada a partir dele (focalização interna) ou em torno dele (focalização externa)? A trajetória desse personagem organiza a coesão simbólica da narrativa? Esse personagem mobiliza identificações, disputas ou sentidos culturais que estruturam a recepção?
Tempo de tela e relevância dramática	O personagem negro aparece de forma contínua ao longo da narrativa ou sua presença é episódica/pontual? Participa de arcos narrativos centrais ou atua apenas como apoio à trajetória de personagens brancos? Há evolução perceptível na sua linha dramática (transformações, dilemas, resoluções)? Em momentos de clímax ou virada narrativa, o personagem é agente da ação ou apenas testemunha dos acontecimentos? Sua ausência em determinados blocos ou capítulos compromete a compreensão da trama principal?
Relações raciais	Como se configuram as relações afetivas, familiares e profissionais entre personagens negros e brancos? Existem vínculos horizontais (amizade, amor, parceria) ou a narrativa reforça hierarquias sociais e raciais? Há representação de conflitos ou debates raciais no discurso diegético (falas, situações, enquadramentos simbólicos)? O personagem negro tem espaço de fala sobre sua própria experiência racial ou é silenciado/substituído por mediações brancas? A trama sugere contextos de mobilidade social, pertencimento ou exclusão racial?
Ruptura/manutenção de estereótipos negativos	O personagem reproduz arquétipos historicamente associados à população negra (empregado fiel, mulher sensual, homem violento etc.)? Há complexidade subjetiva que o afaste da caricatura e lhe atribua humanidade e contradição? Sua representação visual (figurino, linguagem corporal, ambientação) reforça ou subverte padrões raciais convencionais da teledramaturgia? A narrativa lhe concede agência moral, intelectual e emocional ou o reduz a uma função simbólica secundária? Há indícios de reescrita de papéis tradicionais (por exemplo, o negro como protagonista romântico, intelectual, herói)?

Elaborado pela autora.

As perguntas-chave apresentadas no quadro acima têm como objetivo a composição do procedimento metodológico. No entanto, neste experimento analítico, por questões dimensionais, nem todas os achados poderão ser apresentados.

A partir desses eixos, busca-se compreender se a presença negra nessas produções configura um avanço efetivo em termos de representatividade nas telenovelas analisadas ou se apenas reinscreve o pacto da branquitude sob novas formas simbólicas de inclusão, alinhando-se as políticas de identitarismo (Barros, 2024) que captura as pautas identitárias e as mercantilizam.

O protagonismo de Samuel em *Nos tempos do Imperador*.

Ambientada no Brasil do século XIX, *Nos Tempos do Imperador* acompanha o reinado de Dom Pedro II (Selton Mello) e sua relação com a imperatriz Teresa Cristina (Letícia Sabatella). O enredo mistura história e ficção para explorar temas como a escravidão e a luta abolicionista, a Guerra do Paraguai e os conflitos amorosos que são próprios do gênero telenovela. Entre os núcleos centrais, destaca-se o romance proibido entre Dom Pedro II (Selton Mello) e a condessa Luísa (Mariana Ximenes), além das histórias de jovens que buscam liberdade, como Samuel (Michel Gomes), um homem negro que luta pela liberdade, para provar sua inocência e pelo direito de viver seu amor com Pilar (Gabriela Medvedovski). Cabe observar que *Nos Tempos do Imperador* não é uma telenovela vendida por possuir um protagonista negro, mas percebendo a centralidade narrativa dada Samuel, opto por inseri-la no corpus de análise.

Samuel fazia parte dos Malês, um grupo de escravos libertos, um movimento de resistência e luta por liberdade. O grupo invadiu no primeiro capítulo a casa do Coronel Ambrósio (Roberto Bomfim), Pai de Tônico (Alexandre Nero), Samuel, especificamente, queria encontrar sua irmã, Mariana. Durante o confronto, Ambrósio é morto por um tiro disparado pelo jagunço Salustiano, mas Salustiano culpa Jorge/Samuel pelo crime. Isso o força a fugir, ferido ele é encontrado e cuidado por Pilar, uma jovem que sonha em ser medica e também está fugindo de sua casa para evitar se casar com Tônico, filho do coronel Ambrósio.

Considerando a teoria posta e o modelo analítico aqui desenhado, Samuel se estabelece como um dos dois principais polos da trama, sendo Dom Pedro II o primeiro deles. Sendo assim, Samuel é um sujeito actancial central na telenovela. É justamente a partir de seu suposto crime, o assassinato do coronel Ambrósio, que se desencadeia a maior parte da ação dramática da telenovela. São exemplos de desenvolvimentos a própria fuga e mudança de identidade de Samuel (que se torna Jorge), sua busca pelo verdadeiro assassino e desejo de limpar seu nome.

Um dos principais arcos de conflito da trama é a vingança de Tônico pela morte do pai, e isso só existe em função da figura de Samuel. Essa vingança tem uma camada extra de complexidade porque há também o orgulho ferido pela noiva de Tônico, Pilar, que prefere Samuel. Os atos de Tônico fazem sentido dentro de uma lógica de antagonismo e vingança que está na obsessão dele por Samuel.

Ainda pensando na centralidade narrativa, noto que a história é constantemente contada em torno de Samuel. Embora a novela tenha múltiplos núcleos, Samuel funciona como o ponto de referência para o núcleo social (*Pequena África*), o núcleo romântico e o núcleo antagônico.

Na perspectiva de uma focalização antagônica, as ações de Tonico (seus planos, chantagens, perseguições, uso da imprensa, alianças) são quase sempre uma reação ou um plano direcionado a prejudicar Samuel. Assim como as ações de Zayla (Heslaine Vieira), que se apaixona por Samuel e também antagoniza a relação dele com Pilar. De um ponto de vista da focalização romântica, nota-se ainda que parte das ações de Pilar no andamento da trama são definidas em função de seu amor e da luta para provar a inocência de Samuel.

Samuel também ajuda no processo de construção de unidade de sentido, já que sua trajetória na trama ajuda a organizar a coesão simbólica da narrativa. Samuel representa o ideal de progresso, justiça e até mesmo de uma certa noção de mérito em contraste direto com a classe dominante rural e escravocrata, personificada por Tonico. O próprio romance com Pilar também atua como pivô de sentidos culturais e sociais, eles enfrentam o preconceito por comporem um casal interracial, por serem de classes sociais diferentes, etc.

Por fim, analiso a mediação cultural e simbólica, ou seja, o papel de Samuel como ponto de ancoragem com a audiência. Percebo que Samuel mobiliza sentidos culturais que estruturam a recepção. Além de ser um dos personagens mais comentados da trama². De forma geral, os telespectadores interagentes majoritariamente se identificam com a luta de Samuel por justiça e com seu romance com Pilar. A volta por cima do personagem e o seu bom caráter geram forte empatia. Dessa forma, classifico Samuel como um personagem que estabelece um ponto de tensão e debate cultural, especialmente por ser o principal

2. Busca de comentários realizada no X com os termos “Samuel” e “NosTemposDoImperador”.

herói romântico negro de *Nos Tempos do Imperador*. Isso se dá por dois procedimentos, primeiro porque o personagem coloca em pauta o papel do homem negro como protagonista intelectual e romântico, desafiando estereótipos históricos de subalternidade. E, segundo, pelo público ser forçado a confrontar a ideia de que, mesmo com talento e esforço (o mérito de ser engenheiro), o racismo estrutural e as injustiças da elite (representada por figuras como Tonico) podem destruir a vida de um homem negro.

Seguindo para o eixo dois, que diz respeito ao tempo de tela. Noto que Samuel é presença constante na tecitura da trama de *Nos Tempos do Imperador*. Samuel não é um personagem de apoio, ele é um protagonista diário cujos dilemas e ações impulsionam a maior parte dos acontecimentos do núcleo romântico, mas não só isso, ele é um dos símbolos da luta abolicionista, do acesso e dignidade negados ao povo negro e da resistência contra um sistema opressor.

Figura 01

Ganchos do primeiro capítulo de Nos Tempos do Imperador



Nota. GloboPlay, capítulo 01 de *Nos Tempos do Imperador* (Coimbra, 2021a).

Isso se evidência pela relevância dramática do personagem. No primeiro capítulo da telenovela, por exemplo, os dois ganchos (intervalo e fim de capítulo) são protagonizados por Samuel. Ainda na primeira semana, ele volta a ser o gancho final nos capítulos seis e sete. Além disso, a presença do nome do personagem nos resumos, nos cortes feitos pela emissora para divulgação da trama, nas postagens dos perfis da Rede Globo nas redes sociais também ajudam a entender seu tempo de tela para além da trama.

No terceiro eixo de análise, olho para as relações raciais postas em cena. Um primeiro ponto é que Samuel estabelece relações de afeto com diferentes núcleos da trama de *Nos Tempos do Imperador*. Seu principal eixo relacional é romântico: seu relacionamento com Pilar. Mas há ainda o estabelecimento de relações afetivas de diferentes ordens, a amizade com as pessoas que o acolhem na Pequena África após sua fuga; o interesse amoroso que ele desperta em Zayla; as questões profissionais, como quando ele começa a trabalhar se apresentando na rua com dois amigos que conhece na Pequena África, seu trabalho como professor de Árabe de Dom Pedro II.

Outro ponto relevante para entender as relações raciais é examinar o modo como a trama em si interpreta raça e a coloca em cena enquanto tema em disputa. Nesse sentido, *Nos Tempos do Imperador* tensiona a temática racial de forma explícita. Isso se manifesta no racismo de Tonico, na prisão injusta de Samuel e na marginalização dos abolicionistas negros. Esses acontecimentos narrativos nomeiam e criticam a opressão e são pontos que servem de exemplo para mostrar que a diegese assume um tom de denúncia.

A trama coloca ainda em cena microagressões que se fazem presentes no modo como, por exemplo, personagens brancos reagem ao descobrir o talento e a formação de Samuel depois que ele se torna engenheiro, ou ainda na forma como alguns membros da corte tratam os personagens negros. Cabe ainda dizer, que nas relações de afeto, a trama opta por deixar o racismo como algo externo.

Por fim, no quarto e último eixo, analisamos o modo como a trama opera na ruptura/manutenção de estereótipos negativos. No par ruptura/manutenção, o modelo da ruptura é predominante em *Nos Tempos do Imperador* quando analisamos Samuel. Nesse sentido, a construção do personagem amplia o leque de possibilidades pra o papel do homem negro em telenovelas. Um dos rompimentos principais tem relação a carência afetiva dos personagens negros. Samuel é o herói romântico central. Seu romance com Pilar é a principal história de amor da novela. A trama encena o homem negro como objeto de desejo legítimo e digno de um grande amor, opondo-se ao vilão branco (Tonico).

Samuel rompe ainda com o esteriótipo do negro subalterno/serviçal. Ele começa a trama como um líder de rebelião, depois trabalha como músico, e então ainda na primeira etapa da telenovela torna-se professor de Árabe de Dom Pedro II. No Capítulo 41, o personagem Samuel se torna engenheiro, o capítulo marca o início da segunda fase da telenovela, após uma passagem de tempo de cerca de oito anos. O capítulo mostra a conclusão de seus estudos, com ele defendendo sua tese na Escola Militar, já como um engenheiro formado. Ele ocupa espaços de elite e quebra a associação automática do negro ao trabalho braçal ou servil. O personagem rompe ainda com outros esteriótipos como o do “bom escravo”.

Orlando em *Amor Perfeito*

Amor Perfeito, uma trama de época inspirada no clássico Marcelino Pão e Vinho, é ambientada nos anos de 1930. A história principal se desenrola a partir do grande amor entre Marê (Camila Queiroz) e Orlando (Diogo Almeida), um romance que é rapidamente destruído por uma conspiração. O plano de Gilda (Mariana Ximenes) e Gaspar (Thiago Lacerda), amantes e ambiciosos, era casar o vilão com Marê, herdeira de Leonel (Paulo Gorgulho), para garantir o controle da herança. Contudo, o destino muda quando Marê conhece Orlando, médico idealista que conquista seu coração. Ao descobrir a traição da esposa com Gaspar, Leonel é assassinado pela própria mulher durante uma festa no Grande Hotel. Manipulando as circunstâncias, Gilda consegue incriminar Marê, que acaba sendo presa injustamente pelo crime. Na prisão, Marê dá à luz o filho que esperava de Orlando. O bebê é arrancado dela e entregue a uma irmandade de padres, que o batizam como Marcelino (Levi Asaf). Longe da mãe, o menino cresce cercado de afeto, mas nutrindo o desejo de encontrar seus verdadeiros pais. Nesse cenário o personagem Orlando se insere como o parceiro de Marê e agente na busca pela verdade e pelo filho perdido.

Olhando para a complexidade narrativa, cabe, inicialmente, observar que apesar da alta centralidade de Orlando, a protagonista principal de *Amor Perfeito* e o personagem com a maior centralidade narrativa é Marê. Orlando pode então ser visto menos como sujeito actancial e mais como um ajudante principal (Propp, 1984, já que ele atua auxiliando Marê em sua busca. Sendo assim, opto por classificar Orlando co-protagonista da trama. Analisando os ganchos finais da trama

percebo, por sinal, que na primeira semana, enquanto quatro dos seis ganchos finais são com Marê, apenas um é protagonizado por Orlando.

Figura 02

Gancho final na primeira semana de Amor Perfeito



GloboPlay. Capítulo 06 da telenovela Amor Perfeito (Câmara, 2023).

Orlando movimenta a trama, seja pela busca por Marê e seu filho ou pelo segredo que envolve o passado da família do protagonista. Essa dupla busca sustenta a progressão da ação e desencadeia os principais conflitos dramáticos. Sua presença é o eixo de tensões familiares (já que o pai de Orlando era parceiro de negócios do pai de Marê) e afetivas (já que é objeto da obsessão de Gilda, que organiza parte de sua vilania em torno do desejo de casar com Orlando e vencer Marê).

Orlando, portanto, é motor das ações que direcionam a trama rumo à resolução dos mistérios da paternidade de Marcelino e da queda da vilã Gilda, operando como um agente da justiça e da reparação na trama.

A focalização da narrativa também reforça a centralidade do personagem. Embora Marê seja a protagonista principal, é em torno

de Orlando que a história frequentemente se articula. A prisão de Marê e a perda do filho só ganham sentido pleno na medida em que ele retorna como a possibilidade de restituição desse passado interrompido. Os conflitos que o envolvem o colocam como referência para os demais personagens: Gilda o deseja e manipula, Lucília, sua prima, tenta utilizá-lo como instrumento de vingança, os freis o reconhecem como aliado, e Marê encontra nele tanto o reencontro amoroso quanto a chance de reconstituir a família. Nos diferentes espaços narrativos pelos quais circula, o hospital, a Irmandade ou a mansão de Gilda, sua presença reorganiza os laços, sejam eles de poder, afeto ou desejo.

Por fim, a trajetória de Orlando pode ser lida como uma mediação cultural e simbólica, pois, ele mobiliza identificações e sentidos culturais. Orlando preenche o arquétipo de herói clássico, gerando forte identificação com o público que busca o triunfo do bem. Ele encarna o ideal do homem íntegro e progressista, contraposto ao conservadorismo e à corrupção dos antagonistas da trama. Sua profissão de médico o legítima como figura de cuidado e posiciona como mediador entre polos de valores opostos, tais como: elites e povo, tradição e mudança, dor e reparação. No plano afetivo, simboliza a possibilidade da reconciliação e da justiça: o amor perdido pode ser reencontrado, a verdade, ainda que encoberta, pode emergir. Assim, Orlando move a ação enquanto articula valores simbólicos que estruturam o universo da telenovela, funcionando como um dispositivo narrativo e cultural que sustenta tanto a coesão da história quanto sua dimensão de mediação social.

No eixo dois, observo que o tempo de tela de Orlando é alto, sustentado ao longo dos 161 capítulos da trama. Ele tem menos cenas nos primeiros capítulos depois que se muda para o Canadá para esquecer

Marê, mas isso aumenta gradualmente após o retorno, a partir do reencontro com a protagonista e, especialmente, após a descoberta de Marcelino. Ele se estabelece em São Jacinto (cidade central da trama) como médico, atuando no hospital e na Irmandade, garantindo sua participação não só no núcleo principal, mas ainda nos secundários. O tempo de tela atinge seu auge na fase em que ele se casa com Gilda (Cap. 116 em diante). Nesse período, ele está presente nos núcleos de conflito (Gilda e Gaspar) e nos núcleos de afeto (Marê e Marcelino), dominando as cenas de tensão e a articulação do plano de retomada de Marê.

No eixo três, as conexões e relações raciais do personagem são exploradas. Orlando tem, principalmente, conexões com Marê já que ela é seu par romântico e a parceira na busca pelo filho e pela justiça. O vínculo deles move a telenovela, sustentando o melodrama. Além disso, há uma clara conexão do personagem com o núcleo antagonista. Gilda (ex-madrasta de Marê) se torna obcecada por Orlando. Orlando tem ainda uma família de origem, um passado familiar que costura a trama, ou seja, não é um personagem desconexo. Cabe ainda neste ponto observar como a questão racial foi abordada enquanto problemática na trama de *Amor Perfeito*. Neste sentido, predomina a regra de apagamento do racismo na trama. Pois, mesmo com a importância de colocar personagens negros em posições sociais de prestígio, isso não significa que a questão racial possa ser apagada quando temos um produto que visa retratar o Brasil orientado por um período e realidade histórica.

Uma das poucas cenas que aborda questões raciais acontece quando a vilã Gilda, após conseguir a guarda de Marcelino, decide alisar o cabelo do menino. No desdobramento da violência sofrida

por Marcelino, Orlando fala de como ele mesmo já sofreu com isso. “*Eu conheço bem esse sentimento. Ouvi muitas vezes as pessoas dizendo que um médico não podia ter um cabelo como o meu. Como se eu tivesse que sentir vergonha da minha origem, de que eu sou, o que eles queriam no fundo, era que eu negasse a minha existência naquele lugar, mesmo eu estando preparado para estar lá. Para eles, um médico teria que ter um cabelo que pelo menos imitasse o cabelo de um homem branco*³”.

No último eixo, cabe observar o modo como estereótipos sobre a negritude são operados na trama. Nesse sentido, Orlando rompe explicitamente com o arquétipo do subalterno ele é um médico formado na Europa, um sujeito instruído, ético e respeitado por seus pares. Sua trajetória o afasta das funções de servidão ou comicidade que marcaram personagens negros em décadas anteriores. Outro ponto a observar é que a telenovela, a longo prazo, o constrói como homem negro sensível e cuidador, o que desafia estereótipos de virilidade violenta comumente atribuídos a homens negros. Apesar disso, uma das primeiras cenas de Orlando é justamente dando um soco em Gaspar (Thiago Lacerda) quando o vilão é ofensivo chamando Orlando de “vira lata” e chamando-o de “Zé dentro d’água⁴”. Há outros momentos pontuais em que Orlando também responde com violência como o ponto em que Marê é assediada, difamada ou ainda em momentos de proteção a Marcelino. As cenas de violência de Orlando são quase sempre reativas e motivadas pela defesa e proteção de Marê e Marcelino, ou seja, o protagonista recorre

-
3. Cena inicial do capítulo 115 da telenovela Amor Perfeito. Disponível no GloboPlay. Trecho extraído a partir do minuto 0:44.
 4. Embora existam outros sentidos possíveis, na trama a expressão tem equivalência a “Zé Ninguém” ou “João Ninguém”. Indica alguém sem importância, apagado, ou que não se destaca em nada.

Cabe ainda observar que sua relação amorosa com Marê (Bruna Camila Queiroz) é construída com afetividade, ternura e reciprocidade, sem exotização ou fetichização racial.

Beatriz: A Garota do Momento

A última das produções analisadas é *Garota do Momento*. A produção é ambientada no ano de 1958, período marcado por intensas transformações sociais, políticas e culturais no Brasil e opera uma mescla de ficção histórica com comentários sociais contemporâneos. A protagonista de *Garota do Momento*, Beatriz (Duda Santos), é uma jovem que vive em Petrópolis com a avó, Carmem (Solange Couto), depois do assassinato do pai e do sumiço da mãe. O principal argumento da trama é busca de Beatriz por Clarice (Carol Castro), sua mãe, e o desejo de viver um amor ao lado do seu par romântico: Beto (Pedro Novaes).

No eixo 01, ao analisar a centralidade narrativa de Beatriz, observo que Beatriz funciona como o sujeito actancial principal na busca por seu objeto de valor central: o reencontro e a reconciliação com sua mãe que perdeu a memória. A decisão de Beatriz de sair de Petrópolis para ir ao Rio de Janeiro procurar a mãe, apósvê-la em uma revista, é o que inicia o conflito principal e movimenta o cenário da telenovela.

É sua chegada na cidade que altera todo o jogo de estabilidade que estava posto para os vilões Juliano (Fábio Assunção) e Maristela (Lília Cabral), e da rival Bia (Maisa). Já que os vilões se vêm diante da possibilidade de descoberta de seus crimes, e Bia se vê ameaçada quando Beto, seu então namorado, se apaixona por Beatriz.

Sendo assim, pensando na focalização, argumento que a narrativa se desenvolve em torno de Beatriz que é, justamente, o ponto de

convergência dos principais núcleos dramáticos. A trajetória de Clarice (sua amnésia, seu casamento com Juliano) só ganha relevância dramática e motivação na trama a partir do desejo de Beatriz de reencontrá-la. A vilania de Juliano, Maristela e Bia é quase inteiramente dedicada a atrapalhar ou destruir Beatriz, seja em sua busca pela mãe, em sua carreira, ou em seu relacionamento com Beto.

Sendo assim, quando olho para a telenovela questionando se a trajetória dessa personagem organiza a coesão simbólica da narrativa, a resposta é sim. Sendo a mocinha clássica, a luta de Beatriz contra os vilões Maristela e Juliano e contra as injustiças que sofre ao longo da trama é o que mantém a tensão moral da novela. Seu sucesso e felicidade final representam o triunfo da justiça e da virtude.

Já na tentativa de entender a mediação cultural e simbólica, observo que Beatriz mobiliza a identificação do público como a heroína que supera adversidades e preconceitos. A jornada que Beatriz trilha na trama a estabelece como um símbolo de oportunidade e liberdade para mulheres, mas principalmente para mulheres negras.

Pensando no tempo de tela e agência dramática da personagem, a análise confirma que Beatriz não é uma figura periférica, mas sim o eixo principal da ação e da motivação de toda a trama. Beatriz aparece de forma contínua ao longo de toda a narrativa, desde seu início. Sua jornada de Petrópolis ao Rio, buscando a mãe, Clarice, é o evento que desencadeia a trama principal. Ela não tem uma presença episódica ou pontual. Apesar das críticas sobre um maior foco sendo dado a Bia, vilã em redenção, na reta final, em detrimento ao tempo de tela de Beatriz, observo que a extensão da telenovela devido ao sucesso de audiência e natureza mesmo da condução narrativa justificam esse pequeno

desbalanço. Beatriz segue sendo a protagonista da trama e mesmo as ações de Bia que estão no foco na reta final, estão relacionadas à real protagonista, ou seja, os acontecimentos (processo de arrependimento de Bia, confissão etc) são fundamentais para o desfecho da trama de Beatriz. Além disso, os ganchos finais da telenovela são quase sempre com a protagonista.

Figura 03

Ganchos do primeiro capítulo 01 e 30 de Garota do Momento



GloboPlay. Garoto do Momento (Grimberg, 2024).

A linha dramática de Beatriz é rica em transformações, dilemas e resoluções, marcando uma evolução perceptível da personagem. Beatriz, no andamento da trama, passa de uma jovem ingênuo que sonha em reencontrar a mãe para uma mulher independente que enfrenta uma prisão injusta, luta por seu amor e, no final, constrói sua própria família e sua carreira.

Olhando para as relações de Beatriz, é difícil encontrar um núcleo ou trama no qual a mocinha não esteja inserida direta ou indiretamente. Beatriz funciona como um verdadeiro nó dramático. Ela conecta o núcleo familiar (busca pela mãe, Clarice), o núcleo afetivo (Beto e Bia),

o núcleo de vilania (Juliano e Maristela) e o núcleo profissional/social (a Perfumaria Carioca, a agência de publicidade, o Clube Gente Fina). Sua presença é essencial para dar sentido e motor a todos esses grupos.

Beatriz é uma personagem com amizades, uma família, uma história de vida, sonhos, uma profissão. Ela já começa a trama como professora de matemática formada, mas no andamento passa a ser garota-propaganda, modelo, atriz. As relações raciais, ou melhor, o tratamento da temática na trama, atravessa toda a história de *Garota do Momento*. O desejo de Beatriz de ocupar certos espaços tem a ver com uma consciência étnico racial que ela deixa clara desde os primeiros momentos da trama e o que a acompanha durante toda a história, dessa forma, não há um tratamento pontual/estanque das questões raciais como acontece nas duas últimas tramas analisadas

Por fim, olhando para a ruptura/continuidade de estereótipos negativos, rompe com estereótipos de sexualização e subalternidade, mas ainda mobiliza ainda que de modo atenuado o paradigma da mulher negra forte (Cavalcanti, 2022).

Para pensar sobre isso, cabe considerar que historicamente, a telenovela brasileira construiu personagens negras em torno de um imaginário erotizado, da “mulata sensual” à “sedutora perigosa”. *Garota do Momento* inverte esse padrão: Beatriz é figura de desejo amoroso, não de fetiche. Em diversas cenas, especialmente nos embates com Bia, há uma negação explícita da leitura hipersexualizada. Quando Bia acusa Beatriz de ter “usado o charme para roubar Beto”, a protagonista contesta o estigma e reafirma a legitimidade do amor que sente, afastando-se do tropo da mulher negra sedutora. Existem, por sinal, momentos na telenovela em que a protagonista questiona escolhas sexualizadas de

representação da mulher negra, como numa cena em que publicitários apresentam uma campanha da Perfumaria Carioca a ser estrelada por Beatriz e ela contesta a ideia de olhar objetificante e de lugares possíveis da ocupação representacional da mulher negra.

A ideia de mulher negra raivosa também é tensionada pela trama. Em *Garota do Momento*, Beatriz reage às injustiças com firmeza e indignação, mas sua raiva é legitimada como resposta ética ao racismo e à opressão. Ela se coloca contra os personagens racistas, mas o texto da novela constrói seu discurso como racional, lúcido e politizado, não como explosão emocional. Os momentos de explosão emocional existem, mas defendo que a telenovela quando encena a raiva negra, a coloca como parte de um processo legítimo de resistência, tentando então deslocar o sentido pejorativo do estereótipo.

No entanto, há um modelo de mulher negra como forte que segue sendo explorado pela narrativa. Cabe explicar que esse modelo é danoso justamente pela sua capacidade de perpetuar a ideia de que mulheres negras suportam mais dor. Me parece ainda que a ideia de um sofrimento excessivo para mulher negra na narrativa ficcional tem como objetivo gerar empatia, como se qualquer nível de dor branca fosse capaz de nos comover enquanto sociedade, mas só a dor extrema sob os corpos e existências negras mereça nossa comoção.

Conclusões

Esta pesquisa está inserida em um estudo mais amplo que visa olhar quantitativa e qualitativa para os últimos vinte e cinco anos de ficção seriada brasileira, buscando entender o lugar da pessoa negra nessas tramas no produto televisivo que tem se chamado de narrativa

de nação (Lopes, 2002). Nesse sentido, trago inicialmente dados mais gerais sobre os personagens negros nas telenovelas da Rede Globo durante o período de 2020 e 2025. No recorte temporal, foram exibidas 22 telenovelas, com 821 personagens, sendo 587 deles negros (71,5%) e 234 brancos (28,5%). A faixa das 19h é aquela que mais apresenta personagens negros (Cavalcanti, 2025), ficando a faixa das 18h em segundo lugar.

Considerando tais achados com o olhar qualitativo apresentado na presente pesquisa, observo que, de forma geral, confirma-se que há um esforço perceptível da Rede Globo em aumentar e qualificar a representação de personagens negros em suas telenovelas. Isso se dá, principalmente, a partir de 2020, respondendo a um discurso institucional de maior compromisso com a diversidade racial. Na faixa das 18h da Rede Globo, houve uma ruptura qualitativa importante em relação ao histórico de marginalização de personagens negros.

Noto que os protagonistas e co-protagonistas analisados demonstram um elevado grau de centralidade narrativa e relevância dramática, afastando-se do papel de meros coadjuvantes que orbitam núcleos brancos. Isso porque esses três personagens são motores da ação, pivôs semânticos e pontos de ancoragem para a recepção. A ausência ou a trajetória deles afetaria fundamentalmente a coesão e o andamento da trama, o que os estabelece como protagonistas ou co-protagonistas legítimos, em contraste com o histórico de representação subalterna. Há uma clara tendência de regimes de visibilidade melhor orientados ao movimento negro e demandas da população negra.

O homem negro escapa do confinamento dos papéis de empregado fiel a “casa grande” ou figura cômica, nem Samuel, nem Orlando

cabem nesses papéis. Já a mulher negra, Beatriz, rompe com os lugares-comuns de sensualidade, romance ou fetichização sexualizada historicamente atribuídos às mulheres negras na telenovela. Beatriz, assim como Samuel e Orlando, ocupa espaços centrais da narrativa, articula múltiplos núcleos dramáticos e promove identificação com o público por meio de suas trajetórias.

As narrativas desses personagens os concedem agência, tempo de tela significativo e relevância dramática, contrariando padrões de invisibilidade ou estereotipação negativa que marcaram décadas anteriores.

Embora o protagonismo negro tenha avançado, a forma como a trama tensiona a questão racial varia significativamente entre as produções analisadas. Em *Garota do Momento* e *Nos Tempos do Imperador*, a questão racial é explicitamente tematizada: em *Nos Tempos do Imperador*, Samuel enfrenta racismo estrutural, injustiça e marginalização, enquanto sua trajetória denuncia a opressão da elite e articula a luta abolicionista, já em *Garota do Momento*, Beatriz mobiliza consciência étnico-racial desde o início, e suas ações e escolhas desafiam estereótipos de subalternidade e sexualização da mulher negra.

Já em *Amor Perfeito*, embora Orlando também rompa com estereótipos de subalternidade e violência, a questão racial é menos central, tratada de forma pontual, sem se tornar eixo estruturante da narrativa. Nesse sentido, a tensão racial na telenovela pode variar entre ser motor da ação (*Nos Tempos do Imperador*), elemento presente, mas secundário (*Amor Perfeito*) ou integrando uma consciência contínua da protagonista (*Garota do Momento*). Isso sugere que, em alguns casos, o novo paradigma pode priorizar a inclusão simbólica (corpos negros

em posições de poder) sem necessariamente problematizar ativamente o racismo estrutural da época ou da sociedade.

Em suma, há uma mudança em curso, de protagonistas brancos com coadjuvantes negros estereotipados para protagonistas negros com alta complexidade e relevância. A questão-chave é se essa mudança está se consolidando em uma transformação de longo prazo e politizada da diegese ou se corre o risco de ser uma nova onda representacional que, em alguns aspectos, reinscreve o pacto da branquitude sob um verniz de inclusão.

Referências

- Antunes, E. A. S. (2008). *Mulheres Apaixonadas: construindo a imagem da mulher pela telenovela. Anais do Congresso Brasileiro de Comunicação* [Trabalho apresentado]. Anais do XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom), Natal. RN, Brasil.
- Araujo, J. (2004). *A negação do Brasil: o negro na telenovela*. Senac.
- Baccega, M. (1998). *A representação da mulher nas telenovelas brasileiras nos anos 90* [Trabalho apresentado]. Anais do XXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom), Recife, PE.
- Barros, D. (2024). *O que é identitarismo?* BoiTempo.
- Barthes, Roland (1976). *Introdução à análise estrutural da narrativa*. Vozes.
- Bento, C. (2022). *O pacto da branquitude*. Companhia das Letras.

Borges, (2011) Nascimento, B. (2022). *O negro visto por ele mesmo*. Ubu.

Bruner, J. (1990). *Acts of meaning*. Harvard University Press.

Câmara, A. (Diretor). (2023, setembro 22). *Amor perfeito* (Capítulo 6) [Novela]. GloboPlay. <https://globoplay.globo.com/v/11480346/?s=1>

Cavalcanti, G. (2020). Preta, Pobre e Nordestina: uma análise da representação da primeira protagonista negra da telenovela. *EntreMeios*, 16(1).

Cavalcanti, G. (2025). *Tem Preto na tela: Levantamento sobre personagens negros em telenovelas das 18h entre 2020 e 2025* [Trabalho apresentado]. Anais do 48º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom), Vitória, ES.

Coimbra, V. (Diretor). (2021, agosto 9). *Nos tempos do Imperador* (Capítulo 1) [Novela]. GloboPlay. <https://globoplay.globo.com/v/9754486/?s=25m06>

Greimas, A. J. (1966). *Sémantique structurale. Recherche de méthode*. Larousse

Grimberg, N. (2024, novembro 4). *Garoto do Momento* (Capítulo 1) [Novela]. GloboPlay. <https://globoplay.globo.com/v/13072442/?s=1>

Hamburger, E. (1994). *Telenovela gênero e raça* [Trabalho apresentado]. Anais do XVII Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom), Piracicaba, SP.

Harris-Perry, M. (2011). *Sister Citizen: Shame, Stereotypes And Black Women in America*. Yale University Press.

Jakubaszko, D. (2014). *A representação das masculinidades na telenovela: entre o machismo, o modelo ideal e a ruptura com o modelo hegemônico da masculinidade* [Trabalho apresentado]. XII Congresso da Asociación Latinoamericana de Investigadores de las Ciencias de la Comunicación (ALAIC), Lima, Peru.

Junqueira, L. (2004). *Representações da Discriminação Social e Retrospecção Teleficcional: discursos de classe e geração a partir de comentários sobre a novela Esperança* [Trabalho apresentado]. Anais do XXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (intercom). Porto Alegre, RS, Brasil.

Lukianchuki , C. (1996). *Telenovela e Mulher: a personagem feminina e o olhar do receptor* [Trabalho apresentado]. Anais XIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (intercom), Londrina, PR, Brasil.

Martín-Barbero (1997). *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Editora da UFRJ.

Propp, V. I. (1984). *Morfologia do conto maravilhoso*. Forense Universitária.

Romano, M. C. J. S. (1994). *As representações sobre o pobre na telenovela* [Trabalho apresentado]. Anais do XVII Congresso Brasileiro da Intercom em Piracicaba, SP, Brasil.

Schiavo, M. (1999). *A mulher & o mercado de trabalho: as telenovelas a serviço da eqüidade de gênero* [Trabalho apresentado]. XX Congresso Brasileiro da Intercom. Santos, SP, Brasil.

À PROCURA DE REFERÊNCIAS DO AUDIOVISUAL NO CONTEMPORÂNEO: MAPEANDO VESTÍGIOS NOS ESTUDOS DE COMUNICAÇÃO SOBRE O STREAMING

*Cristiane Turnes Montezano¹
Carlos Pernisa Júnior²*

Nossa pesquisa dedica-se a observar o audiovisual e suas instâncias em sociedade, com especial interesse em compreender suas possibilidades e transformações na contemporaneidade. Porém, antes de realizar conjecturas e apontamentos acerca de seu futuro – seja na TV ou em outros meios – acreditamos ser necessário mapear e compreender as dinâmicas e processos atuais que envolvem esse tipo de material.

-
1. Doutoranda em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora (PPGCOM/UFJF)
Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (Fapemig)
c.turnes@hotmail.com
 2. Doutor em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.
Professor membro permanente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM/UFJF)
carlos.pernisa@ufjf.br

Pensando nisso, dedicamo-nos a observar uma que se destaca, o *streaming*. Dentro das formas de consumo e distribuição de audiovisual, o *streaming* acena para o futuro.

Para iniciar nossa investigação, optamos por buscar compreender como a pesquisa no âmbito da Comunicação, em relação ao tema, vem sendo realizada. Através de pesquisa exploratória e documental realizamos o levantamento de trabalhos que tivessem a palavra *streaming* em destaque. Escolhemos como objeto empírico o repositório de teses da Capes (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) e os anais dos Congressos de Comunicação Compós (Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação) e Intercom (Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação), em cinco anos, de 2018 a 2022.

Streaming, um caminho para o audiovisual no ambiente digital?

A mídia comunicacional promoveu muitas mudanças em nossa sociedade. Com a evolução tecnológica, elas se tornaram ainda mais evidentes. Como o pesquisador Dominique Wolton pontua: “se a comunicação é uma questão muito antiga da humanidade, a explosão de técnicas há um século modificou consideravelmente seu estatuto” (Wolton, 2003, p. 9).

Muniz Sodré afirma que as configurações advindas da mídia levaram a um novo *bios* existencial. Partindo dos estudos de Aristóteles, o pesquisador defende a ideia de um quarto *bios*, para além dos três conceituados pelo filósofo grego.

Configura-se, portanto, uma nova dimensão psicossocial para o homem que, tendo a consciência moldada pelas grandes narrativas da Grécia Clássica, vive agora a transformação da

politeia em tchné. Aos modos particulares de vida identificados por Aristóteles na Ética a Nicômaco – vida contemplativa (*bios theoretikos*), vida prazerosa (*bios apolaustikos*) e vida política (*bios politikos*) – pode-se agora acrescentar, como antes afirmamos, uma nova qualificação, uma quarta esfera: a vida midiatisada, que inclui a realidade tecnológica do virtual. (Sodré, 2002, pp. 160-161)

Tal forma de vida criada dentro dos espaços de midiatisação é denominada por Sodré de *bios midiático*: “as práticas socioculturais ditas comunicacionais ou midiáticas vêm se instituindo como um campo de ação social correspondente a uma nova forma de vida, que propomos chamar de *bios midiático*” (Sodré, 2002, p. 233). Este *bios* é constantemente impactado pelas constantes evoluções digitais.

O campo da mídia — linear (tradicional) e reticular (novíssima) — incide sobre um outro modo de sistematização social, sobre um outro eidos (substância primeira, essência), que é a realidade simulada, vicária ou ainda virtual. O território da mídia é o de um quarto *bios existencial*, o *bios midiático*. (Sodré, 2002, p. 234)

Um exemplo atual é a tecnologia de transmissão de dados na Internet, que promoveu mudanças a ponto de ser responsável por desenvolver e, em certa medida, consolidar moldes de interfaces, padrões de consumo e formato de mercado para o audiovisual em ambiente digital, constituindo-se como um modelo de distribuição e produção de conteúdo em vídeo.

O *streaming* é a forma de consumo audiovisual que mais cresceu nos últimos anos. Em pesquisa realizada pelo Google, em 2018, o consumo de *streaming* havia crescido 90,1%, de 2014 a 2017. “Isso quer dizer que, em 2014, a média por semana era de 8,1 horas e, em 2017,

passou para 15,4 horas. Em comparação, o consumo de conteúdo na TV aberta e fechada saiu de 21,9 horas semanais para 22,6” (Ramos, 2022).

O número de assinantes globais desse tipo de serviço mais que dobrou de 2016 a 2020, como aponta a pesquisa realizada em 2020 pela Motion Picture Association – associação comercial que representa estúdios de cinema americanos, como também a plataforma de *streaming* Netflix. Na análise realizada pela associação, o número de assinantes de plataformas de *streaming* saltou de 400 milhões para mais de 1 bilhão, enquanto outras formas de consumo mantiveram-se estáveis, tiveram leve crescimento ou até apresentaram queda, caso da TV a cabo, que, nesse mesmo período, perdeu 2% de seus assinantes.

Essa nova “onda” refletiu em grandes corporações, que acabaram vendo quase como uma necessidade de mercado terem suas próprias plataformas. Nos últimos anos foram criadas a Disney + (2019), da *The Walt Disney Company*; a Apple TV+ (2019), da *Apple*; e a Peacock (2020), da *NBCUniversal Media*. No Brasil não foi diferente, e várias empresas nacionais ligadas ao ramo audiovisual aderiram ao novo modelo de distribuição de vídeos, caso dos lançamentos da RecordPlus³ (2018), da Record TV; da Bandplay (2020), do Grupo Bandeirantes de Comunicação; e mais recentemente, do +SBT (2024), do Sistema Brasileiro de Televisão – SBT.

Dessa forma, acreditamos que os caminhos para compreender o audiovisual contemporâneo podem estar refletidos no *streaming*.

3. O serviço chamava anteriormente PlayPlus, teve o nome modificado em agosto de 2025

Desafios da pesquisa no contemporâneo

Na pesquisa em Comunicação, um dos desafios enfrentados diz respeito à constante mudança, ao porvir. As novas tecnologias propiciam uma série de alterações no tempo presente, e buscar compreendê-las é um obstáculo constante, pois aquilo que ocorre no contemporâneo está encoberto, borrado. Segundo o filósofo Martin Heidegger, para avaliar um acontecimento adequadamente é necessário realizar uma suspensão no tempo. Porém, tal ação leva a perdas de instantes e fragmentos, que sempre irão escapulir de nossa percepção no momento que o fato ainda está transcorrendo. Apenas quando se torna história, “passado”, é possível apreender um acontecimento em sua totalidade

No discurso do passar do tempo, a presença acaba compreendendo mais do tempo do que gostaria, ou seja, apesar de todo encobrimento, a temporalidade, em que o tempo do mundo se temporaliza, não está inteiramente fechada. O discurso do passar do tempo exprime a seguinte “experiência”: o tempo não se deixa deter. Essa “experiência” só é, portanto, possível com base numa vontade de deter o tempo. Isso implica um atender impróprio dos “instantes” que esquece os instantes que escapolem. (Heidegger, 1927, p. 238)

de início e na maior parte das vezes, comprehende-se publicamente a história como um acontecer intratemporal. Essa interpretação do tempo só perde o seu direito exclusivo e privilegiado quando pretende mediar o conceito “verdadeiro” de tempo e ser capaz de preestabelecer o único horizonte possível para a interpretação do tempo. Mas o que resultou foi: somente a partir da temporalidade da presença e de sua temporalização é que se torna comprehensível por que e como o tempo do mundo lhe pertence. A interpretação da estrutura plena do tempo do mundo, haurida da temporalidade, é que propicia os fios condutores para se “ver” o encobrimento subsistente no conceito vulgar de tempo,

e avaliar o nivelamento da constituição ekstática e horizontal da temporalidade. (Heidegger, 1927, p. 239)

Cientes dessa problemática que se apresenta no estudo do contemporâneo, buscamos a princípio tatear e observar cuidadosamente dentro de nossas possibilidades os objetos de nosso interesse, assim como também os fenômenos que se iniciam a partir deles.

A pesquisa em comunicação deve buscar avançar na compreensão dos fenômenos atuais, esperar por uma visão clara dos acontecimentos não cabe nos estudos de uma área em que a principal constante é a evolução tecnológica e as mudanças geradas a partir dela. É importante tentar, ainda que em passos curtos, acompanhar as transformações comunicacionais. Mesmo quando a pesquisa no meio digital é árdua e até traiçoeira, por esse ser um ambiente essencialmente sem linearidade, por consequência caótico, um labirinto.

Adequa-se aqui a dimensão funcional da consciência presente na realidade virtual, a que já fizemos alusão: seres humanos e dispositivos tecnológicos literalmente convergem em termos de pensamento num espaço não mais linear (como o da representação clássica) e sim caótico, sem flecha do tempo (como o do virtual). Nesse espaço, uma tecnoconsciência global, informação é objeto; ideia é um incorporal, um extrasser; linguagem ainda pode ser vista como consciência realizada, desde que aí se incluam *bits* e fluxos informacionais. (Sodré, 2002, p. 160)

Acreditamos que, antes de avançar, é necessário o reconhecimento do “terreno” de pesquisa que estamos adentrando. Observando o que há de pontos de referência, indicações e vestígios registrados, para

então, em outro momento, poderemos construir nosso próprio mapa⁴ que irá guiar nossa pesquisa.

Análise das pesquisas na Comunicação sobre *streaming*

Identificado nosso percurso de pesquisa, voltamos nossa atenção para a necessidade de compreender o *streaming* e suas potencialidades. Partimos, então, dos estudos já realizados dentro do âmbito da Comunicação sobre o tema, como uma tentativa de encontrar vestígios que nos auxiliem. Para tanto, realizamos o levantamento de trabalhos que possuísem a palavra *streaming* em destaque, com o objetivo de analisar – no corpus encontrado – a fundamentação teórica, metodológica, os autores, temas abordados, tensionamentos principais, dimensões mobilizadas, dentre outras questões.

Realizamos uma pesquisa documental. Analisamos as teses disponibilizadas na plataforma Capes – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – e os artigos publicados nos anais de dois congressos nacionais de Comunicação: a Compós – Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação – e o Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação – em cinco anos: 2018, 2019, 2020, 2021 e 2022.

Em todos os nossos três objetos, procuramos pela palavra “*streaming*”. Porém, para cada um deles, optamos por estratégias distintas, adaptando nossa busca àquele universo específico. Para encontrarmos as teses presentes no *site* da Capes, utilizamos a ferramenta de busca

4. O termo mapa, utilizado nesse texto, faz referência ao conceito de mapa noturno desenvolvido pelo antropólogo e filósofo Jesús Martín Barbero.

da própria plataforma. Realizamos a busca pela palavra “*streaming*” e utilizamos os filtros disponíveis para limitá-la aos trabalhos que fossem correspondentes ao período e ao curso de interesse para essa pesquisa. Seguindo esse critério, foram encontradas 10 teses. Nos anais da Compós, verificamos cada artigo disponível nos últimos cinco anos, procurando o termo “*streaming*” no título, resumo e/ou palavra-chave. Por ter um universo mais limitado, contando com um número restrito de publicações – dez – para cada um de seus grupos de trabalho, procuramos realizar a busca a partir de um critério que permitisse encontrar mais trabalhos para nossa análise. Foram encontrados assim 16 artigos. Por último, no Intercom, a busca do termo “*streaming*” foi feita nos títulos dos trabalhos presentes nos anais do congresso. Por ser um congresso sem nenhuma limitação, ele é um espaço com um número muito extenso de artigos publicados e, na perspectiva de filtrar trabalhos, para realizar uma análise mais detalhada, optamos por tal critério. Dessa forma, encontramos 19 artigos, porém é importante destacar que em nossa análise foram considerados 17 artigos, pois dois deles não possuem o arquivo disponível nos anais do Intercom, o que impossibilita que sejam analisados.

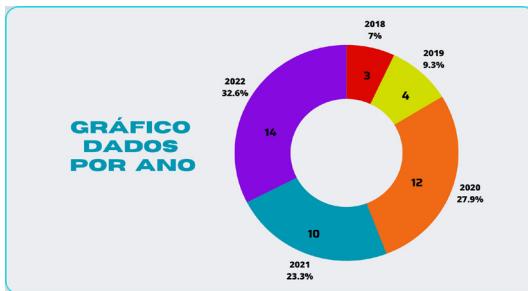
Em nosso exame, buscamos coletar os seguintes dados de cada um dos trabalhos: título; ano de publicação; autores; instituição a que estes estão vinculados; palavra-chave; metodologia; teóricos acionados; principais assuntos em discussão; caminhos teóricos e metodológicos utilizados; *link* de acesso e outros apontamentos que, ao longo da análise, apresentaram-se como importantes de serem observados. Para otimizar e registrar os dados, utilizamos o *Google Forms*. As opções escolhidas para a montagem do material foram definidas de acordo com o que foi

sendo notado em uma primeira leitura dos artigos selecionados. A partir da análise dos artigos encontrados, acreditamos que essa investigação pode conduzir à construção de um panorama dos estudos de *streaming* e as relações já associadas na abordagem do tema, produzindo um mapeamento inicial para compreendermos esse “modelo” de produção e distribuição de audiovisual próprio do ambiente digital. Trouxemos os resultados que se destacaram.

O ano com mais estudos voltados ao *streaming* foi 2022, responsável por 32,6% (14) de nosso recorte; seguido de 2020, com 27,9% (12); e 2021, com 23,3% (10); sendo 2019 e 2018 os anos com os menores índices, 9,3% e 7%, respectivamente. Tal dado aponta um crescimento no interesse sobre o tema que acompanha e reflete o aumento do consumo de *streaming*. Ainda faz-se necessário destacar que, em 2020, ano em que se apresenta a maior diferença entre os índices, foi o período em que ocorreu a pandemia da Covid 19, quando muitos hábitos de consumo de mídias foram afetados, em função do isolamento social recomendado em seus primeiros meses⁵.

5. “Em meados de março de 2020, a Organização Mundial da Saúde (OMS) passou a orientar que o Brasil deveria iniciar um período de isolamento social devido à Covid-19. A doença de fácil transmissão pelo ar descoberta no fim do ano anterior tornou-se uma epidemia na cidade de Wuhan na China e espalhou-se rapidamente pelo mundo, ganhando o status de pandemia, que, segundo a OMS, é ‘a disseminação mundial de uma nova doença e o termo passa a ser usado quando uma epidemia, surto que afeta uma região, se espalha por diferentes continentes com transmissão sustentada de pessoa para pessoa’” (Montezano, 2022).

Figura 1

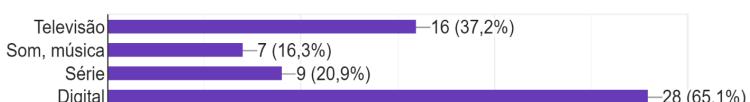


Produzido por Montezano.

As instituições que mais tiveram pesquisas relacionadas à *streaming* foram: Unisinos – com 6 trabalhos; Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) – com 4 trabalhos; Universidade de São Paulo (USP) – com 3 trabalhos; Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) – também com 3 trabalhos. O que corresponde respectivamente a 14%; 9,3%; 7%; e 7% do material analisado.

Para compreensão dos principais tensionamentos e temas propostos, após uma breve primeira leitura dos artigos, buscamos identificar os assuntos mais explorados em nosso material empírico e pudemos observar que o principal tema abordado foram questões relacionadas ao *Digital*, presentes em 65,1% (28) dos trabalhos. E chama bastante atenção que a *Televisão* esteja em destaque, em 37,2 % (16) deles. Também possuem índices relevantes *Série* e *Música*, com, respectivamente, 20,9% (9) e 16,3% (7).

Figura 2



Produzido por Montezano.

No que diz respeito às metodologias aplicadas, há uma grande variedade. As mais utilizadas foram a pesquisa qualitativa e a bibliográfica, as duas foram utilizadas em 16,3% (7) da amostra. Ainda é válido apontar que essa foi a mesma porcentagem de artigos em que o método de pesquisa não foi explicitado no texto, o que nos levou a uma tentativa de inferir qual seria a metodologia.

Figura 3

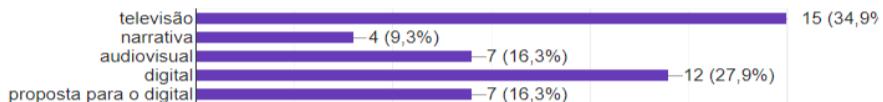


Produzido por Montezano.

Em relação aos teóricos, os mais citados foram: Henry Jenkins – presente em 8 trabalhos; Raymond Williams – em 6; Jesús Martín-Barbero – também 6; Pierre Bourdieu – 5; e Arlindo Machado – 4. É válido ressaltar que três desses pesquisadores estudam televisão.

Ainda sobre esse aspecto, como feito anteriormente, julgamos ser importante dar atenção para as escolhas dos caminhos teóricos e, em parte também metodológicos, utilizados. Sendo assim, buscamos examinar as bases de estudos ligadas aos teóricos acionados pelas pesquisas e constatamos que os estudos tensionaram de modo expressivo teorias relacionadas à televisão, com índices de 34,9% (15). Outras que se destacam são teorias relacionadas ao digital – 27,9% (12) –; audiovisual e propostas para análises de objetos em ambiente digital – as duas com 16,3 % (7).

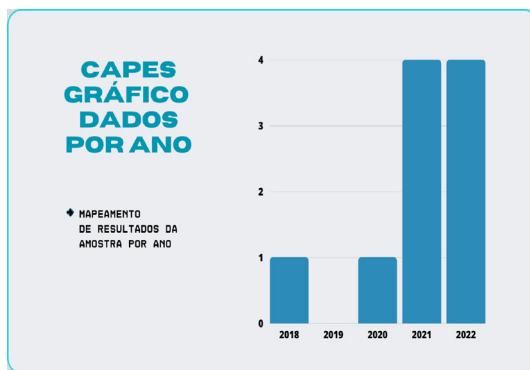
Figura 4



Produzido por Montezano.

Acreditamos também ser importante pontuarmos os dados encontrados em cada uma das amostras de modo individual e comparativo. Nas teses encontradas na Capes, destacamos o crescimento de trabalhos nos últimos anos em análise. De apenas uma tese em 2018 foram encontradas quatro em 2021, mesmo número de teses – quatro – encontradas em 2022, sendo os últimos dois anos de nossa amostra (2021 e 2022) responsáveis por 80% das pesquisas encontradas. Em relação aos assuntos com mais foco, a abordagem do *Digital* foi a mais recorrente, estando em 60% deles. E diferente do que ocorreu nos dados gerais, o segundo assunto mais presente foi *Séries*. Na análise da metodologia e temas teóricos utilizados, os dados seguem os índices da amostra total.

Figura 5

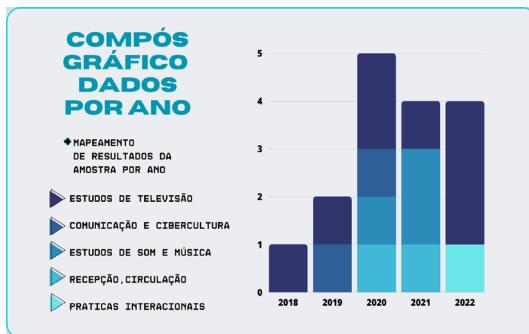


Produzido por Montezano.

Os dados encontrados apontam para uma relação muito estreita das pesquisas sobre *streaming* com os estudos sobre televisão. A televisão mostra-se muito presente nos trabalhos analisados e chama atenção como ela atravessa diferentes aspectos, tanto nos assuntos abordados, quanto nos fundamentos teóricos utilizados.

Nos anais da Compós, 2020 foi o ano com mais artigos sobre o tema, contabilizando cinco (31,3%). 2021 e 2022 também tiveram índices significativos, 25% (4), nos dois. Ressaltamos também que a amostra da Compós foi a única em que encontramos mais de um artigo de um mesmo autor. Os pesquisadores João Carlos Massarolo e Dario Mesquita tiveram artigos em parceria publicados nos anos de 2020 e 2022; e o pesquisador João Martins Ladeira, com artigos de 2018 e 2019.

Figura 6

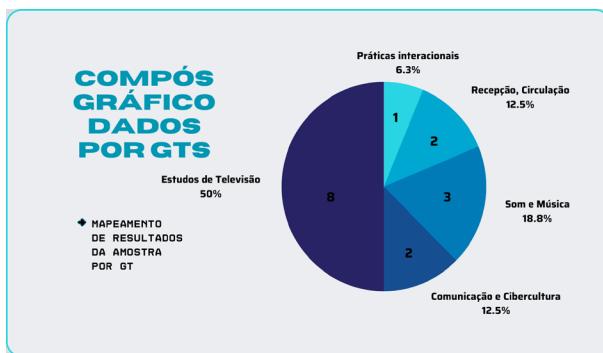


Produzido por Montezano.

Quanto a metodologias e caminhos teóricos, há diversidade de metodologias, e os destaques são semelhantes ao todo, mas com algumas diferenças numéricas. Estudos de televisão é o mais acionado, com 43,7% (7), seguido de estudos sobre o digital, 37,5% (6). Em relação à

metodologia, a única a estar em mais de um artigo é a pesquisa bibliográfica. Os assuntos em destaque com maiores índices são os mesmos do corpo total da amostra (*Digital; Televisão; Música e Som*). Ainda é válido pontuar um dado que merece atenção: 50% dos artigos encontrados estão localizados no grupo de trabalho⁶ (GT) Estudos de televisão. Tal dado aponta o forte vínculo de estudos televisivos com as pesquisas relacionadas ao *streaming* e reforça o destaque da televisão nos assuntos e teorias presentes no material empírico examinado.

Figura 7

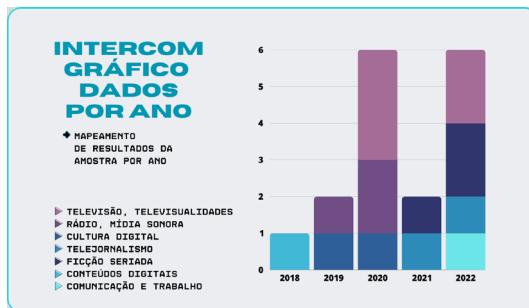


Produzido por Montezano.

No Intercom, os dados assemelham-se muito aos índices gerais. Os anos com mais artigos sobre *streaming* foram 2020 e 2022, com 35,3% (6) cada. É interessante notar como houve um alto crescimento de 2019 para 2020, assim como observado na Compós, e, mesmo com queda em 2021, o ano seguinte voltou a trazer um número considerável de trabalhos sobre o tema.

6. Divisões temáticas realizadas para a organização de apresentações e anais do congresso.

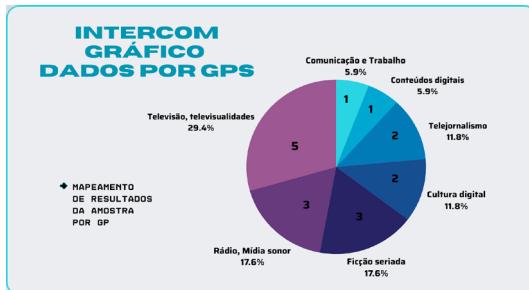
Figura 8



Produzido por Montezano.

Os assuntos mais abordados são relacionados ao *Digital*, 70,6% (12); e *Televisão*, 47,1% (8). Das amostras selecionadas, é no Intercom que se encontra o maior número de artigos que não possuem o método de análise explícito no texto, 29,4% (5). Porém, também há muito equilíbrio e variedade nas metodologias que são explicitadas. As três que se destacam – pesquisa bibliográfica; de caráter exploratório e método qualitativo – repetem-se em dois artigos cada. As bases metodológicas e teóricas mais utilizadas são de estudos sobre o ambiente *digital* e *televisão*, que aparecem, cada um, em 37,5% (6), seguidas pelas pesquisas sobre *audiovisual*, 31,3% (5). Ressaltamos ainda que, no Intercom, na observação dos grupos de pesquisa (GP) – divisões temáticas realizadas para a organização de apresentações e anais do congresso – o maior número de artigos encontrados, 29,4% (5), está no GP dirigido aos estudos de televisão – GP Estudos de Televisão e Televisualidades –, dado semelhante ao que ocorre na Compós.

Figura 9



Produzido por Montezano.

Considerações finais

A fim de compreender sobre as possibilidades e rumos do audiovisual, nesse artigo, buscamos por luz nos vestígios já registrados e pontuados na pesquisa, no âmbito da Comunicação, sobre *streaming*. A escolha por iniciar nossos estudos a partir de plataformas digitais foi orientada pelo crescimento delas e por, em certo nível, o *streaming* ter se tornado uma espécie de bússola em relação a materiais audiovisuais no ambiente digital. Não é exagero afirmar que essa tecnologia vem ditando, de certo modo, novos caminhos, formatos e formas de consumo de conteúdos em vídeo.

Sendo assim, por meio de uma pesquisa documental realizada nos *sites* e plataforma do repositório de teses da Capes e dos anais dos Congressos de Comunicação – Compós e Intercom –, entre os anos de 2018 a 2022, buscamos por trabalhos sobre *streaming*. Os critérios adotados para o recorte de nosso material empírico foi adaptado a cada um dos portais digitais dos objetos escolhidos.

Feito o levantamento do material a ser analisado com o auxílio do *Google forms*, buscamos compreender os assuntos mencionados; as

metodologias; as fundamentações teóricas acionadas; os pesquisadores mais usados, dentre outras questões.

Como resultados, podemos observar como o número de pesquisas sobre *streaming* foi impactado pelo crescimento do consumo desse conteúdo. Além de trazer também um reflexo das mudanças de hábitos de consumo de mídia advindas do período da pandemia da Covid 19, que se iniciou em 2020. Neste ano, houve a maior diferença relativa no número de trabalhos sobre o *streaming* – 2019 registrou 9,3% dos trabalhos analisados, enquanto 2020 foi responsável pela publicação de 27,9% –, apontando um aumento das pesquisas relacionadas ao tema. Destacamos ainda que, apesar de alguma queda em certos casos, de modo geral, o interesse de pesquisa sobre este assunto manteve-se mais ou menos estável e em alta. 2022 é o ano com mais trabalhos sobre o tema – 32,6% (14) –, o que pode indicar também uma certa estabilidade do próprio *streaming* no tocante a sua consolidação no mercado audiovisual.

Também foi possível constatar que as três amostras selecionadas não destoam muito nos assuntos, metodologia, teorias e autores utilizados para realização das pesquisas. Acerca dos assuntos pesquisados, a percepção que obtivemos é que os trabalhos, em sua maioria, levantam questões sobre os ambientes digitais – 65,1% (28) dos trabalhos têm esse como principal assunto. Pontuamos que, nesse tipo de abordagem, o autor Henry Jenkins destacou-se, estando presente em 8 trabalhos. É possível afirmar que é um referencial teórico de destaque em relação a estudos do ambiente digital.

Durante a análise, notamos que os dados, de modo geral, assemelham-se e pontuam um aumento do interesse dos estudos comunicacionais

a respeito do *streaming* nos últimos anos. Porém, esses estudos ainda não buscam desenvolver caminhos de estudo nos quais o ecossistema do *streaming* está em destaque. A percepção que tivemos é de estudos mais isolados, focados em seus objetos, em que não há preocupação com a definição de uma metodologia, e as teorias dividem-se em acionar o conceito do ambiente digital – com a intenção, por vezes, apenas de estabelecer que o objeto se encontra em ambiente digital – e/ou estão ligadas ao formato do objeto de estudo (audiovisual, mídia sonora). Em relação a esse aspecto, quando o objeto é um audiovisual, os autores relacionados à televisão estão fortemente presentes. Os artigos sugerem uma proximidade um tanto quanto indissociável no estudo de objetos audiovisuais no *streaming* e na televisão. Não só, 37,2% (16) trazem a televisão como principal tema. A palavra televisão ou algum termo derivado dela está entre as palavras-chave de 34,8% (15) dos artigos analisados. Além disso, a televisão aparece tensionada de muitas formas nos trabalhos. A TV está presente, como um dos principais temas abordados, na utilização de metodologias ligadas à televisão para análise dos objetos no *streaming* – um exemplo é o uso da Análise Televisual, de Beatriz Becker –, e é ainda mais frequente na fundamentação teórica. Os teóricos clássicos dos estudos em televisão são alguns dos que mais apareceram no material examinado, os que mais se destacam são: Raymond Williams – presente em 6 trabalhos; Jesús Martín-Barbero – também 6; Pierre Bourdieu – 5; e Arlindo Machado – 4.

Acreditamos que nossas descobertas trazem dados e informações muito importantes que apontam para outras possíveis futuras pesquisas, caso da relação *streaming*-televisão, que merece atenção e mais estudos. Além disso, a partir delas, pudemos realizar um mapeamento

inicial acerca de como o *streaming* vem sendo estudado, para que, em outro momento, seja possível identificar prováveis lacunas nos estudos comunicacionais sobre o tema e, a partir delas, construir também um mapa próprio para nossa investigação.

Referências

- Anais Intercom Nacional. (2018). *Portalintercom.org.br*. https://portalintercom.org.br/anais/nacional2018/lista_GPs.htm
- Anais Intercom Nacional. (2019). *Portalintercom.org.br*. https://portalintercom.org.br/anais/nacional2019/listatrabarea_GPs.htm
- Anais Intercom Nacional. (2020). *Portalintercom.org.br*. https://portalintercom.org.br/anais/nacional2020/listatrabarea_GPs.htm
- Anais Intercom Nacional. (2021). *Portalintercom.org.br*. https://www.portalintercom.org.br/anais/nacional2021/listatrabarea_GPs.htm
- Anais Intercom Nacional. (2022). *Portalintercom.org.br*. <https://www.portalintercom.org.br/anais/nacional2022/listaGP.php>
- Battaglia, R. (2021). *Infográfico: qual o streaming com mais assinantes no mundo?* [Notícia]. Site Superinteressante. <https://super.abril.com.br/cultura/infografico-qual-o-streaming-com-mais-assinantes-no-mundo>
- Catálogo de Teses & Dissertações - CAPES. (s.d.). *Catalogodeteses.capes.gov.br*. <https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#>

Eixos temáticos. (2018). *Anais do 27º Encontro Anual da COMPÓS*. Galoá Proceedings. Proceedings.science. <https://proceedings.science/compos-2018/eixos-tematicos>

Eixos temáticos. (2019). *Anais do 28º Encontro Anual da COMPÓS*. Galoá Proceedings. Proceedings.science. <https://proceedings.science/compos-2019/eixos-tematicos>

Eixos temáticos. (2020). *Anais do 29º Encontro Anual da COMPÓS*. Galoá Proceedings. Proceedings.science. <https://proceedings.science/compos-2020/eixos-tematicos>

Eixos temáticos. (2021). *Anais do 30º Encontro Anual da COMPÓS*. Galoá Proceedings. Proceedings.science. <https://proceedings.science/compos/compos-2021/grupos-de-trabalho?lang=pt-br>

Eixos temáticos. (2022). *Anais do 31º Encontro Anual da COMPÓS*. Galoá Proceedings. Proceedings.science. <https://proceedings.science/compos/compos-2022/grupos-de-trabalho?lang=pt-br>

Heidegger, M. (1927). *Ser e tempo, partes I e II*. Vozes,.

Ramos, G. (2022). Brasileiros passam mais da metade de suas vidas na Internet, estima pesquisa. *TechTudo*. <https://www.techtudo.com.br/noticias/2022/05/brasileiros-passam-mais-da-metade-de-suas-vidas-na-internet-estima-pesquisa.ghtml>

Montezano, C. T. (2022). Lives, quarentena e YouTube: as transmissões ao vivo do canal “omeleteve” na pandemia. In M. P. Álvarez-Chávez, G. O. Rodríguez-Garay, & S. Husted-Ramos (Coords.),

Comunicación y pluralidad en un contexto divergente. Editora Dykinson.

Sodré, Muniz. (2022). *Antropológica do espelho: uma teoria da comunicação linear e em rede.* Editora Vozes.

Wolton, D. (2003). *Internet, e depois? Uma teoria crítica das novas mídias.* Sulina.

MÚLTIPLAS ACELERAÇÕES NAS AUDIOVISUALIDADES INFANTIS: DA MÔNICA AO IRMÃO DO JOREL

*Clara Portella¹
Débora Oliveira²
Sara de Moraes³
Caio Ferreira⁴
Jhonatan Mata⁵*

Em qual compasso é tecido o ritmo da vida humana no auge no século XXI? Em meio a fluxos comunicacionais, informacionais e estímulos ininterruptos, os celulares que não desligam e a condição de existência *onlife* (Santaella, 2021) que toma conta da sociedade, a

-
1. Mestranda em Com. na Universidade Federal de Juiz de Fora. Bolsista Capes.
claraufjf@outlook.com
 2. Doutoranda em Com.o na Universidade Federal de Juiz de Fora. Bolsista PBPG.
deboraom2@gmail.com
 3. Doutoranda em Com. pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Bolsista Fapemig.
sarademoraes@gmail.com
 4. Doutorando em Com. pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Bolsista CNPQ.
caioffss@gmail.com
 5. Doutor em Comunicação pela Universidade Federal de Juiz de Fora.
jhonatanmata@yahoo.com.br

vida é ditada a partir de um ritmo frenético, incessante e inegociável. Aceleração é a palavra do momento, seja nas matérias dos jornais, nas conversas na fila do mercado ou nas reflexões dos principais eventos acadêmicos. Em um percurso calculado, em busca de compreender essas acelerações, o presente artigo busca realizar uma pausa, um olhar contemplativo e crítico sob as transformações que - sistematizadas ou não - culminaram na aceleração das produções audiovisuais. É preciso compreender que esta aceleração, por si só, não é demarcada apenas na lógica do tempo, mas sim no conjunto das produções, que somam em suas composições elementos destinados à essa aceleração. Para isto, desenvolvemos a pesquisa que culmina neste artigo em três etapas: na primeira, desenvolvemos as reflexões teóricas relacionadas à produção audiovisual e as transformações ao longo do tempo, com destaque para os produtos voltados para crianças e adolescentes (público alvo das produções analisadas na nossa pesquisa); em um segundo momento, realizamos a aplicação metodológica às produções a partir da Análise da Materialidade Audiovisual (Coutinho, 2016) considerando os eixos (1) Composição, (2) Narrativa, (3) Presença ou ausência de proposta pedagógica vinculada; por último desenvolvemos o comparativo entre as produções, dissertando sobre as principais questões pontuadas nesta reflexão.

Audiovisualidades: da contemplação ao ritmo

As audiovisualidades são parte da nossa rotina, como aponta Dominique Wolton (1990) – uma realidade que parece ter se definido também no campo midiático a partir da produção e circulação de conteúdos. Em um cenário midiático marcado por vídeos curtos, cortes

rápidos, sons intensificados e cadentes, e a possibilidade de assistir tudo no ‘*modo 2x*’. Um reflexo descontente de um processo que não nasceu do dia para a noite, mas que evidencia que o acúmulo de transformações técnicas, culturais, e até mesmo econômicas reconfigurou as práticas de comunicação ao longo dos anos. A história do audiovisual se ancora diretamente à história das novas tecnologias, do filme com a exibição público dos irmãos Lumière em 1895, as possibilidades narrativas ainda sem som, objetivando a mera contemplação da vida que acontecia em imagens gravadas, à popularização das TV’s que emergiu novos hábitos de consumo. Se há um amplo debate sobre as gerações que consomem de maneira multifacetada, é importante salientar que por muito tempo a televisão também funcionou a partir desta possibilidade, entre a pessoa que assistia, cozinhava, resolia suas palavras cruzadas e atendia uma ligação ao mesmo tempo. O fenômeno de zapear entre suas funções, ou seja, de acelerar o ritmo que estava sendo ditado já existia e, aos poucos, ia ganhando o seu espaço. Com a internet, as possibilidades se multiplicaram. Não apenas por questões sistemáticas, mas, especificamente no audiovisual, pelas inúmeras possibilidades entre cortes, aplicação de elementos visuais e o ritmo totalmente controlado. Em “Extinção da Internet” Lovink (2023) ressalta que, nesse contexto de desordem gerado pela aceleração digital, associado a um colapso tecnológico inevitável, “conhecemos o estado de desordem no contexto da crítica da internet como o problema de sobrecarga de informação com seus sintomas mentais de distração, exaustão e ansiedade” (p. 31).

A partir da observação de produtos audiovisuais voltados para o público infantil, a lógica acelerada é capaz de revelar contornos ainda mais agudos. E é sobre essa perspectiva que o artigo irá se debruçar. O caráter

contemplativo e linear das narrativas da década de 1990 e início dos anos 2000, estampado no material analisado da Turma da Mônica, dá lugar a elementos visuais e sonoros cada vez mais intensos, cores vibrantes, trilhas sonoras bem demarcadas, diálogos ágeis e cortes abruptos, como identificamos na animação Irmão do Jorel. Uma mudança que reflete não apenas transformações relacionadas à tecnologia ou à estética, mas também ressalta questões sobre os impactos dessa aceleração midiática no desenvolvimento deste público. Afinal, que tipo de relação com o tempo vem sendo construída desde a infância? Para compreender essas produções é preciso observar o todo, e como os elementos observados, em conjunto, contribuem para as transformações destas produções ao longo do tempo. A construção da narrativa, do produto e os objetivos da produção refletem diretamente questões relacionadas às decisões sobre cada um dos vídeos.

Os produtos audiovisuais se processam de forma “rápida e dinâmica” acarretando em uma dificuldade de assimilar e adotar percepções críticas em tempo, “o caráter dinâmico desse tipo de manifestação cultural deve-se, sobretudo, ao luxo contínuo e ininterrupto de sua produção, consumida vorazmente por seu público, invadindo o cotidiano de inúmeras pessoas” (Nesteriuk, 2011, p. 48).

Existe, hoje, um movimento atento entre pesquisadores e estudiosos do campo da infância e até mesmo das próprias famílias, em uma busca de desaceleração, conforme defende Juliana Tonin (2024), cujo trabalho deu origem à série “Me Explica!”, desenvolvido em parceria com o Grupo de Pesquisa Sinestelas, no qual uma das premissas era justamente a utilização de imagens mais ternas e cadenciadas, despidas de qualquer toque frenético (Tonin et al., 2025) . Como resultado, tais

recomendações têm trazido de volta produções datadas da década de 90 e, em outra vertente, produções que correm no sentido contrário das grandes produções dos anos anteriores - como Bluey, Daniel Tigre, entre outros. Este artigo busca detalhar as principais diferenças entre essas produções, e de que maneira a aceleração dita o ritmo das imagens.

As duas animações escolhidas para este artigo representam o imaginário da cultura brasileira e foram originalmente pensadas como histórias em quadrinhos. Enquanto *A Turma da Mônica* é um dos principais produtos midiáticos voltados para o público infantil desde a década de 80, *Irmão do Jorel* tinha como público-alvo uma faixa etária mais madura e ganhou espaço entre as crianças a partir da estreia da adaptação para desenho animado no *Cartoon Network*, em 2014. A série animada *Turma da Mônica* é fiel aos gibis, com cenários estáticos e pouca movimentação dos personagens, e *Irmão do Jorel*, em contrapartida, muitas vezes teve como inspirações animações japonesas (animes), resultando em um desenho animado com mais ação e dinamismo. Ambas estão disponíveis nos respectivos canais do *Youtube Turma da Mônica* e *Copa Studio* e foram originalmente disponibilizadas na televisão por assinatura.

A partir da Análise da Materialidade Audiovisual (Coutinho, 2016), o artigo desenvolve um comparativo entre o episódio ‘Como Atravessar a Sala (1997)’ da *Turma da Mônica* e ‘Vóvó Me Leva Pra Aula’ da terceira temporada da animação “*Irmão do Jorel*”. O objetivo é analisar as principais diferenças nas linguagens das duas animações, identificando de que maneira os estímulos são apresentados em cada uma das produções. Como categorias de análise dos paratextos foram elencadas: (1) Composição (Cores, Formas e Ritmo), (2) Narrativa

(Personagens, Cenário e Ambientação) e (3) presença ou ausência de proposta pedagógica vinculada. Assim, espera-se compreender as principais características que assemelham e distinguem uma animação datada da década de 90 e um animação de 2021, demarcando traços dessa aceleração no comparativo das produções.

Aceleração na cultura midiática: do social às narrativas infantis

O fenômeno da aceleração social constitui um dos traços fundamentais da modernidade tardia. Hartmut Rosa (2015) argumenta que a modernidade tardia é marcada por três dimensões interligadas de aceleração: a tecnológica, que intensifica a produção e a circulação de informação e bens; a social, que transforma continuamente instituições, práticas e formas de vida; e a do ritmo de vida, que comprime o tempo disponível para experiências individuais. A convergência desses processos gera uma experiência subjetiva de constante “corrida”, em que a sensação de nunca haver tempo suficiente se torna estrutural, não acidental, da condição contemporânea, algo que Han (2015) também aborda em “A Sociedade do Cansaço”.

Esse quadro teórico fornece a base para compreendermos o contexto mais amplo no qual as produções midiáticas estão inseridas. No campo específico da cultura digital, Geert Lovink (2023) avança essa discussão em “Extinção da Internet”. Ele analisa o estado de desordem e sobrecarga informacional gerado pela aceleração digital, associando-o a um colapso tecnológico iminente e a sintomas mentais como distração, exaustão e ansiedade.

Completando esse eixo, Dominique Wolton (1990) já apontava para a centralidade das audiovisualidades na construção do cotidiano,

uma realidade que se intensificou ainda mais nas décadas seguintes, tornando a reflexão sobre o ritmo desses conteúdos ainda mais urgente. A lógica acelerada de produção e consumo aparece de maneira clara em Irmão do Jorel, cuja narrativa fragmentada e estética de excesso sensorial funcionam ao mesmo tempo como reflexo e motor desse ambiente midiático. Em contrapartida, observa-se que a Turma da Mônica, da década de 1990, utiliza de uma lógica anterior a esse fluxo contínuo, com uma estrutura episódica e contemplativa, na qual cada história se encerra de forma completa e autônoma — sem a urgência de manter um engajamento constante.

Para compreender as transformações estéticas, podemos recorrer a Miriam Hansen (2010) e ao conceito de “modernismo vernacular”, para pensar como as mídias de massa - incluindo a animação - absorvem experiências sensoriais próprias da modernidade. No caso de Irmão do Jorel, por exemplo, a paleta de cores vibrantes, os cortes acelerados e a sonoridade intensificada configuram um vernáculo contemporâneo da aceleração, traduzindo em linguagem audiovisual a experiência de um tempo social marcado pela sobrecarga perceptiva.

Assim, pode-se afirmar que a produção cultural dirigida às crianças não está imune a essas transformações. Nesteriuk (2011), em “Dramaturgia de Série de Animação”, destaca o caráter dinâmico e o fluxo contínuo dessas produções, que passam a ser consumidas de forma intensa e a ocupar o cotidiano das pessoas. Complementando, “os desenhos estão presentes na infância de todas as crianças, não se pode separar o crescimento e desenvolvimento da criança da presença unânime da televisão nessa formação” (Kohn, 2007, p. 4). Kohn também

argumenta que essas produções audiovisuais podem ser positivas para o desenvolvimento da criança, se forem utilizadas de maneira correta.

Ainda sobre a relação entre infância e mídia, a psicóloga Catherine L'Ecuyer (2013), no livro “Educar na Curiosidade”, defende um ritmo mais lento para o desenvolvimento infantil. A autora parte de uma crítica ao excesso de estímulos e informações do mundo contemporâneo - tablets, telas, atividades sobre carregadas - que muitas vezes sufocam a verdadeira curiosidade, em vez de estimulá-la.

A Análise AMA

Para investigar as manifestações da aceleração nas animações infantis, o artigo adota a Análise da Materialidade Audiovisual (AMA), método desenvolvido por Coutinho (2016), que se justifica pela capacidade de analisar o produto midiático em sua integralidade, considerando a unidade indissociável entre texto, som, imagem, edição e tempo. Diferente de métodos que decompõem o objeto em elementos isolados, a AMA busca preservar a simultaneidade e a experiência sincrônica própria da linguagem audiovisual, evitando assim uma “traição” ao texto televisivo (Coutinho, 2016, p. 10), constituindo-se como um método quali-quantitativo que permite tanto a descrição quanto a sistematização de elementos materiais.

A análise recai sobre dois episódios de séries animadas brasileiras - “Como Atravessar a Sala” (1997), da série Turma da Mônica, e “Vovó Me Leva Pra Aula” (2021), da 3^a temporada de Irmão do Jorel -, selecionados com base em critérios de representatividade de cada produção em seu contexto histórico-estético, pertinência temática por ambos centarem-se em situações do universo infantil, disponibilidade

nos canais oficiais do YouTube e recorte temporal que permite capturar um significativo intervalo de transformações técnicas e culturais no audiovisual.

A aplicação do método AMA segue etapas adaptadas de Coutinho (2016), iniciando pela identificação do objeto. Em seguida, procede-se à definição de eixos e categorias de análise organizados em três dimensões principais: composição (cores, formas, ritmo visual e sonoro), narrativa (personagens, cenário, ambientação) e pedagogia (proposta educativa, tom, resolução de conflitos), operacionalizadas através de indicadores específicos como saturação, cortes por minuto, número de personagens em cena e mensagem moral. Assim, a adoção da AMA permite observar de que maneira as transformações técnicas e estéticas se articulam às mudanças culturais mais amplas, preservando a complexidade das animações infantis e evitando reduções fragmentadas.

O estático e o fragmentado: uma análise das composições visuais

Quando pensamos nas diferenças de composição entre as duas animações, a paleta de cores é o primeiro indicativo de diferença. Enquanto Turma da Mônica se estrutura em cores primárias, de saturação moderada e relativamente estáveis ao longo dos episódios, Irmão do Jorel aposta em cores vibrantes, contrastantes e de alta saturação, frequentemente modificadas de uma cena para outra. Esse excesso cromático intensifica a sensação de dinamismo e transmite a instabilidade própria de um ambiente midiático marcado pela aceleração. Na composição visual, Turma da Mônica emprega formas arredondadas, linhas limpas e uma profundidade de campo plana, com foco central nos protagonistas, privilegiando a legibilidade. Já Irmão do Jorel distorce proporções,

exagera traços, utiliza angulações de câmera cinematográficas e enche o plano com camadas de informação em primeiro, segundo e terceiro planos, ampliando o caráter cômico e a imprevisibilidade visual.

Outro aspecto fundamental é o ritmo de edição, e a métrica de cortes por minuto (CPM) ajuda a dimensionar essa diferença. Enquanto os episódios da Turma da Mônica apresentam uma média de 5-7 cortes por minuto que permitem ao espectador habitar cada cena, em Irmão do Jorel os cortes são tão frequentes que chegam a 22-25 por minuto, criando uma sensação de urgência e impossibilidade de descanso visual. Essa diferença ilustra a transição de uma estética de cadência lenta e previsível para uma lógica de fragmentação, diretamente ligada ao ambiente contemporâneo de múltiplos estímulos, o que pode ser interpretado pelo conceito de modernismo vernacular (Hansen, 2010) como uma forma da animação traduzir a experiência acelerada da vida moderna. A velocidade de movimento também é notável: os personagens da Turma da Mônica se movimentam de forma suave e previsível, enquanto os de Irmão do Jorel realizam movimentos rápidos e bruscos que intensificam a comicidade mas também dificultam a fixação prolongada do olhar.

Já a trilha sonora conduz o ritmo frenético, com transições entre silêncio e explosões sonoras, efeitos sonoros não-diegéticos que comentam a ação, e diálogos entregues em velocidade acelerada, muitas vezes sobrepostos. Em contraponto, Turma da Mônica constrói sua materialidade na estabilidade, com uma trilha sonora linear que reforça as emoções básicas sem surpresas. Os diálogos são pausados, as emoções são legíveis e prolongadas, e o ambiente sonoro é previsível, criando um universo “seguro” e contemplativo onde a atenção pode vagar sem ser exigida.

A primeira produção analisada “Como atravessar a sala” da Turma da Mônica é original de 1997, disponibilizada no canal oficial do Youtube da turma da Mônica em 12 de setembro de 2012. O vídeo inicia-se com a personagem Mônica tomando banho,. Em determinado momento, ela percebe que esqueceu a sua roupa no quarto e, de toalha, dirige-se a ele. Ao chegar no corredor ,nota as vozes de Cebolinha, Cascão e Ronaldo (Mônica demonstra interesse por este último personagem). Do corredor, a personagem percebe que precisará atravessar a sala para chegar até o seu quarto e buscar sua roupa, sem que os meninos a vejam. A cena se desenvolve a partir do diálogo dos meninos e as cenas de Mônica se esgueirando entre os móveis. Os meninos discutem e brigam a partir de situações geradas por Mônica, que consegue sair de fininho para se arrumar. Pronta, a personagem sai do quarto e percebe que os meninos estavam desmaiados no chão após a briga. Encerra com a frase “Os meninos são todos iguais, a gente se arruma com carinho, se prepara toda e na hora H eles dormem”.

Foi possível verificar que o vídeo, apesar de colorido, não possui tonalidades com grandes contrastes, seguindo a mesma lógica amplamente conhecida dos quadrinhos da Turma da Mônica, a roteirização e narrativa seguem o mesmo fluxo, como se fossem apenas transpostas das produções impressas para o audiovisual. O formato horizontal, comum às produções televisivas e até mesmo animações cinematográficas da época seguem o mesmo padrão – neste ponto é importante ressaltar que, apesar de o episódio estar disponível no Youtube, foi produzido originalmente para mídias externas como DVD. Os efeitos sonoros ditam o ritmo dos eventos, que intercalam em momentos com menos eventos acontecendo simultaneamente, e em outros com mais. Os personagens,

neste caso, são divididos em dois núcleos: Mônica e os meninos (Cebo-linha, Cascão e Ronaldo). Enquanto Mônica atua como fio condutor da história, os meninos criam empecilhos para a protagonista ao longo da trama. Os cenários, por sua vez, são todos dentro da casa da Mônica (banheiro, sala e quarto), possuindo poucos objetos de ambientação, apenas o essencial para a narrativa que está sendo construída.

Já no segundo vídeo, publicado em 2021, “Vovó me leva para a aula” de Irmão do Jorel, disponível também no Youtube e original do canal de TV fechado Cartoon Network, acompanhamos Irmão do Jorel indo para a escola, numa narrativa pouco complexa, mas amplamente visual. Na cena inicial, a personagem da avó de Irmão do Jorel passa o seu cartão no ônibus, logo Irmão do Jorel se movimenta para passar por baixo da catraca, uma cena cotidiana para muitas crianças. Neste momento, a cena se assemelha a de um vídeo game, com códigos ao fundo, ou cenas comuns à temática de espionagem. Tão logo a cena se encerra, Irmão do Jorel senta ao lado da sua avó, que comenta sobre a velocidade do ônibus - contraditoriamente por dentro parece extremamente devagar, e as cenas que está vendo ao lado de fora da janela. Logo um idoso aparece e questiona o lugar de Irmão do Jorel, que precisa se retirar. Após isso, o personagem passa por duas tentativas frustradas de se sentar, quando aparece a última oportunidade vê uma multidão vindo em direção às cadeiras. Assim o vídeo se encerra, uma produção acelerada, marcada por muitas imagens e acontecimentos simultâneos.

Ao longo da análise do segundo vídeo, observamos que a composição tem destaque logo no primeiro momento: são cores fortes e uma cena extremamente acelerada, de difícil contemplação. Os efeitos sonoros aqui parecem acompanhar o ritmo visual, mais do que ditá-lo.

O formato da produção, por si só, é similar a outras produções voltadas ao público infantil, mas quando tratamos de narrativas outras questões ficam mais evidentes. Irmão do Jorel atua como personagem principal, a avó o acompanha e realiza poucos comentários, o desenrolar da história a partir daí acontece de maneira muito acelerada. Ou seja, temos um começo de vídeo acelerado, uma breve desaceleração e uma nova aceleração logo após. O cenário é inteiramente no ônibus, apesar do destaque animado quando Irmão do Jorel passa por baixo da catraca. As cenas são recheadas de detalhes, pessoas que atuam como figurantes e pontos de observação, como uma produção complexa, principalmente no quesito visual.

O contraste entre o complexo e o linear: uma análise das narrativas

A análise comparativa das materialidades audiovisuais de “Turma da Mônica” (1997) e “Irmão do Jorel” (2021) revela um abismo narrativo que reflete diferentes concepções na forma de pensar em audiovisualidades infantis. A produção da Turma da Mônica caracteriza-se por uma fidelidade aos quadrinhos que resulta em uma materialidade estática e previsível. Suas cenas são compostas por cenários simples, que servem primariamente como pano de fundo para a interação entre os personagens, sem acrescentar camadas significativas de informação ou simbolismo. Em “Como atravessar a sala”, apenas quatro personagens fazem parte de toda a história, que totaliza 7 minutos. Essa “economia” narrativa, com poucos elementos em segundo plano, reforça um engajamento focalizado na trama principal e nas emoções básicas dos protagonistas, espelhando a estrutura linear das histórias originais de Mauricio de Sousa.

Em contraste, “Irmão do Jorel” opera através de uma narrativa complexa (Mittell, 2006) para descrever produções que demandam um espectador ativo, apto a decifrar enredos não-lineares, universos expansivos e uma saturação de estímulos. Essa complexidade manifesta-se visualmente na sobreposição de elementos visuais que competem pela atenção do espectador. Cenários repletos de detalhes absurdos ou simbólicos e a constante aparição de personagens secundários e terciários criam um tecido audiovisual denso, onde a narrativa principal é frequentemente interrompida por *flashbacks*, digressões, e até mesmo *Easter-eggs*, elementos escondidos que criam um efeito centrífugo onde “a partir de um ponto central, o interagente é levado a uma caça ao tesouro pela rede” (Moraes & Mata, 2025, p. 128).

Esses *Easter-eggs* são costurados na narrativa de modo a exigir, em muitos casos, um repertório cultural amplo e certo nível de maturidade para sua total compreensão. Este recurso aproxima-se do conceito de “*double coding*” ou “dupla codificação”, discutido Eco (2003), mas com a particularidade digital apontada por Moraes e Mata (2025): a série constrói camadas de significado que transformam o espectador em “espectador-investigador” (Jost, 2023), aquele que, diante da possibilidade de revisitar e manejar a produção audiovisual, adquire a possibilidade de pesquisar mais a fundo a obra.

O episódio “Vovó me leva pra aula”, por exemplo, contém uma referência à música “*Sliver*”, da banda estadunidense Nirvana, cujo verso original é “*Grandma take me home*”. Na série, o personagem Carlos Felino interpreta uma paródia da canção grunge, que pode passar despercebida para grande parte do público infantil. No entanto, espectadores com maior bagagem cultural podem ver a inserção da cultura pop

mundial em uma animação direcionada para crianças como uma maneira de se identificar com o desenho. Ao mesmo tempo, a possibilidade de manipular a produção, assisti-la repetidas vezes, pausar, imprimir diferentes velocidades e, ainda, buscar as referências para as informações coletadas em motores de busca da internet ou em comunidade de fãs confere à trama a possibilidade de expansão de significados para seus interagentes (Moraes & Mata, 2025).

Dessa forma, a materialidade de “Irmão do Jorel” não é apenas acelerada, é também repleta de significados, convidando o espectador a observar, descobrir e revisitar detalhes constantemente, enquanto a de “Turma da Mônica” oferece uma experiência mais linear e com baixo estímulo, permitindo acompanhar a história de forma direta — e mostrando como cada animação reflete modos diferentes de pensar a infância e a mídia.

As possibilidades pedagógicas

Por fim, refletimos em um breve comparativo no eixo da pedagogia. Compreendendo as ferramentas audiovisuais como importantes possibilidades pedagógicas (Ferreira, Moraes & Mata, 2024), rodeamos as duas produções a partir desta lógica, objetivando compreender se há o uso de elementos pedagógicos pela produção, e caso contrário, de que maneira a falta de aproveitamento pode refletir em consequências no produto. Anatol Rosenfeld (2014) destaca que as obras ficcionais cumprem um papel fundamental na formação cognitiva e emocional dos sujeitos, especialmente das crianças, pois permitem vivenciar experiências e possibilidades humanas que dificilmente seriam acessíveis na realidade cotidiana.

A ficção, ao criar mundos imaginários e personagens simbólicos, estimula a reflexão, a empatia e o desenvolvimento do pensamento crítico, configurando-se como um recurso pedagógico potente. No contexto das produções audiovisuais infantis, essa perspectiva reforça a importância do imaginário e da ludicidade como caminhos legítimos para o aprendizado, ao integrar aspectos afetivos, sociais e cognitivos no processo educativo. Embora os dois episódios analisados apresentem em seus enredos situações comuns do cotidiano, com o possível objetivo de aproximar os espectadores da história, em um primeiro momento, não podemos perceber nitidamente a execução das funções pedagógicas em ambos. Em *Como Atravessar a Sala* (1997), a questão é que Mônica esqueceu de levar a roupa para o banheiro, o que faz com que a personagem precise cruzar a sala, onde estão seus amigos, de toalha, e é esse o problema do episódio. Já em “*Vovó Me Leva pra Aula*” (2021), a situação cotidiana apresentada é uma ida à escola de ônibus acompanhado de sua avó, que acaba por confundir seu neto com outro personagem, e o deixa sozinho no ônibus, fazendo com que o menino precise encontrá-la.

O problema do episódio gira em torno dessa busca pela avó. No episódio de *Turma da Mônica* observamos a ausência de uma proposta pedagógica clara, apesar de possuir uma breve moral da história, marcada com a fala ambígua e questionável de Mônica “Os meninos são todos iguais, a gente se arruma com carinho, se prepara toda e na hora H eles dormem”. Aqui vale ressaltar as problemáticas que envolvem a sexualização da personagem, que além de citar a frase dúbia, aparece parcialmente nua em diversos momentos, mesmo se tratando de uma personagem infantil. Ou seja, a produção se apropria de uma ferramenta

de ensino, mesmo sem apresentar uma proposta pedagógica clara, mas falha na qualidade da sua definição.

Sob outra perspectiva, tomando a noção de pedagogia despida da criticidade libertadora freireana, podemos aferir que a produção acaba por fortalecer o que Teresa de Lauretis (1994) chama de “tecnologias de gênero”, ou seja, um produto midiático utilizado para reforçar categorizações de masculino e feminino, reificando valores, estereótipos, emotionalidade e performances conferidos historicamente a homens e mulheres inseridos em uma sociedade patriarcal e capitalista. O objetivo na animação analisada parece ser apresentar apenas uma frase de efeito, que reverbera de maneira incoerente no âmbito do universo infantil. O episódio também apresenta uma briga física entre os personagens masculinos, motivados pelas ações da personagem principal, apresentando uma situação de violência que não é discutida e problematizada, sendo minimizada pela idéia de que a violência é “coisa de menino” com a frase final dita pela Mônica, o que reflete o reforço às tecnologias de gênero. Mesmo levando em conta a época em que foi produzido, nos anos 90, ainda assim o enredo choca, principalmente se pensarmos que as funções pedagógicas de produções audiovisuais infantis já eram discutidas na época, principalmente em canais educativos (Sousa, 2022).

Já Irmão do Jorel adota um tom humorístico e satírico, frequentemente marcado pela ironia e pela quebra de expectativas. Sua moral é implícita, por vezes ambígua, deixando espaço para interpretações, não sendo possível, também, identificar uma proposta pedagógica clara - observamos apenas uma reprodução acrítica da experiência de Irmão do Jorel e que, de certa forma, é similar e rotineira para outras crianças que podem estar assistindo a produção. No entanto, não identificamos

tantos problemas morais, como no caso do primeiro desenho. Nesta última produção a aceleração torna-se regra, na produção, não deixando espaço para grandes observações, questionamentos ou até mesmo reflexões. A passagem é rápida, e logo já temos outro ponto para assistir, sem restar tempo para a contemplação do produto. Ainda assim, a caricatura de situações comuns do cotidiano, como uma ida à escola de ônibus em que as crianças passam por baixo da roleta para não pagar passagem, ao constante repreensão por estar andando com uma mochila aberta, que na verdade está estragada, aproximam os espectadores do enredo através da identificação, o que pode ser considerado um recurso pedagógico, mesmo que não gere grandes reflexões sobre temas importantes para a pedagogia, ao tecer uma crítica à desigualdade social.

Conclusão

A análise comparativa das materialidades audiovisuais de *Turma da Mônica* e *Irmão do Jorel*, à luz da Análise da Materialidade Audiovisual, evidencia que as transformações estéticas e narrativas nas produções infantis ultrapassam mudanças meramente técnicas. Elas representam um sintoma das reconfigurações temporais que caracterizam a sociedade contemporânea, conforme teorizado por Rosa (2015). A aceleração, que em *Irmão do Jorel* se manifesta na saturação cromática, no ritmo frenético de edição, na sobreposição de estímulos sonoros e na narrativa complexa e repleta de *easter eggs*, não é um simples recurso de estilo, mas a incorporação de uma lógica midiática digital que normaliza a superestimulação.

Em contrapartida, a materialidade contemplativa e linear de *Turma da Mônica*, com sua paleta estável, cortes esparsos e enredos

explícitos, reflete um paradigma de comunicação anterior à economia da atenção, no qual a infância era concebida por um desenvolvimento pautado pela pausa reflexiva. Os impactos da aceleração, como apontado por Lovink (2023), colocam em xeque o tipo de relação com o tempo que vem sendo construída desde a primeira infância. Se, por um lado, a complexidade de *Irmão do Jorel* pode fomentar uma maior agilidade cognitiva e um repertório cultural ampliado, por outro, seu ritmo implacável pode contribuir para os estados de distração e ansiedade associados à sobrecarga informacional. A investigação demonstra que estas duas animações encarnam projetos de infância radicalmente distintos (cuja mescla e não os binarismos- talvez possa ser encarada como estratégia mais equilibrada para futuras produções do gênero): um, orientado pela formação de um “espectador-investigador”, habilitado para a caça a significados em um universo transmídia (Moraes & Mata, 2025); e outro que dialoga com um processo mais lento de assimilação audiovisual, como L’Ecuyer (2013) defende para uma faixa etária mais jovem. No entanto, mais que velocidade, outros elementos precisam ser levados em conta, tais como o reforço a estereótipos de gênero encontrado na produção de Maurício de Souza – um alerta para a simples recomendação, ancorada no mito da aura dos tempos passados, não é suficiente para avaliação da validade pedagógica de determinadas produções.

Por fim, o artigo reforça a potência da Análise da Materialidade Audiovisual como método para capturar essas transformações em sua complexidade, sem reduzi-las a elementos isolados. Ao compreender aspectos que contribuem para as transformações na produção audiovisual, e suas possíveis complexidades dentro do contexto midiático em que estamos inseridos.

Referências

- Coutinho, I. (2016). *O telejornalismo narrado nas pesquisas e a busca por cientificidade: a análise da materialidade audiovisual como método possível* [Trabalho apresentado]. Anais do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2016/resumos/R11-3118-1.pdf>
- Copa Studio. (2021, 12 de julho). *Irmão do Jorel - Vovó me leva pra aula - Completo (oficial)* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=BhF6mkQtObw>
- Eco, U. (2003). *Sobre a literatura*. Record.
- Ferreira, C., Moraes, S., & Mata, J. (2024). *A busca por uma prática audiovisual libertadora: Explorando a centralidade do audiovisual na educação midiática e extensão universitária* [Trabalho apresentado] GT História das Mídias Audiovisuais do XV Encontro Nacional de História da Mídia, Associação Brasileira de Pesquisadores de História da Mídia (Alcar), Juiz de Fora, MG, Brasil.
- Han, B. (2015). *A sociedade do cansaço*. Vozes.
- Hansen, M. B. (2010). The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism. In J. Gleeber (Ed.), *Reinventing Film Studies*. Arnold.
- Jost, F. (2023). Chansons dans le récit audiovisuels. L'auditeur construit. *MusiMid: Revista Brasileira de Estudos em Música e Mídia*, 4(1), 9-21. <https://revistamusimid.com.br/index.php/MusiMid/article/view/174>
- Lauretis, T. (1994) A tecnologia de gênero. In , H. B. Hollanda (Org.), *Tendências e impasses - o feminismo como crítica da cultura*. Rocco.

L'ecuyer, C. (2013). *Educar na Curiosidade*. Martins Fontes.

Lovink, G. (2023). *Extinção da internet*. Editora Funilaria.

Kohn, K. (2007). Desenho animado: um brinquedo ou uma arma na formação da criança? *Revista Anagrama*, 1(1), 1-5. <http://www.revistas.usp.br/anagrama/article/view/35298>

Mittell, J. (2006). *Narrative Complexity in Contemporary American Television*. The velvet light trap. Number 58, Fall, University of Texas Press.

Moraes, S. de, & Mata, J. (2025). A Estratégia Easter-Egg nas Produções Para Crianças e Adolescentes: Tragos e Tendências. In A. C. de Campos, S. de Moraes, & J. Mata (Orgs.), *Crianças, Jovens E Media: Vidas (Des)Ligadas?* (pp. 121-129). Universidade do Minho. Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade. <https://doi.org/10.21814/uminho.ed.189.11>

Nesteriuk, S. (2011). *Dramaturgia de série de animação*. AnimaTv.

Rosa, H. (2015). *Aceleração: A Transformação das Estruturas Temporais na Modernidade*. Unesp.

Rosenfeld, A. (2014). *A personagem de ficção* (A. Cândido et al., Orgs.). Perspectiva.

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

Sousa, H. B. de. (2022). *Castelo Rá-Tim-Bum: uma análise educativa* [Trabalho de Conclusão de Curso, Universidade Federal de Santa Catarina]. UFSC.

Tonin, J. (2024). *Comunicação com crianças: princípios de uma comunicologia doltoniana*. AGE.

Tonin, J., Mata, J., & de Moraes, S. (2025). *Audiovisual para primeira infância: Análise da série Me Explica!* [Trabalho apresentado]. Anais do 34º Encontro Anual da Compós. <https://publicacoes.softaliza.com.br/compos2025/article/view/11288/7683>

Turma da Mônica. (2012, 12 de setembro). *Como atravessar a sala (1997) | Turma da Mônica* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=vySGgwXfvKA>

Wolton, D. (1993). *Elogio do grande público: Uma teoria crítica da televisão*. Ática.

TELAS, LENTES E EXPERIÊNCIA: A ANÁLISE DA MATERIALIDADE COMO ESTRATÉGIA DE DESVELAMENTO

Gustavo Pereira¹

Iluska Coutinho²

Ana Paula Goulart de Andrade³

Edna Mello⁴

O Brasil é um país caracterizado pela centralidade da cultura audiovisual, associada à tradição da oralidade, e a um salto que envolve

-
1. Doutor em Comunicação pela Universidade Federal de Juiz de Fora.
Professor do curso de Jornalismo da Universidade Federal de Juiz de Fora e da Pós-Graduação em Marketing Digital da UniFagoc-Ubá.
gustavo.tfp7@gmail.com
 2. Doutora pela Universidade Metodista de São Paulo.
Professora Titular da Universidade Federal de Juiz de Fora.
iluska.coutinho@ufjf.br
 3. Doutora em Comunicação pela Pontifícia Universidade Católica PUC-Rio.
Professora do Curso de Jornalismo da Univ.e Federal Rural do Rio de Janeiro - UFRRJ e do PPGMC da Universidade Federal Fluminense - UFF.
goulartdeandrade@gmail.com
 4. Doutora pela Universidade de São Paulo.
Professora do Curso de Design Educacional da Universidade Federal de São Paulo - Unifesp e docente do PPGCOM da Univ.Federal de Tocantins - UFT.
edna.mello@unifesp.br

o desigual acesso ao letramento. Tais constatações são corroboradas com a pesquisa do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), que afirma que dentre os 78,3 milhões de domicílios no país, 73,9 milhões (94,3%) possuem ao menos uma televisão (IBGE, 2024).

Há certamente diferentes graus de conhecimento sobre a mídia audiovisual, mas a aparente transparência dos conteúdos em vídeo, ainda seria a marca de um comum no país. Por meio dos telejornais, além da informação cotidiana, seria possível dar acesso aos direitos, humanos e sociais, a partir do seu (re)conhecimento pelos vídeo-cidadãos.

Ainda assim, em um país com dimensões e desigualdades continentais, há um assombro-constatação de que 75 anos depois da assinatura da Declaração Universal dos Direitos Humanos como ideal comum proclamado na Assembleia da ONU, em 1948, seus artigos e, antes, mesmo seu preâmbulo ainda estão em disputa. Não são direitos garantidos, à despeito da intensa produção e disseminação de material em vídeo, em canais de mídia, ainda que sujeitos à uma frágil regulação, mas sobretudo a partir de serviços de mensageria e aplicativos cada vez mais diversos, e não regulados.

Nesse ambiente de exclusão, cresce a relevância de compreender o audiovisual não apenas como experiência de mídia consumida em diferentes suportes, mas especialmente como forma de acesso ao conhecimento. É pelas telas de TV, smartphones, computadores e diferentes suportes que o mundo da vida, tal como entendido por Habermas, é vivenciado como elemento último de integração social.

À despeito de seu peso como forma de experimentação do mundo, os produtos jornalísticos em televisão e vídeo têm sido objeto de estudo regular no Brasil sobretudo a partir do século XXI. Na Intercom, maior

sociedade científica da área de Comunicação no Brasil, a constituição de um grupo de pesquisa voltado ao Telejornalismo ocorreu apenas em 2009, pouco após a articulação de pesquisadoras e pesquisadores da TeleJor, Rede de Pesquisadores em Telejornalismo. Desde então têm sido produzidos estudos e reflexões importantes para a construção de um referencial teórico sobre o jornalismo audiovisual, assim como sobre os modos de realizar pesquisas em vídeo.

Audiovisual como objeto de pesquisa

A proposta do texto é apresentar as potencialidades da AMA - Análise da Materialidade Audiovisual (Coutinho, 2018) como método capaz de permitir uma compreensão aprofundada de produtos televisivos e em vídeo, veiculados e/ou disponíveis em diferentes suportes, em sintonia com as exigências científicas, e ainda com a experimentação de tais conteúdos, sem decomposições. O artigo apresenta as etapas de aplicação do método, assim como uma síntese de suas aplicações em pesquisas que tiveram como objetos empíricos diferentes produtos de diferentes gêneros audiovisuais, com formas de circulação também diversas, sobretudo se considerarmos a complexidade de se investigar produtos audiovisuais e as suas particularidades.

As experiências de utilização da AMA, em trabalhos de conclusão de curso em Jornalismo, em dissertações de mestrado, no desenvolvimento de teses de doutorado e em uma série de artigos realizados tem evidenciado a importância de refletir sobre o espaço do audiovisual não apenas como forma principal de acesso à informação no Brasil mas também como foco de desenvolvimento científico. Nesse aspecto ressalta-se as dificuldades de tradução de uma mídia complexa para o elemento verbal, que ainda é a forma principal de qualificação de saber, mesmo em um país

com elevadas taxas de analfabetismo funcional. (Coutinho & Goulart de Andrade, 2022, p. 6)

Entre as aplicações encontram-se estudos sobre conteúdos ficcionais (Lemos, 2021); de programas de culinária (Pinto, 2021), voltados à mobilização (Falcão, 2019); esportivos (Oliveira et al., 2024) e ainda jornalísticos (Pereira, 2020; Sanches, 2024).

Tais abordagens apontam para a necessidade de se olhar para o audiovisual como um campo fértil de pesquisas acadêmicas, e para as práticas e experiências cotidianas. A proposta vai ao encontro com a Pesquisa da Kantar Ibope Media de 2020, intitulada “Inside TV: experiência, influência e as novas dimensões do vídeo”, em que o audiovisual emerge como paixão nacional; os dados obtidos registram que 99% das pessoas afirmam que assistem algum tipo de formato audiovisual.

Imagen 1

Consumo de materiais em vídeo no Brasil em 2020

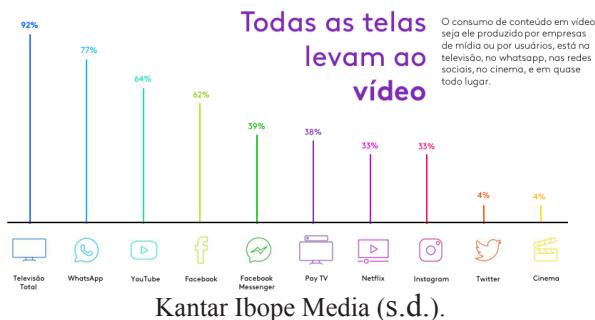


Dentre os meios mais utilizados para o consumo do audiovisual estão a televisão, com 92% dos entrevistados afirmando que consomem

audiovisual na tela da TV; seguido por *WhatsApp*, rede social digital que tem como principal objetivo o diálogo entre pessoas e em grupos, com 77%; *Youtube*, plataforma que tem como objetivo a veiculação de vídeos, com 64%; e o *Facebook*, rede social digital que possibilita a difusão de conteúdos em diferentes formatos (texto, imagens e vídeos), com 62%.

Imagen 2

Todas as telas levam ao vídeo



Tal panorama apresentado pela pesquisa reforça a centralidade do audiovisual no Brasil e, ao mesmo tempo, aponta para a ampliação do consumo de conteúdos audiovisuais em variadas telas, para além da televisão, algo que é evidenciado no consumo de vídeos através de redes sociais digitais que, em sua grande maioria, são utilizadas a partir de *smartphones*, *tablets* e *notebooks*.

Ademais, a obra “Epistemologias do Telejornalismo Brasileiro”, organizada por Emerim, Coutinho & Finger (2018), apresenta a necessidade de se intensificar as reflexões acerca do jornalismo audiovisual, de modo a contribuir e fortalecer os estudos do campo, algo que é feito

através de 22 capítulos de livro, de 33 professores e pesquisadores da área, a partir de um exercício de identificar características e perspectivas trazidas por estas novas formas de se produzir e de se consumir o jornalismo audiovisual.

As telas se multiplicaram, assim como as pesquisas a seu respeito, mas algumas questões fundamentais continuavam nos desafiando. Quais as características, as especificidades, as limitações e as potencialidade do telejornalismo enquanto forma de conhecimento e do seu estudo? E como eles se colocam diante das promessas e das frustrações da anunciada Sociedade do Conhecimento? (Meditsch, 2018, p. 14)

Neste contexto, para além de se refletir sobre gêneros e formatos, faz-se necessário também investigar o próprio audiovisual como um produto em si, com a particularidade de que o audiovisual é composto de uma integração entre elementos e deve ser investigado como uma unidade e sem decomposição, como sugere Coutinho (2016), ao apresentar a Análise da Materialidade Audiovisual como uma metodologia possível.

Destrinchando e compreendendo a AMA

Ao trazer o percurso da Dramaturgia do Telejornalismo até a Análise da Materialidade Audiovisual (AMA) como metodologia proposta, Coutinho (2018) identifica uma característica muito marcante e presente na televisão - e também no telejornalismo -, que é a de contar histórias. Ademais, observa-se a carência de estudos epistemológicos acerca da televisão como experiência de acesso ao conhecimento, factual inclusive, no Brasil. Nessa perspectiva defende-se a possibilidade da

AMA como método de análise e compreensão de conteúdos em vídeo, com potencialidade de aplicação em diferentes contextos, para investigação de produtos de diferentes gêneros que tenham as imagens em movimento como elemento basilar. Há registros ainda da possibilidade de aplicação da AMA para análise e interpretação de imagens fotográficas, em diálogo com autores que se dedicam ao estudo da fotografia (Felz Ferreira, 2025).

Neste contexto, a AMA se coloca como um método possível devido à sua maleabilidade e praticidade de utilização, bem como sua potencialidade de fomentar resultados que consigam trazer materialidades e sentidos após a sua aplicação, tendo em vista que cada pesquisa possui particularidades e questões mobilizadoras distintas.

Além disso, a utilização da Análise da Materialidade Audiovisual apresenta como distinção central a potencialidade em se investigar produções audiovisuais sem decomposição e “cada vez mais voltado para as peculiaridades do audiovisual com vistas a interação entre ele e o que ele comunica e afeta” (Coutinho et al., 2019, p. 7). Deste modo, a proposta de se observar as materialidades audiovisuais como uma unidade “texto+som+imagem+tempo+edição” (Coutinho, 2016, p. 10) e sem que haja uma desintegração entre os seus elementos, oferece a pesquisadoras e pesquisadores a oportunidade de avaliar o seu objeto de forma completa e adequada a cada recorte a ser estabelecido, já que a metodologia apresenta flexibilidade em sua aplicação, desde que seguidos os passos apresentados adiante.

Como primeiro passo da aplicação da Análise da Materialidade Audiovisual como metodologia, aponta-se para a pesquisa bibliográfica como elemento norteador para o desenvolvimento de uma avaliação

correta e coerente com os referenciais teóricos que serão utilizados durante um trabalho.

Em seguida, inicia-se uma avaliação descritiva e interpretativa do material a ser investigado, de modo a ser feita uma leitura inicial do objeto e, consequentemente, tomando por base a pesquisa bibliográfica, a próxima etapa consiste na elaboração de eixos que nortearão a avaliação e, consequentemente, serão desenvolvidas perguntas para responder a questionamentos essenciais para cada trabalho. Tal procedimento funciona como uma espécie de “entrevista ao objeto”, já que para além dos eixos, cabe ao pesquisador construir perguntas em cada um destes eixos que serão respondidas juntamente com a análise do objeto. Nesta medida, cabe destacar que não é necessário realizar a transcrição dos conteúdos audiovisuais, tendo em vista que o produto audiovisual deve ser visto como um material unitário e não fragmentado.

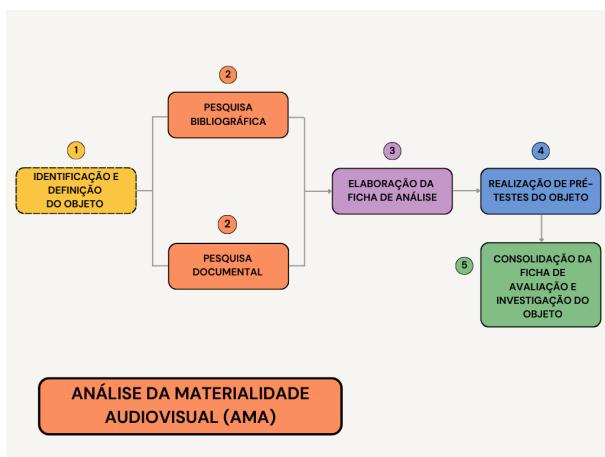
Após a elaboração dos eixos de análise, uma próxima etapa é a realização de pré-testes com um recorte menor do objeto a ser avaliado, de modo a garantir a sua correta aplicação. Por fim, passa-se para o último momento, que é a avaliação dos materiais recortados a partir do objeto. Deste modo, torna-se possível oferecer ao pesquisador não somente elementos descritivos, como também analíticos e críticos que se estabelecem por meio da problematização do objeto, com tensionamento crítico realizado como motor para a formulação de perguntas a partir de construções realizadas em diálogo com o referencial bibliográfico e com elementos contextuais reconstituídos a partir da pesquisa documental sobre a empiria a ser analisada.

A Análise da materialidade audiovisual dita é realizada como forma de apuração de aspectos constantes em uma pauta, aqui de

investigação. Buscando um paralelo com os fazeres profissionais das equipes de televisão, antes da realização da reportagem (análise) é necessário o trabalho da produção, como instância de enquadramento. Na análise da materialidade audiovisual ela pode ser relacionada às etapas de: 1) identificação do objeto audiovisual (e suas propostas); 2) emolduração e elaboração da ficha de análise; 3) Pré-teste do instrumento; 4) pesquisa documental/ definição e obtenção da amostra a ser investigada; 5) construção de parâmetros de interpretação dos dados e, em casos eventuais, de um material de codificação. Procedimentos de (pré)produção realizados, a análise se assemelha a uma entrevista do objeto empírico, que em diálogo com as reflexões teórico metodológicas realizadas, deve ser capaz de responder à questão central de pesquisa proposta. (Coutinho et al., 2019)

Imagen 3

Fluxograma da realização da AMA



Elaborado pelos autores.

Em resumo, podemos compreender a AMA a partir de cinco etapas: 1) identificação e definição do objeto de análise; 2) pesquisa bibliográfica e documental; 3) emolduração e elaboração da ficha de

análise (construção de eixos e de questões norteadoras); 4) realização de pré-testes do objeto; 5) consolidação da ficha de avaliação e investigação do objeto à luz do percurso percorrido pela pesquisa.

Tais etapas apresentadas acima contribuem para uma correta análise dos resultados, bem como para a obtenção de achados empíricos substanciais e que sejam capazes de conferir uma boa aplicação metodológica da AMA.

Aplicações da Análise da Materialidade Audiovisual

Construída no âmbito do Núcleo de Jornalismo Audiovisual, grupo de pesquisa coordenado por Iluska Coutinho, e em diálogo com a Rede Telejor, a AMA consiste em uma metodologia pensada e desenvolvida para se avaliar produtos audiovisuais, já que considera as suas particularidades e tem como característica a avaliação dos conteúdos como uma unidade, como é possível observar a partir de trabalhos com temáticas diversas, mas que possuem como característica integradora a aplicação da Análise da Materialidade Audiovisual.

O trabalho de Falcão (2019) teve como universo a mobilização realizada em ambiente virtual na Frente em Defesa da EBC. O estudo foi realizado a partir dos materiais em vídeo compartilhado a partir dos perfis da Frente no Facebook e no Youtube. Os eixos de avaliação permitiram reconhecer diferentes tipos de mobilização, assim como os principais argumentos e aspectos evidenciados na campanha de valorização da comunicação pública no Brasil. A combinação de elementos informativos e de mobilização foi a característica central evidenciada no estudo de Caroline Marino (2019), que analisou a produção do coletivo Think Olga a partir de vídeos disponíveis no ecossistema digital. O debate de

gênero foi utilizado como principal moldura teórica, permitindo pensar a construção de novos mundos e práticas audiovisuais possíveis, em diálogo com a pesquisa empírica. Em uma outra perspectiva, a interface entre gênero e conteúdos ficcionais, foi mobilizada na dissertação de Bárbara Torisu Lemos (2021). Por meio da análise de uma telenovela de época exibida pela TV Globo no final da segunda década do século XXI, em 2018, a autora evidenciou como o olhar para o passado permitiu discutir temáticas contemporâneas por meio da ficção audiovisual, e propor pensar sobre a construção do feminino no tempo presente.

Há estudos mais voltados a conteúdos televisivos de natureza diversa, veiculados em emissoras de televisão aberta e por assinatura. Entre as materialidades analisadas destacam-se programas de culinária (Pinto, 2021); de conteúdo cultural (Faria, 2022); esportivos (Oliveira et al., 2024). Os programas de cunho jornalísticos, origem inicial de desenvolvimento da AMA, permanecem sendo um foco importante dos estudos realizados a partir do método. Entre os trabalhos desenvolvidos há estudos sobre a interface violência e telejornalismo (Procópio, 2020); de jornalismo local (Pereira, 2020); de caráter nacional, em programas diários ou semanais (Falcão, 2024; Martins, 2023; Sanches, 2024).

Considerando a centralidade do vídeo como linguagem e modo de registro e produção de sentido, o método tem sido aplicado na análise de objetos audiovisuais presentes no ambiente digital. Exemplo disso é a tese “Jornalismo e informação em telas: poderes, diálogo e disputa por legitimidade”, em que a AMA foi utilizada para investigar conteúdos audiovisuais em uma rede social digital, mais especificamente o Twitter/X.

Como o objetivo era investigar questões como: processos jornalísticos; interação; engajamento; legitimidade; credibilidade; segurança do jornalismo; *accountability*; e disputas de narrativas e de poderes, após a escolha do objeto de pesquisa, o próximo passo foi embasar a pesquisa em referenciais bibliográficos que pudessem fornecer aparatos conceituais para a construção da ficha de análise.

Posteriormente, considerando as molduras e emoldurações (Kilpp, 2013), construiu-se a ficha de análise e as perguntas que nortearam a investigação para, em seguida, realizar-se o pré-teste do objeto.

Tabela 1
Ficha de análise consolidada AMA

Informações preliminares	
Espaço de veiculação (rede social)	
Perfil de veiculação (qual é o nome do perfil)	
Título/tema da matéria e editoria	
Data de veiculação/contexto noticioso no dia (tema ligado a pauta quente ou não)	
Engajamento (número de curtidas, comentários e compartilhamentos)	
Paratextos (elementos que podem ser apreendidos após uma avaliação preliminar da matéria por meio do teor dos comentários)	
Eixos de análise	
1- Processos jornalísticos, interação e engajamento	Quais formatos e linguagens são utilizados? Há abertura para a participação do público na narrativa ou apenas no paratexto? Identifica-se uma preocupação com a apuração e a checagem dos materiais? As tecnologias e o ambiente digital são apropriados e utilizados na construção dos conteúdos ou são apenas espaços de veiculação? Observa-se a convocação à interação? Há marcas de diálogo intermídias/hipermídias? Se sim, quais?

2- Legitimidade/credibilidade	<p>O conteúdo veiculado é considerado parte do quarto poder/meio de comunicação de massa?</p> <p>Qual o papel do Jornalista/ Jornalismo como fonte de segurança?</p> <p>Há espaço para comentários e interação com o público?</p> <p>Observa-se comentários negativos ou críticas ao perfil/veículo?</p> <p>Identifica-se questionamentos sobre a legitimidade e veracidade dos conteúdos?</p> <p>Qual é o lugar do jornalismo nesses tensionamentos potencialmente feitos à sua credibilidade?</p>
3- Segurança do jornalismo, accountability e disputas de narrativas	<p>É possível observar críticas ao veículo e seus profissionais ou ameaças a eles em função dos conteúdos veiculados?</p> <p>Observa-se tentativas de questionamentos dos conteúdos?</p> <p>É possível observar críticas ou ameaças aos profissionais responsáveis pelos conteúdos?</p> <p>Há acusações de que os materiais sejam passíveis de desinformação ou de fake news?</p> <p>Observa-se possíveis conteúdos ou perfis falsos/<i>bots</i> e des informativos atuando como interatores no paratexto destes materiais divulgados?</p> <p>Identifica-se perfis que se destacam na crítica, podendo emergir como “poder de oposição”?</p>
4- Disputas entre o jornalismo/quarto poder e os usuários	<p>Identifica-se manifestações dos cidadãos/usuários, grupos sociais ou de instituições público-privado na tentativa de criticar ou de questionar os conteúdos?</p> <p>Percebe-se compartilhamento de materiais com discursos opostos àqueles previamente divulgados?</p> <p>Quais são as identidades destes perfis?</p> <p>Observa-se tentativas de defesa dos veiculadores de conteúdos? Quais são as identidades destes perfis?</p>

Elaborado pelos autores (2023).

Após a realização de pré-testes em corpus de análise reduzidos, tornou-se possível consolidar a ficha para que ela pudesse ser aplicada na investigação empírica de uma pesquisa de doutorado que tinha como objetivo avaliar não somente os conteúdos audiovisuais, como também os paratextos próprios de publicações das redes sociais digitais.

O compartilhamento de fichas e experiência de aplicação tem sido realizado a partir de publicação de artigos em eventos e oficinas

realizadas em instituições de ensino superior brasileiras. As trocas têm permitido o desenvolvimento do método e a consolidação da AMA como forma de desvelamento do audiovisual como objeto de pesquisas e experiências, coletivamente experimentadas.

Considerações finais

Após a apresentação de diversas possibilidades de aplicação Análise da Materialidade Audiovisual (AMA) como metodologia possível para produtos audiovisuais - e também para imagens e conteúdos digitais -, busca-se contribuir com o campo da comunicação, bem como oferecer uma proposta metodológica a pesquisadoras e pesquisadores que tenham o audiovisual como enfoque de pesquisa e necessitam apreender não somente os elementos textuais de suas investigações, como também outros elementos que são integrados ao audiovisual e que conferem sentidos, percepções e sensações ao formato.

Além disso, cabe ressaltar que as pesquisas desenvolvidas no âmbito do Núcleo de Jornalismo e Audiovisual (NJA) podem ser identificadas como resultados preliminares de um método que tem se expandido para além do Grupo de Pesquisa, algo que é evidenciado a partir da 80 citações do texto “O telejornalismo narrado nas pesquisas e a busca por científicidade: A análise da materialidade audiovisual como método possível” (Coutinho, 2016) e das 32 citações do trabalho “Compreender a estrutura e experimentar o audiovisual: da dramaturgia do telejornalismo à análise da materialidade”, de acordo com informações do Google Acadêmico (Coutinho, s.d.) e que traz consigo uma maior precisão na avaliação de produtos audiovisuais de diferentes características, molduras, formatos, sub-formatos e construções narrativas.

Referências

- Bardin, L. (1977). *Análise de conteúdo*. Edições 70.
- Coutinho, I. (s.d.). Citações no Google Acadêmico. *Google Scholar*.
<https://scholar.google.com.br/citations?user=1OUyCJ0AAAAJ&hl=pt-BR&oi=ao>
- Coutinho, I. M. S. & Goulart de Andrade, A. P. (2022). *Análise da materialidade audiovisual (AMA): relato sobre as experiências de um método em fluxo para compreender o jornalismo em telas* [Trabalho apresentado]. 21º Enejor. <https://repositorio.abejor.org.br/wp-content/uploads/2023/10/Analise-da-materialidade.pdf>
- Coutinho, I. M. S., Falcão, L. F. N. & Martins, S. T. (2019). Dos eixos à análise da materialidade: o audiovisual observado, compreendido e experimentado em toda sua complexidade [Trabalho apresentado]. Anais XLII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2019/resumos/R14-2135-1.pdf>
- Coutinho, I. (2018). Compreender a estrutura e experimentar o audiovisual: Da dramaturgia do telejornalismo à análise da materialidade. In: C. Emerim, I. Coutinho & C. Finger (Orgs.), *Epistemologias do telejornalismo brasileiro* (pp. 175-194). Insular.
- Coutinho, I. M. S. (2016). O telejornalismo narrado nas pesquisas e a busca por científicidade: A análise da materialidade audiovisual como método possível [Trabalho apresentado]. Anais XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2016/resumos/R11-3118-1.pdf>
- Coutinho, I. M. S. (2012). *Dramaturgia do telejornalismo: a narrativa da informação em rede e nas emissoras de televisão de Juiz de Fora-MG*. Mauad Editora Ltda.

Emerim, C., Coutinho, I. & Finger, C. (2018). *Epistemologias do telejornalismo brasileiro*. Insular.

Falcão, L. F. N. (2024). *Telejornalismo e poder: enquadramentos telejornalísticos do governo Bolsonaro como indicadores da autopercepção sobre a função social do jornalismo na contemporaneidade* [Tese de Doutorado, Universidade Federal de Juiz de Fora].

Falcão, L. F. N. (2019). *Comunicação pública e mobilização social: narrativas, televisualidades e engajamento virtual na campanha da “Frente em defesa da EBC e da Comunicação Pública”* [Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Juiz de Fora].

Faria dos Santos, V. L. (2022). *Uma análise das narrativas audiovisuais artivistas: a produção de conteúdo de informação cultural na TV e nas plataformas digitais* [Dissertação de Mestrado , Universidade Federal de Juiz de Fora].

Felz Ferreira, J. C. (2025). A Análise da Materialidade do Audiovisual como possibilidade metodológica de análise de imagens fotográficas [Trabalho apresentado]. Anais 48º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

IBGE. (2024). *Acesso à internet e à televisão e posse de telefone móvel celular para uso pessoal 2023*. Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua - PNAD Contínua. Recuperado de https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/media/com_mediaibge/arquivos/f070dbf1d5a8e94ff1d37b7b516e0eb5.pdf

Kantar Ibope Media. (s.d.). Inside TV Experiência, influência e as novas dimensões do vídeo. Recuperado de <https://www.kantaribopemedia.com.br>

com/wp-content/uploads/2020/03/Kantar-IBOPE-Media_Inside-TV_2020.pdf

Kilpp, S. (2013). Televisão, imagem-duração e o tempo reality de TV na Internet. *Verso e Reverso*, 27(66), 187-195.

Lemos, B. T. (2021). *A representação de gênero na telenovela: um estudo sobre Elisabeta e as personagens femininas em Orgulho e Paixão* [Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Juiz de Fora].

Martins, S. T. (2023). *(Tele)informar é tomar partido? Uma análise sobre as representações das políticas públicas de educação no jornalismo audiovisual brasileiro* [Tese de Doutorado, Universidade Federal de Juiz de Fora].

Meditsch, E. (2018). Prefácio Telejornalismo e Epistemologia: tudo a ver. In C. Emerim, I. Coutinho, & C. Finger (Orgs.), *Epistemologias do telejornalismo brasileiro*. Insular.

Oliveira, A. C. C. de, Montezano, C. T., & Reis, S. A. (2024). El contenido deportivo en las plataformas de streaming: un análisis audiovisual. *Anuario Electrónico De Estudios En Comunicación Social “Disertaciones”*, 17(2). <https://doi.org/10.12804/revistas.urosario.edu.co/disertaciones/a.13943>

Pereira, G. T. F. (2023). *Jornalismo e informação em telas: poderes, diálogo e disputa por legitimidade* [Tese de Doutorado, Universidade Federal de Juiz de Fora].

Pereira, G. T. F. (2020). *Novas telas para o telejornalismo: o conflito entre o quarto e quinto estado/poder e a expansão do conteúdo para além das localidades* [Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Juiz de Fora].

Pinto, T. B. (2021). *Dramaturgia da alimentação: nutrição, gastronomia e saúde como produtos de comunicação audiovisual* [Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Juiz de Fora].

Procópio, C. R. (2020). *Um retrato do caos: a representação midiática dos presidiários e a crise da segurança pública* [Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Juiz de Fora].

Sanches, J. B. (2024). *Sob as lentes da esperança: as potencialidades do jornalismo de soluções para a narrativa da fome no telejornalismo brasileiro* [Tese de Doutorado, Universidade Federal de Juiz de Fora].

NARRATIVAS CORPORAIS DA PERSONAGEM MADALENA DA NOVELA VOLTA POR CIMA (2024): UM ESTUDO SOBRE TELEVISUALIDADE.

*Vannessa Mascarenhas dos Santos¹
Dorotea Souza Bastos²*

Levando em consideração que as telenovelas “funcionariam como obras/objetos mobilizadores e facilitadores de apropriações e recriações subjetivas e simbólicas das representações sociais que narram e dramatizam a vida familiar, as expectativas sociais, a sexualidade, a procriação, os filhos e tantas outras dimensões relacionadas ao cotidiano” (Jacob, 2004, p. 31), pensar em sua representação do

-
1. Mestranda da Universidade Federal do Recôncavo Baiano (UFRB).
Bolsista pela CAPES.
vannessam76@gmail.com
 2. Professora Dr^a. na Universidade Federal do Recôncavo Baiano (UFRB).
dorotea@ufrb.edu.br

“popular”, do povo, envolve lidar também com efeitos diferentes que essas convenções sociais podem gerar.

Essa característica demarca a propriedade dada as telenovelas, de produzir sentidos através de representações sobre o país e as suas corporeidades, – o que as tornam passíveis de auxiliar nas elaborações de ideários culturais conforme o que está sendo exibido na tela –, além de orquestrar as percepções estéticas diante do que está aparente em suas narrativas. De certo modo, tendo em vista que o indivíduo contemporâneo está sujeito a desintegrações e novas variedades políticas identitárias conforme compreendido com Stuart Hall (2006), essa ação é também uma proposição de agenciamento de concepções.

As telenovelas produzem narrativas capazes de alterar o curso da memória coletiva “por meio de um jogo estético que se desdobra em cena” (Castro, 2023, p. 2085). Esse jogo corresponde às maneiras estetizadas pelas quais as representações estão materializadas nas histórias ficcionais dos personagens, mostrando como essas construções não apenas reproduzem, mas também moldam percepções de heranças coletivas.

De tal modo, que se tornou comum e naturalizado a presença de corpos negros em enredos que estejam representados em posições sociais e econômicas inferiores, envoltos de sofrimento, de perdas, de ausências, da ociosidade ou da sobrecarga, mas, frequentemente, presos em subjetividades ficcionais que tratam da sua dor como meio de interação com o público. Essa estrutura narrativa do romance presente nas telenovelas, isola os personagens em sua subjetividade revestida por uma dialogia direta com o espectador, cuja relação de sentido pode, ou

não, atingir cada um dentro de sua individualidade, no entanto, sendo a interação *a priori*.

Trata-se de uma estética que vai além da mera representação simbólica do corpo negro: além de evidenciar um Brasil que fracassou na consolidação de políticas públicas capazes de promover igualdade e de levar oportunidades aos desfavorecidos socialmente, a constância com que as representações de corpos negros femininos são construídas em situação de vulnerabilidade econômica, pode ser lida por uma expressão dada por Giddens (1991), chamada de “segurança ontológica”: que diz respeito a uma convicção do “ser” que está presa a uma urgência de continuidade de sua identidade.

Esse fenômeno emocional assegura a auto-afirmação por meio de ações e ambientes sociais materiais e simbólicos, como uma espécie de necessidade de reafirmar a hegemonia de seu valor. Nessa perspectiva, pode ser encontrado na obra de Cida Bento “O Pacto da Branquitude” (2022) algo semelhante a essa ação de demonstração de seu próprio valor, a partir do modo como o antagônico é construído e referenciado no mesmo espaço-tempo.

Sob essa perspectiva, ao compreender as identidades que surgem com a pós-modernidade como resultantes das relações contextuais dos indivíduos sociológicos, (Hall, 2006), as telenovelas, entrecruzadas com os interesses industriais e comerciais, atuamativamente no processo de rememoração das identidades sociais pré-existentes, articulando uma organização identitária na pós-modernidade, compartilhando entre os telespectadores ativos e não ativos, espaços sociais e simbólicos atualizados pelos personagens.

No sentido que podemos conceber as telenovelas como instrumentalização que mantém o telespectador imerso em suas visualidades e histórias durante alguns meses numa espécie de sedução televisual, podemos inferência-lá como atuantes na elaboração de imaginários coletivos, nos “quais as pessoas se reconhecem e representam o que têm direito de esperar e desejar” (Barbero, 2001, p. 26).

Dito isso, através das telenovelas torna-se possível a construção de um ideário a respeito das corporalidades representadas, ao ponto que as correlações atuais são indissociáveis entre o “ser” material e o “ser” simbolizado.

Assim, ao articular narrativas e visualidades que convocam o público a uma experiência estética e quase retórica sob a poética, manipulada pelos enquadramentos, expressões corporais dos personagens e etc: as autorias da teledramaturgia brasileira constroem segregações visuais, raciais e ocupacionais, ao mesmo tempo que testam a recepção da audiência sobre o conteúdo.

As visualidades televisivas como procedimento comunicacional;

Tal compreensão nos leva a noção de televisualidade proposta por John Thompson Caldwell (1995), o qual discorre que, a televisão, e sua teledramaturgia, desenvolveu uma própria linguagem, que demarca todo o seu surgimento enquanto um meio para publicizar, propagar e construir representações. Essas linguagens televisivas indicam uma fase de transformações estéticas e técnicas que emergiram durante os anos de decadência econômica da televisão norte americana conforme é descrito por Caldwell, por meados da década de 1980 - 1990, e,

condiz, também, com a configuração que transforma o estilo na própria programação (Caldwell, 1995, p. 05).

Os programas passam a ser inseridos em uma “visual mythology” (Caldwell, 1995, p. 04), onde a estrutura visual e a estética importam tanto quanto a narrativa falada/contada, — o que deu responsabilidade aos autores e produtores de construir seu estilo como atividade performática em suas obras. Através das televisualidades, autores e produtores costumam comunicar-se com o público através de um jogo de performatividade, capaz de uma reação um pouco semelhante a uma catarse, que conformará, subjetivamente, a percepção do telespectador nessa interação e dialética.

Televisuality was a historical phenomenon with clear ideological implications. It was not simply an isolated period of formalism or escapism in American television or a new golden age. Although quality was being consciously celebrated in the industry during this period, the celebration had as much to do with business conditions as it did with the presence of sensitive or serious television artists. (Caldwell, 1995, p. 05)

A chave televisualidade não se trata apenas de um estilo visual, mas, de uma lógica industrial que constrói e fornece correlações visuais ao “jogo das identidades”, como forma de legitimar o que está sendo projetado pelos interesses políticos e comerciais. Além do mais, a qualidade visual também é celebrada quando ocorre dela ser a resultante de melhorias comerciais e econômicas da televisão, e da receptividade do público (Caldwell, 1995).

O estilo e os elementos estilísticos presentes na linguagem televisiva são respostas desse fenômeno que emerge na relação televisão-cultura,

definindo as abrangências e os limites da dialética. O uso das técnicas visuais, mesmo que de forma performática, também são produtos dessa era estética que surge na televisão: na qual a linguagem estilística reflete uma necessidade de comunicação.

Ele está significado como uma emergência de adaptações das tecnicidades dos programas, forçando-os a uma direção cujo objetivo é sempre se adequar às novas lógicas comerciais correspondentes à uma engrenagem cultural. Os estilos foram fixados como efeitos do conjunto de transformações inter-relacionadas da mídia com a cultura popular, que refletem, na operação da produção industrial, as estratégias necessárias para dialogar com os desejos e expectativas do público.

Durante o processo de afirmação da autonomia da televisão brasileira em relação à norte-americana, entre as décadas de 1970 e 1980, autores e produtores da teledramaturgia buscaram desenvolver estilos próprios, elaborando uma linguagem, uma visualidade e formatos narrativos, que passaram a ser vistos como marcas de assinatura criativa e artística. Esse movimento pode ser observado em diferentes gêneros televisivos: de programas de auditório à telenovelas. Ainda assim, é possível identificar, no interior dessas distintas lógicas teledramatúrgicas, similaridades em suas formas de comunicar.

Os programas da televisão latino-americana no séc. XX, tornaram o estilo um divisor ideológico que está fixado em demandas, também, sociais: além de uma própria celebração a sua emancipação comercial. Conforme lido em David Bordwell (2008) o estilo cinematográfico, — mas que pode ser atribuído ao televisivo —, possui quatro funções: denotativa, a qual cumpre em determinar tudo o que se apresenta na produção cinematográfica: como cenários, narrativa e motivação dos

personagens, movimentação e diálogos. Para o autor, a “denotativa estilística” é a mais importante do estilo, pois, “serve para apresentar a informação mais relevante para a história que se desenrola” (2008, p. 62).

A função expressiva, põe em ação além de objetos concretos e personagens, o estilo musical, em alguns gêneros, em outros, as visualidades, como complementos de ação qualitativa nessa distinção. Tal definição, de acordo com o autor Bordwell (2008), revela outras funções do estilo, pelas quais “podemos distinguir o estilo que *apresenta* qualidades de sentimento (o plano transmite tristeza) ou *causa* sentimentos no telespectador (o plano me deixa triste)” (Bordwell, 2008, p. 60).

Além do mais, a função simbólica também contribui para produção de significados através de suas representações. Ao construir relações entre um elemento e outro, seja “pelo esquema de cores, pela iluminação, pelo cenário e por associações musicais”, o estilo também implica em reunir significados conceituais ou abstratos (Bordwell, 2008, p. 60).

Por fim, a estilística decorativa, onde a escolha dos elementos dessa função é responsável por uma produção de padrão paralelo ao que está sendo visualizado: seja pela junção de elementos da função expressiva ou denotativa. Tal função expressa uma certa provocação de efeitos afetivos da atividade narrativa, inserindo a movimentação dos personagens com relação ao ambiente da cena. Embora tais funções estejam inseridas em um campo analítico cinematográfico, essas definições contribuem para indagarmos como a experiência do telespectador é atravessada de diversas maneiras pelo estilo televisivo de produção.

De acordo com Simone Maria Rocha (2014), o estilo televisivo cumpre com funções de persuasão e guia de atenção, – algo que pra mim é próximo ao que Martín-Barbero (2001) discute em seu texto

sobre a mídia televisiva —: nesse meio, o estilo atua diretamente como dispositivo de persuasão e agente de manutenção da relação comunicacional entre o espectador, combinando efeitos visuais e narrativos e provocando sua comoção.

A televisualidade, que é minuciosamente construída para produzir significados através de sua narrativa visual, reflete, nos modos como a cena, o enquadramento, a filmagem, e a movimentação corporal dos personagens estão montadas, uma função de mediadora da experiência estética dos telespectadores, cuja comunicação presente nessa experiência é de tornar significantes, ou não, eventos, contextos, conforme lido com Denilson Lopes (2007), e, consequentemente, corporalidades.

Frequentemente, temos visto a presença do corpo negro feminino no centro das narrativas das telenovelas da rede Globo. Tais narrativas têm se voltado para dialogar com os sonhos da massa popular, fazendo com que o seu público se reconheça e relate sua vida conforme tais histórias. Refletindo com Martín-Barbero (2001), a televisão enquanto mediação entre práticas culturais populares, de formas comerciais de produção, e agenciadora de atividades afetivas da sociedade, é importante que ela esteja encaixada numa lógica de produção de sentidos que objetivam correlacionar a convivência cotidiana dos corpos representados na cena com o que é visto em nossa materialidade.

Essa lógica da comunicação televisiva se consolidou por meio de um padrão técnico, visual e narrativo do meio. A estética, nesse sentido, se tornou elemento constitutivo da experiência televisiva, seduzindo a audiência por meio da visualidade; da composição corporal; do gosto instituído pelas narrativas do meio; como objetos de efetivação dessa dialética entre o público e a obra. Esse processo de estetização

do comum e cotidiano (Lopes, 2007), pode resultar em uma perda do valor orgânico que este possui.

As imagens técnicas, lidas a partir de Vilém Flusser (2009), não são neutras. Elas operam em diálogo com um imaginário social que define o que deve ser visto, como tem que ser representado, e junto a estilística (Bordwell, 2008), o que tende a ser compartilhado com o espectador.

As visualidades, conforme é dito por Lucrécia D'Alessio (2002), são imagens que “frouxamente se insinua na constatação receptiva do visual físico e concreto das marcas fixas” (p. 120), no entanto, demandam de uma concepção ativa diante do que está sendo visto, para que os sentidos possam ser inferenciados perante as visibilidades.

A estética da comunicação das telenovelas, portanto, não está apenas responsabilizada na representação como “ato de tornar algo presente, por meio das imagens abstratas ou concretas”, mas trata-se de um fenômeno que “diz respeito à capacidade da criatividade artística de tornar presente, mediante formas e figuras de naturezas diferentes, a depender do tipo de arte, um mundo real ou possível” (Jacob, 2004, p. 25), através de uma esquematização das suas visualidades, definindo, simbolicamente, códigos de identificação ou exclusão, estabelecendo hierarquias entre personagens e classes sociais. A visualidade passa a operar como um campo de disputa ética, política e sensível, no qual o corpo negro é permanentemente atravessado por tensões entre visibilidade e estigmatização, presença e silenciamento.

O corpo enquanto objeto de disputa política moderna;

O nosso corpo para além dessa estrutura material, é produtor inter-subjetivo de sentidos: nele e através dele, produzimos e interpretamos,

refletimos, aparecemos e percebemos. Por ele interpretamos sentidos, construímos linguagens, compartilhamos conhecimento, reafirmamos nossa existência, e conduzimos nossas relações. Nossos vínculos sociais são estabelecidos na dimensão inter-corpórea, em conjunto com seus recursos expressivos (Bakhtin, 2003), como auxiliares na convergência proposital das interações.

Na relação de poder da racialidade, conforme Sueli Carneiro propõe diálogo com Foucault, em sua obra *Dispositivo de racialidade; a construção do outro como não ser como fundamento do ser* (2023), as relações socioraciais são constituídas na heterogeneidade para, por meio disso, serem definidas estratégias de dominação e construção de identidades para uma organização da ontologia do ser negro como o Outro. “O dispositivo de racialidade também produz uma dualidade entre positivo e negativo, tendo na cor da pele o fator de identificação do normal, e a brancura será sua representação” (Carneiro, 2023, p. 31).

Com esta exposição, observamos que nas relações de poder constituídas pela racialidade, o corpo negro é como substância demarcada para a consagração da autoafirmação hegemônica da branquitude: pelo controle do corpo extrai o ponto de partida para o controle das correlações civis dessa massa populacional. Este dispositivo visa, estrategicamente e unicamente, o controle das subjetividades, da sexualidade, da vida e da morte da população negra, sendo o corpo o principal meio para tal domínio.

O nosso corpo é um agrupamento de espólios sociais, instituídos pelo território que vivemos, que permite sermos existentes no espaço-tempo. Junto aos autores Rogério Haesbaert (2021) e Lorena Cabral (2017), entendemos o corpo como uma potencialidade do território que

o cerca e o qual ele está imerso: tal qual uma construção social. Ainda, como este território-corpo se torna objeto de territorialização (dominação), nas relações de poder atuantes do espaço: “nuestro cuerpo es una entidad espacial implicada en una trama de relaciones complejas con nuestro entorno natural y humano” (Cabral, 2017, p. 16)

Pelo corpo acessamos a dimensão do ser, e através dele realiza-se a construção ontológica do indivíduo, assim como é, também, pela via corporal que compreendemos a dimensão da construção do sujeito territorializado.

No dinamismo da racialidade, as corporeidades territorializadas pela racialização reinstitui, involuntariamente, o discurso que caracteriza a existencia do corpo negro, ao reproduzir e corroborar com as identidades e dominâncias que este sistema produz socialmente. A corporeidade constituída pelo espaço de interações dos indivíduos é inerente à sua auto representação. Conforme já citado, em Stuart Hall (2006), a identidade do sujeito sociológico perpassa por uma construção de aspectos externos a sua subjetividade, encontrando incentivos através das representações expressas no contexto em que vive: onde verifica-se a religião, a família, a sociedade e a cultura como intermédio dessas representações.

Refletir sobre o corpo e a imagem da mulher negra é percorrer momentos da história em que essa corporeidade esteve, por séculos, exposta a processos colonizadores, deslocada de seu território original e submetida a lógicas dominadoras que buscaram controlar sua identidade e aparência. O “corpo-território”, nesse sentido, é moldado por discursos históricos que classificam, definem e hierarquizam suas identidades. O corpo, portanto, não é apenas uma presença material, mas

um espaço simbólico marcado por experiências, estigmas e heranças históricas (Haesbaert, 2021).

Como lembra o autor Haesbaert (2021), “a corporeidade está profundamente implicada com as questões de classe, raça e gênero”. Nessa relação, comprehende-se o corpo como potência capaz de reconfigurar identificações historicamente impostas, tensionando as construções socioculturais da negritude instituídas por um território ocidentalizado e assimilador de identidades, crenças, gestos, gírias e memórias (Haesbaert, 2021, p. 173).

No campo do audiovisual, especialmente nas telenovelas, — produtos culturais que refletem e reproduzem valores da sociedade civil —, o corpo negro feminino ganha visibilidade e também disputas de sentido. As personagens tornam-se mediadoras de uma projeção individual e coletiva, inscritas em narrativas que coreografam seus modos de ser e existir. Em seus gestos, falas e aparições, delineiam-se imagens sensíveis da corporeidade negra, que revelam emoções, conflitos e formas de estar no mundo.

A aparição, como observa Renata Cidreira (2020), constitui o primeiro contato com o outro, e é nesse espaço sensível que o corpo se afirma como potência comunicacional. Sob essa perspectiva, o corpo torna-se objeto estético e comunicativo central nas experiências dialógicas e na construção da identidade contemporânea.

Na dimensão perceptiva, o corpo é força criadora. Sua capacidade de agenciar relações socioculturais refuta a ideia de uma existência fundada apenas na racionalidade. É por meio dele que compreendemos a linguagem do outro, antes mesmo de qualquer elaboração intelectual. A percepção, nesse contexto, é sensível e estética, configurando-se

a partir de nossos registros ontológicos e repertórios socioculturais — como propõem Dufrenne (1981), Merleau-Ponty (1999) e Renata Pitombo Cidreira (2020).

O corpo, enfim, é um dispositivo de legitimação: por ele nos reconhecemos como sujeitos de uma comunidade, religião, espaço e nacionalidade. Mas também, paradoxalmente, é por ele que se legitimam discursos raciais, sexistas, misóginos e supremacistas. O desafio está em reinscrever essa corporeidade como território de resistência e criação, onde o corpo negro feminino possa afirmar sua presença, sua história e sua potência estética no mundo.

Visualidades de Madalena em Volta por Cima (2024)

A pesquisa propõe como prática metodológica a análise qualitativa da parte inicial da narrativa visual da personagem Madalena (*Volta por Cima*, 2024). Essa análise será sustentada pelo suporte da análise de conteúdo, que permite interpretar os sentidos expressos nas produções audiovisuais.

A proposta não é abranger a totalidade da telenovela, mas selecionar eventos narrativos significativos na trama. Esses eventos correspondem a ações dramáticas que marcam a trajetória das protagonistas, como as relações socioafetivas, as experiências de trabalho, e acontecimentos marcantes em suas histórias.

Com base nisso, o recorte será feito a partir do episódio piloto, onde a personagem é apresentada para o público espectador: a primeira aparição configuradora. Neste episódio observa-se que a personagem é visualmente construída de forma um tanto despojada, sem rotina, e uma postura poética que transparece insegurança emocional. Ainda durante

esse momento de apresentação, a personagem sofre com a perda do seu pai, vítima de um mal súbito enquanto trabalhava. Perante tal acontecimento, pude recolher algumas provas visuais do modo como a narrativa corporal de Madalena convoca a atividade estética através da via sensível.

Figuras 1 e 2



Nota. Figura 1. Madalena no café da manhã discutindo com o tio Osmar (Câmara, 2024); Figura 2. A personagem no chão do ônibus segurando a cabeça do seu pai; Novela Volta por Cima (Câmara, 2024).

Como observado nos frames capturados na figura 1 e figura 2, a personagem Madalena materializa em sua representação, uma jovem negra, moradora da periferia do Rio de Janeiro, residindo na casa com o seus pais Lindomar (MV Bill) e Doralice (Tereza Seiblitz), sua irmã caçula Tatiana (Bia Santana) e seu tio materno Osmar (Milhem Cortaz), que mora de favor no lar da família. Nas figuras acima as visualidades demonstram na espacialidade, significações do contexto social que vive a personagem.

Na figura 1, durante o café da manhã feito com motivação para comemorar o último dia de trabalho do pai, que estaria se aposentando após um longo processo de espera, — ele que era a referência do sustento familiar —, mostra Madalena em posição central, gesticulando de forma

impaciente durante uma discussão com o tio Osmar, enquanto a irmã mais nova, distraída com fones de ouvido, simboliza um distanciamento das questões trazidas no momento. O enquadramento destaca Madalena como centro da ação e da atitude discursiva, situando-a como sujeito ativo e articulador dos conflitos familiares.

Na figura 2, a personagem está sentada no chão, enquanto segura a cabeça do seu pai que está desacordado. O plano subjetivo da imagem intensifica o drama e aproxima o espectador da fragilidade da personagem, trazendo um teor mais intimista para o espaço do transporte público. O gesto de Madalena, a posição que ela está diante dos demais passageiros, convoca pela via poética visual uma sensação de impotência, de medo, de desfavorecimento social que reflete no momento delicado entre o acolhimento e a situação do pai: que teve o seu corpo estirado no chão do transporte público no qual ele era motorista, devido um infarto ali sofrido.



Nota. Figura 3. Madalena recebe a notícia sobre a gravidade do estado do pai (Câmara, 2024); Figura 4. A personagem rezando pela vida do pai; Novela Volta por Cima (Câmara, 2024).

Na figura 3, o destaque visual dado a personagem serve para evidenciar a dor sentida, atravessada pela preocupação do estado que seu pai se encontra, e que permite a visibilidade da tensão, entre a perda, a ausência do suporte emocional que o seu pai tinha sobre sua vida, das

novas atribuições de responsabilidades familiares que ela irá exercer. Na figura 4, a visualidade reflete através do close-up e baixa iluminação na personagem, a saída religiosa como aporte para assegurar a vida do seu pai. Seu olhar de súplica, o gesto das mãos unidas como função expressiva (Bordwell, 2008) revelam urgência por uma resposta e aponta para um desespero e insegurança pelo o que há de vir. Ao destacar sua emoção, a visualidade reforça o destaque do isolamento emocional de Madalena, ao mesmo tempo que, apela para a comoção do espectador.

Figura 5

Madalena chora ao lado do corpo do seu pai



Volta por Cima (Câmara, 2024).

Na visualidade da figura 5, a aproximação de Madalena sobre o corpo sem vida do seu pai, representa não só o momento de despedida, mas reflete uma sensibilidade tocante, provocada pela exploração da imagem fúnebre como necessidade de impulsionar a tristeza, a dor da perda, como presentificação da experiência do espectador, agindo pelo uso estratégico do *pathos*, despertando o desvelamento de sua sensibilidade.

Tais visualidades impulsionam a efetivação da atividade sensível no espectador, a fim de torná-lo participante ativo nas imagens

visualizadas, — uma característica comum na teledramaturgia das telenovelas. Essas imagens vistas acima, impõem-se diante da tela como objetos configuradores da percepção de quem as consomem, no entanto, o aprofundamento crítico sobre elas demanda de um olhar sensível diante do que está sendo representado, e todas acima, são atravessadas pela dor e sofrimento social da mulher negra materializada na personagem Madalena.

Considerações finais

As televisualidades hegemônicas do audiovisual brasileiro usualmente são organizadoras socioculturais, atuantes no processo de manutenção de estereótipos, de concepções, através das suas representações, que trazem nas suas imagens a urgência de corresponder a fatores externos de uma sociedade ou contexto social. Com essa reflexão sobre as visualidades da personagem Madalena, buscou-se compreender dentro do modo narrativo visual que a mulher negra esteve ficcionalmente inserida, quais sentidos puderam ser inferenciados a partir do que se tornou visível no processo dessa análise, — que terá sua continuidade na escrita da dissertação de mestrado, cujo esse artigo conta como um recorte —. Assim, torna-se possível verificar quais propostas de mudança estão presentes nas telenovelas, no que diz respeito às construções visuais, e se há ou não modificações na representação do corpo negro feminino.

A televisão e, não por acaso as telenovelas, são produtoras de narrativas midiáticas que fluem junto a pós-modernidade e *aisthesis* social, cumprindo com a função de representar uma sociedade “imaginada”, que corresponda a desejos coletivos, de ter representado a consciência de uma nação produzindo no indivíduo um sentimento de legitimização e conformidade (Barbero, 2001).

Diante disso, sua potência persuasiva está imbricada na evocação das emoções que estruturam o *pathos* argumentativo desse produto da indústria cultural. Ao falar com a população através da mídia de massa, a indústria cultural televisiva organiza estratégias que possibilitem o desvelamento da sensibilidade humana a partir dos sentimentos despertos de medo, alegria, tristeza, indignação, fazendo surgir nessa dialética subjetiva, uma motivação gerada a partir da conexão emocional e do convencimento.

Ao produzirem semelhanças com o mundo real dos telespectadores/as, autores/as das televisualidades da teledramaturgia das novelas reafirmam uma estética presa a uma pragmática que torna a “necessidade de resgatar o afetivo, o corporal, como possibilidade de comunicação” (Lopes, 2007, p. 24). Um pragmatismo que perpassa pela exploração da cultura e do popular como viabilização de falar com o público, apropriando-se de seus desejos de auto-realização, estetizando suas sensibilidades subjetivas como configuração para a experiência estética.

Refletindo com Martín-Barbero (2001), a televisão enquanto mediação entre práticas culturais populares e agenciadora de atividades afetivas da sociedade, é importante que ela esteja encaixada numa lógica de produção de sentidos que objetivam correlacionar a convivência cotidiana dos corpos representados na cena com o que é vivido em nossa materialidade.

Referências

- Barbero, J. M. (2001). *Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva*. Editora SENAC.
- Bakhtin, M. (2003). *Estética da criação verbal*. Martins Fontes.

- Bento, C. (2022). *O Pacto da Branquitude*. Companhia das Letras.
- Bordwell, D.. (2008). *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema*. Papirus editora.
- Cabnal, L. (2017). *Defensa del territorio cuerpo-tierra: Apuntes ecofeministas*. Agua y Vida: Mujeres, Derechos y Ambiente AC. <https://aguayvida.org.mx/wp-content/uploads/media/documents/2017/11/apuntes-ecofeministas-para-la-defensa-del-territorio-cuerpotierra.pdf>
- Caldwell, J. T. (1995). *Televisuality: Style, crisis, and authority in American television*. Rutgers University Press.
- Câmara, A. (Diretor). (2024). *Volta por Cima* [série de TV]. TV Globo. <https://globoplay.globo.com/volta-por-cima/t/JmTzgBw6Rn/?origemId=91698>
- Cidreira, R. P. (2020). *Aparência e sensibilidade na cultura*. Em R. P. Cidreira (Org.), *Memória e sensibilidade na cultura contemporânea*. (pp. 155-168). Editora UFRB.
- Conceição, J. C. da. (2023). Telenovela e suas tramas de memórias: reflexos de cultura e identidade na “telinha”. *Contemporânea - Revista de Ética e Filosofia Pública*.
- Ferrara, L. D'A. (2002). *Design em espaços*. Rosari.
- Flusser, V. (2009). *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Relume Dumará.
- Giddens, A. (1991). *As consequências da modernidade*. UNESP.

Haesbaert, R. (2021). *Território e descolonialidade: sobre o giro (multi) territorial/de(s)colonial na “América Latina.”* CLACSO.

Hall, S. (2006) *A identidade cultural na pós-modernidade.* DP&A editora.

Lopes, D. (2007). *A delicadeza: estética, experiência e paisagens.* Editora UnB.

Merleau-Ponty, M. (1999). *Fenomenologia da percepção.* Martins Fontes.

Rocha, S. M. (2014). O estilo televisivo e sua pertinência para a TV como prática cultural. *Revista Famecos: mídia, cultura e tecnologia.*

Souza, M. C. J. de. (2004). *Telenovela e Representação Social. Benedito Ruy Barbosa e a representação do popular na telenovela Renascer.* E-papers Serviços Editoriais.

ECO-HORROR COLETIVO NO VIDEOCLIQUE *THRILLER*, DE MICHAEL JACKSON, EM TEMPOS DE DESASTRES NUCLEARES

Simão Farias Almeida¹

Thriller (1983), de Michael Jackson e produção do cineasta John Landis, é considerado o videoclipe mais caro, cuja música é carro-chefe do álbum homônimo mais vendido de todas as décadas. Completou 40 anos de lançamento em 2 de dezembro de 2023, e continua sendo referência na produção audiovisual musical, inclusive com características de curta-metragem cinematográfico, algo inovador para a época quando os videoclipes costumavam expor apenas os artistas cantando as letras de suas músicas. Assim, herdou características do gênero filmico horror. Na ocasião do lançamento no programa *Fantástico* da Rede Globo em 4 de dezembro do mesmo ano, éramos criança e tivemos pesadelos na mesma noite.

1. Doutor em Literatura e Cultura
Professor da Universidade Federal de Roraima.
simaofariasfarias@gmail.com

Se fôssemos o pesquisador de hoje, tínhamos levado mais a sério a farsa ambiental dentro de um contexto de medos públicos diante de desastres de usinas nucleares. Em 1979, a usina de Three Mile Island, na Pensilvânia (Estados Unidos), sofreu um acidente (Educação Globo, s.d.), e estreou *Zumbi 2 – A volta dos mortos* nas salas de cinemas (Lopes, 2012); e no mesmo ano de produção do clipe, houve um alarme falso de disparo de mísseis nucleares pela então União Soviética (Bermúdez, 2021).

John Fiske (2003) defende a capacidade do videoclipe ultrapassar fronteiras entre cultura e natureza, ideologia e entretenimento. Nestes termos, essa produção audiovisual representa e engaja públicos a respeito de problemáticas humanitárias, sociais, raciais, ecológicas etc. *Thriller* conta a estória do astro pop que tenta convencer a namorada a não ter medo de filme de horror, todavia, no pesadelo dela, se transforma em gato monstro (ou lobisomem) e zumbi, aspecto característico do gênero filmico. O cinema já tinha transferido e adaptado o gótico da literatura para as telas, com personagens se transformando em animais e defuntos vagando pelas ruas, refletido o racismo em *A noite dos mortos-vivos* (1968) em plena corrida espacial e nuclear envolvendo países capitalistas e comunistas (Lopes, 2012). As narrativas góticas por muito tempo, denunciaram a subjugação de sujeitos vulneráveis por parte das elites políticas e econômicas (Rein, 2023). A ficção desse estilo comum ao cinema, à televisão e aos games, sempre representou o marginal e o oprimido na transição de humano a não humano, “a qual também está diretamente relacionada com hierarquias racistas e outras²” (Rein, 2023, p. 165), portanto, em vivências socialmente colonizadoras.

2. which is also directly related to racist and other hierarchies

Segundo Michael Eric Dyson (2005), as mídias podem contrariar ou reafirmar estereótipos obsoletos e clichês insensíveis dos negros. Demonstraremos que as sequências audiovisuais de *Thriller* movimentam um circuito cultural e ambiental para rompê-los. Desta forma, iremos fazer uma leitura pós-colonial do videoclipe de Michael Jackson. O objetivo é demonstrar por meio dos gêneros horror e farsa, o uso do zoomorfismo a fim de fazer crítica social da vulnerabilidade às tragédias químicas e nucleares no início da década de 1980. O problema de pesquisa envolve a superação da forma animal enquanto subterfúgio de subjugar minorias, tratando de um problema político-econômico referente à adoção de energia nuclear, capaz de prejudicar diversos grupos sociais. Nesta ordem, discutiremos as características dos referidos gêneros, o recurso ficcional do zoomorfismo nas mídias e o método pós-fenomenológico muito utilizado em estudos pós-coloniais ao substituir sentidos hegemônicos por subjetividades subalternas, para então fazer a análise baseada nesses pressupostos.

Horror, farsa e zoomorfismo

Este artigo científico está na tradição teórica do eco-horror no audiovisual pelo fato de *Thriller* possuir elementos góticos e zoomorfos num contexto de ameaças e desastres nucleares, cuja radiação pode ocasionar câncer e morte. Se o início do Antropoceno, era marcada pelas influências humanas na natureza, é atribuído aos usos da energia nuclear (Fay, 2018), então, ele se caracteriza pela devastação ambiental e morte de todos os seres. O gênero eco-horror também é contextualizado no tempo do Antropoceno (Tidwell & Soles, 2021). O horror filmico opta, por exemplo, pela representação da transformação de personagens

em animais (caso do primeiro filme de horror *Le ma-noir du diable*, de 1896, no qual o protagonista vira morcego), sobrevalorização destes em detrimento dos humanos (Gambin, 2012) e do retorno dos mortos (Selbo, 2015). Considerado o primeiro filme de mortos-vivos, *Zumbi branco* (1932) fez uso de *black face* (recurso de maquiagem para transformar rostos brancos em negros) com o intuito de contar o enredo da esposa de um bancário numa trama de disputa amorosa no Haiti durante a ocupação estadunidense, virando zumbi (Lopes, 2012).

Devido a essa experiência de invasão neocolonialista, soldados socializaram histórias do vodu levado da África à América Central, ao retornarem aos Estados Unidos, de que a prática religiosa ao usar alucinógenos, ressuscitava mortos por segundos ou minutos (Lopes, 2012). Isso influenciou o horror cinematográfico numa nova frente de produções nas quais eles precisam comer carne humana e sair do estado letárgico até tomar consciência de sua condição e retornarem a seus túmulos (Selbo, 2015). O racismo se perpetuaria enquanto temática em *A noite dos mortos-vivos* (1968) porque o personagem negro, único sobrevivente de seu grupo ao ataque, é morto por caipiras brancos (Lopes, 2012). Essa condição de ter funções cerebrais debilitadas também acontece em espécies de animais não humanos, vítimas de parasitas capazes de transformá-los em autômatos sem cérebro, recurso transferido aos personagens zumbis atordoados (Lopes, 2012).

O eco-horror possui uma linhagem na qual forças da natureza e animais são sobrevalorizados em detrimento dos seres humanos, servindo para demonstrar que compartilhamos origens e a degradação tem suas consequências, caso do desequilíbrio de ecossistemas e biomas, a partir do qual há mudanças na genética da fauna e da flora.

As narrativas envolvendo meio ambiente, nos termos de Sean Cubitt (2005, p. 140), pedem

que confrontemos adicionalmente as relações da sociedade em geral e de sujeitos individuais com o mundo não humano da natureza. Isso requer consideração tanto de que tipo de objeto a natureza é e, portanto, que tipo de sujeitos somos para a natureza, quanto de que relações produzem essas constelações específicas sujeito-objeto³.

Desta forma, quando representamos humanos como animais, estamos subjugando ou sobrevalorizando esses seres? Lee Gambin (2012) analisa filmes no contexto do feminismo, nos quais protagonistas femininas enfrentam espécies hiper-predadoras, gigantes ou em bandos. Nesse caso, as tramas combatem o antropocentrismo, ideologia da superioridade humana, e o androcentrismo que subestima as mulheres. Mas há casos de narrativas de subjugação de humanos à condição animal nas produções audiovisuais, a exemplo do videoclipe de Jackson. No entanto, o artista no desenrolar do vídeo musical, parte da proximidade entre mundo natural e humano, através da qual, em outros tempos, seu personagem se encaixaria numa subalternidade negra ao virar gato monstro ou lobisomem, até rir da situação zoomorfa na última sequência de cenas.

O riso no final do clipe, institui o vínculo de *Thriller* com a farsa. Trata-se de gênero medieval que, como qualquer outro, sofre alterações de aspectos na contemporaneidade. Em sua gênese, teve caráter

3. asks us to confront in addition the relationships of society at large and of individual subjects with the non-human world of nature. This requires consideration both of what kind of object nature is and therefore what kind of subjects we are for nature, and what relationships produce these specific subject-object constellations.

cômico, de zombaria e trapaça, além de emprestar temas das fábulas populares (Machado, 2009). O teatro e a literatura de Ariano Suassuna fizeram seu uso no Brasil. Apesar de a farsa não conter ideias morais ou políticas em sua tradição, sua versão contemporânea está alinhada a debates sociais relevantes, alertando contra a deterioração dos costumes. No filme recente *Anora* (2024), por exemplo, o sonho romântico de uma prostituta foi subestimado pelos valores capitalistas da família russa milionária do pretendente que o obrigou a desfazer o casamento. Em nossa análise, investigaremos as soluções audiovisuais do videoclipe ao fazer uso da representação do zoomorfismo numa crítica ambiental.

Se distinguir humanos e não humanos é estabelecer fronteiras entre instinto e controle, natureza e educação, se os animais são representados com seus comportamentos naturais e outros culturais, suas representações nas mídias, demarcam dimensões de espaço e tempo (Cubitt, 2005). A partir disso, o zoomorfismo implica na introdução de propriedades animais no espectador (Cubitt, 2005). Analisaremos quais ideologias humanas e não humanas Michael Jackson e o produtor John Landis pretendiam levar aos espectadores de televisão, cujas vivências de audiência têm relação com características de domesticidade do meio.

Método pós-fenomenológico

Os paradigmas da pós-fenomenologia romperam com o isolamento dos sujeitos determinado pelos fenomenológicos. Homi Bhabha (1998) sinaliza o método engajado na análise de perspectivas subjetivas e intersubjetivas, ao considerar o Outro pós-colonial, subalterno, não atrelado ao simplismo de uma categoria fixa e oposta ao eu, sendo introduzido num sistema de diferenciação cultural não fenomenológica,

não limitada ao recorte imanente individual dos fenômenos e fatos transcedentes. Se o próprio sujeito essencialista e hierarquizante é marcado pela pressuposição de outras vozes, inclusive contraditórias, pelo movimento duplo da identidade e da diferença, só o recorte pós-fenomenológico consegue apreender as nuances intersticiais entre hegemônicos e marginalizados em “uma relação que é diferencial e estratégica em vez de originária, ambivalente, em vez de acumulativa, duplicadora, em vez de dialética” (Bhabha, 1998, p. 92). Nestes termos, a objetificação factual de cada um dá lugar a um processo, e nele o liminar libera sentidos a sofrerem disruptões de perspectivas comuns ou distintas, capazes de pressupor e antecipar outros, fazendo a natureza de cada discurso virar ambivalente em uma discursividade não-sequencial invadida por interesses colonialistas e estratégias dos subalternizados, atravessando o desejo de identidades e subjetividades hegemônicas narrado pelos majoritários.

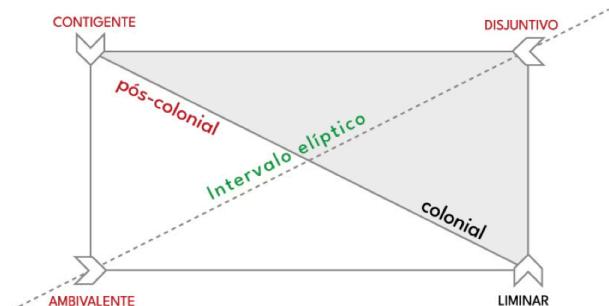
Aquém de posturas individualizantes e essencialistas diante dos fatos, a ambivalência move intermediações entre posições coloniais e pós-coloniais, permanentemente em confronto e contrários ao fechamento de sentidos. Ilustramos, assim, os atravessamentos de manifestações discursivas singulares em suas tentativas de hegemonias, de concentração de poder, conforme os pressupostos de Homi Bhabha (1998) (Figura 1).

Compreendemos nesse diagrama, o processo em fluxo contínuo em que perspectivas se interconectam e contrapõem. A liminaridade abre a interação iniciada por uma ou outra caracterizada pelo deslocamento e diferenciação (Bhabha, 1998), suscetível à disjunção, ou seja, ao rompimento de formas subjetivas e intersubjetivas incomensuráveis de poder. Disjunção que, para Homi Bhabha (1998), é necessária ao

acúmulo de sentidos de contrapoder, cujas contingências, intercaladas não nas bordas dos acontecimentos, mas nos entre-lugares das diferenças culturais, engajam ambivalências nas tentativas homogeneizantes acumuladas a serem subvertidas, a partir das quais resistências e enfrentamentos atravessam os discursos hegemônicos capazes de pressupor outros contrapontos. Os sujeitos colonizadores de subjetividades até se valem de práticas liminares, disjuntivas e contingentes, no entanto, por conta da diversidade dos subalternizados, ficam na expectativa de intervalos elípticos delimitados por estes interessados nas intersubjetividades de confronto (Bhabha, 1998). Através dos atravessamentos pós-coloniais, eles acessam as disjunções previstas pelos hegemônicos com o intuito de deslocá-las sob seu controle e gerar disruptões de gênero, raça, etnia etc.

Figura 1

Diagrama de circuito pós-colonial



Almeida (2024, p. 25).

O método pós-fenomenológico vai servir à identificação das manifestações ambivalentes abarcadas pela agência pós-colonial “em

um processo de substituição, deslocamento ou projeção” (Bhabha, 1998, p. 228), configurado numa técnica de pesquisa que interfere nas tentativas essencialistas dos discursos dos envolvidos e confrontar sentidos concordantes e discordantes. Ao completar o circuito pós-colonial envolvendo liminaridade, disjunção, contingência e ambivalência, o subalterno concretiza sua disruptão de sentidos hegemônicos e os substitui por engajamento contra formas de opressão. Aplicaremos o método na análise das ações e dos discursos do protagonista negro, do narrador, da coadjuvante, dos secundários e de personagens dançarinos de *Thriller*.

A farsa no horror ambiental do videoclipe

Thriller possui dez sequências, ou seja, locações distintas e comuns que se alternam em angulações de câmera panorâmicas (visão geral do espaço ficcional), e emolduram personagens em planos gerais (abertos), médios (parte superior do corpo) e *close ups* (parte do corpo ou de paisagem), tradicionais no meio televisivo. Considerando nossa análise de circuito pós-colonial associado à denúncia de problemas ambientais, estão assim distribuídas em três partes: primeira parte (bosque e interior do cinema), segunda parte (exterior do cinema, rua na proximidade do cinema, cemitério, rua próxima ao cemitério – estas duas últimas locações se repetem –, casa abandonada) e terceira parte (casa de Michael). Atribuímos à primeira parte a associação entre mundo natural e mundo humano na tradição gótica; a segunda parte contém camadas de eco-horror nas quais ora há ambivalência de humano/animal e humano/monstro, ora de humano/zumbi e zumbi/animal; a última parte legitima a farsa do sobrenatural animal para criticar o contexto sublimado na produção, da coletividade vítima dos desastres nucleares.

A primeira sequência já inicia caracterizando o mundo natural no bosque com áudio em off de sapos e grilos, animais típicos em noites nos biomas. Michael alega que o carro está sem gasolina, então, ele e a namorada passam a andar a pé. Após colocar aliança no dedo dela, ele diz ser diferente e, na noite de lua cheia se transforma num gato mostro peludo, segundo o maquiador Rick Baker no *making of* do videoclipe (1983), pois gatos também têm alteração de comportamento em noite de lua cheia (Cães & Gatos, 2024), ou lobisomem, para a atriz Ola Ray (John Landis, 1983). Essa passagem pode se referir à transição da adolescência às responsabilidades adultas. Todavia, sigamos no propósito da análise pós-colonial ambiental. Na versão de animal, Michael se reconhece como tal ao olhar suas garras, cena que marca a liminaridade entre o hegemônico reconhecer o subalterno na condição de animal subjugado e o personagem negro reconhecer esta condição com o intuito de depois recontextualizá-la.

Figura 2

Primeira parte, sequência 1 – liminaridade



Captação de Thriller, 1983 (Jackson, 2009).

Após ver ele avançar sobre o corpo da namorada caída no chão, o espectador descobre que a primeira sequência audiovisual se trata de um filme sendo exibido no cinema. Michael e ela discutem porque ela quer sair da sala de projeção. Enquanto isso, o áudio em off do filme na tela, expressa o diálogo entre um xerife e seu colaborador a respeito da criatura perseguida no bosque por eles, e a câmera angula camisa de um figurante atrás do casal de namorados contendo a imagem de um dinossauro, reforçando a associação remota envolvendo o mundo humano e o não humano da qual a narrativa audiovisual parte na sequência do bosque.

Figura 3

Segunda parte, segunda sequência – disjunção



Captação de *Thriller*, 1983 (Jackson, 2009c).

As cenas na entrada do cinema dão início à terceira sequência, primeira da segunda parte do videoclipe. Michael questiona a namorada se ela sentiu medo do filme e ela nega, porém, ele se mantém descrente. Entre cartazes de filmes de horror, aparece um da produção de *King*

Kong (1933), em que um gorila gigante interage e se apaixona por uma pesquisadora (Corrales, 2005), temática capaz de se articular com a força da natureza na primeira parte do videoclipe. Mas também se configura em contraposição ao aparecimento dos zumbis, tratando-se de uma disjunção de sentidos antropocêntricos do gorila apresentando comportamentos humanos e de uma inversão do cantor imitando características da fauna.

Figura 4

Segunda parte, terceira sequência – contingência



Captação de *Thriller*, 1983 (Jackson, 2009c).

Michael e a namorada caminham até a rua próxima ao cinema numa região de fábricas, cenário que pode ser aproximado de usinas nucleares. Ele canta versos da letra da música, fazendo gestos e comportamentos próprios de monstros (Frankenstein, mortos-vivos) e animais (chipanzés, predadores). Essas imagens e seus discursos iniciam o acúmulo de contingências de sentidos acerca da mudança de perspectiva gótica do eco-horror animalista ao eco-horror nutrido por

camadas zoomorfas e ambientais, individuais e coletivas. Nas imagens da primeira estrofe, o artista canta “Algo maligno está espreitando na escuridão⁴” (Michael Jackson, 1983), mostrando as mãos parecendo garras, e bate as mãos como se dissesse “quero ver o que vai acontecer”.

Ao cantar “Mas antes o terror lhe tira a voz⁵” (Michael Jackson, 1983), Michael bate as mãos duas vezes criando uma gradação na expectativa em relação ao porvir. No terceiro verso “Você começa a congelar” (Michael Jackson, 1983), ele imita Frankenstein ou um zumbi, não zoomorfo. Já em “Você está paralisado⁷” (Michael Jackson, 1983), pula forjando medo e, em seguida, imita um animal e bate as mãos, legitimando certa ambivalência na primeira estrofe da música, marcada pela alternância entre o sobrenatural e o natural, algoz e vítima. Expectativa similar a de quem está numa floresta aguardando um predador aparecer ou numa casa abandonada à espera de um fantasma; se perguntarmos o que somos para a natureza (Cubitt, 2005), podemos nos perceber na situação de vítimas em vez de parceiros da preservação ecológica. Outro verso, “Você ouve a porta fechar, e percebe que não e que não há para onde correr⁸” (Michael Jackson, 1983), contingencia a duplicidade do eco-horror na imitação de um chimpanzé ou morto-vivo, após a qual ele faz um gesto de luta, migrando do papel zoomorfo ao de alvo do terror. Em “Você sente a mão fria⁹” (Michael Jackson, 1983) por trás da namorada, volta a imitar Frankenstein ou um zumbi, decretando depois

-
4. Something evil's lurkin' in the dark
 5. But terror takes the sound before you make it.
 6. You start to freeze.
 7. You're paralyzed.
 8. You hear the door slam and realize there's nowhere left to run.
 9. You feel the cold hand.

“O seu tempo acabou¹⁰” (Michael Jackson, 1983), apontando para ela o dedo indicador como se pedisse atenção.

A graduação do horror segue em “Eles estão atrás de você, há demônios fechando todos os lados¹¹” (Michael Jackson, 1983), quando Michael bate as mãos e grita durante som em off emitido por animal. No verso seguinte “Eles te possuirão¹²” (Michael Jackson, 1983), mostra os dentes como faz animal mostro ou lobisomem, e termina a primeira estrofe reforçando de modo convincente a antecipação de contraposição já dada pelo cartaz de *King Kong*: “Eu vou fazer você ver¹³” (Michael Jackson, 1983). Assim, as contingências nos versos já preparam a ambivalência que se dará na última parte de *Thriller*, delimitando a alternância do horror zoomorfo a outro social de natureza não integrada ao mundo natural, concomitante aos efeitos da radiação fazendo tanto homens e mulheres, quanto espécies da fauna em vítimas. Alguns versos remetem à condição de morto - “Mas antes o terror lhe tira a voz”, “Você começa a congelar”, “Você está paralisado”, “Você sente a mão fria” – e outros são ambíguos no medo de criaturas monstruosas e animais monstros - “Você ouve a porta fechar, e percebe que não e que não há para onde correr”, “O seu tempo acabou”, “Eles estão atrás de você, há demônios fechando todos os lados” e “Eles te possuirão”. Os versos fazem o cantor alternar entre a antecipação da transformação zumbi e do medo a ser sentido pela namorada.

A quinta sequência inicia no cemitério tomado por nevoeiro onde há uma árvore em forma de monstro com largos galhos/braços.

10. You're of time.

11. There're out to get you, there's demons closing in on every side.

12. They will possess you.

13. I'll make you see.

Enquanto mortos saem das tumbas e túmulos, o narrador em off segue reverberando o tom de Michael para a namorada:

A escuridão cai sobre a Terra, a hora da meia noite está próxima.
Criaturas rastejam. Em busca de sangue, para aterrorizar sua
vizinhança. E tudo aquilo que for encontrado. Sem alma para
descer, deve ficar e enfrentar os cães do inferno e apodrecer.
Dentro da concha de um cadáver¹⁴. (Michael Jackson, 1983)

Essa narração continua a alternar entre características comuns a animais e mortos- vivos (rastejam) e exclusivas de zumbis (sangue, aterrorizar, inferno, apodrecer, cadáver). A expressão “cães do inferno” reforça a ambiguidade zoomorfismo e sobrenatural. Enquanto segue a narração em off tratando da podridão dos corpos, um morto sai de um bueiro como um animal numa rua próxima ao cemitério.

O narrador diz eloquente “Aparecem fantasmas saindo de cada túmulo indo em sua direção para acabar com você¹⁵” (Michael Jackson, 1983), verso durante o qual o cantor emite em off “oh yeah”, confirmado a danação dos vivos provocada pelo ataque das criaturas do além ainda vagando e se arrastando após anos de letargia abaixo da terra. Em seguida, numa zona industrial contrastante com o meio ambiente natural, a música para, os zumbis cercam o casal e uma música incidental ascendente de suspense prepara a cena seguinte: transformam Michael Jackson num zumbi, condição que o afasta da namorada ainda viva, expressa pela técnica de movimento de câmera *dolly back* produzido a

14. Darkness falls across the land, the midnight hour is close at hand. Creatures crawl. In search of blood, to terrorize y'all's neighborhood. And whosoever shall the found. Without the soul for getting down, must stand and face the hounds of hell and rot. Inside a corpse's shell.

15. Tomb are closing it to seal your doom. And, though, fight to stay alive.

partir da imagem dela até distanciar-se. O morto-vivo Michael dança com os outros, fazendo passos e gestos de humanos e não humanos, próprios seus de dançarino, de animais ameaçando a vítima, passos de fantasmas/animais, mãos parecendo garras de monstros/animais, passos de crianças ou adolescentes se divertindo em pátio de uma escola, animais/zumbis/idosos rastejando. A dança do coletivo do além sincronizada recupera o animalismo e avança nas contingências das camadas de horror/ zoomorfia.

Figura 5

Segunda parte, sequência 8 – Contingência de garras de monstros/animais



Captação de Thriller, 1983 (Jackson, 2009c).

Então, sem estar com fisionomia de morto-vivo, o artista canta o refrão da música:

Isso é terror. Noite do terror. E ninguém irá te salvar, das criaturas prestes a te atacar. Você sabe o que é isso. Noite do terror. Você luta pela sua vida. Em uma mortal noite do terror. Terror. Noite

do terror. Garota, eu posso te aterrorizar mais, do que qualquer outro fantasma poderia ousar tentar. Então me deixa te abraçar. E compartilhar uma noite mortal aterrorizante. Isso é terror. Noite do terror. Garota, eu posso te aterrorizar mais, do que qualquer outro fantasma poderia ousar tentar. Então me deixa te abraçar. E compartilhar uma noite mortal aterrorizante¹⁶. (Michael Jackson, 1983)

Figura 6

Segunda parte, sequência 8 – Contingência de rastejar de monstros/animais/idosos



Captação de Thriller, 1983 (Jackson, 2009c).

O coral em off repete trechos do refrão “Terror. Noite de terror”, sobre a imagem do horror coletivo impresso no conjunto de dançarinos zumbis, diferente do horror gótico caracterizado pelo zoomorfismo

16. ‘Cause this is thriller. Thriller night. And no one’s gonna save you. From the beast about to strike. You know it’s thriller. Thriller night. You’re fighting for your life. Inside a killer, thriller. Thriller. Thriller tonight. Girl, I can thrill you more. Than any ghost would ever dare try. Thriller. Thriller tonight. So let me hold you tight. And share a killer, thriller. ‘Cause this is thriller. Thriller night. Girl, I can thrill you more. Than any ghost would ever dare try. Thriller. Thriller tonight. So let me hold you tight. And share a killer, thriller.

individual de vampiros e lobisomens. Voltando a ter feição de morto-vivo, Michael observa a namorada se dirigindo a uma casa abandonada, sendo seguida pelos zumbis e por ele. Na última sequência da segunda parte, eles invadem a casa, quebrando janelas, paredes e piso do quarto, avançando em direção da moça. No momento em que o cantor toca nela, a garota acorda do pesadelo.

A terceira parte se desenvolve na décima e última sequência, na qual Michael a abraça e diz que vai leva-la em casa. Ao virar em direção da câmera, ele aparece com olhos do gato monstro ou lobisomem da primeira parte (bosque) do videoclipe, ao som de uma gargalhada em off. Isso demonstra o pesadelo real da subalternidade negra e dos efeitos da radiação nuclear.

Figura 7

Terceira parte, sequência 10 – ambivalência



Captação de Thriller, 1983 (Jackson, 2009c).

A gargalhada em off desconstrói a imagem de Michael monstro, subvertendo a tradição do zoomorfismo da subalternidade negra para

legitimar um horror em ascensão através do qual uma coletividade de mortos-vivos reflete as consequências de desastres ambientais comuns a animais, homens, mulheres, crianças, adolescentes, idosos, brancos e negros. Desta forma, o audiovisual musical em questão se constitui numa farsa que remete ao contexto da época tomado por pânico, medo e trauma coletivo em relação à interferência humana na natureza e no meio ambiente por meio da indústria de energia nuclear. A bióloga marinha Rachel Carson evidenciou de forma inédita no livro *Primavera silenciosa* (1962), os impactos da contaminação química na vegetação, nas vidas humanas e animais; Jackson e Landis, vinte anos depois, denunciam a dimensão da catástrofe nuclear no meio televisivo, o mesmo permeado de gêneros factuais do jornalismo, sob as vistas da domesticidade familiar “antenada” na realidade no conforto do lar (Cubitt, 2005), onde os residentes tomam conhecimento dos “pesadelos” do cotidiano. Nos termos de Michael Eric Dyson (2005), o videoclipe aqui analisado contraria estereótipos negros com o intuito de representar problemas coletivos abundantes na sociedade de tempos nucleares.

O protagonista Michael percorre o circuito pós-colonial da narrativa (Bhabha, 1998), reconhece a liminaridade colonialista à qual é imposta a imagem dos negros tratados enquanto animais, demarca disjunção ao se contrapor ao gorila (*King Kong*) como estereótipo social reverberado pelo racismo, acumula contingências de sentidos capazes de ampliar os públicos atingidos pelos problemas ambientais e completa a disruptão pós-colonial dos subalternos ao demonstrar que qualquer pessoa e ser pode ser vulnerável às crises de seu tempo. Não são vítimas do meio ambiente e sim dos desastres humanos. Cantor e produtores superam a fronteira entre natureza e cultura (Fiske, 2003), provocando

os espectadores a arregalar os olhos como o artista na dança zumbi e animal, detectando as mudanças impactantes no meio ambiente ao redor. Na ambivalência final do videoclipe, Michael/zumbi/animal/monstro, a narrativa demonstra que o anti-ambientalismo pode ser racialista e racista, contudo, as tragédias contemporâneas nas telas de TV, precisam abrir os olhos da humanidade a fim de focar não só em determinados grupos sociais subalternizados alvo de preconceitos, levando em conta as coletividades, a fauna e a flora igualmente vulnerabilizadas no contexto da nova era nuclear.

Conclusão

A farsa de eco-horror pós-colonial de *Thriller* deve ser tratada como disruptiva ao superar o zoomorfismo racialista e racista de uma tradição do terror audiovisual para alertar a respeito dos novos tempos da tragédia ambiental. E o protagonista negro acompanhado de recursos de câmera e som angulando passos de dança e gestos, captando gritos e gargalhada, denuncia que qualquer um de nós estamos sujeitos a subalternidades ambientais, a sermos submetidos a condições e formas não humanas, todas vítimas. Substitui e desloca a tradição racista do cinema animalista e de zumbi com o intuito de projetar na TV, e atualmente nas telas de computadores e smartphones, as dores de todos nós prestes a ganhar estado vegetativo ou zoomorfo num cotidiano trágico.

O videoclipe aqui analisado pode ser considerado uma gênese da futura preocupação do cantor com a humanidade e o meio ambiente, refletida de forma mais evidenciada, respectivamente, nos clipes *Heal the world* (1993) e *Earth Song* (1995), sobre a paz mundial e os impactos humanos nos ecossistemas terrestres às vistas dos povos indígenas

e africanos, mas já traz em si, mesmo de modo subliminar, o artista engajado na “concha” de seu tempo de denúncias de riscos humanos, sociais e ecológicos, não ainda de mitigação massificada de soluções pelas mídias. Posteriormente, filmes de zumbis fizeram denúncias de comportamentos coletivos consumistas em shopping-centers, fascistas, armamentistas e de descontrole pandêmico. Assim, Michael Jackson escolheu o horror e o eco-horror para chocar públicos na sala de estar, três anos após o maior desastre nuclear dos Estados Unidos. Ainda não estamos livres deles, basta acompanhar a atualidade no cenário da geopolítica envolvendo economias e políticas neoliberais e neonacionais, no qual países a exemplo de Coreia do Norte, Rússia, Irã, China e o norte-americano lembram das suas produções de armas químicas. O panorama de narrativas de mortos-vivos deve seguir frutífero.

Referências

- Almeida, S. F (2024). *Disrupções das fantasias do negacionismo, da perdição e da terraformação em narrativas de emergência climática*. Ideia.
- Bermúdez, Á (2021, 28 fevereiro). O dia de 1983 em que o mundo esteve à beira de uma guerra nuclear (e como descobrimos só agora). *BBC News Brasil*. <https://www.bbc.com/portuguese/geral-56230542>.
- Bhabha, H (1998). *O local da cultura*. Editora UFMG.
- Cães & Gatos (2024, novembro 22). Fases da lua podem afetar os pets mais do que imaginávamos. <https://caesegatos.com.br/fases-lua-afetar-pets-mais-do-que-imaginavamos>.

Carson, R. (2002). *Silent Spring*. A Mariner Book Houghton Mifflin Company.

Change Before Going Productions (2012, janeiro 26). *1st Horror Film: The Devil's Castle (1896) First Vampire Movie | GEORGES MELIES *new music** [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=OBArxsdF2rs>

Corrales, C. E. (2005). King Kong: a história por trás do filme original e suas influências. *Delfos*. <https://delfos.net.br/king-kong-a-historia-por-tras-do-filme-original-e-suas-influencias>

Cubitt, S (2005). *Ecomedia*. Rodopi.

Dyson, M. E. (2005). *Come hell or high water: hurricane Katrina and the color of disaster*. Basic Civitas Books.

Educação Globo. (s.d.). Maiores acidentes nucleares da história. <http://educacao.globo.comartigo/maiores-acidentes-nucleares-da-historia.html>.

Fay, J. (2018). *Inhospitable world: cinema in the time of the Anthropocene*. Oxford University Press.

Fiske, J (2003). *Television Culture*. Routledge.

Gambin, L. (2012). *Massacred by mother nature: exploring the Natural Horror Film*. Midnight Marquee Press.

Jackson, M. (2009a, outubro 03). *Heal the world*. [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=BWf-eARnf6U&list=RDBWf-eARnf6U&start_radio=1

Jackson, M. (2009b, outubro 03). Michael Jackson - *Earth Song* [Video]. YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=xai3vtsdtxu>

Jackson, M. (2009c, outubro 03). *Michael Jackson - Thriller (Official 4K Video)* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=sOnqjkJTMaA&list=RDsOnqjkJTMaA&start_radio=1

John Landis. (1983). *Making of Thriller*. [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=okhelk5vfz8>

Lopes, R. J. (2012). Zumbis: a ciência, a história e a cultura pop por trás do fenômeno. *Superinteressante Coleções*.

Machado, I. (2009). A farsa: um gênero medieval. *Ouvir ou ver*, 5, 122-137.

Rein, K. (2023). *Gothic Cinema: an introduction*. Palgrave Macmillan.

Selbo, J. (2015). *Film genre for the screenwriter*. Routledge.

Tidwell, C., & Soles, C. (2021). *Fear and nature: ecohorror studies in the Anthropocene*. The Pennsylvania State University Press.

ÍNDICE REMISSIVO

A

- Adolescência 148, 149, 150, 157, 161
âncora 39, 42, 43, 45, 50, 51, 52, 53, 54,
55, 56, 57
âncoras 37, 40, 60, 61, 62
audiovisual 15, 17, 18, 20, 23, 28, 29, 30,
31, 32, 33, 34, 66, 68, 73, 74, 75, 78,
81, 82, 86, 90, 91, 98, 109, 110, 115,
122, 125, 126, 128, 129, 130, 131, 136,
150, 192, 193, 194, 195, 200, 202, 206,
207, 208, 209, 214, 215, 219, 220, 221,
223, 226, 231, 232, 235, 236, 237, 238,
239, 240, 241, 242, 243, 245, 248, 249,
251, 252, 264, 269, 270, 273, 274, 275,
283, 291, 292
A Vida Secreta do Meu Marido Bilionário
16, 22, 28, 29, 30, 32

C

- Câmera 78, 79, 80, 148
composição 12
comunicação 42, 43, 63, 155, 156, 191, 192,
193, 197, 212, 215, 231, 244, 247, 248,
252, 258, 260, 261, 270

D

- desastres 273, 274, 275, 281, 291

E

- estética 15, 18, 23, 26, 29, 30, 31, 69, 76,
78, 81, 82, 109, 125, 126, 130, 131,
133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140,
141, 142, 216, 219, 222, 255, 256, 257,
258, 260, 261, 264, 265, 266, 270, 272
ética 11

- Euphoria 65, 66, 67, 70, 71, 72, 73, 76, 80,
81, 83, 84, 86, 87, 88, 89, 90, 93

- Eurovisión 121, 122, 123, 124, 125, 126, 128,
129, 130, 137, 138, 140, 143, 145, 146

F

- Facebook 239, 244
fotografia 12

I

- Ich komme 127, 128, 130, 131, 132, 133,
136, 137, 138, 140, 141
Instagram 15, 26, 27, 29, 163
Irmão do Jorel 213, 216, 217, 219, 220,
221, 222, 224, 225, 226, 227, 229,
230, 231, 232

J

- jornal 49, 50
jornalismo 14, 15, 39, 40, 41, 42, 43, 237,
239, 240, 245, 246, 247, 249, 250,
251, 252, 291

L

- lentes 168, 235, 252
linguagens 21, 152, 158, 217, 233, 246,
256, 262

M

- Madalena 253, 265, 266, 267, 268, 269
Michael Jackson 104, 273, 275, 278, 285,
286, 287, 289, 293, 295
midiático 12
misóginia 39
misoginia 149, 151, 152, 161, 162
música 94, 95, 96, 97, 98, 101, 102, 103,
104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 112,
113, 115, 116, 118, 122, 125, 127, 138,
226, 273, 284, 285, 287, 288

N

- novela 15, 20, 22, 26, 34, 172, 176, 183,
186, 191, 253

P

Patrícia Roberta 37, 40, 45, 46, 47, 49, 50, 51, 55, 56, 57, 58, 60, 61, 62
personagem 15, 27, 30, 84, 150, 155, 158, 159, 161, 168, 169, 170, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 180, 183, 184, 185, 191, 223, 224, 225, 226, 228, 229, 233, 253, 265, 266, 267, 268, 269, 276, 277, 282
personagens negros 166, 167, 168, 169, 170, 176, 180, 181, 187, 190

Q

queer 65, 67, 72, 81, 86, 87, 89, 90, 91, 128, 130, 136, 138, 139, 140, 141

R

Rede Globo 20, 22, 41, 43, 165, 166, 167, 168, 175, 187, 273
rede social 51, 239, 245, 246
redes sociais 15, 18, 20, 21, 22, 25, 26, 27, 28, 29, 41, 46, 66, 149, 151, 153, 167, 175, 239, 247

S

séries 20, 68, 80, 92, 220
Slow Living 11
streaming 16, 17, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 33, 41, 192, 193, 194, 195, 198, 199, 200, 201, 204, 205, 207, 208, 209, 210, 251
streamings 68

T

Telas 235
telejornais 39, 47, 49, 50, 61, 62, 236
telejornal 39, 40, 41, 42, 43, 44, 49, 60, 63
telejornalismo 39, 41, 42, 43, 45, 62, 63, 232, 240, 245, 248, 249, 250, 251, 252
telenovela 15, 16, 18, 20, 21, 22, 23, 29, 30, 31, 32, 34, 35, 165, 166, 169, 171, 172, 175, 176, 178, 179, 180, 181, 182, 183,

184, 185, 186, 188, 189, 190, 191, 245, 251, 265, 272

televisão 15, 16, 21, 22, 23, 24, 25, 28, 29, 31, 35, 40, 41, 43, 47, 66, 68, 69, 150, 202, 204, 205, 206, 209, 215, 217, 219, 234, 236, 238, 239, 240, 243, 245, 249, 250, 256, 257, 258, 260, 269, 270, 274, 278

Thriller 273, 274, 275, 277, 281, 282, 283, 284, 286, 288, 289, 290, 292, 295

TikTok 19, 20, 27, 33

Turma da Mônica 216, 217, 219, 220, 221, 222, 223, 225, 227, 228, 230, 234

TV 21, 24, 25, 27, 29, 34, 37, 40, 41, 42, 44, 47, 48, 49, 50, 53, 61, 93, 118, 167, 192, 195, 209, 215, 224, 236, 238, 239, 245, 250, 251, 271, 272, 292

TV Arapuan 37, 40, 42, 47, 48, 49, 50, 53, 61

TVN 94, 96, 97, 99, 101, 102, 109, 116, 117, 118

Twitter 245

V

vídeo 68, 155, 156, 157, 194, 207, 223, 224, 225, 236, 237, 238, 239, 241, 244, 245, 250, 277

videoclipe 273, 274, 275, 277, 278, 281, 282, 283, 284, 290, 291, 292

vídeos 32, 150, 152, 161, 195, 214, 216, 239, 244

Volta por Cima 265, 266, 267, 268, 271

X

X 33, 36, 63, 173, 245

Y

YouTube 19, 20, 27, 49, 143, 144, 149, 150, 152, 211, 221, 232, 234, 294, 295

RIA

Editorial