

Faculdade NOVOESTE e Programa de Pós-graduação em Escrita Criativa, Roteiro e Multiplataformas

JORNADA DE CIÊNCIAS AUDIOVISUAIS E ARTES DO VÍDEO

PELIGUILLA PELIGULA



ANAIS DE RESUMOS

ORGANIZADORES
Murilo de Castro
João Carlos Costa Jr.

Copyright © 2026 Editora Pelicula

Anais de Resumos da I Jornada Nacional de Ciências Audiovisuais e Artes do Vídeo Película

Organização de:

Murilo de Castro

João Carlos Costa Jr.

ISBN: 978-65-978800-0-3

Editora Pelicula

2026

Diagramação e Projeto Gráfico

Faculdade NOVOESTE

EVENTO NACIONAL DA REVISTA PELICULA EM PARCERIA COM A FACULDADE NOVOESTE

Faculdade NOVOESTE

Rua Rui Barbosa, 1792 - Centro

Campo Grande/MS

CEP: 79004-441

www.novoeste.edu.br

Revista PELICULA

www.pelicula.art.br

As opiniões expressas pelos autores pertencem a eles e não refletem necessariamente a opinião do Conselho Editorial ou da Editora.

Todos os direitos são reservados.

Autorizamos a reprodução parcial desta obra, para fins acadêmicos, desde que citada a fonte.

Proibido qualquer uso para fins comerciais.

**Direitos reservados a
PELICULA**

marca registrada

Goiânia, Goiás

pelicula@coletivocineforum.com

www.pelicula.art.br

COMITÊ CIÊNTÍFICO E ORGANIZADORES

Altamir Botoso
João Carlos Costa Jr.
Murilo de Castro
Victória Nantes Marinho Adorno
Victor Finkler Lachowski
André Rezende Benatti
Isabela Domingues

AUXILIARES

Isabela Nunes de Almeida
Güinewer Inaê Bueno de Queiroz
Noah de Aguiar Pinho
Adinael de Moraes Victorio
Ana Paula Almeida Mendes
Júlia Alves do Carmo
Layla de Oliveira Vasconcellos

AVALIADORES

Alúcio Ferreira de Lima – Universidade Federal do Ceará
Atilio Butturi Junior – Universidade Federal de Santa Catarina
Bárbara Piazza – Universidade Federal do Paraná
Carlos Alberto Debiasi – PUC Paraná
Daniel Bassan Petry – Universidade de São Paulo
Dennis Castanheira – Universidade Federal Fluminense
Francisco Pereira Smith Júnior – Universidade Federal do Pará
Geraldo Vicente Martins – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Gláucio Henrique Matsushita Moro – PUC Paraná
Graziela Ribeiro Baena – Universidade Federal do Pará
Henrique Maia Lins Vaz – Universidade Federal de Juiz de Fora
João Carlos Costa Jr. – Faculdade NOVOESTE
Kátia Rodrigues Paranhos – Universidade Federal de Uberlândia
Larissa Latif Plácido Saré – Universidade Federal do Pará
Marcio Markendorf – Universidade Federal de Santa Catarina
Marco Aurelio da Cruz Souza – Universidade Federal de Pelotas
Martha Gomes de Freitas – Universidade Federal de Pelotas
Michelle Farias Sommer – Universidade Estadual do Rio de Janeiro
Murilo de Castro – Universidade Federal do Paraná
Márcia Gomes Marques – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Noemi dos Reis Corrêa – Instituto Federal de Mato Grosso
Rafael Adelino Fortes – Instituto Federal de Mato Grosso
Roberto Franco Moreira – Universidade de São Paulo
Rodrigo Daniel Levoti Portari – Universidade Estadual de Minas Gerais
Rosângela Fachel de Medeiros – Universidade Federal de Pelotas
Suyanne Tolentino de Souza – PUC Paraná
Victor Finkler Lachowski – Universidade Federal do Paraná
Whander Allípio Sulurico Silva – Universidade Federal de Uberlândia

RESUMOS EXPANDIDOS

PARA ALÉM DO HORROR: UM OLHAR PARA O COMING OF AGE EM *IT: A COISA*

Savio de Alencar Pessoa¹

RESUMO

Este trabalho propõe analisar o filme *It: A Coisa* (2017), dirigido por Andy Muschietti, sob a perspectiva do subgênero cinematográfico *coming of age*, isto é, narrativas de amadurecimento. O objetivo central deste estudo é compreender como a obra utiliza elementos característicos do *coming of age* para construir os jovens protagonistas. A escolha desse tema se dá para suscitar o debate em torno da presença de componentes de jornadas de amadurecimento em filmes de horror, que podem auxiliar o espectador a criar um imaginário em torno do jovem fora da ficção. Para atingir o fim proposto, com uma perspectiva voltada para a narrativa e as atitudes dos personagens, foi empregada a metodologia de análise imanente, formulada pelo professor Ismail Xavier, que consiste na valorização da percepção do espectador sobre uma obra cinematográfica, ao invés da utilização de um filme para ilustrar um método. Além disso, recorre-se a uma pesquisa bibliográfica para auxiliar a compreensão do cinema de horror, do *coming of age* e da juventude nos filmes de terror, aspectos fundamentais para o embasamento do tema e para alcançar os resultados. A partir disso, chegou-se à conclusão de que os personagens que compõem o núcleo principal de *It: A Coisa* passam por uma jornada de crescimento e de transição para a vida adulta, tendo em vista que o filme explora temas como sexualidade, amizade e conflitos pessoais, familiares e escolares, marcas do subgênero *coming of age*.

Palavras-chave: Cinema. *It: A Coisa*. Coming of age.

INTRODUÇÃO

Com o surgimento do cinema no fim do século XIX, surgiram também as primeiras películas com temas sombrios e elementos sobrenaturais, como *Le Manoir du Diable* (1896). Embora o curta-metragem dirigido por Georges Méliès seja considerado um dos primeiros filmes de terror da história, o gênero horror se consolidou no cinema apenas na década de 1930, após o declínio do Expressionismo Alemão, movimento cinematográfico que influenciou as temáticas, as estéticas e as narrativas do terror contemporâneo. Silveira (2024, p. 90) explica que o horror é caracterizado por enredos com componentes repugnantes e grotescos, bem como também teve sua estética firmada “pela Universal Studios, que entre os anos de 1930 e 1950, tratava de sumarizar uma história do horror dentro de suas narrativas, buscando atingir um público jovem”.

À vista disso, foi na década de 1950 que o subgênero *coming of age* se consolidou no cinema. Conforme Ferreira (2024), as narrativas *coming of age* têm origem na Era Moderna, com base em movimentos filosóficos e literários, e estão presentes em todos os gêneros cinematográficos, incluindo o horror. Ainda segundo a autora, a subjetividade, bem como os conflitos e as relações entre o mundo

¹ Graduado em Jornalismo pela Universidade Federal do Piauí (2025).

interno e externo da juventude são pontos centrais do *coming of age*, o que leva os jovens personagens a passar por uma jornada de descobertas e de transformação pessoal.

No horror, o *coming of age* ganhou visibilidade a partir da década de 1960, quando o gênero começou a ser mais explorado com a presença crescente crianças e adolescentes em papéis de destaque, pelo surgimento de novos subgêneros, e porque “as produções dessa época se voltaram para os jovens e os filmes, em cores, exploraram violência e sensualidade” (Teles, 2019, p. 19). No *coming of age* de horror, há a união de elementos sobrenaturais com a transição para a fase adulta dos personagens, que passam por situações angustiantes e típicas da adolescência, o que os conduz a uma jornada de amadurecimento pessoal, como em *Carrie, a Estranha* (1976), *Jovens Bruxas* (1996), *Possuída* (2000), *A Bruxa* (2016), *Verão de 84* (2018) e *O Telefone Preto 2* (2025).

Nesse contexto, insere-se *It: A Coisa*, dirigido por Andy Muschietti e lançado em 2017. Baseado no livro homônimo de Stephen King, o filme é a maior bilheteria da história do cinema de horror, com U\$700 milhões arrecadados. Ambientado na década de 1980, na fictícia cidade de Derry, a obra acompanha a jornada dos jovens Bill, Richie, Eddie, Stanley, Ben, Mike e Beverly na tentativa de derrotar Pennywise, uma figura sobrenatural que se transforma no medo das vítimas para cometer uma série de assassinatos de crianças e adolescentes. Além de abordar assuntos como negligência, abuso e violência contra menores, *It: A Coisa* também trata de temas como amizade, sexualidade e as mudanças de fase da vida.

Sob esse viés, este trabalho tem como objetivo compreender quais elementos do *coming of age* são utilizados em *It: A Coisa* e como eles auxiliam no desenvolvimento dos sete jovens protagonistas. A realização desta pesquisa é fundamental para entender como a figura do adolescente pode ser construída, uma vez que o cinema é repleto de estímulos emocionais capazes de provocar sentimentos e gerar experiências subjetivas no espectador (Duarte e Carlesso, 2019), o que pode auxiliar na construção de uma determinada imagem da juventude fora do universo ficcional.

MÉTODO

Para atingir o objetivo deste estudo, optou-se por utilizar, como metodologia, a análise imanente, desenvolvida pelo teórico do cinema Ismail Xavier, tendo como foco a narrativa e as ações dos protagonistas de *It: A Coisa*. Em entrevista à *Revista Significação*, em 2018, o autor argumenta que a análise imanente pode ser utilizada para compreender variados produtos artísticos, incluindo filmes.

Esse tipo de abordagem foge do convencional em relação às metodologias de pesquisa, uma vez que o espectador não pretende chegar aos resultados por meio da ilustração de uma teoria ou método. Ou seja, ao analisar determinada obra, o espectador não parte de teorias externas. Todavia, ainda na entrevista à *Significação*, Xavier ressalta que a utilização de conceitos teóricos pode ser empregada para enriquecer o ponto de vista do analista sobre um filme.

Nesse sentido, Ismail Xavier defende a percepção e a experiência subjetiva do espectador com o objeto fílmico como mecanismos fundamentais para chegar a certas conclusões sobre a narrativa, pois o sujeito espectral precisa se adequar à obra que está assistindo, e não fazer o movimento inverso. Xavier complementa que a análise diz respeito à capacidade do espectador de encontrar elementos

dentro da obra que são utilizados para atribuir algum significado. Sob esse viés, para o autor, a partir da percepção, o analista pode compreender os significados do filme ao observar como os sentidos são construídos dentro da própria obra através da linguagem cinematográfica.

RESULTADOS E DISCUSSÕES

Ao longo da narrativa, observa-se, em *It: A Coisa*, uma série de questões e vivências comuns da juventude. A primeira delas, que vale destacar, é a mudança de fases da vida. Para Campani e Medeiros (2018) todos os sete protagonistas passam por processos de transição da infância para a vida adulta. No filme, os personagens que compõem o núcleo principal estão na faixa etária dos 13 anos, o que é evidenciado pelas mudanças corporais, pelo aumento de responsabilidades e pelos interesses juvenis. De forma nítida, nota-se essa transição com Ben, Beverly, Stanley e Mike. Enquanto Ben é fã da *boy band*² *New Kids on the Block*, Bev tem sua primeira menstruação e Stan passa pela cerimônia judaica do bar mitzvah, simbolizando que ele agora é um adulto com deveres morais e religiosos. Já Mike começa a trabalhar no abate de ovelhas na fazenda onde vive, função exercida apenas pelos adultos.

Relacionado à transição de idade, está a sexualidade dos protagonistas. Ao integrar o Clube dos Perdedores, Beverly se torna o interesse amoroso dos meninos, especialmente de Ben e Bill. Todavia, isso não é exclusivo dos garotos, uma vez que Bev também é apaixonada por Bill. Além da paixão, outro marco da sexualidade dos personagens é o beijo. De acordo com Campani e Medeiros (2018), ao ser disputada romanticamente por Bill e Ben, Beverly é apresentada como uma princesa que precisa de um beijo para ser salva. Ben nutre um amor platônico por Bev, demonstrado por meio de olhares, de um poema, de sua coragem ao enfrentar o antagonista secundário Henry Bowers e, por fim, pelo primeiro beijo dado na garota. Já Bill e Beverly vivem uma paixão mútua, consumada na cena final do filme, quando os personagens se beijam, simbolizando o amor e o elo eterno entre os jovens, uma vez que marca a despedida da menina de Derry.

Ademais, como de costume nas adaptações das obras de Stephen King, outro tema abordado no filme é a amizade. Para Ferreira (2024), a construção da amizade a partir da identificação entre os jovens é um aspecto marcante das narrativas de *coming of age*. A autora ressalta que, entre pessoas marginalizadas, a amizade proporciona liberdade e proteção. Nesse sentido, logo no início de *It: A Coisa*, observa-se que cada um dos sete protagonistas possui alguma particularidade que o torna excluído: Bill é gago, Stanley é judeu, Richie é nerd, Mike é negro, Eddie é hipocondríaco, Ben é gordo e Beverly é pobre e considerada promíscua. Nessa perspectiva, o que inicialmente os torna amigos é o fato de todos se identificarem por serem marginalizados e por enfrentarem conflitos externos semelhantes, motivo pelo qual o grupo é denominado Clube dos Perdedores. Além disso, é por meio da amizade que os personagens sentem-se felizes e corajosos, sendo essa a principal razão pela qual conseguem enfrentar Pennywise e Henry Bowers. Ferreira (2024, p. 66) pontua que “quando apresentadas com um desafio, as

² *Boy band* são grupos musicais formados por jovens do sexo masculino e voltados para o público adolescente.

personagens sempre se voltam para os seus círculos de apoio, sejam eles a família, amigos ou aliados que se apresentam dentro das situações em que elas se encontram”.

Além do mais, no começo da trama, os personagens enfrentam problemas particulares, sendo isso mais explícito em Eddie, Bill, Beverly e Stanley. Enquanto Eddie convive com a superproteção da mãe, Bill enfrenta a culpa pela morte do irmão Georgie, Bev vive com o pai abusivo e Stan é pressionado a ir bem no bar mitzvah. Embora cada personagem possua um problema diferente, o Clube dos Perdedores sofre ameaças externas semelhantes, que são o bullying escolar, as agressões de Bowers e a presença de Pennywise. Nesse sentido, derrotar essas ameaças representa a superação dos medos e o crescimento pessoal que cada protagonista vivencia ao longo da narrativa. Eddie confronta a mãe e rompe com o ciclo de superproteção, Beverly liberta-se dos abusos do pai, Bill aceita a morte de Georgie, Mike derrota Henry Bowers e Stanley cumpre o ritual da maioridade. O ápice do amadurecimento dos jovens e do fortalecimento da amizade é simbolizado pela vitória sobre Pennywise, mesmo quando ele se transforma nos medos individuais de cada um deles.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer deste trabalho, foram expostas e analisadas as temáticas e as ações dos protagonistas de *It: A Coisa*, a fim de entender como o filme utiliza elementos do *coming of age* para construir os personagens. Ao examinar *It: A Coisa* sob essa ótica constata-se que a obra aborda a sexualidade, a amizade e os conflitos internos e externos como temas, que são marcas do subgênero. Além disso, ao trabalhar com esses assuntos, nota-se que os sete protagonistas da narrativa são desenvolvidos a partir de características relacionadas a essas temáticas, como o início da adolescência, interesses amorosos, a superação de medos e conflitos, bem como das relações com os amigos. Todos esses elementos resultam no amadurecimento pessoal de cada protagonista. Com isso, pode-se concluir que, mais do que um filme de horror, *It: A Coisa* enquadra-se no subgênero *coming of age*.

REFERÊNCIAS

CAMPANI, Leonardo Moura; MEDEIROS, Thaís Dias. **O Clube dos Perdedores:** Entre feminilidades e masculinidades no filme *It - A Coisa*. Anais eletrônicos do VII Seminário Corpo, Gênero e Sexualidade, do III Seminário Internacional Corpo, Gênero e Sexualidade e do III Luso-Brasileiro Educação em Sexualidade, Gênero, Saúde e Sustentabilidade, Rio Grande, 2018.

DUARTE, Indianandra Thomasi; CARLESSO, Janaína Pereira Pretto. Psicanálise, cinema e subjetividade: como a sétima arte interfere na construção e reconstrução da subjetividade. **Revista Sociedade e Desenvolvimento**, v. 8, n. 4, 2019.

FERREIRA, Amanda Victoria Decothé da S. **“É a travesti do ensino médio!”:** O coming Of age como proposta de um Protagonismo queer a partir dos filmes *Alice Júnior* e *Meu Nome É Bagdá*. Dissertação (Mestrado Cinema e Audiovisual) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2024.

REVISTA SIGNIFICAÇÃO. **Análise fílmica em artigos científicos - Ismail Xavier**. 2018. 5min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dQ2W87EUzjs>. Acesso em: 07 nov. 2025.

SILVEIRA, Francisco da. **Corpos que sangram além da cisgeneridade:** Imagens monstruosas e outros discursos. Dissertação (Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo) - Universidade Estadual do Paraná, Curitiba, 2024.

TELES, Diogo Oliveira. **A Órfã:** Cinema de horror, infância e feminino. Dissertação (Mestrado Interdisciplinar em Cinema) - Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2019.

INSTAURANDO CRISES: A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA DO CINEMA-ESCULTURA NO CAMPO DA COMUNICAÇÃO

Tom Lisboa¹

RESUMO

O presente trabalho investiga a série autoral *Cinema-Escultura* a partir das crises que ela instaura no dispositivo cinematográfico clássico e nas categorias do cinema expandido, articulando essas perturbações como experiências estéticas no campo da comunicação. A proposta surge da intersecção entre fotografia, escultura e cinema, resultando em obras que exigem do espectador uma fruição ativa, multissensorial e não linear. Justifica-se esta abordagem pela crescente relevância das experiências sensíveis nas pesquisas comunicacionais contemporâneas, que, desde os anos 1990, têm deslocado o foco dos estudos de mídia para as mediações e o papel do receptor como cocriador de sentido. O objetivo central do estudo é analisar como o *Cinema-Escultura* desestabiliza os pilares estruturantes do cinema tradicional — a arquitetura da sala, a tecnologia de projeção e a narrativa linear — e propõe novas possibilidades perceptivas e comunicacionais. A metodologia adotada é qualitativa e exploratória, com base nas contribuições de autores como André Parente, Rosalind Krauss, Hans Ulrich Gumbrecht e César Guimarães, organizando a análise em torno de três eixos críticos. Os resultados apontam que a obra não apenas rompe com as convenções do cinema, mas propõe uma presentificação do tempo e uma relação estética que depende do corpo, do gesto e da improvisação do espectador. Conclui-se que *Cinema-Escultura* opera como um mediador sensível de experiências comunicacionais, propondo uma expansão epistemológica da estética e uma reconfiguração dos modos de recepção e significação no audiovisual contemporâneo.

Palavras-chave: Experiência estética. Cinema. Cinema expandido. Dispositivo cinematográfico. Epistemologia.

INTRODUÇÃO

O presente trabalho propõe refletir sobre o *Cinema-Escultura* como um objeto que tensiona o campo da comunicação a partir das crises que instaura tanto em relação ao dispositivo cinematográfico clássico quanto ao conceito de cinema expandido. O termo *Cinema-Escultura* se refere a uma série de obras autorais que surgem da intersecção entre fotografia, instalação e linguagem fílmica, e que passaram a integrar, desde 2022, uma investigação doutoral em torno da experiência estética na contemporaneidade. Essas obras, embora formalmente próximas da escultura e conceitualmente relacionadas ao cinema, não se encaixam plenamente em nenhum desses domínios, operando por fricção e deslizamento entre campos — um gesto que dialoga com o horizonte do *expanded cinema* (Youngblood, 1970) e com as práticas de arte-mídia que compreendem o dispositivo como experiência sensível (Weibel; Shaw, 2003).

A noção de experiência estética, central nesta análise, não será tratada aqui como manifestação de epifania ou como juízo de gosto, mas como o efeito de um atrito sensível entre sujeito e objeto. Esse

¹ Doutorando do PPGCOM da Universidade Tuiuti do Paraná, bolsista CAPES. Mestre em Photography and Urban Cultures (Goldsmiths, University of London) e Comunicação e Linguagens (Universidade Tuiuti do Paraná).

entendimento dialoga com Hans Ulrich Gumbrecht (2006), que vê a experiência estética como pequenas crises cotidianas de percepção, e com César Guimarães (2004), ao sugerir que certos objetos artísticos funcionam como mediadores de experiências, ativando camadas de sentido por meio do estranhamento. Também converge com autores como Christine Mello (2008), que compreende a arte interativa e o audiovisual expandido como campos de relação e de recepção ativa.

No campo da comunicação, essa perspectiva estética se fortalece nos estudos sobre mediações e recepção. Como destacam Marques e Martino (2015), os processos comunicacionais implicam dimensões afetivas e partilhadas que não se esgotam na racionalidade do *logos*. *Cinema-Escultura*, ao desarticular elementos como a linearidade narrativa, a frontalidade da projeção e a imobilidade da recepção, convoca o público para um tipo de engajamento sensorial que o insere ativamente na produção de sentido, promovendo uma estética da mediação.

A partir das formulações de André Parente (2007) sobre o dispositivo cinematográfico institucional e das contribuições de Rosalind Krauss (1979) sobre o campo expandido da escultura, compreende-se que *Cinema-Escultura* ocupa uma zona de tensão crítica. Rompe com a arquitetura da sala tradicional, desfaz o feixe único de projeção e propõe uma forma narrativa em suspensão, na qual os rastros do tempo se acumulam em camadas sem hierarquia. Essa condição híbrida aproxima o trabalho de investigações sobre imagem e tecnologia desenvolvidas por Arlindo Machado (2014) que reconhece o papel comunicacional dos dispositivos e de suas materialidades.

Nesse cenário de experimentações, a estética deixa de ser atributo do objeto para se tornar dimensão relacional. Como observa Valverde (2008), interessa à comunicação estudar experiências em que o espectador assume papel ativo na produção de sentidos, em vez de simplesmente decodificar mensagens previamente organizadas.

Este trabalho tem como objetivo analisar as crises instauradas pelo *Cinema-Escultura* como experiências estéticas no campo da comunicação, discutindo como elas desestabilizam as convenções do dispositivo cinematográfico clássico e apontam novas possibilidades para o cinema expandido.

MÉTODO

Este estudo adota uma abordagem qualitativa e exploratória, fundamentada nos pressupostos da Teoria dos Dispositivos, da estética da recepção e da epistemologia da experiência estética em comunicação. O percurso analítico parte da descrição detalhada das características formais do *Cinema-Escultura*, série de obras autorais desenvolvidas entre 2019 e 2024, e das crises instauradas por sua presença no espaço expositivo.

A análise estrutura-se em três eixos inspirados nas proposições de Parente e Carvalho (2009) sobre os componentes do dispositivo cinematográfico clássico: a arquitetura da sala de exibição, a tecnologia de captação e projeção e a forma narrativa. Cada eixo foi operacionalizado por indicadores observáveis: (a) espaço e corpo, analisando como o público circula e percebe o ambiente das obras; (b) matéria e tecnologia, observando como os materiais, suportes e dispositivos técnicos participam da experiência estética; e (c) tempo e narrativa, examinando como as sobreposições, pausas e lacunas

constroem ritmos e sentidos possíveis.

A metodologia dialoga com autores como Gumbrecht (2006), para quem a experiência estética opera como uma suspensão momentânea da função interpretativa, e Guimarães (2004), que concebe objetos estéticos como mediadores de experiências sensíveis. As noções de campo ampliado, segundo Krauss (1979), também orientam a análise da escultura enquanto linguagem que transborda seus limites disciplinares.

A condição autoral do pesquisador é reconhecida como parte do processo e é metodologicamente controlada por meio da distinção entre registros de criação e texto analítico, bem como pelo constante diálogo com a bibliografia teórica. Essa postura não confunde criação e crítica, mas entende a fricção entre ambas como um modo de conhecimento, próximo ao Valverde (2008) define como saber sensível.

Por fim, a crise é compreendida não apenas como tema, mas como método: um gesto investigativo que tensiona forma e pensamento, permitindo que a análise se construa como prática estética no campo comunicacional.

RESULTADOS E DISCUSSÕES

A análise do *Cinema-Escultura* revela três tipos principais de crise instauradas no dispositivo cinematográfico tradicional. A primeira é espacial. A sala escura e o ponto fixo da projeção são substituídos por ambientes abertos e iluminados, onde o espectador circula entre as obras. Esse deslocamento do olhar para o corpo em movimento altera a própria condição da fruição, transformando a recepção em experiência física. O espectador deixa de ocupar o lugar do observador imóvel e passa a integrar o dispositivo, como discute Valverde (2008) ao tratar o corpo como mediador de sentido.

A segunda é técnica. As esculturas utilizam imagens fixas e sobrepostas em camadas transparentes que não se sucedem no tempo, mas coexistem no espaço. Com isso, o fluxo projetivo do cinema é substituído por um regime de simultaneidades. O dispositivo técnico-comunicacional (luz, transparência, textura e matéria) atua como agente sensível da experiência. Ele não apenas sustenta a imagem, mas interfere nela, provocando novas formas de atenção e presença. Essa compreensão aproxima-se das proposições de Peter Weibel e Jeffrey Shaw sobre o meio como operador estético e das leituras de Lev Manovich, que vê nos dispositivos digitais agentes ativos da cultura visual contemporânea.

A terceira é narrativa. Em vez de seguir uma estrutura linear, *Cinema-Escultura* propõe uma narrativa por justaposição, na qual o tempo é condensado e a montagem se transfere para a mente do espectador. O sentido surge do que falta, das pausas, dos hiatos, dos fragmentos. Essa dramaturgia perceptiva remete às “pequenas crises da percepção” de Gumbrecht (2006), mas também dialoga, por exemplo, com a teoria do tátil-óptico de Laura Marks.

Nessas três frentes, a experiência estética se manifesta como uma presença instável. Ver, mover-se e imaginar acontecem ao mesmo tempo, dissolvendo fronteiras entre cinema, escultura e instalação. A crise, mais do que um efeito, torna-se método de criação e pensamento. É nesse ponto que *Cinema-Escultura* se aproxima da tradição do *expanded cinema* formulada por Gene Youngblood e das práticas de *media art* que compreendem o dispositivo como campo relacional, no sentido proposto por Mello e

Beiguelman.

Por fim, propõe-se que as crises espacial, técnica e narrativa sejam pensadas em conjunto, formando uma estrutura interdependente. O espaço se vincula ao corpo, a técnica à matéria, a narrativa ao tempo. Esse entrelaçamento poderia ser representado visualmente em um diagrama, evidenciando como o dispositivo se converte em mediador sensível da experiência comunicacional. Tal perspectiva aproxima o trabalho de reflexões de Arlindo Machado sobre imagem, tecnologia e recepção, reafirmando a vocação comunicacional do cinema expandido na contemporaneidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Cinema-Escultura instaura crises fundamentais no dispositivo cinematográfico tradicional. Rompe com a arquitetura da sala escura, desestabiliza a linearidade narrativa e propõe um cinema sem projeção.

A experiência estética emerge como relação ativa entre sujeito e objeto.

A crise torna-se potência estética e comunicacional.

As obras analisadas desafiam os limites entre cinema, escultura e fotografia.

Propõem novas mediações sensíveis no campo da comunicação.

O dispositivo expandido ganha densidade conceitual ao incorporar o corpo e o tempo como camadas da obra.

REFERÊNCIAS

BEIGUELMAN, Giselle. **Memória da Amnésia: políticas do esquecimento**. São Paulo: Sesc, 2016.

GUIMARÃES, César. **A experiência estética e a vida ordinária**. E-Compós (Brasília), Salvador, v. 1, n.1, p. 1-13, 2004.

GUMBRECHT, Hans. Pequenas crises: experiência estética nos mundos cotidianos. In: Guimaraes, C; Leal, B; Mendonça, C. **Comunicação e experiência estética**. Editora UFMG. Belo Horizonte, 2006.

KRAUSS, Rosalind. Sculpture in the Expanded Field. **October**, v. 8, p. 30-44, spring 1979.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinema e pós-cinema**. Campinas: Papyrus, 2014.

MANOVICH, Lev. **The Language of New Media**. Cambridge: MIT Press, 2001.

MARQUES, Angela.; MARTINO, Luiz Mauro Sá. A comunicação, o comum e a alteridade: para uma epistemologia da experiência estética. In: **Logos**. 22/2: p. 31-44, 2015.

MARTINO, Luiz Mauro Sá. Aproximações Entre Estética E Comunicação: Aberturas possíveis E diálogos Entre Os Conceitos. **Intexto**, nº 36, agosto de 2016, p. 14-29, doi:10.19132/1807-8583201636.14-29.

PARENTE, André. Cinema de vanguarda, cinema experimental e cinema do dispositivo. In: COCCHIARALE, Fernando (Org.). **Filmes de artista no Brasil 1965-1980**. Rio de Janeiro: Contra Capa. 2007.

PARENTE, André; CARVALHO, Victa de. Entre cinema e arte contemporânea. **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 17, p. 27-40, jun. 2009.

MARKS, Laura U. **The Skin of the Film**. Durham: Duke University Press, 2000.

MELLO, Christine. **Extremidades do vídeo**. São Paulo: Senac, 2008.

VALVERDE, Monclar. Comunicação e experiência estética. In: **XVII ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS**. Anais GT Estéticas da Comunicação. São Paulo: UNIP / Compós, 2008.

WEIBEL, Peter; SHAW, Jeffrey. **Future Cinema: The Cinematic Imaginary after Film**. Cambridge: MIT Press, 2003.

YOUNGBLOOD, Gene. **Expanded cinema**. Nova York: Dutton, 1970.

A REPRESENTAÇÃO DO MALIGNO NA INFÂNCIA DA NARRATIVA FÍLMICA DE *A HORA DO MAL* (2025)

Beatriz Rodrigues Ribeiro¹

Carolina de Aquino Gomes²

RESUMO

Este estudo investiga a representação da infância vinculada ao maligno e ao insólito no filme *A Hora do Mal* (2025), dirigido por Zack Cregger. A obra rompe com a concepção tradicional da infância como símbolo de inocência, apresentando crianças como agentes de corrupção e disseminação do horror. O propósito da análise é compreender de que modo o filme constrói essa imagem da infância maligna e refletir sobre seus significados culturais e simbólicos. A base teórica articula-se em dois eixos: *Sobre o Mal*, de Terry Eagleton (2022), que aborda o mal como uma constante na literatura; e *Filosofias do Horror*, de Noel Carroll (1999), que explora a resposta ao anômalo no gênero do horror. A metodologia empregada segue a proposta de Marcelo B. Marques de Melo (2011), em *Autópsias de Horror*, privilegiando uma análise qualitativa das imagens, sons e elementos narrativos constituintes do filme de terror, e manipulação desses elementos para a construção da personagem fílmica. A pesquisa aponta que a produção estadunidense representa a infância como um fator de ruptura social, em que o mal se manifesta pela degradação corporal e pela disseminação incontrolável da “contaminação” – fazendo da criança simultaneamente vítima e ameaça, o que desafia a confiança social nela depositada. O filme tensiona símbolos convencionais ao vincular a figura infantil à perda do futuro e à iminência do colapso. Conclui-se que *A Hora do Mal* reconfigura o imaginário do horror ao projetar sobre a infância o medo contemporâneo da desintegração social e do colapso das estruturas culturais, utilizando as metáforas da doença e da possessão para ressignificar o papel simbólico da criança na narrativa de horror.

Palavras-chave: Infância. Cinema de horror. Maligno. Narrativa fílmica.

INTRODUÇÃO

A representação da infância no cinema de horror contemporâneo frequentemente subverte concepções idealizadas associadas à pureza, vulnerabilidade e promessa de futuro. *A Hora do Mal* (2025), dirigido por Zack Cregger, insere-se nessa tendência ao apresentar crianças como agentes ativos da corrupção e da disseminação do horror, desafiando a confiança social tradicionalmente atribuída à figura infantil. Ao invés de preservar o imaginário de inocência, o filme investe na construção de personagens cuja presença intensifica o desconforto e a sensação de ameaça, operando a partir da inversão de papéis simbólicos. Essa abordagem encontra eco no cenário cultural contemporâneo, marcado por

¹ Graduanda em Letras pela Universidade Federal do Piauí, membro do Grupo de Estudos/Pesquisas sobre o Mal na Literatura (GEMAL/UFPI). E-mail: beatrizrodrigueslp@gmail.com.

² Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Ceará (2020), é professora adjunta do curso de Letras da Universidade Federal do Piauí e coordenadora do Grupo de Estudos/Pesquisas sobre o Mal na Literatura (GEMAL/UFPI). E-mail: carolina@ufpi.edu.br.

crises sociais, insegurança coletiva e desestabilização de valores. A escolha de representar a infância como catalisadora do mal dialoga com medos difusos ligados à instabilidade do futuro, ao colapso de estruturas familiares e à imprevisibilidade dos laços afetivos. Assim, o presente estudo propõe-se a analisar, sob um viés interdisciplinar, como *A Hora do Mal* constrói essa infância associada ao maligno e ao insólito, investigando o potencial simbólico dessa representação e sua relação com os temores sociais que permeiam a produção cultural atual.

MÉTODO

O estudo adota abordagem qualitativa, fundamentada na análise de conteúdo imagético e narrativo, conforme a proposta de Marcelo B. Marques de Melo (2011) em *Autópsias de Horror*. Essa metodologia privilegia a decomposição de cenas, enquadramentos e recursos sonoros, observando como a *mise-en-scène* e o design de som contribuem para a construção da tensão e para a caracterização da criança como figura ameaçadora; além de examinar as interações entre personagens e a progressão narrativa, identificando padrões que sustentam a atmosfera de horror. A pesquisa se estrutura em três etapas: (1) seleção e descrição das sequências em que a criança exerce papel central na produção do horror; (2) identificação de elementos visuais e sonoros que potencializam a sensação de estranhamento; (3) interpretação desses elementos à luz do referencial teórico, articulando-os às discussões culturais sobre o mal e o insólito. Essa abordagem permite não apenas mapear recursos técnicos, mas também compreender o papel simbólico e ideológico dessas escolhas estéticas (Gaudreault, 2009).

RESULTADOS E DISCUSSÕES

A análise articula dois eixos principais, sendo o primeiro derivado de *Sobre o Mal*, de Terry Eagleton (2022), obra que aborda o mal como elemento persistente nas artes, descolando-o de leituras estritamente religiosas e explorando sua função narrativa e simbólica. Eagleton discute como o mal, quando corporificado em personagens, opera como metáfora de ameaças mais amplas, funcionando como espelho distorcido das fragilidades humanas. Esse enquadramento teórico permite compreender a criança maligna não como simples antagonista, mas como figura que catalisa e amplifica tensões sociais latentes. O segundo eixo baseia-se em *Filosofias do Horror*, de Noel Carroll (1999), que examina a resposta do público diante do anômalo e do repulsivo, especialmente no cinema de horror. Carroll argumenta que o horror surge da fusão entre fascínio e repulsa, o que é intensificado quando a fonte do medo contraria expectativas culturais estabelecidas — como no caso da criança associada ao perigo. A partir desses referenciais, a infância em *A Hora do Mal* pode ser lida como uma violação de códigos simbólicos profundos, gerando uma inquietação que extrapola o âmbito da ficção e dialoga com ansiedades coletivas contemporâneas.

Os resultados apontam que *A Hora do Mal* constrói a figura infantil como ponto de convergência entre a vulnerabilidade física e a potência destrutiva. A degradação corporal — expressa pelo elemento *gore* — opera como metáfora visual da ruptura de fronteiras entre o humano e o inumano, intensificando o efeito de horror. Ao mesmo tempo, a criança é posicionada narrativamente como agente involuntário,

o que a torna simultaneamente vítima e ameaça, rompendo a lógica moral binária comum ao gênero.

A análise também evidencia que a presença infantil no filme atua como catalisadora do colapso social. Sua condição de transmissora de um mal incontrolável desestabiliza famílias, comunidades e sistemas de proteção, refletindo um medo contemporâneo da falência de estruturas culturais e institucionais. O uso de metáforas como a possessão reforça essa percepção, deslocando a infância do imaginário de esperança para o campo do abjeto, onde o futuro não é promessa, mas ameaça.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conclui-se que *A Hora do Mal* reconfigura a representação da infância no horror contemporâneo, atribuindo-lhe uma carga simbólica complexa que combina fragilidade e perigo. Ao romper com imagens convencionais de inocência, o filme tensiona códigos culturais profundos, convidando o espectador a confrontar seus próprios limites morais e emocionais diante da figura infantil. Essa inversão de valores não apenas amplia o potencial narrativo do horror, mas também serve como reflexão crítica sobre o presente, no qual o medo do colapso social e da degradação cultural se projeta nas figuras mais improváveis. Assim, a obra consolida-se como um exemplo expressivo de como o cinema pode utilizar o imaginário da infância para explorar as ansiedades coletivas e ressignificar arquétipos culturais consolidados

REFERÊNCIAS

- CARROLL, Noël. **A filosofia do horror ou paradoxos do coração**; Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papyrus, 1999.
- CREGGER, Zach (direção). **A Hora do Mal** [título original: *Weapons*]. Direção e roteiro de Zach Cregger. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures; New Line Cinema, 2025. Longa-metragem (terror, mistério), tempo de duração: 128 minutos, 2025.
- EAGLETON, Terry. **Sobre o Mal**. Terry Eagleton; traduzido por Fernando Santos. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- GAUDREULT, André. Cinema e narrativa. In: **A narrativa cinematográfica**. André Gaudreault, et al; Tradução Adalberto Muller, Ciro Inácio Marcondes, Rita Jover Faleiros. Brasília: Editora Universidade de Brasília, p. 31-56, 2009.
- MELO, M.B.M. Construindo uma teoria do horror. In: **Autópsias do horror: a personagem de terror no Brasil**. São Paulo: LCTE Editora; FAPESP, p. 21-87, 2011.

NOS DESEJOS DO ALGORITMO: A CATEGORIA LÉSBICA NA PLATAFORMA PORNHUB

Raabe Bastos¹

RESUMO

Esta pesquisa investiga os tensionamentos de gênero e sexualidade que emergem dos títulos de vídeos com a palavra *lésbica* no Pornhub a partir da análise de mil títulos classificados, pela plataforma, como mais relevantes. Articulamos gênero, sexualidade, os estudos de pornografia e os estudos de plataforma a fim de compreender os títulos como práticas discursivas performativas e instâncias de produção e circulação de sentidos sobre o corpo, o prazer, as práticas e as identidades. Com base em uma metodologia mista, combinando estratégias quantitativas e qualitativa, optando pela coleta manual, extraímos os títulos. A extração foi seguida de um tratamento automatizado com a ferramenta de análise textual Python, o que permitiu o mapeamento de termos recorrentemente associados à palavra *lésbica*, a construção de nuvens de palavras, grafos e tabelas. Essa cartografia semântico-discursiva revelou seis subcategorias predominantes, segmentos que, ao emergirem, operam como indícios dos desejos socialmente mediados e mercadologicamente distribuídos no ambiente digital pornográfico.

Palavras-chave: estudos queer,lesbianidades, porn studies, estudos de plataforma.

INTRODUÇÃO

O Pornhub se faz de valia para pensar tensionamentos pois se trata de um dos sites mais acessados em todo o mundo, sendo uma produção coletiva e colaborativa, visto que todos os usuários podem submeter vídeos na plataforma, de maneira que a nomeação dos materiais por diversas subjetividades faz emergir tensionamentos. Plataformizado, o Pornhub permite uma série de interações usuário/usuário e usuário/plataforma, seu caráter de colaboração pode operar como produção de poder e saber, reconfigurando controles. Criado em 2007, tem cerca de 100 milhões de usuários diários, possibilitando a construção de identificação através de postagem de vídeos, curtidas, comentários, conversas, sexo virtual e venda de materiais eróticos, além de ser o maior espaço publicitário da indústria. Localizá-lo em suas dimensões culturais como agente na organização e produção de discursos é destacar as visibilidades por ele endossadas, fundamentadas e conformadas. A maneira como tais mídias influenciam na distribuição do visível e invisível impacta no gênero e na sexualidade. Uma plataforma que centraliza sua produção e distribuição no corpo pode escancarar ainda mais tensionamentos no que tange às práticas e identidades que geram subjetivação, são negociações exercidas nos e por corpos, possibilitando experiências através da partilha de uma mesma matriz cultural.

¹ Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (PPGCOM/UFMG). Graduada em Jornalismo pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

A partir de relatórios disponibilizados pela plataforma anualmente, os *PornHub Insights*², percebemos que o termo *lésbica*, desde 2014, aparece expressivamente, sempre estando entre os cinco termos mais buscados desde que são publicadas as revisões, mesmo que a plataforma acumule centenas de categorias. Sendo, portanto, umas das representações com maior audiência no mundo e no Brasil, de forma que, como posto anteriormente, ainda que com consciência de que os relatórios da plataforma são dotados de lógica mercadológica, indicam a importância das lesbianidades postas. Apesar de serem voltados unicamente ao chamamento de novos consumidores, evidenciam como a categoria pode propiciar uma série de investigações que dizem da plataforma, do pornô, do gênero e da sexualidade.

Com os dados da coleta em mãos, os limpamos, modificando e removendo campos incorretos ou incompletos, identificando informações duplicadas, corrigindo formatações, percebendo ausências e retirando conectivos ou números que poderiam influenciar na análise final, garantindo que os dados sejam consistentes. O tratamento foi realizado utilizando a linguagem de programação Python, de forma que os mil títulos foram devidamente limpos.

Uma preocupação que tivemos ao lidar com os títulos foi referente às traduções, considerando que o PornHub traduz automaticamente todos os conteúdos para o usuário. Direcionada a essa questão, averiguamos os títulos que estavam com traduções erradas, no sentido de adicionar caracteres no meio das palavras, e os corrigimos antes de passar para as outras etapas da pesquisa. Na análise, percebemos que mesmo que aconteçam eventuais erros de tradução, as palavras que indicam categoricamente do que se trata o vídeo, como a nomeação das práticas em tela, não mudam, inclusive, o PornHub adapta as gírias utilizadas no material original para o português. Também reiteramos que o consumidor brasileiro tem acesso aos títulos como são traduzidos pela plataforma, com a automatização que pode ser falha, portanto, são indivíduos habituados as eventuais inconsistências. Por vezes, esses erros são incorporados à linguagem do pornô online, se tornando parte da gramática do contexto pornográfico.

Com a busca por *lésbica*, a plataforma entregou resultados de todo o mundo em traduções feitas por sua própria IA, revelando subcategorias que condensam sentidos recorrentes que, mais do que representar, performam modos de ver, desejar e organizar os corpos lésbicos na lógica pornográfica e plataformizada, sendo: *amigas, milfs, orgias, trans, parentalidades e práticas*. As palavras, aqui, não são neutras, antes, constroem inteligibilidades, inscrevem pedagogias do prazer, instauram convenções e abrem brechas. A categoria *lésbica* aparece, então, como palavra-chave, como índice de desejo e como superfície de inscrição dos embates entre norma e dissidência. Ao olhar para os títulos como territórios de disputa, este trabalho aponta para a potência política do texto pornográfico e sua capacidade de tensionar as fronteiras entre o visível e o invisível, o desejável e o normativo, o corpo e o código. No entrelaçamento de lesbianidades, pornografia e plataforma, buscamos os rastros de uma linguagem que faz do gozo também um campo de batalha.

2 Relatórios que apresentam dados sobre os acessos aos seus conteúdos, sendo um compilado de informações guiado por datas temáticas, assuntos do momento, categorias mais acessadas, dados dos países, entre outros marcadores.

Percebemos uma série de tensionamentos nas subcategorias, como questões relacionadas à heterossexualidade compulsória, à fetichização, ao racismo, à degradação, ao incesto, à homonormatividade, ao apagamento lésbico, mas também à resistência, à transgeneridade e uma série de outras possibilidades para pensarmos as lesbianidades, em todos os seus tensionamentos, postas na plataforma Pornhub.

Nesse contexto, teoricamente, no campo dos estudos de gênero e sexualidade, trabalhamos principalmente com Judith Butler (1988, 2018, 2020, 2022), Paul Preciado (2011, 2014, 2017,

2023), Monique Wittig (2022), Gayle Rubin (2013), Adrienne Rich (2010), Mario Mieli (2023), Gloria Anzaldúa (2021) e Tanya Saunders (2017), cujas obras interrogam os fundamentos da identidade, os regimes de poder que atravessam os corpos e as possibilidades de dissidência sexual. No debate sobre pornografia, ancoramo-nos nas contribuições de Linda Williams (1999, 2012), Paul Preciado (2011, 2014, 2017, 2023), Carolina Parreiras (2010, 2012, 2024), María Elvira

Díaz-Benítez (2021), Maria Filomena Gregori (2016) e Lorena Caminhas (2018, 2023), autorias que tratam o pornô como artefato cultural, discurso político e tecnologia de subjetivação. Por fim, os estudos de plataforma, com destaque para os trabalhos de d'Andrea (2020) e Parreiras (2024), que nos fornecem as ferramentas necessárias para compreender a dimensão técnica e algorítmica das mediações contemporâneas do desejo.

REFERÊNCIAS

ANZALDÚA, G. **A vulva é uma ferida aberta**. Rio de Janeiro: A Bolha, 2021.

BUTLER, J. Os atos performativos e a constituição do gênero: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. **Caderno de leituras**, n. 78, 1988.

BUTLER, J. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. José Olympio, 2018.

BUTLER, J. **Corpos que importam**: os limites discursivos do “sexo”. n-1 edições, 2020.

BUTLER, J. **Desfazendo gênero**. São Paulo: Editora Unesp, 2022.

CAMINHAS, L. A midiatização dos mercados do sexo e a configuração da experiência erótica mediada. **Galáxia** (São Paulo), p. 162-174, 2018.

CAMINHAS, L. Os mercados erótico-sexuais em plataformas digitais: o caso brasileiro. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 38, n. 111, p. e3811027, 2023.

D'ANDRÉA, Carlos. **Pesquisando plataformas online**: conceitos e métodos. 2020.

DÍAZ-BENÍTEZ, M.; GADELHA, K.; RANGEL, E.. Nojo, humilhação e desprezo. **Anuário Antropológico**, v. 46, n. 3, p. 10-29, 2021.

GREGORI, M. **Prazeres perigosos**. Erotismo, gênero e limites da sexualidade. São Paulo, Companhia

das Letras, 2016.

MIELI, M. **Por um comunismo transexual**. São Paulo: Boitempo, 2023. PARREIRAS, C. **Beijos, atos, orgasmos e telas: o sexo em exibição**. 2010.

PARREIRAS, C. Internet e mercado erótico: notas etnográficas sobre x-sites. **V ENEC-Encontro Nacional de Estudos do Consumo**, 2010.

PARREIRAS, C. **Altporn, corpos, categorias e cliques: notas etnográficas sobre pornografia online**. Cadernos pagu, p. 197-222, 2012.

PARREIRAS, C. Reflexões sobre big data, sexualidades, datificação e moralidades no pornô digital. **Mana**, v. 30, n. 2, p. e2024015, 2024.

PRECIADO, P. Multidões queer: notas para uma política dos "anormais". **Revista Estudos Feministas**, v. 19, p. 11-20, 2011.

PRECIADO, P. **Pornotopia: An essay on Playboy's architecture and biopolitics**. Princeton University Press, 2014.

PRECIADO, P. **Manifesto contrassexual**. São Paulo: n-1 edições, 2017.

PRECIADO, P. **Testo junkie: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica**. Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 2023.

RICH, A. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. **Bagoas-Estudos gays: gêneros e sexualidades**, v. 4, n. 05, 2010.

RUBIN, G. **Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality**. Routledge, 2013. p. 100-133.

SAUNDERS, T. Epistemologia negra sapatão como vetor de uma práxis humana libertária. **Revista periódicus**, v. 1, n. 7, p. 102-116, 2017.

WILLIAMS, L. **Hard Core: Power, Pleasure, and the "frenzy of the Visible"**. 1999. WILLIAMS, L. **Screening sex: revelando e dissimulando o sexo**. **Cadernos Pagu**, 2012. WITTIG, M. **O pensamento hétero e outros ensaios**. Autêntica, 2022.

PROPOSTA DE ANÁLISE MULTISSEMIÓTICA A PARTIR DE ADAPTAÇÃO DO PROTOCOLO LABOVIANO PARA NARRATIVAS ORAIS

Danielle Lima Ferreira¹

Waldemar Ferreira Netto²

RESUMO

Em estudo que fizemos acerca das transformações na personagem Diabo até a versão apresentada no filme “A marvada carne”, de André Klotzel, verificamos a ocorrência de violação de canonicidade (Bruner, 1991) considerando a tradição das narrativas e a percepção do signo. A imagem do Diabo, no filme, aparece em uma cena de pacto, comum em narrativas tradicionais. Entretanto, utilizar uma narrativa tradicional passível de ser alterada a qualquer momento em decorrência de mudanças socioculturais para uma adaptação cinematográfica, fez com que uma forma dessa narrativa se fixasse, não sendo mais passível de alteração. De modo a considerar a multimodalidade presente no audiovisual, apresentamos um protocolo de segmentação de sentenças baseado na proposta de Labov (1997), originalmente utilizado em narrativas orais, com inclusão de imagens e sons para além do conteúdo verbal. Por serem elementos semióticos que também interferem na compreensão da história, seus representamens exibidos no filme serão considerados a fim de identificar os objetos a que correspondem, como consta na proposição semiótica de Peirce (1975). Por fim, o presente trabalho foi realizado com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), Brasil. Processo nº 2024/22350-8. As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas neste material são de responsabilidade dos autores e não necessariamente refletem a visão da FAPESP.

Palavras-chave: Análise multissemiótica. Audiovisual. Labov. Narrativas.

INTRODUÇÃO

Narrativas tradicionais são constantemente recuperadas por meio de diversas linguagens. Enquanto parte da Tradição Oral, podem ser alteradas a depender de fatores intrínsecos ao desenvolvimento das sociedades. Adaptá-las para o cinema, para a literatura, para a televisão ou para outras formas de registro faz com que percam sua função social, com formas fixadas no imaginário popular.

Labov (1997) propôs um modelo para a análise de narrativas orais, preferencialmente em conversas espontâneas, mas utilizado também em outros tipos de narrativa, como consta em Netto (2008; 2017). Os signos, nesses casos, são referidos majoritariamente de forma oral e, quando transcritos, referem-se a formas verbais, capazes de gerar interpretantes (Peirce, 1975). Entretanto, uma narrativa expressa em um filme carrega mais signos a serem interpretados. A relatibilidade e a credibilidade em narrativas

¹ Graduanda em Letras – Português na Universidade de São Paulo. Desenvolve projeto de iniciação científica sobre manutenção e recuperação de objetos de discurso a partir de narrativas tradicionais, sob orientação do Prof. Dr. Waldemar Ferreira Netto.

² Professor Titular na Universidade de São Paulo. Desenvolve pesquisas na área de Linguística Aplicada e atualmente coordena o grupo de pesquisa “Materialidade multimodal do discurso narrativo e estratégias de manutenção de seus objetos”.

são conceitos também propostos por Labov, que tratam, respectivamente, da conquista da atenção do interlocutor (ou espectador) pela expectativa do que pode acontecer, e da possibilidade de se acreditar no que é mostrado. No cinema não é diferente, ele traz a *impressão de realidade*, e “desencadeia no espectador um processo ao mesmo tempo perceptivo e afetivo de ‘participação’ (não nos entediamos quase nunca no cinema)” (Metz, 1977, p. 16).

Na medida em que o cinema é uma narrativa que representa a realidade, deve se fazer crível, com base em elementos canônicos, que tendem a aparecer na tradição. Bruner (1991) propõe que uma inovação na narrativa é capaz de chamar ainda mais atenção à sua enunciação, mas é também uma violação da canonicidade. Neste trabalho, propomos como exemplo a tradição do Diabo, que faz parte do imaginário popular como uma figura masculina. Pela ampla propagação na sociedade, tem credibilidade, o que a faz ser reproduzida em diversos contextos. No filme, a representação feminina é uma violação, visto que não é comum. No entanto, o enfoque é a adaptação do método de análise narrativa, já que a aqui utilizada compõe um contexto multimodal.

Assim, este recorte da pesquisa original objetiva uma divulgação científica da adaptação na metodologia primariamente proposta para a análise da narrativa contida no filme, visando a um posterior amadurecimento da adequação ainda no âmbito do projeto em andamento.

MÉTODO

Labov (1997) propôs a análise de narrativas orais espontâneas a partir da segmentação de sentenças transcritas, em que cada uma carrega uma informação importante para o desenvolvimento do enredo. O autor também sugere o conceito de relatabilidade, que diz respeito à conquista da atenção do ouvinte (ou espectador) para a narrativa, e de evento mais relatável, que trata do clímax do enredo. Para este recorte, foram utilizados os segmentos de orientação (que fornecem informações sobre as personagens ou espaço), ação complicadora (ação que interfere na história) e coda (a finalização da narrativa). Como a análise se deu a partir de um texto multimodal — uma cena de filme —, a proposição foi adaptada, de modo a considerar, além das falas transcritas (verbais), a descrição das imagens e dos sons. Assim, são propostas, além de sentenças de orientação (So), de ação complicadora (Sac) e coda (Scod), imagens e áudios com as mesmas funções (Iac, Io, Icod, Aac). Para interpretar esses elementos, foi utilizada a semiótica proposta por Peirce (1975), levando em conta que este trabalho estuda os representamens capazes de gerar interpretantes dos objetos que representam. Os segmentos com sentenças foram transcritos com adaptação ortográfica, utilizando alguns sinais gráficos contidos nas convenções estabelecidas nas Normas do Projeto NURC para transcrição de oralidade (Prete, Org. 1999). Especificamente para este projeto, também foi utilizada a noção de violação de canonicidade proposta por Bruner (1991), em que a violação ocorre quando há uma alteração em algum elemento padrão de uma narrativa.

RESULTADOS E DISCUSSÕES

No filme “A marvada carne”, de André Klotzel, o protagonista, Nhô Quim, recorre a um pacto com

o Diabo para conseguir dinheiro e realizar seu sonho de comer carne de boi. Ele, então, dirige-se a uma encruzilhada com uma galinha preta para fazer a troca.

A cena se inicia com Nhô Quim no que se infere ser uma encruzilhada, como mostra a transcrição abaixo:

Figura 1 - Transcrição 1

<u>Io</u>	<i>Mostra-se uma cruz no centro da tela.</i>
<u>Io</u>	<i>Nhô Quim caminha por um ambiente escuro com a galinha nos braços.</i>
<u>Io</u>	<i>Nhô Quim chega a um espaço com várias cruzes.</i>
<u>Ao</u>	[<i>Ouve-se um barulho.</i>
<u>Io</u>	
<u>Io</u>	<i>Nhô Quim encosta na base de uma das cruzes.</i>
<u>Io</u>	<i>Nhô Quim faz o sinal da cruz.</i>
<u>Io</u>	<i>Nhô Quim observa o espaço.</i>

Fonte: dos autores

O signo “encruzilhada” comumente gera um interpretante de estradas cruzadas, no filme, representado por um espaço com cruzes. O barulho e a ação de virar-se pode inferir um susto no protagonista, já que até então estava sozinho no espaço. O sinal feito por ele ao encostar em uma cruz também mostra o respeito pela tradição religiosa que ela carrega. Todos esses segmentos fazem parte da orientação da narrativa, mostrando onde ocorre e quem se encontra na cena, e a percepção de tais informações só é possível pelas imagens e pelo áudio, já que nesse início não há falas.

Depois, sucede um diálogo entre o protagonista e uma menina que surge na cena e tenta conseguir a galinha. Nhô Quim, que esperava encontrar o Diabo, não desconfiou da menina em um primeiro momento, até mostrou preocupação pela presença dela no ambiente àquela hora, mas suspeitou de algo quando viu um movimento inesperado.

Figura 2 - Transcrição 2

<u>lac</u>	<i>Nhô Quim vê algo se movendo embaixo da roupa da menina.</i>
<u>lac</u>	<i>Nhô Quim tenta abaixar uma meia da menina.</i>
<u>Io</u>	[<i>A menina e Nhô Quim saltam.</i>
<u>Ao</u>	
<u>lac</u>	<i>A menina tira o sobretudo que usa.</i>
<u>lac</u>	[<i>Piano detalhe do busto da menina.</i>
<u>So</u> Nhô Quim	
<u>lac</u>	<i>Mostra-se a Mulher Diaba.</i>
<u>So</u>	<i>Vade-retro,</i>
<u>So</u>	<i>vade-retro, Satanás.</i>
<u>So</u>	<i>Sai, Tinhoso.</i>

Fonte: dos autores

Nesse caso, só é possível perceber que a menina é um representamem do Diabo pela análise das Imagens de Ação Complicadora, pois, se considerarmos apenas as falas, essa representação do Diabo é referida por um nome masculino — “Tinhoso” —, que é outro representamem para o mesmo objeto. Esse momento da transformação é um dos eventos mais relatáveis da narrativa, porque é esperado que o Diabo apareça em algum momento para a realização do pacto, ou seja, um clímax. Como se trata de uma representação feminina de um objeto que tende a ser masculino na tradição, ou seja, cânone, o Diabo, gera uma violação de canonicidade no ápice da narrativa. Apesar dessa alteração em um elemento canônico, a narrativa ainda mantém sua credibilidade, pois o pacto está presente na cultura popular.

Por fim, a coda se dá próxima de um segundo evento mais relatável, a conclusão do pacto. Nela, Nhô Quim, vencedor da disputa, pega o dinheiro jogado no chão pela Mulher Diaba, e ela corre para ir embora com a galinha (Icod), já que o galo cantou (Aac). Este último representa o horário em que o Diabo não poderia mais estar na encruzilhada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se narrativas orais devem prender a atenção e serem críveis, o cinema não seria diferente. O filme também é uma forma de narrar, com mais elementos, tornando-se uma narrativa mais complexa. O protocolo laboviano estuda a forma da narrativa, não o texto em si, desse modo, cabe utilizá-lo também para narrativas diversas. Com este trabalho, é possível confirmar uma violação de canonicidade narrativa (uma representação feminina do Diabo) a partir da consideração de signos imagéticos. Se considerássemos apenas as falas, os signos verbais, em que a personagem é tratada no masculino, não haveria uma violação. Vale ressaltar que a análise se dá em um pequeno recorte do filme em decorrência das necessidades do projeto original. A análise de um filme completo requer uma maior adaptação e, como já explicitado, isso ainda pode ser desenvolvido, a considerar o protocolo laboviano na íntegra e outros estudos de semiótica no cinema.

REFERÊNCIAS

BRUNER, J. Narrative construction of reality. **Critical Inquiry**, 18, n. 1, p. 1-21, 1991.

KLOTZEL, A. **A marvada carne**. São Paulo: Tatu Filmes, 1985. YouTube.

LABOV, W. Some further steps in narrative analysis. **The Journal of Narrative and Life History**, v. 7, n. 1 4, p. 395-415, 1997.

METZ, Christian. A respeito da impressão de realidade no cinema. In: METZ, Christian. **A significação no cinema**. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva S. A., 1977. p. 16.

NETTO, W. F. **Tradição Oral e produção de narrativas**. São Paulo: Editora Paulistana, 2008.

NETTO, W. F. **Tradição Oral, narrativas e sociedade**. São Paulo: Editora Paulistana/Cubo, 2017.

PEIRCE, C. S. **Semiótica e filosofia**. Textos escolhidos. Tradução Octanny Silveira da Mota e Leonidas Hegenberg. São Paulo: Cultrix; Editora da Universidade de São Paulo, 1975.

PRETI, Dino (org.). Normas para transcrição. In: PRETI, Dino (org.). **Análise de textos orais**. 2. ed. São Paulo: Humanitas Publicações- FFLCH/USP, 1999. p. 11-12.

A ARTE IMITA A VIDA? A “MANOSFERA” E AS REPRESENTAÇÕES DA MASCULINIDADE NA MINISSÉRIE *ADOLESCÊNCIA* (2025)

Gabrielly Vieira de Souza¹

RESUMO

O presente trabalho investiga as representações da masculinidade contemporânea a partir da minissérie *Adolescência* (2025), analisando como a narrativa revela a complexidade dos impactos do avanço dos discursos *incel* e *red pill* na juventude atual. O estudo tem como objetivos: (a) discutir as conexões entre a narrativa e a realidade social, considerando o crescimento dos discursos *incel* e *red pill* entre os jovens; e (b) refletir sobre as críticas e tensionamentos que a série estabelece a partir da inter-relação entre audiovisual, cultura e contexto histórico. A pesquisa utiliza abordagem qualitativa, de caráter crítico-analítico, com base na análise de cenas previamente selecionadas. Conclui-se que a obra funciona como uma mídia cultural que reflete problemas reais da contemporaneidade, levantando questionamentos sobre a violência simbólica e material que permeia os discursos masculinos no ambiente digital.

Palavras-chave: Masculinidade contemporânea. Cultura digital. Discursos *incel*. Juventude.

INTRODUÇÃO

O presente estudo justifica-se pela relevância social e cultural de discutir as representações das masculinidades contemporâneas diante do crescimento de discursos misóginos e conservadores em ambientes digitais. O aumento de episódios de violência de gênero e o fortalecimento de comunidades virtuais como a “manosfera” e fóruns *incel* evidenciam uma crise na formação das identidades masculinas, marcada por ressentimento, insegurança e pela tentativa de reafirmação de uma masculinidade hegemônica.

Nesse contexto, o audiovisual assume papel central como espaço de produção e circulação de sentidos sobre o que é ser homem na sociedade atual. Conforme apontam Hall (2006) e Kellner (2001), as mídias não apenas refletem, mas também constroem visões de mundo, participando ativamente da formação das identidades sociais. Assim, analisar obras que abordam criticamente tais comportamentos possibilita compreender como a cultura de massa elabora, tensiona e questiona os discursos de gênero e poder.

A minissérie *Adolescência* (2025), dirigida por Philip Barantini, apresenta-se como um objeto relevante para essa reflexão, ao retratar as relações familiares, afetivas, midiáticas e sociais que moldam a subjetividade de um jovem envolvido em um crime motivado por frustração e isolamento. Ao propor

¹ Graduada em História pela UFG. Mestranda no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Goiás. E-mail: gabrielly2002vieira45@gmail.com

um olhar analítico sobre essa narrativa, busca-se compreender como o audiovisual problematiza a masculinidade contemporânea, estabelecendo um diálogo crítico entre mídia, cultura e comportamento masculino.

Destarte, este trabalho tem como objetivo analisar de que forma a obra constrói representações do comportamento masculino contemporâneo, articulando recursos narrativos e estéticos que reforçam as tensões entre identidade, gênero e cultura digital. Especificamente, busca-se: (a) discutir as conexões entre a narrativa e a realidade social, considerando o crescimento dos discursos *incel* e *red pill* entre os jovens; e (b) refletir sobre as críticas e problematizações que a série estabelece a partir da inter-relação entre audiovisual, cultura e contexto histórico.

MÉTODO

Adota-se uma abordagem qualitativa, de caráter crítico-interpretativo, fundamentada na análise fílmica. O objeto de estudo compreende cenas previamente selecionadas da minissérie *Adolescência*. Busca-se articular a leitura dos trechos à luz dos estudos de Bordwell e Thompson (2013) com a interpretação dos discursos produzidos pela obra. Foram selecionadas duas cenas da série: o diálogo entre Adam e seu pai, o inspetor Luke Bascombe, sobre as motivações de Jamie para o crime que conduz a narrativa; e a conversa entre Jamie e a psicóloga Briony Ariston, presentes, respectivamente, nos episódios 2 e 3.

A análise identifica elementos discursivos e narrativos que dialogam com aspectos da realidade social contemporânea. Nesse percurso, Kellner (2001) e Hall (2006) contribuem para compreender o impacto das mídias na formação das identidades e na constituição do senso crítico dos sujeitos. Já Caroline Vargas (2025), André Vilela Santos e Manoel Antônio Santos (2022) e Thiago Vinicius dos Santos (2023) subsidiam a reflexão sobre a juventude conservadora, o funcionamento do movimento *incel* e o sentimento de ressentimento que atravessa tais discursos.

RESULTADOS E DISCUSSÕES

A minissérie *Adolescência*, criada por Jack Thorne e Stephen Graham, retrata o impacto dos discursos da chamada “manosfera” ou “machosfera” — termos comumente utilizados para descrever redes que se contrapõem à teoria feminista e sustentam uma visão hipermasculina, difundida em sites, comunidades e fóruns on-line (Lima-Santos; Santos, 2022, p. 1088). A obra evidencia como adolescentes em situação de vulnerabilidade podem ser capturados por narrativas misóginas e reacionárias, demonstrando os riscos do consumo acrítico de conteúdos digitais. Conforme aponta Kellner (2001), o audiovisual é vinculado ao contexto social e econômico da época em que é produzido, sendo capaz de não apenas reproduzir, mas também tensionar e ressignificar a realidade. Assim, a série torna-se um campo fértil para compreender as relações entre juventude, ideologia e mídia na contemporaneidade.

A primeira cena analisada marca o momento em que o espectador compreende as razões que levaram Jamie a matar Katie. Adam tenta explicar ao pai o que sabe sobre o caso, introduzindo explicitamente o universo da manosfera e a disseminação dos discursos *incel* entre jovens. O diálogo

evidencia a complexidade desses espaços digitais e, ao mesmo tempo, o abismo geracional diante dos efeitos da cultura digital na formação identitária dos adolescentes. O plano-sequência adotado intensifica o desconforto entre os personagens e o público: a ausência de cortes mantém o espectador dentro da cena, compartilhando a crescente tensão entre pai e filho. Quando Adam se levanta e passa a ocupar uma posição superior no enquadramento, ocorre uma inversão simbólica de poder: o filho domina o discurso, enquanto o adulto se mostra incapaz de compreendê-lo.

Adam explica a “regra dos 80/20”, segundo a qual “80% das mulheres se atraem apenas por 20% dos homens”, justificando, dentro dessa lógica, a necessidade de enganá-las. Ele menciona ainda que os comentários de Katie nas postagens de Jamie sugeriam, por meio de símbolos, que ele era um *incel*, o que pode ter despertado sua ira. Luke reage com incredulidade, revelando a distância entre as gerações. A conversa mostra como as redes sociais moldam novas formas de pensar e agir entre os jovens. Ao traduzir para o pai conceitos como “pílula vermelha”, “regra 80/20” e “*incel*”, Adam evidencia um universo simbólico que reorganiza a percepção da masculinidade e das relações de gênero. Como observa Hall (2006, p. 13), “a identidade torna-se uma celebração móvel: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam”.

A segunda cena, por sua vez, revela outras nuances do discurso *incel*, desta vez incorporado à subjetividade de Jamie. Durante a conversa com a psicóloga Briony, o jovem relata ter convidado sua vítima para sair após o vazamento de fotos íntimas, acreditando que, vulnerável, ela aceitaria por gratidão. Quando ela o rejeita, Jamie expressa frustração e ressentimento, afirmando que, no dia em que cometeu o crime, “poderia ter feito o que quisesse”, mas não o fez, acreditando, assim, ser “melhor que os outros”. A cena, ambientada no centro de detenção, segue a paleta fria característica da série e utiliza planos médios e primeiros planos para destacar a tensão emocional. O silêncio e o uso do plano longo intensificam o clima de isolamento e introspecção. Como destacam Bordwell e Thompson (2013, p. 337), “o plano longo muitas vezes coloca mais ênfase na interpretação, no cenário, na iluminação e em outros fatores da *mise-en-scène*”. Essa escolha formal direciona a atenção do espectador aos corpos, gestos e silêncios, permitindo que a *mise-en-scène* revele tensões simbólicas que o diálogo, por si só, não explicita.

A composição reforça o estado emocional de Jamie, um garoto isolado e ressentido que busca validação e poder. Seu discurso expressa o que Thiago Anjos (2023, p. 32) denomina “revolta submissa”, inspirando-se em Kehl e Bourdieu: o indivíduo deseja preservar a ordem desde que dela possa se beneficiar. Assim, a raiva de Jamie não se volta contra o sistema patriarcal que o oprime, mas contra Katie, que simboliza sua frustração. Esse comportamento relaciona-se, também, ao que Vargas (2025) chama de movimento conservador juvenil, marcado por ideologia punitivista e moralista, que busca restaurar a autoridade masculina sob o discurso da moral e da ordem. Ao afirmar que “poderia ter feito o que quisesse”, Jamie reafirma um ideal de masculinidade que associa virilidade à dominação, reflexo de uma ideologia que naturaliza o controle sobre o corpo feminino como compensação à impotência.

A postura do personagem também dialoga com a noção de “masculinidade marginalizada”

(Connell, 2005, apud Lima-Santos e Santos, 2022), na qual homens que não incorporam plenamente a masculinidade hegemônica ainda assim a reproduzem, tentando reafirmar seu valor dentro da lógica que os exclui. Como observam Lima-Santos e Santos (2022), essa masculinidade ferida manifesta-se na cultura *incel*, onde sujeitos rejeitados reforçam o ideal patriarcal ao mesmo tempo em que se percebem vítimas dele.

Dessa forma, *Adolescência* evidencia a crise da identidade masculina contemporânea. A trajetória de Jamie reflete essa instabilidade: o jovem oscila entre buscar aprovação, exigir amor e reproduzir a violência que o oprime. A série revela como as representações da masculinidade, ao mesmo tempo em que denunciam a ideologia da mansfera, expõem o vazio afetivo e a fragmentação identitária dos garotos que nela se apoiam.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme o exposto, a minissérie *Adolescência* propõe uma crítica contundente à masculinidade contemporânea, ao evidenciar os riscos das narrativas que a legitimam. Os ideais *incel* e *red pill*, amplamente difundidos em ambientes digitais, influenciam diretamente a formação social da juventude. Ao representar um adolescente que comete um crime contra uma colega de escola, a obra reflete casos reais e questiona as raízes da violência de gênero na cultura digital. Ao revelar a raiva, o medo e a vulnerabilidade de Jamie diante de uma lógica potencialmente violenta, a série expõe a profundidade de um problema muitas vezes incompreendido pelos adultos.

Assim, a obra atua como um produto cultural que convida o espectador à reflexão crítica sobre tais representações. Conforme pontua Kellner (2001, p. 123), os produtos da cultura de mídia não são entretenimento inocente, pois vinculam-se a ideologias, retóricas, lutas e ações políticas. *Adolescência*, portanto, reformula o papel do audiovisual na reprodução e desconstrução de ideologias misóginas, ao transformar em narrativa o conflito entre o mundo simbólico da mansfera e o cotidiano social, evidenciando o impacto dessas ideias na formação dos jovens.

REFERÊNCIAS

ANJOS, Thiago Vinícius dos. Um breve estudo sobre o ressentimento na sociedade brasileira: de revolta submissa à potência transformadora. **Rev. de Estudos e Investigações Antropológicas**, v. 10, n. 2, 2023.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema: uma introdução**. Trad. Roberta Gregoli. Campinas; São Paulo: Editora da Unicamp; Edusp, 2013.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva; Guaracira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia: estudos culturais, identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**. Bauru, SP: Edusc, 2001.

LIMA-SANTOS, André Villela de Souza; SANTOS, Manoel Antônio dos. *Incels e misoginia on-line em tempos de cultura digital*. **Estudos e Pesquisas em Psicologia**, Rio de Janeiro, v. 22, n. 3, p. 1081–1102, 2022. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/revispsi/article/view/69802>.

VARGAS, Caroline C. **Juventude conservadora e a erosão de direitos**. 2025. TCC (Serviço Social) — UNILA, Foz do Iguaçu, 2025.

CARNE TRÊMULA: MATERIALIDADE, FOTOGENIA E SENTIDO

Kennya Severiano de Sousa¹

RESUMO

Pedro Almodóvar tematiza, em sua filmografia, a latência dos desejos sexuais, políticos e sociais, sobretudo a partir do contexto de uma Espanha em transição — das aspirações por liberdade à efusão de fantasias íntimas. Em 1997, o cineasta promove *Carne Trêmula*, seu primeiro longa-metragem baseado em um romance policial, publicado em 1986 pela escritora inglesa Ruth Rendell. A obra cinematográfica parte do primeiro capítulo do romance homônimo para realizar uma transcrição da imagética literária, estabelecendo um diálogo com os elementos estéticos, referenciais e metalinguísticos característicos da filmografia de Almodóvar. Este artigo tem como objetivo investigar a incorporação de recursos literários no meio audiovisual, com ênfase na exploração dos elementos narrativos em linguagens distintas, bem como nos conteúdos comportamentais que permeiam ambas as tramas. Busca-se, assim, evidenciar o projeto estético e ideológico do cineasta. A pesquisa é orientada pelos princípios da transcrição, concebida como um espaço comum de operações simbólicas e, portanto, suscetível à análise a partir de noções compartilhadas. O estudo dedica especial atenção ao valor das transgressões, com destaque para o tratamento do enredo e de sua estrutura narrativa.

Palavras-chave: : Pedro Almodóvar. Literatura e Cinema. Desejo Sexual. Gênero Policial.

INTRODUÇÃO

Em 1980, quando Pedro Almodóvar estreia com seu primeiro longa, *Pepi, Luci, Bom e outras garotas de montão (Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón)*, a Espanha já vivia o frenético encanto de liberdade, e seu cinema conseguia cultivar a juventude com coragem para atacar as principais instituições moralistas do mundo, a igreja católica e a família, além de trazer o marginalizado ao centro e ostentar assuntos como a sexualidade humana, que se expressa em erotismo, ternura, afetividade, mas que convive indelevelmente com a prevenção contra o HIV e outras doenças sexualmente transmissíveis, o direito à maternidade, os novos conceitos familiares, as relações de gênero, a conquista do espaço feminino, entre outros. Almodóvar ganhou o gosto popular e teve uma recepção ferrenha da crítica internacional com *Matador (1986) A lei do desejo (La ley del deseo, 1987)* e a culminante avaliação positiva com *Mulheres à beira de um ataque de nervos (Mujeres al borde de un ataque de nervios, 1988)*, filme que conquistou prêmios e indicações relevantes. Porém, antes da epidemia Almodóvar e suas pulsões fervilhantes se tornarem conhecidas de todo o mundo, as gerações anteriores na Espanha e no cinema espanhol lutaram para fortalecer uma cultura que pudesse produzir novas levadas de artistas.

¹ Doutoranda em letras, na linha de pesquisa “literatura e vida social”, pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp), campus de Assis. Mestre pela mesma instituição. Analisa a obra do cineasta Pedro Almodóvar e os processos de apropriação de elementos da tradição escrita no discurso audiovisual, explorando as possibilidades narrativas advindas da transposição entre códigos expressivos distintos.

Em seu décimo segundo longa-metragem, Pedro Almodóvar reinventa sua abordagem narrativa ao, pela primeira vez, basear-se em um romance para construir o roteiro e alimentar sua imaginação criativa. *Carne trêmula* (1997) surge a partir do primeiro capítulo do thriller policial homônimo, publicado em 1986 pela escritora britânica Ruth Rendell. Na obra original, a trama se desenvolve a partir da história de um estuprador que, após agredir uma mulher, tenta fugir. Denunciado por uma vizinha, ele invade outra casa ao ouvir a aproximação da polícia, fazendo uma segunda vítima de refém. Durante a negociação, um dos policiais é baleado nas costas e fica paralisado. Dez anos depois, o agressor é libertado por bom comportamento e, ao tentar se reintegrar à sociedade, retorna à vida do policial ferido — iniciando uma reaproximação marcada por atos cruéis e perturbadores. Pedro Almodóvar apropria-se das estruturas típicas do romance policial ao mesmo tempo em que subverte seus modelos tradicionais, mergulhando nos mecanismos do desejo e desconstruindo padrões narrativos estabelecidos. De elementos do *thriller*, ele retém a estética imagética — a noite, as armas, o confronto —, mas *Carne trêmula* vai além do gênero ao iniciar com policiais como arquétipos apenas para, ao longo da narrativa, revelá-los como indivíduos comuns. Almodóvar expõe suas fragilidades e contradições, permitindo ao espectador um mergulho íntimo nas imperfeições humanas que eles carregam.

Das declarações de Pedro Almodóvar sobre *Carne trêmula*, podemos extrair a seguinte afirmação: “Tudo vem, portanto, do romance, mas tudo se transforma em outra coisa” (Strauss, 2008, p. 196). Estamos, assim, diante do limiar da interação artística — um campo de investigação abordado por diversos teóricos. Em 1959, Roman Jakobson (2007) introduzia o conceito de tradução intersemiótica, ou transmutação, ao tratar da interpretação de signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais. Nesse mesmo percurso teórico, na década de 1980, Julio Plaza (2008) ampliou essa noção ao propor uma teoria da tradução que extrapola a esfera estritamente verbal, buscando compreender as especificidades da transposição entre diferentes sistemas semióticos, como o literário e o cinematográfico.

MÉTODO

A tradução intersemiótica se destaca como uma prática crítico-criativa, uma espécie de metacriação: uma transcrição de formas dentro de sua historicidade. Com as valiosas contribuições de Haroldo de Campos (2015) para o nosso campo teórico, foi possível compreender a relação entre as diversas textualidades sem a necessidade de restituir a “verdade” ou a literalidade de uma obra original. O resultado de uma transcrição, portanto, não é a simples cópia, mas o surgimento de uma nova obra, com suas próprias características e significados.

No campo das relações entre cinema e a tradição do romance, desde o realismo de Gustave Flaubert até os narradores infiéis, as reflexões teóricas de Robert Stam (2008) se fundamentam, em grande parte, na intertextualidade e na possibilidade de múltiplas formas de interação entre os meios e os suportes nos quais a ficção é apresentada. Nesse contexto, o vínculo entre cinema e literatura é visto como pertencente a campos culturais distintos. Assim, a obra audiovisual não apenas responde a questões originalmente levantadas em seu próprio campo, mas também dialoga com a sociedade e outros campos culturais, à medida que se conecta a novos suportes e formas de expressão.

Em *Carne trêmula*, é possível identificar como fator de recriação narrativa a autonomia moral das personagens masculinas, que são retratadas a partir de perspectivas próprias e multifacetadas. Almodóvar constrói esses personagens sobre bases como a insegurança, o medo da perda, os vínculos amorosos e uma linguagem que transita por um universo masculinizado — sem, no entanto, glorificar ou enaltecer a masculinidade. O filme rompe com o clichê do “mocinho” que termina com a “mocinha” e do vilão condenado à solidão. As máscaras que os personagens vestem se transformam ao longo do enredo, revelando camadas contraditórias e, por isso, profundamente humanas. Inicialmente, o espectador pode se inclinar a torcer pelo romance entre David (vivido por Javier Bardem) e Elena (Francesca Neri). No entanto, com o desenrolar da narrativa, David também se revela capaz de atos extremos — como o assassinato —, tal como Sancho (José Sancho), ambos impulsionados por uma mesma força: a defesa desesperada de proteger aquilo que os constitui como sujeitos. Em contraste, Víctor (Liberto Rabal), que em um primeiro momento surge como um jovem descontrolado, impulsivo e possessivo, revela-se, pouco a pouco, uma figura profundamente marcada pela fragilidade e por uma notável capacidade de afeto. Sua marginalização, enraizada na infância difícil e na origem social, não apenas torna mais complexa sua trajetória, mas também o aproxima, paradoxalmente, de uma forma autêntica de humanidade que os demais personagens parecem ter perdido.

RESULTADOS E DISCUSSÕES

Tendo como eixo a abordagem crítica dos estudos contemporâneos sobre linguagem audiovisual — especialmente as análises comparatistas voltadas à investigação de obras que dialogam com fontes literárias —, este artigo parte do pressuposto de que o debate acerca das interações entre literatura e audiovisual pode ser expandido para diversas vertentes dentro das pesquisas literárias e cinematográficas. A vertente mais tradicional, já superada por relevantes estudos comparatistas, concentrava-se de forma excessiva na transposição direta da literatura para o cinema, focalizando na leitura oferecida pelo cineasta, mas exigindo, ao mesmo tempo, uma fidelidade estrita ao texto original. Ismail Xavier critica tais excessos, destacando os deslocamentos culturais inevitáveis que surgem no diálogo entre diferentes manifestações artísticas, sejam elas adaptações ou não. Diante da crescente interação entre mídias na contemporaneidade, torna-se inviável desconsiderar uma obra audiovisual como uma interpretação autônoma da literatura, com possibilidades de inversão de efeitos, ressignificação de valores e reconfiguração da experiência dos personagens. (Xavier, 2003, p. 61) A partir dessas considerações, este artigo parte do pressuposto de que *Carne Trêmula*, aqui também abordado como fruto de uma transcrição, estabelece um diálogo tanto com o romance que o inspira quanto com seu próprio contexto histórico e estético. Nessa espécie de atualização voltada às demandas formais e culturais do audiovisual, a obra incorpora múltiplas referências artísticas para construir uma leitura que revisita tradições ao mesmo tempo em que intervém nos processos culturais contemporâneos.

Para compreender tais movimentos, recorre-se à análise imanente, capaz de elucidar os recursos com os quais o cineasta busca alcançar uma tonalidade, atmosfera e ritmo condizentes com sua proposta interpretativa e estilística. Além dessas equivalências formais, interessa-nos as singularidades

da autoria — no escopo do que se convencionou chamar de ‘cinema de autor’ —, assim como as referências culturais mobilizadas pelo diretor. Esses elementos nos conduzem à investigação do estilo sob a perspectiva teórica adotada neste artigo, com especial atenção à dimensão menos consensual do debate: as transformações de enredo, estrutura narrativa e ponto de vista. Como observa Ismail Xavier, tais modificações “se instalam no campo em que literatura e cinema se interceptam, encontram uma esfera comum de operações que pode ser descrita com as mesmas noções.” (2003, p. 64).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste longa, Almodóvar evoca de maneira explícita a Espanha de Franco, apresentando um perfil socialmente marginalizado, mesclando o cômico e o trágico, e abordando a maternidade com uma ousadia notável. Além disso, ele insinua o nascimento de uma nova democracia para a sociedade, comparando-o à importância do nascimento de Jesus Cristo para o Cristianismo. Trata-se de um trabalho que remonta aos primeiros momentos da carreira artística de Almodóvar, no qual se pode perceber uma fragmentação narrativa, o uso habilidoso de recursos metalinguísticos e uma representação da multiplicidade que define o seu cinema, de forma ampla e admirável.

Diante disso, ampliar o estudo de *Carne trêmula* pode demonstrar que o elemento fílmico não é, necessariamente, subordinado nem parasitário ao texto original (Stam, 2008, p. 22). Pelo contrário, ele pode se manifestar de diferentes formas, explorando novos recursos visuais e experimentando diversidades estéticas. Assim, a obra de Almodóvar se configura como um paralelismo dinâmico e reconhece a ética libertária como sua principal aliada.

REFERÊNCIAS

- JAKOBSON, Roman. **Aspectos linguísticos da tradução**. In: Linguística e comunicação. Trad. Izidoro Blikstein. 24. ed. São Paulo: Cultrix, 2007.
- PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- STAM, Robert. **A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação**. Trad MarieAnne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2008.
- STRAUSS, Frédéric. **Conversas com Almodóvar**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- XAVIER, Ismail. **Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema**. In: PELLEGRINI, Tânia et al. (org.). Literatura, Cinema e Televisão. São Paulo, SENAC, 2003, p. 61- 89.
- XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

O DESLOCAMENTO COMUNAL DO FILME A VIZINHANÇA DO TIGRE

Daniel da Silva Araújo¹

RESUMO

Este artigo reflete sobre o fenômeno do deslocamento no filme *A Vizinhança do Tigre* (2014), de Affonso Uchôa. O trabalho busca entender quais operações a obra agência considerando os deslocamentos realizados pelos personagens nos limites do Bairro Nacional em Contagem, Minas Gerais. A partir da análise fílmica realizada em determinadas sequências do longa-metragem, três tipos de instâncias analíticas as quais entenderemos enquanto deslocamentos pautados por “entradas e saídas de campo”, “estruturas de elipse” e “planos abertos e médios”, foram percebidas ao longo da obra.

Palavras-chave: Deslocamento. Cinema Brasileiro. Affonso Uchôa. *A Vizinhança do Tigre*.

INTRODUÇÃO

A Vizinhança do Tigre (2014) é um filme cujo interesse temático e formal parte, também, de um desejo em investigar a natureza dos espaços onde seus personagens transitam e aonde os mesmos vão, conscientemente ou não. Pensando em adição à ideia de uma construção fílmica que se elabora para além de uma lógica do cinema industrial e seus sistemas pré-determinados, Uchôa apresenta uma obra que se abre aos atores que dela farão parte.

Mais do que elementos integrantes de um projeto de ficção, Juninho, Menor, Neguinho, Adilson e Eldo, trarão as próprias dinâmicas das suas vidas pessoais, traumas, questões existenciais, experiências e projeções, para dentro do quadro fílmico, uma vez que o longa-metragem foi também escrito pelo seu conjunto de atores.

A transição entre o descompromisso da adolescência, e, portanto, da saída de uma certa infância, e a entrada na vida adulta ou a manutenção dos compromissos que esse estado da vida supõe, são as engrenagens que movem o filme adiante. Indo direto ao ponto que impulsiona esta pesquisa, é possível perceber que são múltiplos os tipos de deslocamentos presentes no filme. Práticas caminhantes que se estabelecem em distintos espaços, sejam no interior de uma casa, em um terreno desabitado ou na via pública em suas configurações diurnas ou noturnas.

Falamos de uma espécie de deslocamento comunal que se estabelece nos limites desse bairro e se concretiza a partir da experiência de se estar estabelecendo uma vida em comunidade. Uma via de reflexão contígua a isso é articulada por César Guimarães (2015) a partir daquilo que ele trabalha como sendo uma “comunidade de cinema”. Nela, o pesquisador desenvolve um pensamento sobre como a

¹ Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação (PPGCom) da Universidade Federal do Ceará (UFC), especialista em Cinema e Audiovisual e graduado em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo. Vice-presidente da Associação Cearense de Críticos de Cinema (Aceccine), já atuou compondo júri em festivais internacionais, nacionais e regionais de cinema.

cinematografia contemporânea tem imaginado formas outras de criação da vida em comum.

Tal mediação feita a partir dos registros da própria imagem é o que, segundo Guimarães (2015), animaria o estabelecimento dessa instituição da comunidade política e do tempo que passa a ser assumido por aqueles atores sociais, até então, destituídos dessa temporalidade e que se colocam enquanto habitante de um espaço comum com uma voz que sinaliza os ecos desse desejo comunal e não apenas marcado por um grito de dor que seja.

Essas são operações articuladas a partir de como a montagem sequencia os eventos manifestados em cada conjunto de cenas. Ao longo de toda a obra, percebemos um certo agenciamento que tomaremos a liberdade de organizá-lo a partir de um grupo de operações que nomearemos como “entradas e saídas de campo”, “estruturas de eclipse”, e uso de “planos abertos e médios”. O objetivo é destacar como o deslocamento se manifesta, aqui, a partir das possibilidades de organização entre uma abordagem vinculada ao estilo cinematográfico e aquilo o que seria da ordem conceitual e do debate em relação às questões da ordem subjetiva pontuada no filme.

MÉTODO

Mais do que apenas arranjar as tomadas em instantes organizados em uma relação meramente técnica, *A Vizinhança do Tigre* (2014) propõe algo mais alinhado à concepção de imagens fabricadas num ideário de permanência, que deixam rastros (Peixoto, 2020). A organização dos eventos em cena obedece a uma lógica relacional, seja alguém que entre no quadro (vindo de algum lugar), ou de algum objeto cênico (ainda que captado estaticamente) mas que referencie este estado de andança em alguma medida. Muitas sequências são iniciadas a partir de uma estrutura de entradas e saídas de campo. Elas surgem de situações em que o(s) personagem(ns) entram no plano do filme vindos de algum lugar que muitas vezes não conseguimos referenciar. Especialmente falando, eles podem estar vindo de algum lugar muito distante ou apenas entrando em cena a partir da movimentação feita entre um cômodo e outro de uma casa.

Isso acontece quando em um plano geral, vemos Junim trabalhando em uma construção e um outro personagem aparece no quadro para entregar a ele uma carta de intimação da Justiça. Apenas vemos o personagem de Aristides de Sousa agradecendo ao amigo pela entrega do documento. Em outra cena, o personagem lava alguns calçados em uma outra parte da sua residência. Estruturalmente falando, não é como se o tivéssemos acompanhado do quarto onde ele estava lendo a intimação até a realização da tarefa doméstica. Entre as duas sequências, uma eclipse realiza esse salto na temporalidade fílmica, sem prejuízo ao desenvolvimento da narrativa.

Numa trinca de outras três cenas, vemos um plano de um varal com algumas roupas estendidas. Um vergalhão serve de suporte para a corda que mantém os pertences a secar. No plano seguinte, um par de botas, as mesmas lavadas por Junim anteriormente, encontram-se penduradas de cabeça-para-baixo também sob uma estrutura de arame improvisada. Reside aqui uma ideiação do deslocamento que os donos das roupas já fizeram considerando o uso das vestimentas. Ou do gesto das pessoas que se dirigem ou irão àquele local de convivência, ao redor daquela mesa e jardim. A movimentação pauta-

se nesses registros, mas ela se faz presença a partir daquilo o que não conseguimos ver impresso na imagem, por meio do quadro montado e daqueles planos abertos estabelecidos.

RESULTADOS E DISCUSSÕES

Colocando em perspectiva, cada uma dessas três operações: “entradas e saídas de campo, planos abertos e médios e elipses”, manifestam-se em momentos distintos de *A Vizinhança do Tigre* (2014). Pelo menos em 10 sequências, notamos a presença do recurso de entradas e saídas de campo. Outras quatro contêm cenas em que a elipse se faz presente.

Ressaltamos a execução deste estado caminhante em travessia de cada um dos jovens que dividem esse protagonismo compartilhado no longa-metragem *A Vizinhança do Tigre* (2014). A ideia do atravessamento ou do fluxo de uma caminhada em construção parece ser o gesto predominante na narrativa proposta por Uchôa. Essas andanças são mais do que a manifestação cinética, propriamente dita, executada. Falamos da proposição de perspectivas outras para vidas em vias de elaboração. São os índices práticos desse modo de estar juntos que a cinematografia brasileira contemporânea, tomando aqui a referência à investigação de Érico Oliveira de Araújo Lima (2019), um pensamento que se reforça e se sedimenta-se à medida que nos aproximamos mais desses trabalhos.

Estar em movimento, aqui, não significa entoar a ordem da discursividade retórica que coloca as massas de uma nação como a brasileira em uma posição de mera celebração, para retomarmos o pensamento de Denilson Lopes (2012) sobre os paradigmas da transnacionalidade no cinema mundial contemporâneo. A decisão de Affonso Uchôa ao propor essas situações-cinema e, colocar essas pessoas em curso pela cidade, resulta na elaboração desse estar reflexivo que é executado pelas personagens, mas que também resvala na nossa percepção espectral e no modo como interpretamos esses eventos no filme.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo do filme *A Vizinhança do Tigre* (2014), percebemos que a manifestação que essa natureza movente do corpo fílmico se estabelece em diferentes espacialidades. Ela dá sentido ao trajeto a partir desses coeficientes ou dinâmicas performáticas executadas na obra a partir das movimentações feitas no espaço da casa, nas vias públicas, no discurso reafirmado por meio de uma situação dialógica, no exercício da ludicidade de uma construção de cena.

Dão conta desse deslocamento que não vemos captado na cena, mas que se intui por dedução nesse trajeto realizado pelo personagem entre um cômodo e outro, um instante e outro. É o movimento que está posto sem que ele veja, apenas intuimos a partir dessa imagem em falta ou que não está explicitada na linha do tempo fílmica. A movimentação está pautada nos registros, mas ela se faz presença a partir daquilo o que não conseguimos ver impresso na imagem e sim, por meio do quadro montado e daqueles planos estabelecidos. É apenas uma “situação-imagética”. Estado do que já foi manifestado ou ainda se fará valer, acontecer enquanto ação.

REFERÊNCIAS

GUIMARÃES, C. G. **O que é uma comunidade de cinema?** Revista Eco-Pós, 18 (1), p. 45–56. 2015.

LIMA, Érico Oliveira de Araújo. **Casa e vizinhança**: modos de engajamento – cinema brasileiro contemporâneo e práticas moradoras. 2019. 238 f. Tese (Doutorado em Comunicação) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019.

LOPES, Denilson. **No Coração do Mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

PEIXOTO, Nelson Brissac. In: **A imagem invisível no cinema**. WESCHENFELDER, Ricardo, Brusque: Ed. UNIFEBE, 133 p. 2020.

EMMA DE JANE AUSTEN E CHER DE AMY HECKERLING: ENTRE A INTERTEXTUALIDADE E A ATUALIZAÇÃO DO CLÁSSICO

Laura Lopes da Silva¹

RESUMO

A literatura, por vezes, transcende o texto escrito. Ao afirmarmos isso, também estamos validando que as mídias posteriores ao discurso literário bebem de fontes literárias, uma vez que segundo diversas teorias o discurso, um texto não é único ou original dentro de seu escopo, está sempre em contraposição a outro discurso. Considerando a modernidade, uma adaptação audiovisual de um romance clássico precisa, muitas vezes, levar em consideração também a importância da atualização do texto-fonte para que o objetivo da nova produção seja alcançado. O objeto de análise escolhido foi o romance inglês *Emma* (1815) de Jane Austen e sua adaptação audiovisual para o cinema *Clueless* (1995) de Amy Heckerling, quase dois séculos separam a criação das obras, deixando ainda mais evidente a necessidade de atualizar certos elementos originais para condizer com a época do filme. Além do contexto histórico distinto, os contextos sociais e geográficos dos personagens de ambas as obras também mudam, logo, ainda que a espinha dorsal do enredo de *Emma* permaneça no filme, foi necessário atualizações significativas em outras partes da narrativa. Para entender essas atualizações feitas na adaptação e a importância delas, será necessário se debruçar sobre teorias como a intertextualidade, a adaptação e transmedia, para que seja possível entender alguns conceitos sobre audiência e narrativa. O público de Austen e o público de Heckerling são grupos muito distintos, por isso, é compreensível que haja uma necessidade de mudança que atraia cada público alvo. Para tanto, serão analisados o texto escrito de Austen em comparação com o texto audiovisual, diálogo e cenas do filme de Heckerling, de forma paralela para melhor entendimento das semelhanças e diferenças. E assim responder a pergunta norteadora deste trabalho: como o filme *Clueless* reinterpreta o enredo original de *Emma*, a fim de manter a relevância dos pontos centrais de Austen?

Palavras-chave: Adaptação Literária. Intertextualidade. Atualização. Jane Austen.

INTRODUÇÃO

Os enredos da literatura clássica ainda podem ser considerados relevantes em tempos modernos? As tramas uma vez consideradas originais e únicas agora podem ser encontradas diluídas em novas histórias e em diferentes formatos que recontam os clássicos. Segundo a teoria do discurso, um texto jamais é uma criação isolada. Ele se conecta incessantemente com os discursos passados, que vivem no inconsciente de seu criador. Assim, é esse diálogo constante que gera novas produções textuais, em um ciclo de intertextualidade onde as referências aos intertextos podem ser tanto explícitas quanto implícitas. No caso da literatura, a intertextualidade de um discurso literário pode acontecer de diversas maneiras, mas uma das mais reconhecidas e polêmicas é a da adaptação audiovisual de uma história originalmente literária. Posto que, a fim de manter a coerência no novo formato, a história, por vezes,

¹ Bacharela em Letras – Português\Literaturas (UFSM), Mestranda em Estudos Linguísticos (PPGL-UFSM).

precisa passar por modificações em seu enredo, algumas vezes até em núcleos centrais. “É notório o quanto as adaptações têm se adequado às novas mídias, reestruturando textos-base para melhor recepção de um determinado público” (Luiz, 2022, p. 234). Logo, é possível refletir sobre como a adaptação torna-se um trabalho árduo, principalmente quando a história original é, por exemplo, um clássico da literatura mundial. Autores considerados cânones são amplamente referenciados nas mais diversas maneiras nos tempos atuais, a modernidade muitas vezes preza pela perpetuação daquilo que foi anteriormente tido como revolucionário. À título de exemplo, encontra-se os trabalhos de Jane Austen, autora inglesa reconhecida mundialmente por retratar personagens femininas e seu cotidiano em uma época em que as mulheres não eram consideradas relevantes. Muitas adaptações foram feitas das obras de Austen, assim como, releituras atualizadas delas. Por isso, foi selecionada para esta pesquisa uma das obras da autora que ganhou as duas, adaptação e releitura atualizada, sendo esta última proposta a ser analisada neste trabalho. Em 1815 o romance *Emma* foi publicado pela primeira vez, quase dois séculos depois uma releitura inspirada no enredo do livro foi feita por Amy Heckerling, o filme *Clueless* de 1995. A fim de se manter relevante para a nova época, atualizações foram necessárias de acontecer, tanto no context histórico-geográfico quanto no context social dos personagens. Para tanto, será necessário debruçar-se sobre estudos da Teoria da intertextualidade, da adaptação e da narrative transmedia, para que seja possível compreender como a narrativa foi construída nas duas obras. Desse modo, esse trabalho tem como objetivo nutrir profusas reflexões sobre o papel da literatura clássica nos tempos modernos, identificando os benefícios da modernização para o formato audiovisual, a fim de reviver e aprimorar ideias originais, adaptando-as às necessidades da nova era.

MÉTODO

A fim de elucidar no texto quais as semelhanças e diferenças entre o original *Emma* e sua releitura audiovisual *Clueless* serão colocados a postos trechos e enxertos tanto do texto escrito de Austen quando do roteiro produzido por Hackerling. Logo, o discurso literário será comparado ao texto audiovisual, como diálogos e cenas do filme, de forma paralela para que haja um melhor vislumbre de como as atualizações foram feitas.

RESULTADOS E DISCUSSÕES

Considerando que foi confirmado pela diretora e roteirista, Amy Heckerling, que o seu filme *Clueless* foi baseado no romance *Emma*, de Jane Austen, é possível afirmar que haverá resultados concretos oriundos das análises propostas, ainda que não seja possível confirmar que esta discussão seja disruptiva, ela abrange áreas distintas das ciências humanas e permite que seja possível advogar pela interdisciplinaridade entre os campos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Além disso, também se entende a importância de abrir espaço para compreender como atualizações podem perpetuar ideias relevantes que atravessam o tempo, ainda que moldadas de acordo com as

novas sociedades. Dessa forma, é possível haver um novo olhar a frente das discussões entre clássico e moderno, abrindo um caminho mútuo de importância sobre os dois.

REFERÊNCIAS

AUSTEN, Jane. **Emma**. Tradução de Doris Goettems. São Paulo: Editora Landmark, 2012.

As Patricinhas de Beverly Hills. Direção de Amy Heckerling. EUA: Paramount Pictures, 1995. 1 h 38 min.

LUIZ, Tiago Marques. O estado da arte sobre a relação entre Intertextualidade e os Estudos de Adaptação. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, v. 32, n. 1, p. 233-254, 2022.

EXPERIMENTOS MENTAIS DE CORPO E CONSCIÊNCIA: CINEMA, LITERATURA E FRAGMENTAÇÃO

Camila von Holdefer Kehl¹

RESUMO

Este trabalho propõe uma leitura cruzada entre cinema e literatura como forma de repensar os limites e falhas conceituais da filosofia da mente e da neurociência no que diz respeito às abordagens e teorias envolvendo a consciência. Parte-se da hipótese de que certas obras de ficção — em especial aquelas que tratam de duplicação, fragmentação e dissolução da consciência das protagonistas — funcionam como experimentos mentais densos, atualizados e situados, sendo, portanto, tão fundamentais quanto os clássicos do cânone filosófico da área. A análise parte de dois filmes contemporâneos (*A substância*, de Coralie Fargeat; e *Previously Saved Version*, de Kei Ishikawa) e de três romances centrados na experiência feminina da consciência cindida (*Malina*, de Ingeborg Bachmann; *Karen*, de Ana Teresa Pereira; e *Floresta escura*, de Nicole Krauss). Em todos os casos, a consciência não é tratada como um processo localizado no cérebro, mas como uma função instável, dinâmica e situada em corpos generificados. O self narrativo se fragmenta sob o impacto de violências simbólicas, duplicações tecnológicas ou exigências de coerência narrativa. Os filmes e livros analisados não apenas ilustram problemas filosóficos, mas os (re)formulam de modo especulativo, deslocando questões como unidade do self, continuidade mnêmica, intencionalidade e agência para um plano dramatizado e incorporado. Conclui-se que essas obras oferecem contribuições legítimas à filosofia da mente e aos estudos da consciência contemporâneos, especialmente ao expor os limites de suas abordagens mais neutras ou descontextualizadas.

Palavras-chave: Mente corporificada. Filosofia da mente. Cinema. Literatura. Doppelgänger.

INTRODUÇÃO

A consciência continua a ser o *problema difícil* (na definição de David Chalmers) a dominar a filosofia e a neurociência. Em duas frentes — a experimental e a teórica, a explicativa e a descritiva —, tentamos entender em que consiste a consciência; qual é sua forma e estrutura subjetiva; quais circuitos e processos estão envolvidos em sua produção; como uma informação se torna acessível ao sujeito. Nem todas as abordagens e teorias conseguem, porém, ir além da suposição de que o cérebro, e nada além dele, é *locus* único da consciência. E quanto ao ambiente no qual essa consciência está inserida e com o qual interage? E quanto ao corpo do qual emerge? E quanto à identidade de gênero a que está associada? Seria a consciência algo totalmente dissociado desta última? Curiosamente, mesmo abordagens sólidas que levam em conta sujeitos corporificados, situados e dinâmicos, como o enativismo, pressupõem certa neutralidade no que diz respeito aos corpos e sujeitos da experiência. Este trabalho parte, assim, da inquietação com uma neutralidade que tem de ser problematizada, propondo,

¹ Doutoranda em filosofia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) Mestranda em neurociências pela mesma instituição. Mestra e bacharela em filosofia pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS).

a partir daí, que a consciência talvez seja *generificada*. Defendo que essa condição pode ser explorada não apenas pela filosofia e pela neurociência, mas também pela arte; filmes e romances podem ser, sim, experimentos mentais valiosos. Dessa forma, enredos que retratam os famosos *doppelgängers* — os duplos — ou abordam narradoras com o self e a memória fragmentados podem nos ajudar a formular hipóteses filosóficas sobre a mente. Para fundamentar essa proposta, analiso duas obras cinematográficas contemporâneas — *A substância* (2024), de Coralie Fargeat, e *Previously Saved Version* (2024), de Kei Ishikawa — e três romances cuja construção narrativa fende ou duplica a consciência feminina — *Malina* (2025), de Ingeborg Bachmann; *Karen* (2018), de Ana Teresa Pereira; e *Floresta escura* (2018), de Nicole Krauss. Todas essas obras exploram modos limítrofes de subjetividade, muitas vezes em conflito com padrões normativos de coerência, estabilidade ou continuidade. O objetivo principal é, aqui, mostrar de que modo essas obras funcionam como possibilidade de pensamento filosófico dramatizado, oferecendo vislumbres fundamentais acerca dos limites e das implicações filosóficas de certos modelos e abordagens contemporâneos da consciência. Ao interrogar a unidade do eu, a plasticidade da memória e os efeitos do ambiente sobre a constituição do sujeito, essas obras desafiam a filosofia da mente a levar o gênero em consideração.

MÉTODO

A abordagem adotada aqui é comparativa e interdisciplinar. Em vez de buscar uma análise meramente crítica — em um sentido cultural e estético — dos filmes ou romances acima mencionados, considero-os experimentos mentais, ou seja, situações hipotéticas que testam ideias filosóficas por meio de construções narrativas e imagéticas. Essa metodologia se inspira em autoras como Susan L. Hurley, filósofa que defendeu a análise da consciência a partir da mente corporificada, e nas editoras da antologia *Feminist Philosophy of Mind* (2022), que defendem a inclusão do gênero como variável relevantes na constituição da experiência subjetiva. Filmes e livros são analisados a partir de sua estrutura dramática, linguística, visual e temporal, em diálogo com conceitos da filosofia da mente e da neurociência (self narrativo, intencionalidade, agência), com noções derivadas da psicanálise (o duplo como retorno do reprimido, segundo Freud) e com a crítica feminista. Minha ênfase recai na fragmentação narrativa, no apagamento de vozes e nos impasses entre linguagem, memória e agência. No lugar reduzir essas obras a ilustrações de teorias já estabelecidas, busco interrogar as limitações dessas mesmas teorias, questionando aquilo que pressupõem e aquilo que, aparentemente, deixam de fora.

RESULTADOS E DISCUSSÕES

Os resultados podem ser organizados em três eixos principais: (1) O corpo como operador ontológico da consciência: Tanto *A substância* quanto *Previously Saved Version* desmontam a ideia de uma consciência estável que reside unicamente no cérebro. Em *A substância*, a duplicação da protagonista resulta em dois corpos que compartilham (inicialmente) uma mesma consciência — até que a experiência diferenciada de cada corpo (desejo, dor, prazer, exclusão) leva à cisão irreversível. Em *Previously Saved Version*, a androide Mayumi, recriada sucessivamente com base em backups de

memória, não é menos encarnada do que sua versão original. O corpo artificial sofre e se rebela. O corpo, aqui, é condição e consequência da consciência. (2) A fragmentação como condição do self feminino: Nas obras literárias, essa cisão é igualmente brutal. Em *Malina*, a narradora assume uma voz masculina que a suplanta e reorganiza sua memória. Em *Karen*, uma jovem que sofre de amnésia não consegue decidir qual é sua vida genuína. Em *Floresta escura*, a duplicação final das narrativas desafia a noção de um eu contínuo, enquanto a protagonista transita entre versões possíveis de si mesmas. Em todas elas, o self e a consciência não são uma essência, mas uma montagem precária e ameaçada. (3) Cinema e literatura como filosofia aplicada: Essas obras colocam em cena perguntas que a filosofia da mente ainda hesita em se fazer: o que sustenta a unidade da consciência quando o corpo muda? O que permanece de um self que se replica, se apaga ou se reinicia? Como a violência simbólica, estética ou tecnológica se inscreve na experiência subjetiva? O que essas narrativas mostram é que não existe uma consciência “neutra”, mas que toda experiência é atravessada por condições corporais, afetivas e sociais que moldam o que se pode pensar, lembrar, sentir e ser.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho mostra que a consciência, quando corporificada e marcada por um gênero, não pode ser tratada como abstração neutra ou como entidade desconectada de questões existenciais e práticas. As obras analisadas — duas cinematográficas e três literárias — funcionam como experimentos mentais que tensionam os limites do entendimento de self, corpo, memória e ambiente, mas sobretudo de consciência. Ao invés de respostas, estas propõem acima de tudo perguntas filosóficas que recolocam o corpo feminino no centro da reflexão sobre o que é ser e estar consciente. A fragmentação, a duplicação e a violência simbólica ou literal que incidem sobre essas personagens revelam os limites das abordagens dominantes na filosofia da mente e na neurociência. Conclui-se que cinema e literatura podem não apenas ilustrar, mas de fato expandir os horizontes teóricos de áreas como a neurofilosofia, o enativismo e as teorias narrativas do self.

REFERÊNCIAS

BACHMANN, Ingeborg. **Malina**. Tradução de Carla Bessa. São Paulo: Estação Liberdade, 2025.

A SUBSTÂNCIA. Direção de Coralie Fargeat. Paris, França: 2024.

FREUD, Sigmund. “O inquietante”. In: **Obras completas volume 14**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

HURLEY, Susan. **Consciousness in Action**. Harvard University Press, 1998.

PREVIOUSLY Saved Version. Direção de Kei Ishikawa. Tailândia, s.l.: 2024.

KRAUSS, Nicole. **Floresta escura**. Tradução de Sara Grünhagen. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

MAITRA, Keya; McWEENY, Jennifer (eds.). **Feminist Philosophy of Mind**. Oxford: Oxford University Press, 2022.

PEREIRA, Ana Teresa. **Karen**. São Paulo: Todavia, 2018.

SCHECHTMAN, Marya. **The Constitution of Selves**. Ithaca: Cornell University Press, 1996.

STRAWSON, Galen. "Against narrativity". **Ratio**, v. 17, n. 4, p. 428-452, dezembro de 2004. DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1467-9329.2004.00264.x>

DO MANGÁ AO LIVE ACTION: ANÁLISE DA TRADUÇÃO DO UNCANNY NA ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA DE UZUMAKI

Ismael da Silva Trindade¹

RESUMO

Este trabalho se propõe a analisar a adaptação cinematográfica de *Uzumaki* (2000), baseada no mangá de Junji Ito, sob a lente da análise fílmica e dos estudos de adaptação intersemiótica. O horror intrínseco à narrativa, centrado na forma cósmica e inescapável da espiral que induz à loucura, é abordado em sua transposição estética, alinhando-se aos conceitos de Sublime e Uncanny (estranho/inquietante). O método empregado é a análise da tradução intersemiótica, ou transmutação, que considera a adaptação como uma transcrição e não como uma mera busca por fidelidade, implicando uma interpretação intersistêmica com mutação da matéria. Assim, o estudo se concentra em como o diretor impõe seu signo pessoal, transformando o abstrato do mangá em algo visível por meio da linguagem cinematográfica. A análise dos resultados demonstra que a adaptação rejeita a narrativa clássica, utilizando uma hiperatividade visual marcada por montagem rápida e manipulação digital para impor um ritmo rigidamente controlado, contrastando com o ritmo ditado pelo leitor no mangá. As escolhas estéticas, como a iluminação chiaroscuro, o uso de close-ups para aproximar a emoção, e composições disruptivas análogas à página Splash, são recursos polifônicos empregados para traduzir a estética do uncanny e intensificar o horror cósmico. Conclui-se que o filme é um caso exemplar onde a análise fílmica deve focar no mecanismo produtor de sentido da obra, utilizando a cinematografia como um sistema estético-expressivo que traduz o horror abstrato para uma realidade objetiva. O resultado é uma nova experiência que convida o espectador a ir além do studium (interesse cultural) e ser atingido pelo punctum (a picada), mesmo que este seja submerso na voracidade contínua da imagem em movimento.

Palavras-chave: Adaptação Intersemiótica. Horror Cósmico. *Uzumaki*. Uncanny. Junji Ito.

INTRODUÇÃO

Este trabalho visa analisar a adaptação cinematográfica live action de *Uzumaki* (2000), dirigida por Higuchinsky e baseada no *mangá*² homônimo de Junji Ito (publicado em 1998), sob a perspectiva da análise fílmica e dos estudos de adaptação intersemiótica. O horror de *Uzumaki*, centrado em uma forma cósmica e inescapável, a espiral, que desafia a existência e a realidade de um mundo tomado por essa figura, culminando na dissolução da sanidade e do eu, alinha-se a elementos conceituais como o Sublime e o *Uncanny* (estranho/inquietante). Essa matriz estética é crucial para os estudos de transposição de narrativas visuais japonesas. A análise proposta enfatiza, portanto, como o filme traduz visualmente este horror abstrato, empregando técnicas não-clássicas para manifestar a ansiedade cultural presente na obra original.

¹ Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura (PPGLLit) pela UFNT e graduado em Língua Inglesa e Literaturas pela mesma universidade. Suas pesquisas concentram-se em arte, literatura, Gótico e adaptação intersemiótica, sendo autor da monografia “Desdobramentos do Gótico nos Mangás de Junji Ito”. Possui experiência em produção artística e literária.

² Geralmente, o termo refere-se a histórias em quadrinhos produzidas no Japão.

MÉTODO

O método de análise baseia-se na tradução intersemiótica ou transmutação (Jakobson), compreendida como a interpretação de signos verbais por meio de sistemas não-verbais, ou pela interpretação intersistêmica (Eco), modalidade que envolve a mutação da matéria de um sistema semiótico para outro. Essa abordagem teórica, já empregada em estudos de adaptação de mangás como no trabalho de Cinthia Rayane Dias da Silva sobre *Death Note*, sustenta que o processo de transposição do mangá (live action) é uma interpretação intersistêmica. Neste sentido, a adaptação não busca a mera fidelidade, mas sim a transcrição, permitindo a criação e a transferência de um sistema de signos para outro. O diretor, ao adaptar, impõe seu signo pessoal, utilizando a obra original como matéria-prima ou paráfrase, o que exige cortes e condensação para adequar a obra extensa ao formato de um filme de cerca de 90 minutos.

A análise se concentra na decodificação dos códigos polifônicos da arte fílmica e na Estética da Imagem de Roland Barthes. No que tange ao ritmo, é crucial atentar para a diferença entre as mídias: enquanto no mangá o leitor dita o tempo de leitura, no cinema o autor assume o controle total da narrativa. Quanto à estética, o foco recai nos conceitos de *studium* (o interesse cultural aplicado à imagem) e *punctum* (o detalhe que atinge e produz sentido). Reconhece-se, contudo, que a natureza do cinema, com sua sequência contínua de imagens, submete o espectador a uma “voracidade contínua”, o que tende a dificultar o desenvolvimento do *punctum*. Desse modo, o estudo se concentra em como o filme utiliza a montagem e os planos para tentar manifestar ou forçar esse *punctum* inquietante, apesar da natureza voraz da imagem em movimento.

RESULTADOS E DISCUSSÕES

A adaptação de *Uzumaki* é marcada por um estilo visual que deliberadamente rejeita a narrativa clássica. O diretor emprega uma hiperatividade visual através de montagem rápida e manipulação digital, o que pode ser lido como um esforço para impor o ritmo narrativo (totalmente controlado pelo autor no cinema). A transposição do mangá para o filme deve traduzir a estética do estranho (*uncanny*). As escolhas estéticas, como a iluminação chiaroscuro e *low key*, a manipulação visual e os efeitos sonoros exagerados, buscam levar o espectador ao ápice do *uncanny*, refletindo o trauma cultural e o vazio existencial.

O filme utiliza recursos exclusivos da linguagem cinematográfica, como os planos e o posicionamento da câmera. O uso do *close-up* (primeiro plano) em *Uzumaki* tenta aproximar o espectador da emoção do personagem, atuando como o narrador que detalha e enfatiza a emoção. Da mesma forma, planos abertos ou composições disruptivas (análogas à página *splash* do mangá, usada para realçar momentos importantes e criar tensão/suspense) são empregados para intensificar o horror cósmico e corporal.

No mangá, a balonagem (balões de fala/pensamento) e a disposição dos quadros ditam o ritmo de leitura que é controlado pelo leitor. No filme, contudo, essa liberdade é suprimida pelo controle rígido do tempo e da montagem, evitando que o espectador possa ter o “vagar de observar”. Assim, a montagem acelerada é o meio pelo qual o cinema impõe seu ritmo. Ela prioriza a justaposição rápida de cenas

(articulação paratática) em vez de desenvolver eventos detalhadamente, o que reduz a necessidade de exposição e explicações.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo da adaptação de Uzumaki é um caso exemplar de como a análise fílmica, especialmente no gênero de horror, deve se concentrar no mecanismo produtor de sentido da obra. O filme não busca a mera fidelidade narrativa, mas sim a imposição do signo pessoal do diretor, resultando em uma interpretação intersistêmica onde ocorre a mutação da matéria-prima. Essa transcrição demonstra que o cinema é um sistema estético-expressivo complexo, assentado numa pluralidade polifônica de códigos que exige a decodificação de elementos visuais e rítmicos.

O filme traduz o horror abstrato e indizível do mangá para uma realidade objetiva na tela, onde a câmera transforma o mundo em uma nova experiência visível. O resultado é uma obra com uma estética propositalmente perturbadora que convida o espectador a ir além do studium (interesse cultural) e ser “atingido” pelo *punctum* (a picada). Mesmo que a essência da fotografia (*noema*, o “isso-foi”) seja negada pela imagem em movimento, o filme consegue manifestar esse *punctum* inquietante, submerso na voracidade contínua da linguagem cinematográfica.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Tradução: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- ECO, Umberto. Interpretare non è tradurre. In: ECO, Umberto. **Dire quasi la stessa cosa**: esperienze di traduzione. Milano: Bompiani, 2003. p. 258-290.
- ITO, Junji. **Uzumaki**. 3. ed. São Paulo: Devir, 2020. Tradução de Arnaldo Oka.
- JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. Tradução: Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 24. reimp. São Paulo: Cultrix, 2007.
- MARAK, Katarzyna. **The Confusing Spiral**: The Adaptation of Junji Itō's Uzumaki in the Eyes of Non-Japanese Audiences. *Silva Iaponcarum*, 2016. (Ano e periódico adicionados com base na pesquisa).
- SILVA, Cinthia Rayane Dias da. **A metáfora tradutória na adaptação cinematográfica**: a personagem de Light no anime Death Note e no live action homônimo. 2022. Monografia (Graduação em Tradução) – Instituto de Letras e Linguística, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia/MG, 2022.
- Uzumaki**: A Espiral do Horror. Direção: Higuchinsky. Produção: Sumiji Miyake; Dai Miyazaki. Japão: Omega Micott Inc.; Shogakukan, 2000. 1 filme (90 min).

ECOSSISTEMAS TECNOLÓGICOS-MIDIÁTICOS E A COMODIFICAÇÃO AUDIOVISUAL

Lucca Favoreto¹

RESUMO

Este trabalho analisa os ecossistemas tecnológicos-midiáticos da Amazon e da Apple, com foco na forma como esses conglomerados reconfiguram o campo audiovisual contemporâneo. A justificativa da pesquisa reside na crescente integração entre serviços de streaming, hardware, software e dados, processo que transforma o audiovisual em componente estratégico de plataformas globais e revela novas formas de concentração de poder econômico, simbólico e cultural. O objetivo é compreender os mecanismos que estruturam esses ecossistemas, destacando aspectos como *lock-in*, *walled gardens*, capital de dados, extensão de marca e estratégias de fidelização, bem como suas implicações para a produção, circulação e recepção de conteúdos audiovisuais. O estudo adota abordagem qualitativa, baseada na revisão crítica da literatura e na análise comparativa dos ecossistemas da Amazon Prime e Apple TV+, articulando conceitos da Teoria Crítica da Comunicação, Economia Política da Comunicação e estudos contemporâneos sobre plataformas digitais. Os resultados indicam que ambas as corporações integram serviços audiovisuais a ecossistemas híbridos, nos quais a coleta e o uso estratégico de dados possibilitam personalização, otimização e retenção de usuários, consolidando barreiras à mobilidade entre plataformas concorrentes (*lock-in*) e restringindo o fluxo de informações e conteúdo dentro de *walled gardens*. Conclui-se que o audiovisual deixa de ser um produto cultural autônomo e torna-se um elemento funcional dentro de estratégias corporativas globais, sujeito à comodificação e à lógica de extração de atenção e dados.

Palavras-chave: Audiovisual. Ecossistemas. Streaming. Apple TV+. Amazon Prime Video.

INTRODUÇÃO

Em 2025, a plataforma de streaming Amazon Prime Video superou, pela primeira vez, a Netflix, consolidando-se como líder setorial no Brasil, retendo 22% de participação de mercado. À primeira vista, esse resultado pode parecer apenas reflexo da disputa por audiência e catálogo, associado à preferência do público brasileiro e adoção precisa de investimento em esportes ao vivo. No entanto, evidencia transformações mais amplas na estrutura midiática contemporânea e nas formas pelas quais o audiovisual se integra às lógicas tecnológicas e econômicas das grandes corporações digitais.

Observa-se a ascensão de conglomerados tecnológicos globais, cujas operações de entretenimento — como serviços de streaming — estão profundamente interligadas às suas infraestruturas centrais de hardware, software e dados. Serviços como *Amazon Prime Video* e *Apple TV+* **não se limitam à oferta de conteúdo audiovisual, mas compõem ecossistemas tecnológicos-midiáticos complexos, sustentados por mecanismos de interoperabilidade, coleta de dados e fidelização de usuários.** Este dinamismo e a escala de operações, levou atores a adorem a metáfora de ecossistema (Crawford,

¹ Graduado em Cinema e Audiovisual na ESPM-Rio e Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (PPGCOM-UFF).

2024; Gawer, 2021), descrevendo interdependências e sinergias entre agentes, tecnologias e mercados. Esses ecossistemas funcionam como sistemas produto-serviço ampliados, integrando bens, plataformas digitais e serviços em arquiteturas híbridas sustentadas por dados, interfaces padronizadas e efeitos de rede (Haftor; Climent; Kallmuenzer, 2025).

A integração dos serviços favorece mecanismos de *lock-in* (Crawford, 2024), nos quais consumidores e parceiros tornam-se dependentes da infraestrutura e dos serviços de uma única empresa, reduzindo a mobilidade entre plataformas concorrentes. Ao mesmo tempo, consolidam-se os *walled gardens* (Mouré, 2019), ecossistemas fechados que limitam o fluxo de dados e o acesso a conteúdo, permitindo às corporações controlar a experiência do usuário e extrair valor de forma contínua.

Tais dinâmicas reforçam o poder estrutural das corporações estadunidenses e vão além das discussões tradicionais sobre monopólio e concentração (Kunz, 2007; Compaine; Gomery, 2000), podendo ser analisadas a partir do imperialismo midiático (Schiller, 1992; Boyd-Barrett, 2015), imperialismo de plataforma (Jin, 2015) e colonialismo de dados (Couldry; Mejias, 2019, 2024), nos quais a extração, circulação e monetização de informações estruturam novas formas de dependência digital e assimetrias globais. Compreender os ecossistemas tecnológicos-midiáticos da Amazon e da Apple, portanto, implica repensar o campo audiovisual, ao deixar de ser produto cultural autônomo para operar enquanto componente funcional de arquiteturas corporativas voltadas à coleta de dados, fidelização e integração de serviços (Mosco, 2009).

MÉTODO

Este trabalho adota uma abordagem qualitativa fundamentada na revisão crítica da literatura e análise comparativa dos dois casos com o propósito de compreender as formas pelas quais os ecossistemas tecnológicos-midiáticos reconfiguram o campo audiovisual contemporâneo, a partir das *big techs* Apple e Amazon. As referências trazidas ancoram-se na Teoria Crítica da Comunicação e na Economia Política da Comunicação (Mosco, 2009; Schiller, 1992; Boyd-Barrett, 2015), articulando às abordagens contemporâneas acerca de ecossistemas digitais (Gawer, 2021; Crawford, 2024) e de plataforma/dados (Jin, 2021; Couldry, Mejias, 2019). A metodologia adotada, por fim, visa compreender as estruturas que sustentam a integração tecnológica e a comodificação do audiovisual, permitindo discutir seus desdobramentos econômicos, culturais e políticos.

RESULTADOS E DISCUSSÕES

A análise dos ecossistemas tecnológicos-midiático revela que no caso da Amazon, a empresa não desenvolveu apenas uma plataforma de streaming, mas a integrou a um ecossistema mais amplo, estruturado em torno do serviço *Amazon Prime*, lançado em 2010. Dessa forma, o usuário que adere à assinatura não obtém acesso apenas ao *Prime Video*, mas também a um conjunto de serviços interconectados — como *Prime Reading* (plataforma de leitura digital), *Prime Gaming* (serviço de jogos e conteúdo exclusivo para assinantes), *Amazon Music Prime* (plataforma de streaming musical) e, sobretudo, o frete gratuito em compras realizadas na própria plataforma (Birkinbine, Bilić, 2019). Este

último benefício constitui o principal mecanismo de fidelização e capitalização do ecossistema, ao articular consumo de conteúdo e consumo de bens materiais em uma arquitetura única, de natureza híbrida e altamente eficiente.

A Apple, por outro lado, adota um funcionamento de ecossistema segundo uma lógica distinta. Cada um de seus serviços — *Apple TV+*, *Apple Fitness* (voltado a conteúdos esportivos sob demanda), *Apple Arcade* (dedicado a jogos exclusivos) e *Apple Music* (plataforma de streaming musical) — é oferecido de forma individualizada. No entanto, a empresa adota estratégias promocionais e de precificação combinada, como o pacote *Apple One*, com intuito de incentivar usuários a assinarem múltiplos serviços simultaneamente tanto individualmente quanto em família e/ou amigos. Na interpretação de Crawford (2024), os mecanismos de produção, circulação e acumulação de valor do audiovisual no ecossistema da Apple — mas também podendo ser aplicado à Amazon, em nossa interpretação — subdivide-se em três questões principais: i) capital de dados; ii) extensão de marca; iii) efeito de fidelização do ecossistema (*lock-in*).

Na primeira, capital de dados, Crawford (2024) argumenta a importância dos dados em um capitalismo global estagnado para “otimizarem processos produtivos, medir e controlar trabalhadores, vender informações a anunciantes e desenvolver novos produtos”, entretanto, carece em sua argumentação a dimensão crítica ao processo, conforme posicionada pelo conceito de imperialismo de plataforma (Jin, 2015), ao destacar as profundas assimetrias destas grandes corporações e o de colonialismo de dados (Couldry; Mejias, 2019).

A extensão de marca, por outro lado, apoia-se na difusão de elementos inter-relacionados do valor da marca e compreender a estratégia televisiva verticalmente integrada no intuito de reforçar suas marcas, constituindo novos canais nos quais o nome e símbolo da Apple ou da marca em questão circulam, estruturada em valores.

Por fim, o efeito de fidelização do ecossistema (*lock-in*) articula-se à integração entre hardware, software e serviços, criando barreiras à migração do usuário para plataformas concorrentes. No caso da Apple, como argumenta Crawford (2024), o *lock-in* combina relações de troca — onde os serviços atendem necessidades funcionais do cotidiano — e relações comunitárias, fundamentadas na confiança e no capital simbólico da marca, reforçado por promessas de privacidade, segurança e personalização. Já na Amazon, o *lock-in* se manifesta de forma híbrida: o *Prime Video* funciona como porta de entrada ao ecossistema *Amazon Prime*, mas é o frete gratuito e o acesso a múltiplos serviços interligados que consolidam a dependência do usuário, articulando consumo de conteúdo e de bens materiais em um ciclo contínuo de retenção e captura de dados.

Assim, ambas as empresas operam dentro de “*walled gardens*”, ou jardins murados, espaços digitais fechados e cuidadosamente controlados. Neles, o fluxo de dados, o acesso a conteúdo e a experiência do usuário são regulados pela corporação, restringindo interoperabilidade com concorrentes e potencializando a extração contínua de valor (Jin, 2015). Desse modo, o modelo operacional do audiovisual é reconfigurado, tornando-se comodificado e funcional às lógicas corporativas de controle, fidelização e captura de dados.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os ecossistemas tecnológicos-midiáticos da Amazon e da Apple reconfiguram profundamente o campo audiovisual, transformando conteúdos antes autônomos em componentes funcionais de arquiteturas corporativas híbridas. A integração entre hardware, software e serviços, aliada à coleta e utilização estratégica de capital de dados, permite personalização e otimização de serviços, reforçando a fidelidade do usuário, a extensão da marca e o *lock-in*, que limita a mobilidade entre plataformas concorrentes. Ao mesmo tempo, os *walled gardens* consolidam o controle sobre dados, conteúdos e experiências do usuário, articulando consumo de mídia com consumo de bens materiais e ampliando fluxos contínuos de valor dentro do ecossistema. Nessa lógica, o audiovisual torna-se cada vez mais comodificado, subordinado às lógicas de captura de atenção e extração de dados, enquanto plataformas globais consolidam seu poder estrutural, influenciando diretamente os processos de produção, circulação e recepção de conteúdo. A análise evidencia que compreender essas corporações exige considerar não apenas os aspectos tecnológicos, mas também os impactos econômicos, culturais e simbólicos que moldam o audiovisual contemporâneo.

REFERÊNCIAS

- BIRKINBINE, B.; BILIĆ, P. The Amazon–MGM Deal. **The Political Economy of Communication**, [S.l.], v. 9, n. 2, 2022. Disponível em: <https://www.polecom.org/index.php/polecom/article/view/148>. Acesso em: 11 out. 2025.
- BOYD-BARRETT, O. **Media imperialism**. Los Angeles: Sage, 2015.
- COULDRY, N.; MEJIAS, U. A. **The Costs of Connection: How Data Is Colonizing Human Life and Appropriating It for Capitalism**. Stanford: Stanford University Press, 2019.
- COMPAINE, Benjamin M.; GOMERY, Douglas. **Who Owns the Media?** Mahwah, Nova Jersey: Routledge, 2000.
- CRAWFORD, C. TV plus what? data-capital, brand extension, and lock-in effects in the Apple ecosystem. **New Review of Film and Television Studies**, p. 1–22, 20 dez. 2024. DOI: <https://doi.org/10.1080/17400309.2024.2418249>.
- GAWER, A. Digital Platforms and ecosystems: Remarks on the Dominant Organizational Forms of the Digital Age. **Innovation**, v. 24, n. 1, p. 1–15, 17 set. 2021. DOI: <https://doi.org/10.1080/14479338.2021.1965888>.
- HAFTOR, D. M.; CLIMENT, R. C.; KALLMUENZER, A. Business ecosystems as a way to activate lock-in in business models: a theoretical integration. **International Entrepreneurship and Management Journal**, v. 21, p. 77, 2025. DOI: [10.1007/s11365-025-01078-5](https://doi.org/10.1007/s11365-025-01078-5).

JIN, Dal Yong. **Digital Platforms, Imperialism and Political Culture**. [s.l.] Routledge, 2015.

KUNZ, W. M. **Culture Conglomerates**. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield, 2007.

MOURÉ, Chris. Soft-wars: A Capital-as-Power Analysis of Google's Differential Power Trajectory. **Review of Capital as Power**, v. 2, n. 1, p. 71-90, 2021. Disponível em: <https://capitalaspower.com/2021/10/moure-soft-wars-a-capital-as-power-analysis-of-googles-differential-power-trajectory/>. Acesso em: 19 set. 2025.

SCHILLER, H. I. **Mass communications and American empire**. Boulder; Oxford: Westview Press, 1992.

TATEANDO UMA SEQUÊNCIA DIDÁTICA PARA TRABALHAR COM FILMES EM UMA ESCOLA EM QUE NÃO SE APAGA A LUZ

Rafael Romão Silva¹

RESUMO

Este trabalho aborda a Educação Audiovisual, reconhecendo sua crescente densidade no contexto da Cultura Visual e da escola. Alinha-se à pesquisa acadêmica que narra as relações entre audiovisual e educação a partir da experiência e da primeira pessoa, mobilizando autores como Larrosa Bondía, bell hooks e Conceição Evaristo. A pesquisa é uma escrita encarnada, motivada pela atuação do autor como Professor de Artes em dois CIEPs do Complexo da Maré, Rio de Janeiro. Em um contexto desafiador de limitações materiais, o estudo reflete sobre sequências didáticas que buscam desenvolver a espectadorialidade audiovisual como construção plástica e expressiva, fugindo da mera significação ou letramento. Adotando um anti-método pós-estrutural, a pesquisa constrói-se como um ensaio-imagem atento aos saberes-fazer docentes. O foco prático reside em dispositivos pedagógicos criados a partir da exibição de filmes (como Pão e Beco, For the Birds e Maluum) seguidos de atividades expressivas, como desenhos em quadrinhos, criação de linhas do tempo e elaboração de cartazes/convites. Tais --visam a expressão dos estudantes, reconhecendo o cotidiano escolar como um campo que se impõe sobre qualquer pretensão de sucesso ou sistematização.

Palavras-chave: Estudos do Cotidiano, Educação Audiovisual, Pesquisa Pós-Qualitativa, Relato Experiencial

A PRISÃO DA EXPERIÊNCIA

A Educação Audiovisual tem ganhado densidade experiencial conforme a Cultura Visual adentra o cotidiano da vida e da escola. Certamente não é necessário justificar a presença do audiovisual dentro das escolas, assim como não o temos que fazer com os livros. Já são inúmeras as tradições de se pensar e propor o trabalho com o audiovisual na escola, embora sejam poucos os trabalhos que buscam sistematizar ou narrar as vertentes de um pensamento que já é plural sobre as relações entre audiovisual e educação. Rogério de Almeida é um deles, embora um tanto matricial; já Moira Cirello faz quase um censo das ações e projetos que trabalham sob tal interface em São Paulo. A estratégia hegemônica que se tem utilizado no âmbito da pesquisa acadêmica brasileira das possibilidades entre o audiovisual e a educação é aquela que mobiliza diferentes perspectivas de escrita do real a partir da primeira pessoa e que busca dar conta inicialmente do que se passou, do que aconteceu, do que ficou. São escritas documentais, que se realizam sob a influência de diferentes perspectivas teóricas que autorizam e encorajam a mobilização de si e de nós para a criação da pesquisa, tal como Marcel Tardif, Jorge Larrosa

¹ Licenciado e Mestre em Cinema e Audiovisual (PPGCINE) pela a Universidade Federal Fluminense, doutorando em Educação pelo Programa de Pós-Graduação em Educação (PROPED) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Atualmente é professor de Artes no Ensino Básico na Secretaria Municipal de Educação da cidade do Rio de Janeiro.

Bondía, bell hooks, Conceição Evaristo e seus conceitos como Saber Docente, Ensaio, Narração da Experiência, Teorizar em Primeira Pessoa, Escrita Encarnada e Escrevivência.

E aqui me encontro, novamente, preso nas reflexões que são motivadas pelo que ocorreu, movido pela experiência do acontecimento que me toma de assalto e me leva a uma intuição de que eu conseguiria escrever algo a partir de tal arrebatamento. Em uma relação de amor e ódio com a Experiência, que sempre escapa, que nunca é plenamente apreensível pelas, mas apostando que sempre outra experiência surge a partir da escrita e da leitura, insisto nesta escrita. Aqui tento enfrentar mais uma virada que ocorreu em minha vida, a de ser contratado para atuar como Professor de Educação Básica (primeiro ao nono ano) na comunidade de Rubens Vaz, o CIEP Hélyo Smidt; e outra na comunidade de Nova Holanda, o CIEP Elis Regina, ambas no Complexo da Maré, Rio de Janeiro/RJ. Busco colocar em palavras o que me ocorreu ao tentar utilizar filmes no cotidiano das aulas. A partir de tais reflexões, motivadas por uma sequência didática que foi-se construindo nas primeiras semanas de trabalho, busco refletir sobre possibilidades de trabalhar a espectadorialidade audiovisual na sala de aula enquanto uma construção plástica, ou seja, enquanto um processo de expressão, e não de significação ou letramento.

ANTI-MÉTODO

Sob um paradigma pós-estrutural, falar de método é contraditório. Elizabeth Adams St. Pierre aborda a grande incongruência em pesquisas pós-estruturalistas (que se baseiam em perspectivas de autores como Foucault e Deleuze, por exemplo) que ainda usam ferramentas do pensamento estrutural. A concepção de método está ligada à perspectiva estrutural, Virginia Kastrup inverte a etimologia para hodos-metá: “o primado do caminhar que traça, no percurso, suas metas” para pensar em outras possibilidades. Essa visão se alinha aos Estudos do Cotidiano, que reconhecem os *saberes-fazer* docentes como conhecimento digno de pesquisa, atentos ao que está no porvir do cotidiano. Porém, diferente do que Nilda Alves aponta na Narração como estratégia de escrita; o que Maurice Blanchot aponta: a narrativa é heroica e se funda em si própria, sendo o próprio acontecimento; o foco passa a ser outras possibilidades de escrita, mais instáveis e abertas, como o Ensaio ou uma escrita que seja Imagem. A pesquisa será criada a partir de diferentes escritas, formando algo terceiro entre um autorretrato e uma paisagem das escolas e aulas.

RESULTADOS E DISCUSSÕES

Ao enfrentar pela primeira vez quinze turmas de educação básica semanalmente, me vi em uma sala de aula sem a menor possibilidade de se realizar projeções. Se em uma sociedade pautada pela Cultura Visual isto já é problemático, para uma pessoa que tem como formação a Licenciatura em Cinema e Audiovisual, como eu, é ainda pior. Assumi as aulas de Artes de dois Centros Integrados de Educação Pública (CIEP) da cidade do Rio de Janeiro, ambos no fundo do Complexo da Maré em um contrato temporário por um ano. Inicialmente me alocaram em duas escolas, mas posso ser deslocado a qualquer momento. Em meu primeiro dia de trabalho, que ocorreu dois dias após a assinatura do contrato, um dia após o meu nome sair no Diário Oficial do Município, sem muitas delongas, fui direto para a sala de

aula, como se eu soubesse exatamente o que fazer – o que quero dizer que não me foi apresentado nenhum currículo. Após o primeiro dia de sete tempos de aula, tive uma certeza: eu precisava de um projetor. Então, comprei o projetor mais barato que encontrei em um *marketplace*, um que tinha entrada USB, o que me faria não precisar de um computador na sala de aula, já que isto também não há, e junto de uma caixa de som (que também comprei) me vi pronto para dar outro tipo de aula. As salas não possuíam interruptores ou como apagar a luz, exigindo que o trabalho de projeção se adaptasse à ausência de contraste e excesso de luz direta. Sem diretrizes detalhadas sobre qual trabalho deveria ser feito, apenas as orientações gerais e abertas que os documentos oficiais oferecerem, comecei com os quartos, quintos e sextos anos pela exibição de filmes. Porém, a partir da experiência do primeiro dia de trabalho, quando percebi que é muito difícil realizar qualquer tipo de diálogo ou fala prolongada com as turmas, que o silêncio é algo muito raro, que as crianças falam todas por cima das outras e brigam a todo momento, percebi que não faria o menor sentido realizar rodas de conversa após os filmes, muito menos explicar qualquer coisa sobre eles. Os filmes teriam que se expressar por si e poderiam fazer eco apenas a partir dos próprios estudantes.

Ainda, no primeiro dia de aula, pedi às crianças mais novas que desenhassem lugares que gostam e percebi que desenhar tem algo de particular que se coloca como uma das poucas coisas que funciona dentro do panóptico escolar. Em geral, as crianças se acalmam, sentam e desenhavam. Então, escolhi o primeiro filme, “Pão e Beco”, de Abbas Kiarostami e fiz a exibição para cada turma. Após a exibição, cada estudante deveria fazer um desenho no formato de história em quadrinhos, o que eles conheciam por “tirinhas”, contando a história do filme. E foi assim que comecei a entender um pouco do processo espectral e expressivo de cada estudante.

Tendo *funcionado* tal dispositivo na primeira semana, decidi seguir com ele. Porém, ao invés de agora desenharem as tirinhas, os estudantes deveriam se dividir em grupos – o que é sempre uma correria e motivo de brigas – e cada um deveria escolher um momento do filme para desenhar, sem poder repetir o momento escolhido com outra pessoa do próprio grupo. Ao fim, o grupo deveria construir uma linha do tempo do filme, abstração que eles não conheciam em geral e que eu tive que explicar, e posicionar os diferentes momentos do filme em sequência na linha do grupo. Aqui trabalhamos com o filme *For the Birds*, da Pixar, e só de eles verem a vinheta de abertura já lhes dá uma empolgação, em contraste com o filme “velho” da última aula, mas que eles em geral também gostaram.

Na terceira aula, continuei com a atividade em grupos e a escola de diferentes momentos do filme para desenhar e criar a linha do tempo, porém agora havia uma etapa a mais que era escolher qual das imagens do grupo representava melhor o filme, sintetizava melhor a história e que, portanto, poderia ser feito um cartaz para o filme a partir dela. Aqui funcionou melhor usar o termo “convite” do que cartaz, mas em geral os grupos conseguiram fazer uma peça de divulgação do filme “Maluum”, um animação que retrata o bullying e o empoderamento de uma criança com um nome de origem africana em uma escola carioca. Por fim, começamos a lidar com aparelhos de gravação, a começar pelo de captação de áudio. A partir de “Disque Quilombola”, começamos a tentar busca a fala dos estudantes. Embora eles não falem na frente de todo o grupo, em pequenos grupos, isolados da turma, eles se sentem à vontade

de falar, mesmo que baixo. Então, juntando procedimentos já utilizados em aulas passadas, como o desenho e a anotação, após assistir ao filme, os estudantes poderiam juntar algumas palavras para dizerem ao gravador sobre o que acharam do filme.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É um grande desafio buscar outras formas de escritas para lidar com o real, o que exige o exercitar. No exercício de pesquisa aqui realizado, pesquisa de escrita, pesquisa didática, pesquisa epistemológica, já pude perceber algumas ciladas em que me coloquei com as minhas próprias palavras. Em muitas vezes percebi que as minhas palavras poderiam dar a entender uma certa ideia de sucesso que está muito longe da realidade; quando parecer que a turma toda realizou a atividade, ou que todos alcançaram o que disse, talvez a realidade se imponha totalmente ao oposto. O que seria o sucesso perante tais proposições? A reflexão sobre o tema dos filmes, a realização da atividade, manter o corpo quieto durante o filme, não ser mandado para a direção. Insiro tais perguntas para não se deixar dúvidas de que o cotidiano se impõe e acaba com qualquer pretensão de sistematização do conhecimento.

REFERÊNCIAS

ALVES, Nilda. Decifrando o pergaminho: os cotidianos das escolas nas lógicas das redes cotidianas. In: ALVES, Nilda; OLIVEIRA, Inês Barbosa de. (Org.). **Pesquisa nos/dos/com os cotidianos das escolas sobre redes de saberes**. Rio de Janeiro: DP&A, 2001. p. 13-38.

ALMEIDA, Rogério. **Cinema e educação: fundamentos e perspectivas**. Educação em Revista. Belo Horizonte, n. 33, 2017.

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2019.

BONDÍA, Jorge Larrosa. **Esperando não se sabe o quê: sobre o ofício de professor**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

BONDÍA, Jorge Larrosa. **Tremores: escritos sobre experiência**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

CIRELLO, Moira Toledo Dias Guerra. **Educação audiovisual popular no Brasil: panorama, 1990-2009**. 2010. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

EVARISTO, Conceição. **Becos da memória**. Rio de Janeiro: Editora Pallas, 2017.

HOOKS, Bell. **Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade**. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2017.

MIGLIORIN, César. **Inevitavelmente cinema:** educação, política e mafuá. Azougue Editorial, 2015.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virginia e ESCÓSSIA, Liliana. (Orgs.). **Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade.** Porto Alegre: Sulina, 2014, 207 p.

ST. PIERRE, Elizabeth Adams. Uma história breve e pessoal da pesquisa pós-qualitativa: em direção à “pós-investigação”. **Revista Práxis Educativa.** Ponta Grossa, v. 13, n. 3, p. 1044-1064, set./dez. 2018.

TARDIF, Maurice. **Saberes docentes e formação profissional.** 5. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

ENSINAR COM ROCK'N'ROLL: REFLEXÕES SOBRE O PAPEL DO EDUCADOR NO FILME ESCOLA DE ROCK

Nickolas Marques de Andrade¹

Valéria Bussola Martins²

RESUMO

O presente artigo tem como objetivo analisar o papel do educador na narrativa cinematográfica *Escola de Rock*, lançada em 2003, dirigida por Richard Linklater e escrita por Mike White. A pesquisa parte do problema que questiona de que modo o personagem Dewey Finn, ao assumir a docência de forma não convencional como o Sr. S., expressa princípios fundamentais da prática pedagógica contemporânea e contribui para a reflexão sobre a formação docente. O estudo ancora-se em referenciais teóricos que defendem uma educação dialógica, afetiva e humanizadora. Trata-se, desse modo, de uma pesquisa de natureza qualitativa, de caráter descritivo e analítico, fundamentada em revisão bibliográfica e análise fílmica interpretativa. Os resultados apontam que Dewey Finn, ao assumir a postura de Sr. S., ainda que desprovido de formação docente formal, desenvolve uma prática educativa pautada no diálogo, no afeto e na cooperação, demonstrando que ensinar e aprender são processos interdependentes. Sua trajetória evidencia o amadurecimento do sujeito que, ao reconhecer o valor dos saberes prévios dos alunos, transforma o ambiente escolar em um espaço de liberdade, criatividade e construção coletiva do conhecimento. Conclui-se que *Escola de Rock* (Linklater; White, 2003) ultrapassa o caráter de simples comédia musical ao oferecer uma representação simbólica da educação humanizadora, reafirmando o papel do professor como mediador do saber e promotor da formação integral do educando.

Palavras-chave: Docência. Formação docente. Relação professor-aluno. Afetividade. *Escola de Rock*.

INTRODUÇÃO

O cinema constitui um recurso valioso para a reflexão sobre a prática docente e a formação de professores, especialmente quando representa o cotidiano escolar e os desafios enfrentados pelos educadores. Obras como *Sociedade dos Poetas Mortos* (1989), *Como Estrelas na Terra* (2007) e *O Substituto* (2011) abordam diferentes perspectivas sobre a docência e o papel do professor como agente de transformação. Nesse contexto, *Escola de Rock* (Linklater; White, 2003) destaca-se por propor, sob o tom da comédia musical, uma leitura sensível e crítica acerca das relações entre ensino, afetividade e autonomia.

1 Doutorando em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM). Mestre, Bacharel e Licenciado em Letras também pela UPM. Especialista em Educação e Tecnologias pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Professor nos Anos Finais do Ensino Fundamental. Suas pesquisas envolvem o ensino de Língua Portuguesa, calcado em recursos tecnológicos e na cultura digital.

2 Doutora e Mestre em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM), com estágio pós-doutoral na Universidade de São Paulo (USP). Professora permanente do Programa de Pós-graduação em Letras da UPM. Suas pesquisas tratam de metodologias de ensino de Língua Portuguesa e Literatura, formação docente e tecnologias educacionais.

O presente estudo tem como objetivo analisar o papel do educador na narrativa cinematográfica *Escola de Rock* (Linklater; White, 2003), com foco no personagem Dewey Finn, que, ao assumir a função docente de modo inusitado, transforma sua postura e revela-se um mestre comprometido com a valorização das potencialidades de seus estudantes. Busca-se compreender como a trajetória do protagonista evidencia princípios fundamentais da prática pedagógica humanizadora, à luz dos pressupostos teóricos de Paulo Freire (2011 [1996]; 2014 [2000]; 2020 [1974]; 2021 [1979]), Maria Lucia Vasconcelos (2012) e Valéria Bussola Martins (2014).

MÉTODO

A pesquisa, de natureza qualitativa e de caráter descritivo-analítico, fundamenta-se na revisão bibliográfica e na análise fílmica interpretativa. Foram considerados os referenciais teóricos de Paulo Freire (2011 [1996]; 2014 [2000]; 2020 [1974]; 2021 [1979]), Maria Lucia Vasconcelos (2012) e Valéria Bussola Martins (2014), que discutem a docência como prática ética, afetiva e reflexiva. O filme *Escola de Rock* (Linklater; White, 2003) foi escolhido como *corpus* por representar, de forma simbólica, o processo de transformação de um indivíduo leigo em um educador comprometido. A análise centrou-se em três categorias principais: postura docente, relação professor-aluno e afetividade, observadas nas atitudes e nos diálogos do protagonista ao longo da narrativa cinematográfica.

RESULTADOS E DISCUSSÕES

A análise de *Escola de Rock* (Linklater; White, 2003) evidencia que o protagonista Dewey Finn, um músico falido que, ao assumir o lugar do melhor amigo como professor substituto em uma instituição educacional como Sr. S., embora sem formação pedagógica formal, desenvolve progressivamente uma prática educativa que alia sensibilidade, criatividade e responsabilidade. Inicialmente motivado apenas por razões financeiras, o personagem revela mudança de postura ao reconhecer o talento musical dos alunos e decidir formar secretamente uma banda para competir em um concurso denominado Batalha das Bandas. Essa iniciativa rompe com o modelo tradicional de ensino do Colégio Horace Green, introduzindo uma pedagogia baseada na cooperação e no diálogo.

Ao valorizar as habilidades individuais dos estudantes e incentivá-los a trabalhar em conjunto, Sr. S. aproxima-se da concepção de que ensinar exige respeito aos saberes prévios dos educandos. Cenas como a da formação da banda e a do incentivo à aluna Tomika, que sofre com inseguranças corporais devido ao seu peso, ilustram o caráter afetivo e humanizador da docência assumido pelo Sr. S. Essas passagens reforçam a importância da escuta, da empatia e do reconhecimento das diferenças individuais. Assim, o protagonista transforma a sala de aula em um espaço de liberdade, de diálogo e de criação, que opera como um verdadeiro laboratório de aprendizagem compartilhada.

A trajetória de Dewey Finn como Sr. S. confirma que a docência não se limita à transmissão de conteúdos, mas implica um processo de formação recíproca. Seu amadurecimento reflete o princípio de que não há docência sem discência: ao ensinar os educandos, o educador também aprende. Dessa forma, o longa-metragem reitera o potencial educativo das experiências artísticas e a relevância da

afetividade como mediadora do conhecimento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise do filme *Escola de Rock* (Linklater; White, 2003) demonstra que o ato de ensinar ultrapassa a mera dimensão técnica e assume um caráter ético, sensível e transformador. Dewey Finn, sendo o Sr. S., ao longo da narrativa cinematográfica, supera a postura despretensiosa inicial e torna-se um educador consciente de seu papel como mediador do conhecimento. O longa-metragem reforça a concepção de que ensinar é um ato de amor e de coragem, e que a sala de aula é um espaço de construção conjunta de saberes.

REFERÊNCIAS

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. 2. impr. 43. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2011 [1996].

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da indignação**: cartas pedagógicas e outros escritos. 1. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2014 [2000].

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. 74. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2020 [1974].

FREIRE, Paulo. **Educação e mudança**. 43. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2021 [1979].

LINKLATER, Richard (Direção); WHITE, Mike (Roteiro). **Escola de Rock** (School of Rock). [Filme]. Los Angeles: Paramount Pictures, 2003. 1 DVD (109 min), son., color.

MARTINS, Valéria Bussola. **A utilização de redes sociais na formação docente**: o acompanhamento dos Estágios Curriculares Supervisionados por meio do Facebook. 1. ed. Saarbrücken: Novas Edições Acadêmicas, 2014.

VASCONCELOS, Maria Lucia. **Educação básica**: a formação do professor, relação professor-aluno, planejamento, mídia e educação. São Paulo: Contexto, 2012.

O LAR CARIOCA: A CONSTRUÇÃO SIMBÓLICA NA COMÉDIA DE SITUAÇÃO NOS PRIMEIROS ANOS DA TV NO BRASIL

Carolina Rodrigues Mendonça Martins¹

RESUMO

Esta pesquisa busca analisar o papel desempenhado pela televisão brasileira nos seus primeiros anos, especialmente no processo de adaptação da comédia de situação – um formato já consagrado em outras mídias, como o rádio e o cinema nacional. O foco está centrado na cidade do Rio de Janeiro, então capital federal e principal vitrine do projeto desenvolvimentista em curso no país. Durante esse período, a cidade passava por intensas transformações urbanas que não apenas modificavam sua paisagem física, mas também operavam um processo simbólico de apagamento das marcas culturais da população negra e das camadas populares. Em seu lugar, promovia-se uma estética urbana moderna, branca e alinhada aos ideais de progresso e civilização. A televisão, inaugurada no Rio em 1951 através da TV Tupi, teve papel fundamental nesse contexto, atuando como um importante agente na legitimação de novos padrões de consumo, cidadania e identidade. Ao se apropriar de gêneros já familiares ao público, como a comédia de costumes, a televisão ajudou a consolidar um imaginário social que projetava o Rio de Janeiro como uma capital moderna e civilizada, ainda que profundamente excludente. Com base em fontes secundárias e análises documentais, o estudo investiga como a televisão colaborou na construção de uma imagem idealizada da nação, mediada pela representação do espaço doméstico burguês.

Palavras-chave: Televisão brasileira. Rio de Janeiro. Rádio. Comédia. Representação.

INTRODUÇÃO

A pesquisa a seguir se trata de um desdobramento do início do meu doutorado, em que investigo as escritas de uma comédia doméstica na televisão nacional, e meu objetivo aqui é fazer uma análise a respeito da televisão brasileira em seus primeiros anos como agente ativo na construção simbólica do Rio de Janeiro enquanto centro cultural e ideológico do país. À época capital federal, a cidade era vitrine do projeto desenvolvimentista e passava por transformações urbanas que apagavam marcas da presença negra e popular no centro, promovendo uma estética branca, letrada, alinhada ao ideal ocidental de progresso. Nesse contexto, a televisão, inaugurada com a TV Tupi em 1951, assumiu papel estratégico na consolidação de novas formas de consumo, identidade e cidadania.

Em estudos sobre os meios de comunicação de massa, como os de Jesús Martín-Barbero (1987), destaca-se o poder destes veículos na construção de imaginários sociais e na naturalização de discursos ideológicos. A televisão brasileira, em particular, teve impacto decisivo na definição de padrões estéticos, comportamentais e culturais, contribuindo para a formação de uma identidade nacional centralizada e excludente. Posteriormente, na década de 1960, conforme as emissoras implementaram o *videotape*, imagens produzidas no Rio e em São Paulo passaram a circular nacionalmente, criando uma narrativa

¹ Atualmente doutoranda na UFRJ, onde pesquisa história da televisão brasileira e historiografia audiovisual. Formada em Cinema e Audiovisual (UFJF) e mestre em Artes, Cultura e Linguagens (UFJF).

homogênea de brasilidade a partir do Sudeste. Assim, a televisão reforçou a centralização cultural e projetou um ideal de nação contrastante com a realidade racial e social do país, mas naturalizado como representação oficial.

O interesse dessa pesquisa é observar a comédia da vida privada nos primeiros anos da televisão brasileira e qual relação essa comédia estabelecia com a vida social. Para isso, o recorte histórico é de 1951 a 1965, e parto de um levantamento da programação televisiva, que depois foi cruzado com registros do cinema carioca e da programação radiofônica deste mesmo período – a programação das emissoras era divulgada em jornais regionais, e esse mapeamento foi feito através da Hemeroteca Digital Brasileira.

No que diz respeito às comédias, é interessante observar que a adaptação do rádio para a televisão foi central: formatos, artistas e narrativas migraram para o novo meio, garantindo continuidade de audiências e consolidando uma linguagem que somava oralidade e imagética. Mais do que técnica, essa transição foi simbólica, permitindo à televisão apropriar-se de públicos já formados e reforçar sentidos de modernidade e civilização. Esses processos de canibalização foram descritos anteriormente por Lia Calabre (2006), Mônica Kornis (2008), Ana Paula Goulart Ribeiro (2010), entre outros.

Ao observar como formatos, artistas e narrativas migraram do rádio para a televisão, pretendo compreender de que maneira essas produções contribuíram para a consolidação de uma linguagem televisiva que reforçava ideais de modernidade, branquitude e centralização cultural, tensionando as fronteiras entre entretenimento, identidade e poder simbólico no Brasil.

MÉTODO

Diante da escassez de registros audiovisuais da televisão brasileira nos anos 1950, decorrente tanto de limitações tecnológicas da época quanto da ausência de políticas públicas de preservação da memória televisiva, esta pesquisa fundamenta-se em fontes secundárias e em análises documentais. Para os mapeamentos, foram usadas diversas fontes: os jornais *A Manhã*, *Correio da Manhã*, *Diário da Noite* e *Radiolândia*, e em todos os anos foi pesquisado o mesmo período, primeiras semanas de junho, pensando que as emissoras costumavam mudar a programação entre março e abril.

Penso que compreender como essa programação era divulgada para os espectadores é essencial para entender como a televisão funcionava nesse período, e por isso o trabalho todo de análise se dá a partir desse levantamento. A televisão, entendida como mídia de natureza efêmera, deve ser investigada não apenas pelas imagens que transmitiu, mas pelas relações sociais, culturais e simbólicas que estabeleceu com seu público.

Como abordagem metodológica, articula-se aqui estudos interdisciplinares nos campos da comunicação, da cultura urbana e das dinâmicas de exclusão/resistência causadas pela comédia. A análise, então, considera a televisão como parte ativa na construção de imaginários sociais, explorando como ela representou (e moldou) visões de mundo, identidades e espaços urbanos.

Entre os objetos analisados estão elementos como os enquadramentos urbanos nas narrativas televisivas, os perfis de apresentadores e personagens, e os formatos predominantes da época, como

teleteatros, programas de auditório, humorísticos e as primeiras telenovelas. A pesquisa observa como manifestações populares foram frequentemente apropriadas de maneira domesticada ou caricatural, reforçando estereótipos e hierarquias culturais que já se faziam presentes em outras mídias, como o rádio e o cinema.

RESULTADOS E DISCUSSÕES

A partir da análise das grades de programação televisiva dos anos iniciais da TV no Rio de Janeiro, foi possível identificar programas que se destacaram por sua recorrência ao longo do tempo e pelo diálogo direto com outras mídias, como o rádio e o cinema. É o caso, por exemplo, dos programas protagonizados por astros já conhecidos do cinema, como *Alvarenga e Ranchinho*, *Circo do Arrelia* e *Ali Babá e os 40 garçons*, além das comédias de situação *A família Boaventura*, *Pensão do Salomão*, *Aí vem dona Isaura* e *Aventuras de Eva*.

A construção da grade, bem como a escolha de formatos e apresentadores, revela estratégias específicas de apropriação da cultura popular dentro de uma lógica televisiva que priorizava o entretenimento e o consumo. Abaixo, apresento uma amostra da programação semanal de 1956, ano em que a cidade do Rio de Janeiro já contava com duas emissoras locais: a TV Tupi (canal 6) e a recém-inaugurada TV Rio (canal 13).

Imagem 1: Tabela da programação semanal de 1956

Fonte: dos autores

Podemos ver, nos dois canais, uma ampliação da diversidade de formatos, incluindo humorísticos, telenovelas iniciais e programas voltados ao entretenimento familiar. É evidente que se consolida um modelo televisivo que se apropria de linguagens populares, mas as insere dentro de uma lógica de controle simbólico e domesticação cultural.

A partir disso, foi realizada uma análise da representação doméstica dos programas surgidos neste período, pensando sempre no contexto social que buscava alinhar o Brasil a padrões internacionais de

consumo e comportamento, ainda que à custa de uma representação restrita da diversidade cultural do país, e no público que consumia de fato essa programação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo procurou problematizar a televisão brasileira como um espaço ambíguo, simultaneamente reprodutor de ideologias hegemônicas e agente de reinvenção cultural. Ao analisar os primeiros anos da comédia doméstica carioca, percebe-se que, mídia desempenhou papel central na legitimação de um projeto nacional modernizador, e ela o fez a partir da incorporação seletiva de práticas culturais populares, quase sempre filtradas por uma lógica elitista e excludente.

A televisão, ao ocupar o cotidiano doméstico com narrativas e formatos reconhecíveis, tornou-se elemento fundamental na construção de subjetividades, padrões de comportamento e identidades sociais. Assim, assistir à TV deixou de ser apenas uma atividade de lazer e passou a integrar a experiência moderna urbana, moldando percepções sobre classe, raça e pertencimento cultural.

Ao iluminar esse processo, esta pesquisa pretende contribuir para uma leitura crítica da história da televisão no Brasil, destacando como ela operou como um espelho seletivo da nação, projetando um ideal de modernidade e de “lar”. Em um momento em que se discute com mais força o papel dos meios de comunicação na reprodução das desigualdades, revisitar o passado televisivo ajuda a compreender as raízes dessas dinâmicas e a pensar possibilidades de transformação.

REFERÊNCIAS

AUGUSTO, Sérgio. **Este mundo é um pandeiro: a chanchada de Getúlio a JK**. São Paulo: Schwarcz, 1989.

CALABRE, Lia. **O rádio na sinfonia do tempo: radionovelas e cotidiano (1940-1946)**. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2006.

DAMATTA, Roberto. **A casa e a rua: Espaço, cidadania, mulher e a morte no Brasil**. 5ª edição, Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

HAMBURGUER, Ester; BUCCI, Eugênio (org.). **A TV aos 50: criticando a televisão brasileira no seu cinquentenário**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2003.

KORNIS, Mônica Almeida. **Cinema, televisão e história**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: Comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1987.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco (org.). **História da televisão no Brasil: do início aos dias de hoje**. São Paulo: Contexto, 2010.

SALIBA, Elias Thomé. **Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

I'M DOING FINE I SWEAR IT'S NOT A LIE: CONSIDERAÇÕES SOBRE A CONSTRUÇÃO VISUAL DA PERFORMANCE EM NERVES

Amanda Macêdo de Moraes Guirra¹

RESUMO

Levando em consideração que a cinematografia de um produto audiovisual funciona como uma ferramenta de comunicação, e que os videoclipes trazem uma nova perspectiva sobre a canção através de uma camada visual, este trabalho tem como objetivo investigar a construção visual da performance no videoclipe *Nerves* (2021), dirigido e interpretado por DPR IAN, com direção de fotografia por Hoin Cho, a partir dos elementos técnicos e estéticos que constituem a sua cinematografia, utilizando para isso as etapas metodológicas propostas por Coutinho (2015) para a análise da imagem: a leitura, a interpretação e a conclusão. Trazemos como base teórica para esta pesquisa autores e autoras que abordam o videoclipe (Valente, 2003; Soares, 2012; 2013), performance (Carlson, 2009; Paim, 2019), a estética fotográfica (Moletta, 2009), os elementos e as técnicas cinematográficas (Bordwell e Thompson, 2013; Carreiro, 2021), e, a fotografia cinematográfica (Scansani, 2020). Ao fim da análise conseguimos perceber como os elementos técnicos e estéticos dentro da direção de fotografia do videoclipe em conjunto com a performance de DPR IAN trabalham para que a mensagem da canção seja transmitida de forma satisfatória, trazendo a introspecção e a reflexão proposta pelo artista, ao mesmo tempo em que potencializa e deixa explícita uma dor que o artista também quer esconder.

Palavras-chave: Análise da Imagem; Fotografia Cinematográfica; Performance; Videoclipe.

INTRODUÇÃO

A cinematografia de um produto audiovisual funciona como uma ferramenta de comunicação, trabalhando junto à narrativa para que a proposta deste material seja transmitida da melhor forma possível ao seu público. Neste sentido, podemos nos voltar para o videoclipe e refletir em como as escolhas técnicas e estéticas dentro da sua construção visual trabalham em conjunto com a canção e a performance dos(as) artistas para que a sua mensagem chegue de determinada maneira ao(a) espectador(a), proporcionando uma nova experiência de consumo que também traz consigo uma nova chance de provocar sensações e interpretações daquela canção, por exemplo.

Para Soares (2012), o videoclipe é um produto audiovisual contemporâneo no qual há uma existência social dinâmica que articula as áreas do cinema e da publicidade. Mas, segundo o autor, apesar dos videoclipes serem vistos mais como *spots* publicitários, atualmente é bem perceptível a troca de influências que ocorre entre o cinema e o videoclipe. Soares (2013, p. 34) também nos conta que os códigos visuais de clipes se originam da natureza da canção, a qual estará fundamentada na presença física da voz de um(a) narrador(a), sendo que “esta voz viria duplamente endereçada: ao mesmo tempo

¹ Pós-Graduada do Curso de Especialização em Gestão Cultural e Bacharela em Comunicação Social – Rádio e TV pela Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC); e-mail: ammguirra@gmail.com.

que canta (é personagem), o cantor também narra (relata).”Enquanto isso, Valente (2003) nos indica que a criação das imagens visuais técnicas estáticas (fotografia) ou em movimento (cinema), tal como os desmembramentos que ocorreram depois de um tempo dentro delas, contribuíram bastante para o desenvolvimento da ideia de performance.

Segundo Paim (2019), dentro das artes visuais, a performance, também chamada de encenação, diz respeito ao corpo do(a) intérprete como parte da obra. De acordo com o autor, este corpo é transformado em um meio de comunicação ligado ao conceito de significação e representação, se tornando um lugar de construção de sentido que traz novas perspectivas e pontos de vista, sendo também um gerador de linguagem que tem como principal material o corpo do(a) artista, o qual é conduzido pelo(a) diretor(a) no videoclipe. Já Carlson (2009, p. 16), nos aponta que “performance é sempre performance para alguém, um público que a reconhece e valida como performance mesmo quando, como em alguns casos, a audiência é o *self*”.

Visto isso, refletimos sobre como a camada visual de um videoclipe é planejada, levando em consideração que o mesmo oferece um ponto de vista da canção a partir de seus elementos cinematográficos. Porém, é importante dizer que não buscamos afirmar o videoclipe apenas como uma transposição da letra da canção, mas sim investigar a capacidade dos elementos cinematográficos de colaborar com a transmissão da mensagem proposta pelos(as) artistas, bem como a sua visão de mundo.

Sendo assim, temos como objeto de estudo o videoclipe *Nerves* (2021), que corresponde a quinta faixa musical do álbum *Moodswings in This Order* lançado em 2021 pelo artista australiano sul-coreano DPR IAN. O produto nos chama a atenção pela forma com a qual é construído a partir da letra da canção, trazendo a visão do artista sobre um processo pessoal e doloroso de término que também é refletido em seu imagético. Logo, nos perguntamos: Como a performance é visualmente construída em *Nerves*? Para responder este questionamento estabelecemos como objetivo geral da pesquisa investigar a relação entre performance, videoclipe e linguagem cinematográfica, e, como objetivo específico, analisar o videoclipe selecionado a partir dos elementos identificados dentro da sua direção de fotografia utilizando como metodologia a Análise da Imagem (Coutinho, 2015).

MÉTODO

De acordo com Scansani (2020), a fotografia cinematográfica se constrói e põe em prática seu saber a partir dos seus elementos físicos, e é através da compreensão desses elementos que poderemos elaborar os conceitos com os quais a fotografia irá contribuir dentro da obra. Conforme Molleta (2009, p. 70) “o diretor de fotografia cria sua estética fotográfica traduzindo uma visão de mundo, um olhar artístico pessoal sobre o universo em que o personagem e a história estão insertos, de acordo com a concepção de criação do diretor”. Segundo o autor, a estética da fotografia define a atmosfera do vídeo, seja racional ou emocional, a partir da exploração das emoções do(a) espectador(a) através dos fenômenos estéticos ocasionados por aquele produto.

Coutinho (2015) aponta que a análise da imagem compreende as mensagens visuais como

produtos comunicacionais, e que, se tratando da análise dos registros visuais cinéticos, é imprescindível que relacionemos a imagem analisada ao papel da sua mensagem visual em determinado gênero ou categoria da linguagem audiovisual. Desta forma, nesta pesquisa, procuramos investigar como a fotografia cinematográfica colabora para a construção da mensagem visual dentro do videoclipe *Nerves* (2021) a partir dos seguintes elementos: cor (Moletta, 2009), iluminação, posição da câmera, enquadramentos e movimentos de câmera (Bordwell e Thompson, 2013), e, estilo de fotografia e tipos de planos (Carreiro, 2021), nos utilizando das etapas metodológicas propostas por Coutinho (2015) para análise da imagem: a leitura, partindo da observação destes elementos dentro do videoclipe; a interpretação, visando compreender como estes elementos contribuem para comunicar a mensagem dentro do videoclipe, e a síntese/conclusão.

RESULTADOS E DISCUSSÕES

O videoclipe de *Nerves* (2021) tem três minutos e quarenta segundos, sendo dirigido e editado por DPR IAN, com direção de fotografia por Hoin Cho. Através desta canção, DPR IAN nos conta sobre os seus sentimentos em relação a um término de relacionamento a partir do que pode ser considerada uma carta endereçada a esta pessoa a qual deixou para trás, no entanto, o que nos chama a atenção nela é o fato de que o artista tenta esconder o seu sofrimento, apesar de deixar bem explícita a sua dor.

O videoclipe tem um estilo de fotografia entre o realismo e o expressionismo, pois, apesar de haver a referência de uma iluminação natural e artificial condizentes com a realidade, há também a caracterização de um cenário com cores opacas, dessaturadas, e, algumas vezes, com contraluz e sombras evidentes, além de cenas em preto e branco, trazendo um sentimento melancólico para a narrativa. A câmera geralmente está posicionada na altura dos olhos, mas percebe-se uma mudança em seu nível dependendo da cena e há a utilização de planos que vão do geral ao *close up*, usando enquadramentos que deixam em foco o artista, suas ações e objetos. É importante dizer que *Nerves* (2021) se divide entre imagens do artista cantando e imagens que remetem lembranças de momentos gravados em uma *handcam*, variando conforme a progressão da canção. Essa troca de ponto de vista é mostrada a partir da mudança na relação de aspecto do quadro e na textura da imagem.

A maioria das cenas que remetem a lembranças contêm bastante *zoom in* e *zoom out* e uma forma mais oscilante de gravação, como se tivessem sido gravadas por uma pessoa próxima, sem muita intenção de ser uma imagem “perfeita”, no momento de emoção. Essas imagens mostram algumas cenas do dia-a-dia, em saídas noturnas, em aniversários, dentro de um carro, pedaços de uma rotina que já não mais existe. Nelas, há uma performance/encenação na qual DPR IAN se mostra mais leve, com sorrisos fáceis e um comportamento mais descontraído, remetendo a um passado mais tranquilo e feliz, com a presença desta pessoa que já não está mais em sua vida. Já quando se trata do artista cantando, percebemos que estamos presenciando o pós término e vemos na expressão de DPR IAN o sentimento de cansaço, tristeza e melancolia que ele está sentido. Além disso, em algumas cenas, o artista está caminhando sozinho pelas ruas vazias frustrado e inquieto, e também aparece fumando ou com bebidas alcoólicas, em comportamentos autodestrutivos buscando entorpecer a dor. A câmera

aparece de forma mais estável, principalmente quando ela se demora no rosto de DPR IAN com planos médios e planos próximos, mostrando a sua expressão, porém, gradativamente, até o ápice da canção, a câmera, tal como o comportamento do artista, ficam mais instáveis, saindo do eixo, mudando de ângulo, enquadramento etc. Consideramos parte deste ápice quando ele diz que está bem e promete que não é uma mentira, mas tudo indica que não: pelo seu comportamento, pelas suas expressões e pela sua entonação durante a canção, que parece ter sido escrita em forma de carta àquela pessoa com a qual rompeu anteriormente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir desta análise conseguimos perceber como os elementos cinematográficos de um videoclipe colaboram com a transmissão da mensagem proposta pelo artista, bem como revelam o seu ponto de vista sobre determinado assunto ou situação. Em *Nerves* (2021) presenciamos a entrega de uma performance emocionada, na qual DPR IAN repete incansavelmente que está bem, mas o que as imagens nos dizem é que o artista está mergulhado em nostalgia e sofrimento com este término, lembrando os bons momentos e vivendo o luto deste momento atual. A sua encenação, aliada aos os elementos visuais do videoclipe, nos dão acesso a uma outra perspectiva desta história que nos é contada a partir da letra da canção: se apenas com ela já desconfiamos que o “estar bem” é uma mentira, o videoclipe é uma confirmação. Desta forma, o produto também age como uma confissão, pois é a revelação de um momento vulnerável, que nos é mostrado com o auxílio dos elementos técnicos e estéticos da sua direção de fotografia.

REFERÊNCIAS

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema:** uma introdução. Tradução: Roberta Gregoli. Campinas, SP: Editora da Unicamp; São Paulo, SP: Editora da USP, 2013.

CARLSON, Marvin. **Performance:** uma introdução crítica. Tradução de Thais Flores Nogueira Diniz, Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

CARREIRO, Rodrigo. **A linguagem do cinema:** uma introdução. Recife: Ed. UFPE, 2021.

COUTINHO, Iluska. Leitura e análise da imagem. *In:* DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio (orgs.). **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação.** 2. ed. São Paulo: Atlas, 2015.

DPR IAN – *Nerves* (OFFICIAL M/V). Direção: DPR IAN. 2021. Disponível em: <https://youtu.be/KIEbnOZ9DZQ?si=VcuovKb9TIsRSHB8> Acesso em: 08 out. 2025.

MOLETTA, Alex. **Criação de curta-metragem em vídeo digital:** uma proposta para produções de baixo custo. São Paulo: Summus, 2009.

PAIM, Côrrea Yuri. *Mise-en-scène e Performance no Videoclipe Hold It Against Me de Britney Spears.* 2019. Trabalho de Conclusão de Curso. (Graduação em Publicidade e Propaganda) – Universidade Franciscana, Rio Grande do Sul, 2019.

SCANSANI, Andréa C. Notas [quase] pessoais sobre cinematografia. **Imagofagia – Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual**, n. 21, 2020. Disponível em: <https://asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/79/71> Acesso em: 18 mar. 2025.

SOARES, Thiago. **A estética do videoclipe**. Editora da UFPB: João Pessoa, 2013.

SOARES, Thiago. **Videoclipe**: o elogio da desarmonia. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2012.

VALENTE, Heloísa. **As vozes da canção na mídia**. São Paulo: Via Lettera, 2003.

1964 E 2013 EM DOCUMENTÁRIO DAS “NOVAS DIREITAS”

Daniel Velasco Leão¹

RESUMO

Entre as Jornadas de Junho de 2013 e os eventos golpistas de 8 de janeiro de 2023, o Brasil viveu um ciclo de intensas transformações políticas e simbólicas. Este trabalho analisa a representação audiovisual de cinco eventos-chave da história recente — o Golpe de 1964, a redemocratização, as manifestações de 2013, o impeachment de Dilma Rousseff e a eleição de Jair Bolsonaro — em documentários produzidos por grupos alinhados às novas direitas, com destaque para o Brasil Paralelo e o Movimento Brasil Livre (MBL). A partir da análise fílmica de obras como *1964 — O Brasil entre armas e livros* (2019), *Não vai ter golpe!* (2019) e *Nem tudo se desfaz* (2021), discute-se como o documentário é apropriado como instrumento de disputa ideológica e de reescrita da história nacional. O estudo combina análise discursiva e contextual, amparando-se em referenciais teóricos dos estudos do documentário (Nichols, 2016; Chion, 1993) e em análises recentes sobre a ascensão das novas direitas (Nobre, 2022; Almeida, 2022). Os resultados apontam que tais obras operam pela imposição narrativa, apresentando-se como contra-histórias fundadas na retórica da revelação da “verdadeira história”. Conclui-se que, no contexto de fragmentação das imagens e da crise da autoridade discursiva, o documentário de direita no Brasil se consolida como forma audiovisual de propaganda e revisionismo histórico.

Palavras-chave: documentário político. novas direitas. Brasil Paralelo. audiovisual e ideologia. revisionismo histórico.

INTRODUÇÃO

A eclosão das manifestações de junho de 2013 inaugurou um período de intensa instabilidade política e simbólica no Brasil, uma “longa década” que se estende até os ataques às sedes dos Três Poderes em 8 de janeiro de 2023. Ao longo desse intervalo, o país vivenciou o impeachment de Dilma Rousseff (2016), a prisão de Lula (2018), a ascensão e governo de extrema-direita de Jair Bolsonaro (2019–2022) e o aprofundamento da polarização política. A partir desse contexto, emergem novas formas de produção audiovisual marcadas por disputas de narrativa e pela tentativa de reconstrução simbólica da história recente. As redes sociais e as plataformas digitais desempenham papel central nesse processo, rompendo a hegemonia dos discursos unificadores e fomentando a circulação de imagens fragmentadas, manipuladas e altamente persuasivas. No campo documental, destacam-se grupos e empresas que se situam no espectro das “novas direitas”, como o Brasil Paralelo e o MBL, que passaram a ocupar espaços significativos de influência política, econômica e cultural. Seus filmes reivindicam a tarefa de “recontar” a história nacional, contrapondo-se à historiografia e ao cinema documental de orientação progressista. Diante desse cenário, este trabalho tem como objetivo investigar como o

¹ Professor do Departamento de Cinema e Vídeo da Universidade Federal Fluminense, cineasta e artista visual. Graduado em Cinema e mestre em Comunicação pela UFF, doutor em Artes Visuais pela UDESC com período sanduíche na New York University, pós-doutor em Literatura pelo PPGLit/UFSC.

documentário político, apropriado pelas novas direitas, opera como instrumento de disputa ideológica e de reconfiguração da memória histórica brasileira entre 2013 e 2023.

MÉTODO

A pesquisa adota abordagem qualitativa, combinando análise fílmica e contextual. O corpus principal é composto por três obras representativas da produção documental das novas direitas: *1964 — O Brasil entre armas e livros* (Brasil Paralelo, 2019), *Não vai ter golpe!* (MBL, 2019) e *Nem tudo se desfaz* (Jozias Teófilo, 2021). A análise se orienta pela tipologia dos modos de representação de Bill Nichols (2016) e pelo conceito de “voz do filme”, considerando também aspectos sonoros e discursivos conforme Chion (1993). Foram observadas as estratégias de montagem, o uso do depoimento, a construção da autoridade narrativa e a articulação entre imagem e som. Além da análise estética, o estudo recorre à contextualização histórica e política das obras, à luz de autores que discutem o ciclo de 2013–2023 (Nobre, 2022; Joly, 2023; Holanda, 2024) e as estratégias midiáticas da extrema direita (Almeida, 2022; Escorel, 2019). O enfoque é interpretativo e crítico, buscando compreender como essas narrativas audiovisuais produzem sentidos e disputam a memória coletiva.

RESULTADOS E DISCUSSÕES

Os resultados indicam que os filmes analisados configuram-se como obras impositivas, em que a retórica da autoridade substitui o diálogo com o espectador. *1964 — O Brasil entre armas e livros* exemplifica esse modelo: estrutura-se em três blocos que reiteram uma visão maniqueísta da história — a luta entre liberdade e tirania — e emprega depoimentos de figuras de prestígio como estratégia de legitimação. O uso da montagem coercitiva, da “voz de Deus” e de imagens de arquivo selecionadas reforça uma narrativa que absolve o golpe militar e deslegitima a Comissão Nacional da Verdade. Já *Nem tudo se desfaz* (2021) tenta consolidar uma visão heroica da “nova direita”, apresentando o bolsonarismo como desdobramento natural das manifestações de 2013. A análise evidencia que tais obras atuam como instrumentos de pedagogia política, combinando linguagem documental com estética publicitária. Sua eficácia reside na capacidade de articular emoção, patriotismo e discurso técnico, convertendo o documentário em arma de disputa ideológica e ferramenta de propaganda digital.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conclui-se que o documentário político produzido pelas novas direitas brasileiras reconfigura o campo do audiovisual ao subverter o princípio de investigação do real, substituindo-o por um regime de enunciação impositivo. Esses filmes funcionam como instrumentos de legitimação ideológica e revisionismo histórico, disputando a memória coletiva e o imaginário nacional. Ao contrário da tradição crítica do documentário brasileiro, essas obras não visam à reflexão, mas à adesão afetiva. Assim, o cinema político contemporâneo, em sua vertente conservadora, reafirma o papel central da imagem na construção simbólica da nação e no embate entre narrativas sobre o Brasil.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Victor Aguiar de. **Brasil Paralelo: um estudo sobre a reconstrução da memória social**. Tese de Doutorado. Vila Velha, Universidade Vila Velha, 2022.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- CHION, Michel. **O roteiro de cinema**. Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- ESCOREL, Eduardo. “A direita na tela: Notas sobre um panfleto audiovisual que revê 1964” **Revista Piauí**, maio de 2019.
- HOLANDA, Karla. “A face oculta da extrema direita: documentário ou propaganda?”, pp. 272-289 in Melo, Cristina Teixeira Vieira. **Pensar o documentário**. São José dos Pinhais: Editora Estronho e Esquesito, 2024.
- JOLY, José Victor. **As novas direitas e o Movimento Brasil Livre (MBL): A versão do impeachment de Dilma Rousseff a partir do filme de propaganda política “Não vai ter golpe! O nascimento de uma sociedade livre”**. Dissertação de mestrado, Universidade Estadual de Londrina: Londrina.
- NICHOLS, Bill. **The Voice of Documentary**. *Film Quarterly*, [S.l.], v. 36, n. 3, p. 17–30, Spring 1983.
- NOBRE, Marcos. **Limites da democracia: de junho de 2013 ao governo Bolsonaro**. São Paulo: Todavia, 2022.

AS CIDADES-SATÉLITES E BRASÍLIA: REFLEXÕES SOBRE O DOCUMENTÁRIO “BRASÍLIA: CONTRADIÇÕES DE UMA CIDADE NOVA”, DE JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE.

Matheus Pereira Pinheiro¹

Meire Oliveira Silva²

RESUMO

A construção da cidade de Brasília foi guiada por um ideal, o de desenvolver e modernizar o país. O ideal desenvolvimentista e modernizador, corporificado em uma cidade inteira, almejava tornar possível uma convivência cívica e harmônica entre grupos de interesses antagônicos nunca antes realizada, mas sempre pretendida na história brasileira. Marcado antes pela hostilização entre grupos do que por uma cívica e harmônica coexistência dos mesmos agentes, o passado escravista pareceu não ter sido suficientemente convincente aos arquitetos e políticos da impossibilidade da realização plena desse ideal em solo brasileiro. Pensando nisso, a pesquisa busca compreender de que maneira o filme documentário *Brasília: Contradições de uma Cidade Nova* (1967), de Joaquim Pedro de Andrade, analisa o contraditório entre o que foi idealizado pelo Plano Piloto e o que de fato se sucedeu a ele no cenário social e cultural da nova capital e das cidades-satélites, por meio da realidade socioeconômica dos candangos, sem descuidar das questões mais abrangentes que esse contraditório representa e significa na sociedade brasileira. Para tanto, recorreremos a uma abordagem de pesquisa qualitativa, de método bibliográfico, valendo-nos sobretudo dos estudos de Bentes (1996), Schwarz (2014) e Silva (2019).

Palavras-chave: contradição. candangos. plano piloto. cidades-satélites

INTRODUÇÃO

As cidades são complexas arenas dialéticas criadas, em geral, pelo instinto agregativo dos seres humanos. As cidades planejadas, tais como Brasília, fruto da moderna racionalização urbanística do espaço habitacional, pelo fato de ser planejada — logo de caráter preditivo, com inclinada intenção para a anulação (impossível) da conflituosidade —, não exclui o aspecto contrastante inerente aos grupos de interesse antagônico.

Pensadas para funcionar sob medida, as cidades planejadas já parecem fadadas ao fracasso, pois preconizam uma racionalidade ideal inalcançável, muito aquém das preocupações materiais dos

1 Matheus Pereira Pinheiro — graduando em licenciatura em Letras Português e Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade Estadual do Maranhão - campus Timon; bolsista do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC), financiado pela Universidade Estadual do Maranhão (UEMA), cujo presente trabalho é um desdobramento do plano de trabalho desenvolvido junto ao projeto de pesquisa “diálogos multidisciplinares a partir da obra Joaquim Pedro de Andrade: estudos sobre literatura arte e cultura memória e sociedade brasileiras, de orientação da Profa. Dra. Meire Oliveira Silva.

2 Meire Oliveira da Silva — doutora em Letras – Teoria Literária e Literatura Comparada pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFCLH-USP). Pós-doutoranda em Literatura Brasileira (FFLCH-USP). Docente do curso de Letras da Universidade Estadual do Maranhão (UEMA). E-mail: meireoliveirasilva79@gmail.com.

habitantes da *pólis* moderna, que só querem viver tranquilamente longe da pobreza e da fome. O fato de que os arquitetos saibam ser o ideal irrealizável no plano real, não é grande surpresa; o que estarrece é não terem dado conta da contradição que a rejeição dos candangos — trabalhadores, em sua maioria braçais, vindos do Norte e Nordeste, que construíram a cidade de Brasília —, para as cidades-satélites durante e ao final da construção de Brasília era o indício mais claro de fracasso de uma Brasília desejosa de nivelamento entre ricos e pobres a partir da padronização arquitetônica (Bentes, 1996).

O documentário “*Brasília: contradições de uma cidade nova*”, de Joaquim Pedro de Andrade, incide criticamente justamente sobre essa contradição não percebida, fato recorrente na história da inteligência brasileira, segundo Roberto Schwarz, quando analisa acerca da contradição inelutável que representava a tentativa brasileira de mimetizar a ideologia liberal europeia para um contexto de escravidão. Neste momento histórico, referia-se ao menos a uma aparência, a saber, exploração do trabalho sob a falsa aparência da liberdade do trabalho; aqui não se tinha sequer um correspondente aparente, “mas nem só disso vivem as ideias” (Schwarz, 2014).

As primeiras cenas do documentário parecem não sugerir uma criticidade em relação à cidade de Brasília, parecem mesmo que irão exaltá-la como monumento moderno, sintoma visível do crido reajuste do Brasil consigo mesmo e com o mundo (Silva, 2019). O narrador, em *voice over*, como poeta Ferreira Gullar, descreve a cidade desde os seus eixos centrais e superquadras que, em conjunto, formam uma cruz, e, aos poucos vai, sem mudar o tom, torna-se notoriamente crítico, ao passo em que as cenas da monumental Brasília vão sendo desacreditadas pelas demais das cidades-satélites e condições socioeconômica dos candangos. De aparente documentário estético-arquitetônico, o filme opera um movimento de análise social das reais cidades-satélites em contraposição às ideais construções de Brasília, mostrando não ser apenas um documentário descritivo, mas crítico, e isso em plena ditadura militar (Bentes, 1996).

Aprofundar a reflexão sobre essas contradições na construção e desenvolvimento da cidade de Brasília e das cidades-satélites, tendo os candangos como figuras de confirmação ou negação do sucesso do plano urbanístico da capital federal, é o que se pretende fazer nesta pesquisa. O estudo justifica-se pela importância de se fazer um balanço crítico do passado para se repensar o presente e projetar-se o futuro. O filme documentário “*Brasília: contradições de uma cidade nova*”, de Joaquim Pedro de Andrade, afigura-se assim como uma peça cinematográfica de grande ajuda para se repensar, de forma mais ampla, a própria sociedade brasileira e as contradições que encerra. Para tanto, serão utilizados os estudos de Bentes (1996), de Silva (2019) e Schwarz (2014) como base de uma pesquisa qualitativa, com caráter bibliográfico e fílmico, em uma instância comparativa.

Até o presente momento, a pesquisa demonstrou-se ser de grande ajuda para se entender a complexa relação da construção e desenvolvimento da cidade de Brasília e das cidades-satélites, apontando, ao mesmo tempo, uma certa recorrência na história da sociedade brasileira de arquitetar projetos que, não estando cientes no mais das vezes os seus idealizadores sobre a heteróclita formação da sociedade brasileira, acabam por incorrer nos mesmos erros de outrora, trocando apenas o aspecto exterior dos mesmos. O documentário, embora apresente somente um recorte da história do Brasil, tem

a vantagem de ser visto como parte integrante de um complexo maior de contradições que se expande e se arrasta ao longo da história brasileira.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Espera-se que esta pesquisa possa ajudar outros pesquisadores a compreender a construção de Brasília para além apenas de um complexo arquitetônico e urbanístico, resplandecente de uma modernidade nunca tida, mas sempre buscada. A contradição existente entre Brasília e as cidades-satélites deixa mais do que claro a facilidade ou vício da inteligência brasileira de copiar e transpor mal os esquemas estrangeiros (Schwarz, 2014), ignorando sumariamente uma pesquisa social e histórica das vivências brasileiras que deveria ser a primeira coisa a se fazer, para só depois ponderarem sobre a pertinência dos moldes estrangeiros.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Joaquim Pedro. **Brasília, contradições de uma cidade nova**. Médiametragem/35 mm/cor /45 min/1967. min/1981.

BENTES, Ivana. **Joaquim Pedro de Andrade: a revolução intimista**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará; RioArte, 1996.

SCHWARZ, Roberto. As ideias fora do lugar: ensaios selecionados In: SCHWARZ, Roberto. **As ideias fora do lugar**. 1ª ed. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras. 2014. p. 47-64.

SILVA, Meire Oliveira. Desenvolvimentismo, plano-piloto e segregação: uma análise de Brasília, contradições de uma cidade nova, de Joaquim Pedro de Andrade. **Revista Rua**, Campinas, v. 25, n. 1, p. 165-182, jun. 2019. DOI: <https://doi.org/10.20396/rua.v25i1.8655726>

A SEXUALIDADE FEMININA SE DISTANCIA DO MALE GAZE: CONTRIBUIÇÕES DE “BABY GIRL” PARA UM CINEMA FEMINISTA

Rita de Cássia Ribeiro Benites¹

RESUMO

Este artigo propõe uma análise do filme *Baby Girl* (2024), dirigido por Halina Reijn, com o objetivo de investigar as particularidades da sexualidade feminina a partir de uma perspectiva que se distancia do conceito cinematográfico do *Male Gaze*, formulado por Laura Mulvey. A reflexão parte da relação entre sexualidade, percepção corporal e desejo feminino, compreendidos como construções históricas e culturais ainda marcadas por tabus e preconceitos. Para embasar essa abordagem, são utilizados estudos sobre o corpo e a representação da mulher, com apoio teórico de autoras como Laura Mulvey, Mary Del Priore e Naomi Wolf, promovendo uma leitura feminista do cinema que possibilite novas formas de abordar a temática.

Palavras-chaves: Sexualidade. Feminismo. Cinema. Male Gaze.

INTRODUÇÃO

O desejo e a sexualidade da mulher ocidental permearam perspectivas outras que não possibilitaram um desenvolvimento real do que se entende por desejo feminino. Longe de configurarmos uma sexualidade verdadeiramente feminina e libertadora, a estrutura narrativa de Reijn demonstra um profundo entendimento da complexidade do desejo feminino, expressada no além do erótico, permeando entre a tensão e a possibilidade, as potências e anseios de uma mulher. A análise entende a representação da mulher no filme como um recorte social, cultural, ocidental e etário.

O longa conta a história de Romy (Nicole Kidman), uma CEO bem sucedida de uma empresa que conquistou seu posto por mérito próprio, e possui respeito e consideração em seu meio, tanto profissional quanto familiar. Ela é casada com o dramaturgo Jacob (Antônio Bandeiras), vive um casamento convencional e de maneira geral, feliz. No trabalho, ela se depara com Samuel (Harris Dickinson), um dos novos estagiários, e com ele ela estabelece uma estranha relação de poder.

O longa mostra de maneira altamente sensível, não uma visão externa ou masculina do erótico ou da sensualidade, mas uma perspectiva íntima do desejo, dos amores e das relações de forma intensamente feminina. A análise se debruça sobre as formas pelas quais as mulheres se relacionam, entre os seus pares, afetivamente e profissionalmente, mas principalmente, com elas mesmas. A longa desnuda de forma sensível e extremamente peculiar a sexualidade ao desvelar as formas pelas quais

¹ Doutoranda no Programa de Pós-Graduação Profissional em Educação (Profeduc) pela Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS). Mestre em Educação e arte-educadora. Membro do grupo de pesquisa GECCAE- Grupo de estudos críticos sobre Cultura, Arte e Educação.

o desejo feminino se configura ou ao menos tenta se configurar e avança quanto a reciprocidade na construção de uma nova sexualidade feminista.

MÉTODO

A escrita deste artigo analisa como o filme “Baby Girl” se distancia do conceito de “Male Gaze” de Laura Mulvey e cria uma nova abordagem cinematográfica feminista. Essa fundamentação se deve a estrutura narrativa, a semiótica aplicada e relação dos personagens em cena. Para isso, descrevo em três atos como essa abordagem pode ser compreendida no longa abordando a estrutura semiótica, a sexualidade feminina, suas historicidades e perspectivas atuais e as possibilidades de uma reciprocidade afetiva entre homens e mulheres.

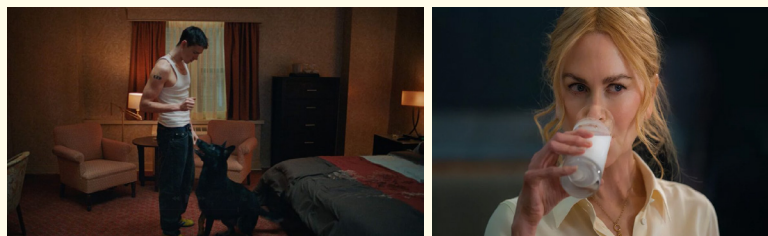
RESULTADOS E DISCUSSÕES

ATO 1- A relação imagética e perspectiva de controle- uma construção semiótica

O reconhecimento dos personagens já nos revela a tensão que será desenvolvida entre ambos. Samuel não parece se reduzir à presença da chefe, pelo contrário, tem falas e comportamentos audaciosos e provocativos. O filme conta com recursos visuais que estabelecem as relações que as personagens terão ao longo da trama. Para esta correlação Reijn opta pela figura de um animal- uma cachorra- na qual a personagem que será o objeto de desejo da protagonista o domina, fazendo também referência ao nome do longa. Ele conduz desde as primeiras cenas um adestramento eficiente, demonstrando controle e poder sobre ela. O animal corresponde aos comandos, e partir da relação que estabelece entre os personagens do filme, essa passa a ser a referência simbólica do desejo da personagem, em que ela e a cadela se mesclam.

A priori, a utilização visual de corresponder às cenas de Nicole Kidman como uma cadela pode parecer mais um recurso de Male Gaze², mas não é. Quando o animal se torna símbolo na trama, ele não corresponde a submissão e ao desejo do personagem masculino, tão pouco do espectador masculino, mas ao desejo de Romy.

Imagem 1 e 2 - A construção semiótica entre o personagem e o animal



Fonte: capturas da autora-trailer

² O conceito de Male Gaze foi formulado por Laura Mulvey em seu ensaio “Prazer Visual e Cinema Narrativo” de 1975, onde ela faz uma rica contribuição sobre como as narrativas e imagens cinematográficas foram construídas a partir de um olhar masculino, com e para eles, em detrimento da visão das mulheres. Para defender sua percepção, a autora se utiliza da psicanálise.

Não só nas cenas simbólicas, mas também nas cenas em que o Samuel retoma um jogo de sedução com Romy. Ele oferece a ela um copo de leite e ela bebe. O filme não tem apelo erótico do olhar masculino ou apelo à pornografia. A relação entre eles é tensa, assim como a vida da personagem, que embora aparenta ser muito bem sucedida em vários aspectos, demonstra tensão, e no fundo insatisfação.

ATO 2 - A sexualidade feminina velada

Os primeiros encontros entre a personagem e o seu desejado ocorrem de forma estranha e não natural, provocando tensão e desconforto ao telespectador. Ambos parecem se constranger diante da falta de intimidade, este constrangimento atravessa as telas atingindo o público. As primeiras impressões não são de fato confortáveis, demonstra que as pessoas da cena estão buscando construir algo que nem mesmo elas sabem o que. É um desejo construído. Ele é mais propenso ao comando, portanto sugere. Ela desconfortável, primeiro recua, mas aos poucos cede, em busca de romper com seu auto controle e abarcar nos impulsos da experiência. Esse jogo de dominação não é de fato uma subserviência, mas um apelo íntimo e profundo da personagem de corresponder aos próprios desejos que nem mesmo ela sabe ao certo o que é.

O corpo e o desejo feminino foram alvos de intensa repressão e violência. Justificados por uma cultura moldada e imposta, a sexualidade feminina -seja religiosa seja pagã -mesmo em classes econômicas distintas - fora intencionalmente comedida. Não houve uma construção respeitosa e genuinamente feminina quanto à sexualidade própria das mulheres. Como aponta a historiadora Mary Del Priore: “As relações com a intimidade refletem como os processos civilizatórios modelaram gradualmente as sensações corporais, acentuando seu refinamento, desenrolando suas sutilezas e proibindo o que não parecia decente” (Del Priore, 2011, p. 10). Assim, tenha sido ela natural, tenha sido ela simbólica: não houve na história das mulheres ocidentais uma perspectiva positiva, coletiva e saudável que fizessem que as mulheres pudessem desenvolver sua própria perspectiva de desejo.

Seu corpo foi subjugado por crenças infundadas, sua imagem difamada por médicos e cientistas, seu corpo mutilado em prol da santidade, seu desejo manipulado, extraído, renegado. Taxadas de bruxas e feiticeiras, até os órgãos do sexo feminino também foram vítimas de hostilidade, medo e condenação. O sangue, natural do corpo era visto como indigno, despertava a injúria, uma ligação com um mal. Por alguns séculos faziam-se sangrias-mutilações no corpo das mulheres-pensando que isso as ajudaria na cura de doenças.

Todas essas violências contribuíram para que a mulher ocidental não entendesse a própria estrutura biológica de seu corpo, como também sua a própria relação com o desejo, que “podado como um mal e combatido...” só poderia corresponder a função reprodutiva da “madre” – útero- excluindo o prazer” (Del Priore, 2011, p.34). Uma herança da qual não conseguimos nos libertar. Essas mesmas crenças foram passadas tão frutuosamente entre as culturas que até hoje não conseguimos nos livrar da culpa amalgamada.

Mas “Baby Girl” e sua narrativa desconcertante, nos mostra uma diferença. O longa nos desconcerta, pois vemos que não há liberdade no pensar do íntimo e do desejo, principalmente com as mulheres. E ao mesmo tempo, nos identificamos. O filme corresponde ao universo feminino diversas vezes. Já nas

primeiras cenas, quando a personagem interage sexualmente com seu marido, mostra que ela recorre a outros fins para estabelecer o seu prazer, que não é o que o marido simplesmente propõe. Também é perceptível quando a personagem se esconde, ou ao fechar os olhos ou através dos lençóis quando sua vulnerabilidade pode ser exposta a pensar sobre seus próprios desejos. Essa relação conflituosa deve-se ao fato, segundo Naomi Wolf, que não construímos como sociedade uma recíproca verdadeira quanto a sexualidade pois a imposição da pornografia adoeceu as relações íntimas das pessoas. Segundo Wolf as “Duas convenções da pornografia leve e da pesada penetraram na cultura feminina. Uma apenas transforma o corpo em objeto, a outra comete violência contra ele” (Wolf, 2024, p.198). Logo, o desejo feminino não é explícito na pornografia, nem nas imagens que são moldadas das mulheres em todo o mundo, mas sim a visão que querem acreditar que temos sobre a nossa própria. Portanto, há uma previsibilidade quanto às mulheres não conseguirem expressar seus próprios desejos, pois eles estão calcados em uma historicidade manipulada.

A construção do desejo democrático - possibilidades

O próprio desejo dos homens fora o que estabeleceu o conceito de Male Gaze, moldado em torno da pornografia e da nudez feminina. Sobre isso Wolf nos diz que pornografia é uma “(...) linguagem já submetida a uma forte manipulação para proteger a confiança sexual -e social -masculina enquanto prejudica a feminina” (2024, p.205). Portanto, Reijn nos conduz a pensar nos corpos, desejos e sexualidades humanas, para além do sexismo, para a construção de um saber democrático, longe de perspectivas enquadradas em papéis misóginos ou pornográficos.

O espectador não sensível ao se deparar com a temática do filme pode interpretá-lo como um “Male Gaze” reformulado, mas o longa nos dá outras respostas. Os personagens não se apresentam de forma maniqueísta ou moralista, neste filme esta tendência é quebrada. Não há sexualização do corpo feminino na perspectiva do *Male Gaze*. Há uma relação respeitosa entre os limites do corpo e do prazer entre os personagens. O que há é uma extrema sensibilização da personagem feminina e uma grande expectativa de compreensão de suas angústias, que são tão íntimas do universo feminino, que não conseguem ser verbalizadas, e são mostradas de maneira sutil através da fotografia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao contar um “suspense erótico” a partir de uma perspectiva feminina, Halina Reijn inovou o cinema quando abre espaço para que novas produções sejam criadas distanciando-se da então indústria do “Male Gaze”. Contando com uma narrativa instigante e não convencional, o longa nos leva a perceber sutilezas do universo feminino que vão além do erótico, promovendo significado e confiança para as espectadoras, e sensibilidade para os demais. Para que isso aconteça é necessário que mais mulheres estejam à frente de produções de filmes, escrevendo, produzindo e dirigindo. Esse é o nosso principal desafio: fomentar não só a indústria cinematográfica a produzir mais filmes femininos, mas promover ações reais de incentivo a mulheres no cinema, em frente e atrás das câmeras.

REFERÊNCIAS

REIJN, Halina. **Babygirl** [filme]. Estados Unidos / Holanda: A24, 2024. Disponível em: **Prime Video**. Acesso em: 04 out. 2025.

DEL PRIORE, Mary. **Histórias íntimas: a história do corpo e da sexualidade no Brasil**. 1. ed. São Paulo: Planeta do Brasil, 2011.

WOLF, Naomi. **O mito da beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres**. Tradução de Waldéa Barcellos. 15. ed. revista e ampliada. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2024.

MULVEY, Laura. Prazer visual e narrativas no cinema. In: XAVIER, Ismael (org.). **O cinema e o seu duplo: ensaios sobre cinema, crítica e teoria**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992. p. 97-111.

CINEMA E MASCULINIDADE: SIMBOLIZAÇÃO, AFETO E VIOLÊNCIA NA EXPERIÊNCIA FÍLMICA E SEUS DISCURSOS

Samuel Alexandre de Almeida Batista¹

Tânia Maria Gomes da Silva²

Priscila Laíssa Toledo³

RESUMO

A pesquisa analisa o cinema como linguagem simbólica capaz de representar e problematizar as masculinidades, especialmente em sua relação com a violência na constituição subjetiva do corpo. Fundamentada na psicanálise e nos estudos de gênero, busca compreender como as narrativas audiovisuais produzem sentidos e afetos sobre o sujeito masculino, mostrando o cinema como espaço de interpretação em que imagens constroem e transformam modos de ser e sentir seu ideal. A investigação, de natureza qualitativa, combina análise fílmica e leitura interpretativa para examinar formas, gestos e afetos que atravessam a representação dos homens nas telas. Os resultados iniciais apontam que, ao representar o homem, o cinema também expõe a vulnerabilidade, o conflito e a ruptura, revelando um movimento entre a desestabilização e a reafirmação da lógica viril. O audiovisual é compreendido como campo de disputas simbólicas, no qual coexistem forças que reproduzem e contestam tensões culturais sobre gênero, poder e corpo. Essa dimensão crítica permite observar como a violência, longe de ser apenas ato físico, aparece como estrutura de dominação, controle ou negação do afeto, sustentando ou desafiando ideais normativos de masculinidade. Ao articular desejo, lei e performatividade viril, as obras analisadas mostram que a violência pode funcionar como tentativa de manutenção ou negação do ideal. Espera-se que o estudo contribua para ampliar a compreensão sobre as relações entre masculinidades e violência, destacando o potencial do cinema como espaço de reflexão simbólica e transformação cultural voltada à igualdade de gênero.

Palavras-chave: Cinema. Masculinidade. Psicanálise. Semiótica. Violência.

INTRODUÇÃO

O cinema, por sua capacidade narrativa, expressa significados e ideologias, reforçando valores tradicionais ou subvertendo normas culturais (Metz, 1972; Mulvey, 1985). Nessa estrutura, o corpo masculino é frequentemente apresentado como sujeito do olhar ativo que se desloca na narrativa através

1 Graduando em Psicologia pelo Centro Universitário de Maringá (Unicesumar). Integrante do Grupo de Pesquisa Gênero, Saúde e Direitos Humanos de Grupos Vulneráveis (CNPq), desenvolve estudos sobre arte, gênero e saúde, com ênfase em abordagens interdisciplinares e análises socioculturais.

2 Doutora e Pós-doutora em História (UFPR). Professora permanente do Programa de Pós-Graduação em Promoção da Saúde e do curso de Medicina (Unicesumar). Coordenadora do Grupo de Pesquisa Gênero, Saúde e Direitos Humanos de Grupos Vulneráveis (CNPq). Orientadora deste trabalho, com ênfase em estudos sobre gênero, violência e saúde da mulher.

3 Psicóloga. Especialista em Psicoterapia Psicanalítica Contemporânea e em Saúde Mental e Desenvolvimento Humano (PUC/PR). Mestra em Psicologia (UNESP) e Doutoranda em Promoção da Saúde (Unicesumar), bolsista CAPES. Coorientadora deste trabalho, com experiência em medidas socioeducativas, políticas públicas de proteção à infância e juventude.

da afirmação da masculinidade e projeção de fantasia (Mulvey, 1985). Essa construção, contudo, não está isenta de histeria: vulnerabilidade e violência atravessam esse corpo, revelando desajustes que apontam crise (Gieni, 2012; Connell; Messerschmidt, 2013). Filmes como *Juventude Transviada* (1955), *Taxi Driver* (1976) e *Sociedade dos Poetas Mortos* (1989) oferecem cenas paradigmáticas nas quais crise viril, contenção afetiva e sintoma se inscrevem no gesto e na montagem, iluminando o campo analítico deste estudo. Em consonância com estudos de gênero e psicanálise, compreende-se o masculino como significativo em disputa, construído discursivamente por normas que reprimem afetos e expressões não hegemônicas. (Bourdieu, 1998; Butler, 2003; Baére; Zanello, 2020).

O sujeito masculino, ao se deparar com o desejo, a frustração ou a impotência, pode reagir com violência que destrói o outro ou a si mesmo (Welzer-Lang, 2001; Baére; Zanello, 2020). Essa relação entre masculinidade e violência no cinema aparece não só em ações físicas, mas também em formas sutis de dominação, repressão e sofrimento (Bourdieu, 1998; Welzer-Lang, 2001), reforçando a norma que associa o masculino à força, ao controle e à ausência de afeto (Connell; Messerschmidt, 2013). Em leituras recentes, Baére e Zanello (2020) destacam que a masculinidade é relacional e performativa, marcada por vulnerabilidades. O cinema, nesse sentido, evidencia a tensão entre desejo, lei e performance viril, mostrando a violência como modo de sustentar ou negar o ideal masculino (Metz, 1972; Mulvey, 1985; Bourdieu, 1999; Baére; Zanello, 2020).

Nessa perspectiva, pergunta-se de que modo o cinema constrói, reproduz ou desestabiliza ideais de masculinidade a partir de imagens do corpo atravessadas por afeto, pulsionalidade e violência, com atenção a cenas de crise, colapso e contenção. Justifica-se a investigação porque compreender as pulsionalidades e os sintomas de uma histeria masculina não simbolizada possibilita analisar como o audiovisual participa da elaboração cultural do masculino e de seus modos de sofrimento, contribuindo para o debate crítico em gênero, saúde e cultura. O estudo tem como objetivo examinar como o cinema representa e tensiona as masculinidades, revelando os mecanismos simbólicos por meio dos quais a imagem fílmica expressa e reconfigura as relações entre desejo, corpo e violência.

MÉTODOS

Trata-se de estudo qualitativo exploratório-interpretativo, fundamentado na psicanálise, estudos de gênero e teoria semiótica, com foco na análise fílmica de representações do corpo masculino e suas articulações com violência. O *corpus* inicial compõe-se por filmes com centralidade masculina e conflitos associados à conflitos: *Juventude Transviada* (1955), *Taxi Driver* (1976) e *Sociedade dos Poetas Mortos* (1989), passível de expansão.

A coleta será realizada por reflexões escritas individuais. Participantes maiores de 18 anos assistirão aos filmes em seus contextos e registrarão percepções em formulário reflexivo. Prevê-se inclusão de 8 a 12 participantes, buscando diversidade de percepções sobre representações do masculino, sem exigência de formação específica.

A análise seguirá cinco etapas: (1) acesso dos participantes aos filmes; (2) coleta das reflexões por meio de formulário individual; (3) agrupamento temático-simbólico das respostas em torno de

corpo, olhar/identificação, virilidade, vulnerabilidade, violência e modos de subjetivação (Mulvey, 1985; Bourdieu, 1998; Connell; Messerschmidt, 2013); (4) leitura psicanalítica dos deslocamentos, fantasias, defesas e articulações entre desejo, lei e castração (Freud, 1920; Lacan, 1988), em diálogo com o olhar do espectador (Mulvey, 1985) e a organização simbólica da experiência semiótica fílmica (Metz, 1972; 1980); e (5) discussão dos achados à luz dos estudos de gênero e masculinidades, articulando a singularidade das respostas individuais com um campo simbólico compartilhado.

RESULTADOS E DISCUSSÕES

Embora a pesquisa ainda não tenha sido realizada com participantes, com base nas análises preliminares obtidas através da leitura inicial dos filmes realizada pelos pesquisadores, observa-se que representações do masculino oscilam entre: (i) reprodução de códigos hegemônicos de virilidade (autossuficiência, controle emocional e poder); e (ii) desestabilização desses códigos pela exposição da vulnerabilidade, fracasso performativo e violência. Esses achados reforçam que o cinema organiza sentidos sobre corpo e sujeito, podendo reiterar ou reconfigurar sistemas de significação (Metz, 1980; Mulvey, 1985).

Em *Juventude Transviada* (1955), a masculinidade aparece como performance instável: corpo, trejeitos e olhar precisam parecer viris, mas não sustentam esse ideal, expondo a impossibilidade de simbolizar o próprio “eu”. Em *Taxi Driver* (1976), o isolamento intensifica o sintoma viril em deriva paranoide, e a violência emerge como resposta ao colapso identitário diante do não reconhecimento social. Em *Sociedade dos Poetas Mortos* (1989), a sensibilidade artística aparece como conflito central: o pai reprime essa expressão, convertendo a arte em ameaça ao ideal performativo masculino, e o fracasso frente ao ideal torna-se violência incorporada. Nos três filmes, o sintoma pode ser lido como histeria masculina não nomeada, emergindo entre ideal e pulsão.

Observou-se, então, que rituais de prova viril (competição, negação afetiva, contenção) e operações de manutenção da masculinidade hegemônica permanecem como gramática recorrente (Welzer-Lang, 2001; Connell; Messerschmidt, 2013). Quando o corpo masculino falha, e não sustenta a fantasia viril normativa, a imagem torna-se campo de inscrição do sintoma (Baére; Zanello, 2020), permitindo ler o cinema como operador simbólico que tenciona permanência e crise. A análise dessas imagens possibilita localizar na mise-en-scène os modos de produção de afeto, sofrimento, lei, desejo e violência, indicando que o masculino se mostra internamente instável, atravessado por contradições que o cinema expõe e amplifica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise preliminar evidencia que o cinema produz significados sobre o masculino por meio de imagens do corpo e narrativas atravessadas por violência e afeto. Os dados mostram coexistência de reprodução e desestabilização da virilidade hegemônica, revelando que a histeria masculina não nomeada emerge como sintoma visual e simbólico. A leitura psicanalítica e semiótica permite identificar operações de desejo, lei, contenção e colapso na experiência fílmica, indicando o cinema como espaço

de elaboração do masculino em crise, articulando simbologia, subjetividade e cultura.

REFERÊNCIAS

- BAÉRE, Felipe; ZANELLO, Valeska. Suicídio e masculinidades: uma análise por meio do gênero e das sexualidades. **Psicologia em Estudo**, v. 25, e44147, 2020.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CONNELL, Raewyn W.; MESSERSCHMIDT, James W. Masculinidade hegemônica: repensando o conceito. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 21, n. 1, p. 241-282, jan./abr. 2013.
- FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer. 1920. In: FREUD, Sigmund. **Obras completas**, v. 14. São Paulo: Companhia das Letras, p. 161-239, 2010.
- GIENI, Justine. **Gender Dis-ease: Representations of Masculine Hysteria in Narratives of Sexual Trauma**. 2012. Tese (Doutorado em Inglês) — University of Saskatchewan, Saskatoon, 2012.
- LACAN, Jacques. **O seminário, livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- METZ, Christian. **A linguagem e o cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrafilme, p. 437–453, 1985.
- WELZER-LANG, Daniel. A construção do masculino: dominação das mulheres e homofobia. **Revista Estudos Feministas**, v. 9, n. 2, p. 460–482, 2001.

O PAPEL DO CINEMA NA CONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA SOBRE LOUCURA, AS INSTITUIÇÕES PSIQUIÁTRICAS BRASILEIRAS E SUAS PRÁTICAS NO SÉCULO XX

Patricia Santos Santinelli¹

RESUMO

O presente resumo expandido tem como objetivo analisar o papel do cinema brasileiro na construção da memória social sobre a loucura, as instituições psiquiátricas e suas práticas no século XX, considerando a articulação entre memória, esquecimento e representação. A pesquisa fundamenta-se na obra *A Memória, a História e o Esquecimento*, de Paul Ricoeur (2007), cujos conceitos orientam a compreensão do cinema como instrumento de preservação e ressignificação da experiência humana. O estudo utiliza como eixo central o filme *Bicho de Sete Cabeças* (Bodanzky, 2001), relacionando-o à luta antimanicomial e à aprovação da Lei Paulo Delgado (Lei 10.216/01), marco da reforma psiquiátrica brasileira.

A análise apoia-se nos aportes teóricos de Foucault (2019) e Basaglia (2001), que discutem a institucionalização da loucura e a crítica ao modelo asilar, além de autores que refletem sobre os processos de memória e esquecimento (Araújo, 2016; Beiersdorf, 2013; Dourado, 2017). O estudo inclui um levantamento histórico das representações cinematográficas da loucura no Brasil, desde o cinema da retomada até produções recentes, evidenciando a relevância da arte como meio de denúncia e conscientização social. Também destaca a memória biográfica de Austregésilo Carrano Bueno, cuja trajetória inspirou o debate público sobre os direitos humanos e a transformação das políticas de saúde mental no país.

Palavras-chave: Cinema. Loucura. Luta antimanicomial. Memória.

INTRODUÇÃO

No final dos anos 1990, um filme de ficção fez uma clara denúncia sobre o tratamento dispensado aos internos de instituições psiquiátricas no Brasil. Baseado na obra autobiográfica de um sobrevivente dos manicômios, o filme *Bicho de Sete Cabeças* (Bodanzky, 2001) foi o responsável por levar ao grande público um grito de desespero das vítimas dos hospitais, clínicas e manicômios, onde a crueldade travestida de tratamento imperava. A obra audiovisual também deu destaque à luta antimanicomial que ocorria no momento de sua recepção (2001), bem como ajudou na aprovação da Lei Antimanicomial que tramitava no Congresso Nacional desde 1989.

Mais tarde, em 2013, a “descoberta” de um verdadeiro campo de concentração localizado na cidade mineira de Barbacena suscitou um debate sobre os hábitos praticados nos hospitais psiquiátricos e manicômios brasileiros no século XX, principalmente no Hospital Colônia de Barbacena. O livro de Daniela Arbex, acertadamente intitulado de *Holocausto Brasileiro*, traz relatos de sobreviventes – e

¹ Advogada pela Faculdade de Direito de Sorocaba – FADI; especialista em Direito Público pela Escola Superior do Ministério Público de São Paulo – ESMP; especialista em Ciências Penais pela Universidade Anhanguera /LFG; Mestra em Comunicação Audiovisual da Universidade Anhembi Morumbi – UAM. Doutoranda em Comunicação Audiovisual da Universidade Anhembi Morumbi – UAM.

imagens de quem não sobreviveu – de um local onde as pessoas eram enviadas para morrer. Os poucos rastros deixados permaneceram na memória de quem sobreviveu àquele horror.

Este trabalho pretende traçar um panorama das obras fílmicas brasileiras que abordaram a loucura e que antecederam o filme marco da luta antimanicomial, além de trazer um histórico sobre a loucura e sobre a política de saúde mental. Para isso, serão utilizados os conceitos de memória, esquecimento e testemunho, tratados por diversos autores ao longo desse texto. No entanto, segundo o filósofo francês Paul Ricoeur, a memória opera na “esteira da imaginação” (Ricoeur, 2007, p. 25). Nesse sentido, ela está sujeita à traição e ao esquecimento, uma vez que é preciso preencher lacunas utilizando processos criativos que não podemos administrar, controlar ou confiar (Araújo, 2016). Ainda assim, é pelo caminho da memória e do testemunho que vamos traçar uma historiografia desses acontecimentos.

MÉTODO

A pesquisa desenvolveu-se sob uma abordagem qualitativa e interpretativa, com base na análise fílmica e documental. O objetivo foi compreender o papel do cinema brasileiro na construção da memória social sobre a loucura e as instituições psiquiátricas no século XX.

Adotou-se como referencial teórico os estudos de Paul Ricoeur (2007), especialmente os conceitos de memória, história e esquecimento, articulados às contribuições de Foucault (2019) e Basaglia (2001) sobre a exclusão e a reforma psiquiátrica. As reflexões de Araújo (2016), Beiersdorf (2013) e Dourado (2017) fundamentaram a análise do testemunho e das dimensões éticas da lembrança e do esquecimento.

O *corpus* empírico foi composto por obras cinematográficas brasileiras que abordam a loucura, com destaque para *Bicho de Sete Cabeças* (Bodanzky, 2001), selecionado por sua relevância histórica na luta antimanicomial e na aprovação da Lei 10.216/01. Produções como *Estamira* (Prado, 2005), *Imagens do Inconsciente* (Hirszman, 1988) e *Holocausto Brasileiro* (Arbex e Mendz, 2016) foram analisadas de forma complementar.

O procedimento consistiu na interpretação crítica do conteúdo audiovisual, relacionando representações da loucura, práticas de exclusão e processos de memória coletiva. A análise foi contextualizada a partir de um levantamento bibliográfico e histórico, integrando as dimensões filosófica, social e cinematográfica.

Essa metodologia, de caráter interdisciplinar, buscou demonstrar a forma que o cinema atua como instrumento de memória e denúncia, contribuindo para a reflexão sobre a reforma psiquiátrica e os direitos humanos no Brasil (Ricoeur, 2007; Foucault, 2019; Basaglia, 2001; Araújo, 2016; Beiersdorf, 2013; Dourado, 2017).

RESULTADOS E DISCUSSÕES

A análise das obras cinematográficas selecionadas evidenciou que o cinema brasileiro desempenha papel fundamental na construção e preservação da memória social sobre a loucura e as práticas psiquiátricas, funcionando como mediador entre experiência individual e memória coletiva. O principal resultado da pesquisa demonstra que *Bicho de Sete Cabeças* (Bodanzky, 2001) representa um marco

simbólico e político na luta antimanicomial, ao transformar em linguagem audiovisual o testemunho de Austregésilo Carrano Bueno, narrado em *Canto dos Malditos* (Bueno, 2001).

À luz de Paul Ricoeur (2007), compreende-se que o filme materializa o que o autor denomina “dever de memória”, transformando o trauma individual em denúncia pública. A obra contribui para a elaboração de uma memória histórica sobre os manicômios brasileiros, ao mesmo tempo em que desafia o esquecimento e o silenciamento institucional descritos por Foucault (2019). A representação das violências e do confinamento compulsório dialoga com o conceito de “Grande Internação”, no qual a sociedade oculta seus indesejáveis sob o pretexto da razão e da ordem.

A articulação entre cinema e reforma psiquiátrica confirma o alcance social da arte como instrumento político. Assim, como defendido por Basaglia (2001), a desinstitucionalização proposta pelo movimento antimanicomial ganha força simbólica ao ser encenada e difundida por meio da imagem fílmica. A recepção de *Bicho de Sete Cabeças* coincidiu com a aprovação da Lei 10.216/01, reforçando a relevância da produção audiovisual como catalisadora de mudanças sociais.

Outros filmes analisados — como *Estamira* (Prado, 2005), *Imagens do Inconsciente* (Hirszman, 1988) e *Holocausto Brasileiro* (Arbex e Mendz, 2016) — reafirmam a função ética do cinema na preservação da memória das vítimas, dando voz a sujeitos historicamente silenciados. Essas obras configuram, segundo Dourado (2017) e Beiersdorf (2013), formas de resistência à passividade coletiva e à cumplicidade social diante da barbárie.

Entre as limitações identificadas, destaca-se a escassez de produções que abordem a temática sob perspectivas contemporâneas, bem como a ausência de representações mais plurais sobre a saúde mental após a reforma psiquiátrica. Ainda assim, os resultados obtidos indicam que o cinema brasileiro — ao revisitar a história da loucura — não apenas documenta o passado, mas atua como agente de memória, denúncia e reflexão crítica, reafirmando, conforme Ricoeur (2007), o compromisso ético de “lembrar para transformar”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como se observa, os demais filmes, com exceção do *Holocausto Brasileiro* (Arbex, Mendz, 2016), tratavam a loucura como um elemento a mais na história, muitas vezes de forma cômica (*Louco por Cinema*, Oliveira, 1995) ou de encantamento (*Estamira*, Prado, 2005), já que, apesar da loucura, a protagonista demonstra lucidez em suas falas.

A obra *Bicho de Sete Cabeças* direcionou os holofotes à política sobre saúde mental e mostrou para a sociedade os horrores ocorridos em instituições psiquiátricas, como o sofrimento dos pacientes, a violação de direitos humanos e a prática médica criminosa, fazendo com que a luta antimanicomial fosse conhecida em todo o país. Destaca-se que o autor, ao contrário da maioria dos internos sobreviventes, conseguiu narrar suas memórias e transformá-las em sua luta.

Para Maria Dourado (2017), há uma passividade, até uma cumplicidade, entre o indivíduo e as instâncias detentoras do poder. Já que, “ver uma coisa é não ver outra. Narrar um drama é esquecer outro” (Ricoeur, 2007). Embora, a princípio, pareça contraditório, deve-se pensar que sem essa memória

e a narrativa dessa memória, não haveria o conhecimento de fatos importantes do passado.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Fabrício Paiva. Entre o lembrar e o esquecer: a construção da memória e a validade do testemunho. **Literatura e autoritarismo**, nº 16. UFSM: Santa Maria, 2016. Disponível em: doi.org/10.5902/1679849X21504. Acesso em 6 dez 2021

ARBEX, Daniela. **Holocausto Brasileiro**. – 1 ed. São Paulo: Geração Editorial, 2013.

BASAGLIA, Franco. **A instituição negada**: relato de um hospital psiquiátrico. Trad. por Heloisa Jahn. 3. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2001;

BEIERSDORF, Danielle da Silva Maçaneiro. Relatos de sobreviventes: a busca pela memória através do Museu do Holocausto. In: Encontro Regional Sul de História Oral, 5., 2013, Foz do Iguaçu. **Anais eletrônicos...** Foz do Iguaçu: ABHO, 2013. Disponível em: sul2013.historiaoral.org.br/resources/anais/5/137657474575_ARQUIVO_artigoUnila.pdf. Acesso em 6 dez 2021.

BRASIL. **Lei n. 10.216, de 6 de abril de 2001**. Dispõe sobre a proteção e os direitos das pessoas portadoras de transtornos mentais e redireciona o modelo assistencial em saúde mental. Disponível em: planalto.gov.br/ccivil_03/leis/leis_2001/110216.htm. Acesso em 21 de nov 2021.

BICHO de sete cabeças. Direção de Laís Bodanzky. São Paulo: Buriti Filmes, 2000. DVD (74 min.), cor.

BUENO, Austregésilo Carrano. **Canto dos malditos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001

DOURADO, Maria Francynalda Oliveira. Memória e Esquecimento em Paul Ricoeur: a ideologia política camuflada na anistia. **Cadernos do PET Filosofia**, Vol. 8, n. 16, UFPI: Teresina, 2017. Disponível em: doi.org/10.26694/cadpetfil.v8i16.7630. Acesso em 6 dez 2021.

ESTAMIRA. Direção de Marcos Prado. Rio de Janeiro: Zazen Produções Audiovisuais Ltda, 2005. DVD (108min.), cor.

FOUCAULT, Michel. **A história da loucura**. Trad. por José Teixeira Coelho Netto et al. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2019.

HOLOCAUSTO Brasileiro. Dirigido por Daniela Arbex e Armando Mendz. Minas Gerais: HBO Latin America, 2016. DVD (90min.), cor.

IMAGENS do inconsciente. Dirigido por Leo Hirszman. Rio de Janeiro: Leo Hirszman Produções, 1988. DVD (205min.), cor.

LOUCO por cinema. Dirigido por André Luiz Oliveira. Rio de Janeiro: Asa Cinema e Vídeo, 1994. DVD (100min.), cor.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução de Alain François [et al.]. –Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

PRÁTICAS DE RECUSA EM PROCURAM-SE BIXAS PRETAS (2022) DE VINICIUS ELIZIÁRIO

Bruno Penedo¹

RESUMO

O cinema brasileiro contemporâneo tem sido marcado pela presença de produções de grupos historicamente marginalizados, desestabilizando regimes de representação hegemônica. Dentro deste movimento, o cinema negro brasileiro emerge como um espaço de aquilombamento, visibilizando e possibilitando que pessoas negras também contem suas narrativas. Contudo, a representação da população negra LGBTQIAP+ ainda é pautada por estereótipos, reforçando estruturas coloniais racistas e preconceituosas. Partindo desta problemática, este trabalho tem como objetivo refletir e dialogar com as possíveis práticas de recusa que emergem no filme *Procuram-se Bixas Pretas* (2022), de Vinicius Eliziário. A metodologia utilizada é a análise fílmica, com foco em fragmentos do filme e seu contexto social, em diálogo com o pensamento negro radical. O filme, que mistura documentário e ficção ao acompanhar um teste de elenco, apresenta narrativas dissidentes. A análise aponta que as práticas de recusa se manifestam no orgulho da autoidentificação como «bixa preta», rejeitando o termo «gay» muita das vezes associado à branquitude; na resistência ativa à rejeição em dinâmicas afetivas e aplicativos de relacionamento e rejeição performar afeto dentro do binarismo de gênero imposto. Conclui-se que esses gestos operam como táticas de resistência, fuga e viadagem, rejeitando a cisheteronormatividade colonial e afirmando novas possibilidades de re-existência.

Palavras-chave: Cinema negro cuir brasileiro. Bixas Pretas. Resistência cuir.

INTRODUÇÃO

O cinema brasileiro contemporâneo tem com uma de suas marcas a presença da diversidade de filmes produzidos por pessoas e grupos historicamente marginalizados. Esses filmes têm desestabilizado os regimes de representação hegemônica, possibilitando a visibilidade de imagens em movimento e sons contra-hegemônicos. O cinema negro brasileiro contemporâneo, neste sentido, pode ser considerado um espaço de aquilombamento, ao reivindicar a identidade negra no cinema e ao constituir um espaço seguro para abordarmos infinitas narrativas (Carvalho, 2020).

Como um campo em construção (Oliveira, 2016), o cinema negro brasileiro tem emergido como um espaço em disputa, que parte de diferentes realidades a partir da negritude. Com diferentes abordagens e marcos teóricos, o cinema negro brasileiro tem mobilizado uma mudança profunda e radical na cultura cinematográfica brasileira. Alguns fundamentos teóricos agenciam o início do cinema negro com início no cinema novo (Prudente, 2018), ou em Zózimo Bulbul (Carvalho, 2002), e numa perspectiva mais

¹ Doutorando em Educação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Mestre em Educação, Cultura e Comunicação pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Atualmente é professor substituto na Faculdade de Formação de Professores da UERJ.

contemporânea se apoiam na ideia de autoria e vivência negra como modo de produção de imagens em movimento e sons (Freitas, 2018).

Também destacamos algumas abordagens como o cinema negro no feminino e o cinema negro LGBT (Sobrinho e Rodrigues, 2022) celebrando o protagonismo e autoria de mulheres negras, e a comunidade LGBTQIAP+ respectivamente. Longe de esgotar as possibilidades de marcos e abordagens, me interessa um cinema negro cuir intempestivo, distante de uma receita, pioneirismo ou autenticidade.

Parte-se da problemática da ausência histórica de pessoas negras no campo do cinema, dentro e fora das câmeras: para Brito Neto (2020, p. 7), “fica evidente que o perfil das pessoas que realizam cinema no Brasil é etnocêntrico, com uma clara dominação por indivíduos brancos”. Essas ausências são permeadas de apagamentos, em especial para a população negra LGBTQIAP+, pois suas representações nas mídias brasileiras são marcadas pelo estereótipo e a caricatura negativa, reforçando a estrutura colonial racista e LGBTQIAP+fóbica em que vivemos.

Ancorado no pensamento negro radical, tem construído um espaço de luta pela descolonização e também como a possibilidade de constituição de práticas de recusa como a fuga, vadiagem e greve (Hartman, 2020). Esse gesto mobiliza não aceitar a hegemonia colonial, na qual tem se imposto como uma possibilidade única de viver, mas construir práticas de recusa, que para Tina Campt (2019, n.p., tradução nossa) é “a rejeição do status quo como algo habitável e a criação de possibilidades diante da negação, ou seja, a recusa em reconhecer um sistema que o torna fundamentalmente ilegível e ininteligível”. A recusa enquanto prática, cria outras possibilidades de reconhecimento e justiça social.

Com isso, este trabalho tem como objetivo refletir e dialogar com possíveis práticas de recusa (Campt, 2019) que podem emergir do filme *Procuram-se bixas pretas* (2022) de Vinicius Eliziário. Parto da análise fílmica como metodologia, com foco em fragmentos do texto como forma de mobilizar interpretações em diálogo com seu contexto histórico e com o pensamento negro radical.

MÉTODO

O caminho metodológico é a análise fílmica, pois “analisar um filme ou um fragmento é, antes de mais nada, no sentido científico do termo, assim como se analisa, por exemplo, a composição química da água, decompô-lo em seus elementos constitutivos” (Vanoye e Goliot-Lété, 2002, p.15). Além de se amparar nesses detalhes técnicos e estéticos, ressalta-se nesse processo a importância de estar atentos aos contextos sociais em que este filme está imerso (Aumont e Marie, 2009). Para isso, será realizada a análise fílmica do filme *Procuram-se bixas pretas* (2022) de Vinicius Eliziário, um documentário que traz o protagonismo de corpos dissidentes, marcado pelo racismo, pela LGBTQIA+fobia e pelos gestos afetivos e de recusa.

O filme aborda a construção de uma audição e interpretação de teste de elenco, na qual cada personagem traz uma vivência enquanto bixa preta. O filme mistura linguagem documental e ficcional ao trazer personagens cujas vivências e experiências são indissociáveis de seus personagens. Esse gesto possibilita um mergulho profundo em narrativas dissidentes, que operam a partir da beleza terrível (Hartman, 2022) da negritude cuir. Para isso, pretende-se analisar fragmentos do filme, a fim de compor

possibilidades interpretativas de gestos de recusa (Campt, 2019) em diálogo com o pensamento negro radical.

RESULTADOS E DISCUSSÕES

Partindo de depoimentos que trazem distintas narrativas, o filme em parte gira em torno de Darlei, uma bixa preta com arquétipo mais masculino, e os depoimentos e falas giram em torno das outras personagens que tentam, de certa forma, se envolver amorosamente com ele. A performatividade de gênero opera a partir de constructos sociais, onde, quanto mais afeminada, a bixa preta tende a não ser tão aceita na sociedade e, quanto mais masculinizada, a bixa pode ser mais aceita socialmente. Essa dinâmica opera como mote durante os discursos do filme, onde são relatados processos de rejeição do corpo negro e bixa, principalmente nas dinâmicas de pegação e encontros amorosos.

Uma marca presente no filme é o orgulho de ser bixa e de não sucumbir aos padrões heteronormativos, na qual se deixa existir a partir de sua forma de ser e estar no mundo como bixa preta. Esse gesto de recusa, evidenciado por Campt (2019), mobiliza que, mesmo sendo rejeitadas nos aplicativos, elas se impõem como uma forma de resistência, operando nas brechas com sua presença. Se assumir enquanto bixa preta também é uma temática como prática de recusa (Campt, 2019). Esse gesto, no qual é rejeitado o título de gay (que pode estar associado à branquitude) e o gesto político de se assumir viado e bixa preta, mobiliza uma confiança e rejeita a cisheteronormatividade como um constructo habitável.

Outra prática de recusa opera a partir do afeto, sobre o qual as bixas pretas mencionam dificuldade, visto que na sociedade colonial heteropatriarcal as pessoas só podem performar afetividade a partir do binarismo masculino e feminino. As bixas pretas ao longo do filme relatam a dificuldade de se relacionar amorosamente e nas dinâmicas de aplicativos de relacionamento. Esse reconhecimento da rejeição amorosa mobiliza também uma prática de recusa de não se curvar diante das imposições coloniais, que insistem em sexualizar e generificar o corpo negro cuir.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho analisa práticas de recusa no filme *Procuram-se bixas pretas* (2022) de Vinicius Eliziário. A análise fílmica, pautada pelo pensamento negro radical revela que o documentário expõe gestos de resistência à estrutura colonial racista e LGBTQIAP+fóbica. Os corpos dissidentes do filme mobilizam a recusa primeiramente através da autoidentificação, ao reivindicar politicamente os termos “bixa” e “viado” em detrimento de “gay”, associado à branquitude. Esta é uma rejeição direta da cisheteronormatividade. A recusa também opera nas dinâmicas afetivas; mesmo diante da rejeição em aplicativos e na sociedade, as personagens negociam táticas a partir da presença e orgulho. O filme demonstra a dificuldade de vivenciar o afeto fora do binarismo de gênero, e a própria partilha dessas vivências funciona como gesto de aquilombamento e recusa ao apagamento. Conclui-se que o filme de Vinicius Eliziário apresenta narrativas dissidentes que ativamente desafiam e se recusam a sucumbir aos padrões hegemônicos, criando outras possibilidades de reconhecimento.

REFERÊNCIAS

AUMONT, J. MARIE, M. **A análise do filme**. Tradução: Marcelo Félix. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2009.

BRITO NETO, Márcio. Mapeamento dos Cinemas Negros Brasileiros: Uma análise quantitativa do campo entre os anos 2000 – 2020. **Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, v. 13, n. 1, 2 jul. 2024. Disponível em: <https://rebeca.emnuvens.com.br/1/article/view/916>. Acesso em 11 out. 2025.

CAMPT, Tina. **Black visibility and the practice of refusal**. *Women & Performance*. 25 fev. 2019. Disponível em: <https://www.womenandperformance.org/ampersand/29-1/campt>. Acesso em: 8 nov. 2025.

CARVALHO, Noel dos Santos. Cinema e representação racial: o cinema negro de Zózimo Bulbul. 2006. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

COSTA, Tatiana Carvalho. **QuilomboCinema**: ficções, fabulações, fissuras. In: *forumdoc.bh.2020: 24º Festival do filme documentário e etnográfico – fórum de antropologia e cinema*. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2020. p. 224-229.

FREITAS, Freitas. “Passado, presente e futuro: cinema, cinema negro e curta-metragem”. In: SIQUEIRA, Ana [et al]. **Festival Internacional de curtas de Belo Horizonte** (catálogo). Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2018.

HARTMAN, Saidiya. **Abolição**. *Glac*. 20 de jul. de 2020. Disponível em: <https://www.glacedicoes.com/post/abolicao-saidiya-hartman>. Acesso em: 8 nov. 2025.

HARTMAN, Saidiya. **Vidas Rebeldes, Belos Experimentos**: Histórias íntimas de meninas negras desordeiras, mulheres encrenqueiras e queers radicais. Tradução de Floresta. São Paulo: Fósforo, 2022.

OLIVEIRA, Janaína. Kbelá e Cinzas: o cinema negro feminino, do “Dogma Feijoada” aos dias de hoje. In: VALENTE, Antônio, CAPUCHO, Rita (coord.). **Avança/Cinema 2016**, 2016, p. 656-666.

PRUDENTE, Celso Luiz. A dimensão pedagógica do cinema negro: uma arte ontológica de afirmação positiva do íbero-ásio-afro-ameríndio: a origem do cinema negro e sua dimensão pedagógica. In: PRUDENTE, Celso Luiz; SILVA, Dacirlene Célia (org.). **A dimensão pedagógica do cinema negro**: aspectos de uma arte para a afirmação ontológica do negro brasileiro: o olhar de Celso Prudente. Curitiba: Prisma, 2018.

SOBRINHO, Gilberto Alexandre; RODRIGUES, Natasha. O cinema negro LGBTQ+ e Queer no Brasil. In: CARVALHO, Noel dos Santos (org.). **Cinema Negro brasileiro**. 1. Ed. Campinas: Papyrus, 2022. Cap. 8, p. 177-198.

SPILLERS, Hortense J. et al. **Pensamento negro radical**. Crocodilo, 2021.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Tradução: Marina Appenzeller. 4ª ed. Campinas: Papyrus, 2006.

O ARQUÉTIPO DA MULHER-BRUXA E O EMBATE COM A DIVINA PROVIDÊNCIA NO FILME THE WITCH (2015)

Maria Eduarda Santos da Silva¹

RESUMO

O artigo apresenta uma reflexão a partir da análise fílmica da produção do diretor e roteirista Robert Eggers intitulada no original como *The VVitch: A New-England Folktale* (2015), já no Brasil, lançado no ano seguinte, sob o título sintetizado de *A Bruxa*. A pesquisa objetiva, inicialmente, identificar a fomentação do pesadelo puritano a partir do imaginário arquetipal da mulher-bruxa. Nesse ínterim, como objetivos específicos, investigar a presença da Divina Providência nas falas, escolhas e comportamentos dos personagens e por último correlacionar o medo concebido pelo arquétipo bruxa e o temor puritano perante os desígnios do divino. Justifica-se o tema, portanto, através da investida de analisar as mulheres representadas nas películas de terror, especialmente por este meio ser frequentemente fomentador de caracterizações estereotipadas do feminino. Assim sendo, entende-se o cinema como uma ferramenta de importância cultural, transmitindo e reforçando estereótipos conforme a narrativa e as escolhas estéticas. Para o desenvolvimento dos propósitos supracitados, o material em questão baseou-se nas contribuições de Baczko (1985); Thomas (1991); Bezerra (2022) e Junqueira Jorge (2023), dentre outras autoras e autores que também optaram por tecer uma interpretação das produções cinematográficas ao invés de um posicionamento valorativo (Penafria, 2009) serão, então, o fio condutor da presente proposta.

Palavras-chave: Cinema; Arquétipos; Bruxas; Puritanos; Divina Providência.

INTRODUÇÃO

Entre fotografias acinzentadas, diferentes do esperado para o gênero terror, o filme responde a opção da escolha justamente por imbuir os telespectadores ao contexto em que se desenvolve os atos. Grafado originalmente como *The VVitch: A New-England Folktale* (2015), a opção por “Witch” com duas letras “VV” faz referência ao contexto de embasamento da trama, pois a letra “W” ainda não era de uso comum na época. Ao subir dos créditos, o diretor e roteirista Robert Eggers expõe para o público que o enredo e a produção do filme foram resultado de pesquisas históricas realizadas em contos, registros e processos de pessoas acusadas supostamente de bruxaria no século XVII.

Haja vista, a produção tornou-se para o roteirista uma criação de cunho pessoal, formulada a partir da sua curiosidade e o medo inato do desconhecido (Jorge, 2023); um Outro que já carrega em si uma constituição negativa. Não obstante, faz-se necessário pontuar as datas de lançamento do filme nos Estados Unidos (2015) e no Brasil (2016), marcados por momentos significativos vivenciados por ambos os países. A ascensão de ondas negacionistas e movimentos de extrema-direita são alguns dentre outros eventos que marcaram tais datas.

Todavia, em contrapartida, para os autores Pereira, Da Nóbrega e De Oliveira Branco (2018),

¹ Formada em História pela Universidade Estadual da Paraíba (UEPB). Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Ciências das Religiões da Universidade Federal da Paraíba (PPGCR - UFPB). Email: eeduardasantos00@gmail.com.

“concebemos esta leitura a partir do contexto de produção e circulação da narrativa fílmica, que foram marcados pelos movimentos feministas universalmente” (p. 1); materiais como o supracitado fazem parte de uma linha de análise fílmica de *The Witch* (2015), compreendendo-o enquanto construção da personagem Thomasin como libertação da subalternização e da subjugação imposta às mulheres durante a História.

A análise fílmica proposta tem como objetivo principal identificar a constituição do pesadelo puritano através do imaginário arquetipal da mulher-bruxa. Enquanto específicos, investigar a presença da Divina Providência nas falas, escolhas e comportamentos dos personagens e por fim correlacionar o medo construído pelo arquétipo bruxa e o temor puritano diante dos castigos de Deus.

MÉTODO

Compreende-se o cinema como um artefato cultural ensejado por trocas sociais, resultando em arquétipos constitutivos reveladores de padrões esperados por sujeitos que permanecem sendo subalternizados ao longo da História. Como observam as autoras De Mello Rodrigues, Kornatzki e Caseira (2025), os filmes operam como disseminadores de afirmações elaboradas no contexto social, objetivando comercializar e reforçar uma ideia ao público consumidor.

Conforme distinção feita pela autora Penafria (2009), a *análise* de um filme é diferente da *crítica*. Esta última, “(...) tem como objetivo avaliar, ou seja, atribuir um juízo de valor a um determinado filme (...). O discurso crítico encontra-se carregado de adjetivos que, no nosso entender, poderiam ser aplicados a filmes indiferenciados” (p. 2). Enquanto que a análise fílmica parte de duas etapas, como pontuado por Penafria (2009), “(...) em primeiro lugar *decompor*, ou seja, descrever e, em seguida, estabelecer e compreender as relações entre esses elementos decompostos, ou seja, *interpretar*” (p. 1, destaque do artigo em questão).

Ao pensarmos no imaginário arquetipal da bruxa, esta fica evidente no primeiro infortúnio relacionado ao tema ocorrido com a família. Thomasin, enquanto brincava com a criança mais nova, em um piscar de olhos, Samuel desaparece. A tristeza e a ansiedade por não ter notícias da criança é sentida por todos, fortemente expressado pelas lágrimas, orações e culpas advindas da mãe para a filha mais velha, por ter sido a última a ter estado com o bebê.

RESULTADOS E DISCUSSÕES

A partir desses acontecimentos, a teoria do Imaginário Social proposta pelo historiador e filósofo polonês Bronislaw Baczko (1985) fomenta que “(...) os imaginários sociais e os símbolos em que eles assentam fazem parte de sistemas complexos e compósitos, tais como, nomeadamente, os mitos, as religiões, as utopias e as ideologias” (p. 312) que tem como objetivo o controle da vida e o exercício da autoridade e do poder, elementos essenciais que regem até a atualidade as sociedades, refletimos então, como tais constituintes atuavam hegemonicamente no século XVII para os diversos âmbitos da população.

Conforme refletido pelas autoras De Mello Rodrigues, Kornatzki e Caseira (2025) relegou-se às

mulheres o lugar da subalternização na História. Analisando algumas personagens antagonistas, o espaço construído nas telas pela mulher-bruxa e por conseguinte no imaginário social é o da lascívia, da perversidade, do mal e atrelado a este último, às práticas de bruxaria.

Isto posto, o cinema é visto como pedagogia cultural (De Mello Rodrigues, Kornatzki e Caseira, 2025), o produto resultante da e para a sociedade é a fomentação de arquétipos. Em concordância com a explicação de Maculan e Becker (2025), os arquétipos “são representações da psique que incorporam as variadas expressões da personalidade e fases de desenvolvimento moral e psicológico humano” (p. 11). A construção da malignidade associada a uma parcela das mulheres é resultado das contestações postas ao longo da história pelos grupos dominantes, a exemplo dos tribunais eclesiásticos e dos pensadores medievais.

Em conformidade com Bezerra (2022), os dilemas vividos pela família recriada nos enquadramentos do roteirista Robert Eggers são culpa do orgulho espiritual de William. Ao considerar-se, em seus argumentos, superior aos irmãos da congregação, o núcleo familiar deixa de possuir “a graça predestinada salvadora de Deus, desobedece os ministros e deixa-se ser guiado pelo orgulho pecaminoso” (Bezerra, 2022, p. 11), a doutrina da predestinação já estava traçada a partir da expulsão da família da comunidade.

Para Thomas (1991), em algumas partes da Europa seiscentista as bruxas existiam na medida em que causavam um *maleficium* a um determinado indivíduo. Sendo assim, “as evidências do livro de registro de estatutos e leis, tomadas como um todo, sugerem que na Inglaterra a bruxaria era julgada antes como um crime anti-social que como uma heresia” (Thomas, 1991, p. 361). A junção de ambos os aspectos - do mal inato às mulheres e da Providência -, confirmam que “na aflição, na doença ou na perda, os homens não se voltavam para Deus, mas para as bruxas” (Thomas, 1991, p. 223), neste caso em questão, a bruxa era um Outro, que estava sendo formulada pelas adversidades vividas pelos similares de Thomasin, como o desaparecimento do seu irmão.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Compreendo as produções cinematográficas como resultados dos impasses e discussões socioculturais. Portanto, a presença caricata do que seria uma bruxa é identificado pelos olhares e situações vivenciadas pelos dois filhos da família: o bebê Samuel e o primogênito Caleb.

O pesadelo puritano, dessa forma, é caracterizado tanto pelas bruxas que não são visíveis para todos os membros da família, principalmente aos dois adultos Katherine e William, cristãos fervorosos, que redireciona os seus temores para a filha mais velha Thomasin. Ela torna-se o epicentro culposos da trama, mesmo sentindo o peso da doutrina da predestinação. Todos rogam a Deus para que este pesadelo cesse e dias melhores possam vir.

Por isso, torna-se imprescindível entender o contexto externo ao filme, quem dirige e roteiriza, dentre outras possibilidades para uma análise mais apurada, pois há mais questões postas no não-transposto do que concebem-se nos enredos construídos e tomados formas pelos personagens. Muitos filmes ainda são criados a partir de e por uma ótica masculina, reproduzindo estereótipos como os exemplos citados no presente artigo.

REFERÊNCIAS

- A Bruxa (Filme). Direção: Robert Eggers. Produção: Daniel Bekerman, Jay Van Hoy, Jodi Redmond, Lars Knudsen, Rodrigo Teixeira. Canadá, Estados Unidos: A24, Universal Pictures, 2015. **Prime Vídeo** (93min).
- BACZKO, Bronislaw. A imaginação social. In: Leach, Edmund et al. **Anthropos-Homem**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, p. 296-332, 1985.
- BEZERRA, Sóstenes Maurício Noronha. Quando a Historiografia encontra a Narrativa Cinematográfica: uma Análise do Filme A Bruxa. **Revista Extensão em Debate**, v. 11, nº 9, 01-17, 2022.
- DE MELLO RODRIGUES, Mariana; KORNATZKI, Luciana; CASEIRA, Fabiani Figueiredo. Filhas de Eva, Servas do Diabo: Diálogos entre Cinema e Currículo Cultural Não-Escolar em uma Análise do Filme “A Bruxa”. **Revista Diversidade e Educação**, v. 13, número especial, p. 353-376, 2025.
- JUNQUEIRA JORGE, Ana Paula. **Antes Bruxa, Depois Mulher**: a figura da bruxa no cinema como alegoria para o universo feminino. 2023. Dissertação de Mestrado em Cinema - Universidade da Beira Interior, Portugal, 2023.
- MACULAN, Mauricio; BECKER, Marcia Regina. A Dualidade da Magia: Desconstrução e Reconstrução do Arquétipo Feminino na Literatura - Uma Análise Comparativa entre a Bruxa e o Mago. **Revista de Estudos Literários da UEMS**, v.1, nº 39, 07-19, 2025.
- PENAFRIA, Manuela. Análise de Filmes: conceitos e metodologia (s). **VI Congresso SOPCOM**. Lisboa: Universidade Lusófona, p. 1-11, 2009.
- PEREIRA, Paulo Ricardo Ferreira; DA NÓBREGA, Davi Ferreira Alves; DE OLIVEIRA BRANCO, Sinara. A Bruxa (The Witch, de Robert Eggers, 2015) como Alegoria do Discurso Feminista: uma Leitura da Narrativa Fílmica através da Tradução Intersemiótica. **Anais VII ENLIJE**, p. 1-12, 2018.

INTERROMPER O MOVIMENTO, REVELAR A ILUSÃO: PROPOSTAS PARA UMA TEORIA DO CINEMA ESTRUTURAL NORTE-AMERICANO

Frederico Franco¹

RESUMO

O presente trabalho busca dar conta de possíveis caminhos para se pensar uma teoria do cinema estrutural, movimento de vanguarda experimental surgido na América do Norte entre os anos 1960 e 1970. Em um primeiro momento, parte-se em direção ao pré-estrutural: compreender os principais trabalhos de vanguarda que, de certa maneira, surgem como influências diretas para a produção dos filmes estruturais, como cineastas dadaístas e autores experimentais sessentistas. O seguinte passo marca o início da etapa de revisão bibliográfica, contemplando o ensaio inaugural *O cinema estrutural*, de P. Adams Sitney, e a réplica crítica quase imediata do artista visual Georges Maciunas intitulada *Some comments on Structural Film, by P. Adams Sitney* – servindo como debate inicial e primordial para uma compreensão apurada do movimento aqui contemplado. Por fim, o ponto central do trabalho, uma leitura das principais reflexões textuais que dão conta de pensar o cinema estrutural por meio de dois textos do autor e cineasta Peter Gidal: o livro *Materialist film* e o ensaio *Theory and Definition of Structuralist/Materialist Film*. Em ambos materiais, Gidal levanta aqueles que considera serem as principais características presentes na produção experimental estrutural na América do Norte. A leitura de Gidal será atravessada, invariavelmente, por exemplos fílmicos da aplicação dos conceitos trazidos pelo escritor. A partir do texto de Gidal, conclui-se que a corrente estrutural não representa somente um exercício estético de aspirações puramente formalistas; está-se diante de um cinema que funciona como um ativo político perante o condicionamento do olhar do espectador a modos de representação institucional impostos pelo sistema capitalista. Por mais que os filmes do movimento não abordem francamente questões políticas ou sociais, suas particularidades formais funcionam vértices de um pensamento questionador da ordem e dos padrões cinematográficos existentes.

Palavras-chave: Cinema estrutural. Vanguarda. Cinema experimental.

INTRODUÇÃO

O cinema estrutural compreende um vasto conjunto de produções cinematográficas de viés experimental realizadas, primeiramente, na América do Norte durante os anos 1960 e 1970. Longe de ser um movimento uniforme, o estruturalismo no cinema engloba filmes com diferentes formatos, temáticas e operações estéticas. A questão basilar, dentro do estrutural, é dar destaque à *forma* em detrimento do *conteúdo*, a partir de uma simplicidade do ponto de linguagem. Segundo Sitney (2015), o estruturalismo fílmico tem como vocação uma busca pela exploração das particularidades do cinema, formando, assim, um estudo metalinguístico.

O autor e realizador Peter Gidal (1978; 1990) se dedica com maior precisão aos estudos teóricos do cinema estrutural ou, como nomeado por ele, *cinema materialista*. O mote é conservado (*forma*

¹ Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAV-UFRGS). Mestre em Cinema e Artes do Vídeo pela Universidade Estadual do Paraná (PPG-CINEAV-UNESPAR). Crítico de cinema do portal Plano Crítico desde 2020 e associado à Associação de Crítico de Cinema do Rio Grande do Sul (ACCIRS) desde 2024.

superando *conteúdo*), mas ocorre uma expansão do pensamento teórico e das noções estéticas que regem o movimento. Gidal (1990) analisa o estrutural como uma corrente anti-representativa, que busca desconstruir a ideia de um cinema como representação fiel de um espaço tridimensional e do movimento real. Outra característica a ser destacada, aqui, é a capacidade de ultramecanização do aparato fílmico, exposta por Le Grice (1978): a negação da proposta ilusória anda de mãos dadas com a aceitação do veículo como uma operação maquínica que apresenta diferenças abissais com o ato de ver humano.

Dessa maneira, o presente trabalho possui como princípios norteadores os seguintes objetivos: 1) estudar o cinema estrutural como uma série de atos teóricos; 2) analisar trechos de filmes da corrente à luz das teorias expostas; e, por fim, 3) realizar uma leitura política dos principais aspectos formais do cinema estrutural.

MÉTODO

A primeira etapa metodológica é a revisão história de possíveis influências no cinema estrutural: partindo de experimentos dadaístas nos anos 1920, passando pelos *lyrical film* de Stan Brakhage e, finalmente, encontrando seu antecessor imediato, os filmes de Andy Warhol. O retorno historiográfico busca compreender o estruturalismo como um resultado de procedimentos estéticos que perpassam pela história do cinema. O próximo passo é o de revisão bibliográfica aliada às análises de trechos de alguns dos principais filmes do movimento estrutural. Em um primeiro momento, será exposto um debate primordial que marcou a cena estrutural: um confronto teórico entre o texto de Sitney (2015) e sua resposta quase imediata do artista visual Georges Maciunas (1970), que aponta possíveis lacunas no ensaio que introduz o cinema estrutural. A segunda parte desse momento metodológico diz respeito à exposição das teorias de Gidal (1978;1990), Le Grice (1978) e Wees (1992) aliada a breves análises de trechos de filmes que integram a pletora estrutural.

RESULTADOS E DISCUSSÕES

O retorno ao pré-estrutural demonstra que, desde os anos 1920, correntes de vanguarda se veem dispostas a desconstruir paradigmas ilusionistas do veículo cinematográfico. Os dadaístas Fernand Léger e Man Ray, por exemplo, apostam em desvelar a ilusão de movimento característica do cinema por meio de justaposições de *frames* cujos conteúdos são apenas ruídos e intervenções abstratas na película. Já entre os anos 1950 e 1960, dois realizadores são trazidos como influências quase imediatas aos estruturais: Stan Brakhage e Andy Warhol. O primeiro, com seus *lyrical film*, por mais que valorize uma potência expressionista abstrata do cinema, também subverte noções básicas de ilusão de espaço tridimensional e movimento contínuo. Já Warhol, para Sitney (2002), é o principal precursor de uma estética estruturalista por explorar o potencial fílmico de captar a inatividade do cotidiano, através de filmes com imagens moventes que sequer mostram movimento.

A troca textual entre Sitney (2015) e Maciunas (1970) é um momento fundamental para o cinema estrutural. É necessário, em primeira mão, valorizar o pioneirismo do primeiro autor ao reconhecer o surgimento do estruturalismo fílmico e delimitar suas primeiras características básicas: a posição fixa da

câmera, o efeito *flicker*, cópias em *loop* e refilmagens de tela. Além disso, aponta diretamente o grande norte do movimento: a desconstrução do cinema hegemônico a partir da exploração da materialidade cinematográfica. Maciunas (1970), contudo, mostra que o ensaio *O cinema estrutural* não é um documento definitivo, possuindo brechas históricas e teóricas. O artista apoia sua tese em três elementos centrais: uma crítica à noção de *estrutura* como sinônimo de simplicidade, a interpretação do cinema estrutural como fenômeno puramente norte-americano e uma possível falta de conexão entre a corrente e a história da arte – segundo o texto, as principais referências do estruturalismo fílmico são as figuras de Robert Morris e John Cage.

Peter Gidal (1990) é, talvez, aquele que se dedicou com mais dedicação às especificidades teóricas do cinema estrutural (ou *cinema materialista*). O princípio de desconstrução da noção representativa da imagem do cinema pode ser visto em *Wavelength*: o filme inicia com uma imagem que conserva uma representação do tridimensional, mas um movimento de *zoom in* cria uma impressão de achatamento, fazendo o espectador se deparar com a natureza plana da película. A subordinação do *conteúdo* em relação à *forma*, exposta por Gidal (1990) e Sitney (2015), pode ser vista de maneira concreta em *The Flicker*, uma obra de entendimento narrativo nulo, composta apenas por uma intercalação frenética de *frames* pretos e brancos. Já o olho mecânico descrito por Le Grice (1978) é uma tendência explorada, principalmente, por Michael Snow. O já referido *Wavelength* e *La région centrale*, exemplificando, desconstruem noções naturais da visão humana, trabalhando com operações puramente cinematográficas: o efeito de *zoom* e os movimentos de câmera realizados pelo diretor são exclusividade do olhar da câmera – Wees (1992), ao analisar o segundo filme de Snow, fala que há uma busca incessante para sua *máquina*. Em entrevista a Jonas Mekas, Peter Kubelka (1970) diz que para propor novos rumos para a história do cinema, é preciso retornar a uma instância básica deste veículo: a questão do movimento, ou a ilusão dele. Em *Serene Velocity* ocorre uma experimentação ao melhor estilo dadá: um compilado de uma mesma imagem *still* com pequenas variações de enquadramento causam a impressão de se tratar de uma imagem movente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente estudo, após recuperações históricas e análises teóricas, enquadra o cinema estrutural enquanto uma corrente de vanguarda norte-americana que não apenas atua como exercício tautológico da forma fílmica. Seu potencial enquanto expressão política é exposto de modo considerável por Gidal (1978; 1990). Segundo seus textos, os atos estruturais de ruptura com os paradigmas ilusórios do cinema *mainstream* são atos políticos de reação ao sistema de produção de imagens capitalistas. Voltar as atenções do espectador para a essência material do suporte cinematográfico, despertando-o de um estado anestésico, é uma forma de tornar o público um elemento ativo na construção da experiência fílmica. Percebe-se, então, que interromper o movimento e revelar a ilusão é atentar contra a dominação da máquina estética do capitalismo. Por mais que o conteúdo do estrutural seja nulo, a forma fala por si. Os filmes aqui trazidos surgem, portanto, como atos de teoria que vão além dos próprios textos, encontrando uma força discursiva na subversão autocrítica do aparato e sistema do cinema em sua totalidade.

REFERÊNCIAS

GIDAL, Peter. **Materialist film**. 1ª ed. Londres: Routledge, 1990.

GIDAL, Peter. Theory and Definition of Structuralist/Materialist Film. In: GIDAL, Peter. **Structural film anthology**. 1ª ed. Londres: British Film Institute, 1978.

KUBELKA, Peter. Interview with Peter Kubelka. Entrevista concedida a Jonas Mekas. In: SITNEY, P. Adams (org). **Film Culture Reader**. 1ª ed. Nova Iorque: Praeger, 1970.

LE GRICE, Malcolm. Abstract film and beyond. In: GIDAL, Peter. **Structural film anthology**. 1ª ed. Londres: British Film Institute, 1978.

MACIUNAS, Georges. Some comments on Structural Film, by P. Adams Sitney. In: SITNEY, P. Adams (org). **Film Culture Reader**. 1ª ed. Nova Iorque: Praeger, 1970.

SITNEY, P. Adams. O cinema estrutural. In: MOURÃO, Patrícia; DUARTE, Theo. **Cinema Estrutural**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Caixa Econômica Federal, 2015.

SITNEY, P. Adams. **Visionary Film: The American Avant-Garde (1943-2000)**. 3ª ed. Nova Iorque: Oxford University Press, 2002.

WEES, William C. **Light Moving in Time: Studies in the visual aesthetics of Avant-Garde Film**. 1ª ed. Berkeley: University of California Press, 1992.

O CORPO COREOGRÁFICO EM *TODA UMA NOITE* (1982) DE CHANTAL AKERMAN

Raiane Claudia Feitosa Ferreira¹

RESUMO

Este trabalho se destina a refletir sobre o corpo na cena cinematográfica (corpo do ator/personagem), em relação com a câmera no filme *Toda uma noite* (1982, Chantal Akerman). Parte-se da compreensão das forças corpóreas como o veículo de expressão do filme, refletindo o corpo no cinema como um criador de narrativas, fazendo-se valer de recursos fílmicos que lhe dão suporte e ignição de sentido. Focou-se na relação da câmera, que surge como um corpo perceptivo, em constante relação com o ator/personagem. O objetivo é entender como o corpo em cena se faz presente, como significa, como constroi imagens e dialoga com a câmera, construindo novas possibilidades de geração de sentido e sensações. A metodologia parte do entendimento da cena cinematográfica como lugar de análise dos encontros entre o corpo do ator e a câmera-corpo, compreendendo o encontro como mobilizador de afetos a partir do potencial afetivo-performativo, conceito usado por Elena Del Rio (2008). A partir da análise de cenas, consideramos que em *Toda uma noite* (1982) o encontro se dá pela coreografia de corpos. Chantal constroi o ritmo do filme a partir do movimento dos personagens, dos seus gestos e da variação das intensidades dos corpos.

Palavras-chave: Encontro. Corpo. Câmera. Cena. Coreografia.

INTRODUÇÃO

O corpo é objeto de atravessamentos, possui potência, expressividade, produz imagens, e se transforma assim como o mundo passa por inúmeras transformações. Consideramos o corpo como uma potência que está na iminência do movimento que é atravessado pelo mundo, que constroi significado e produz conhecimento. Diante das discussões sobre o corpo, especificamente sobre os processos corporais, nos instiga a pensar a performatividade dos corpos como movimentos expressivos, mobilizadores. Tomamos como foco, então, o corpo em cena para entender como o encontro desencadeia a potência afetiva dos corpos na cena cinematográfica.

Por si só, o corpo já possui um grau de intensidade mesmo antes de ser afetado por outros corpos, a sua atividade criativa se manifesta através de gestos e expressões que confirmam o poder de ação e de transformação do corpo. O afeto, então, estaria associado à força de expressão da performance do corpo. Elena Del Río (2008) defende a ideia da performance como forma de exteriorização de afeto, indo de um estado a outro no qual ela chama de eventos expressivos no qual podem surgir novos fluxos de

¹ Realizadora audiovisual, montadora, pesquisadora em Cinema, Audiovisual e Artes do Vídeo, e crítica de cinema. Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará. Seus interesses atuais estão em pensar o cinema de mulheres e o corpo no cinema, refletindo sobre construções estéticas e narrativas direcionadas a uma epistemologia feminista.

pensamento e sensação.

A autora compreende “a performance como expressão-evento de afeto inassimilável (inassimilável à linguagem, estruturas binárias e funções ideológicas), e o corpo performativo/performativo como o local onde o evento afetivo ocorre” (Del Rio, 2008, p.04). Os afetos são produzidos na estrutura fílmica e produzem uma suspensão narrativa, que ocasiona transformações e possibilidades de afetação.

Considerando que nossa pesquisa tem como foco o corpo no cinema, compreendemos o corpo como lugar complexo de percepção e conhecimento, e o cinema como uma forma específica de contato. Interessa-se explorar o conceito de câmera-corpo, entendendo a câmera como um corpo dotado de expressão e criação de afetos que estabelece uma conexão física com aquilo que capta, que possui características corporais, que observa com curiosidade, e circula pelos espaços e superfícies (Camila Vieira, 2010). Por se interessar pelo corpo na cena, essa câmera afeta o espectador em um encontro com os outros corpos no filme. E é pela forma meticulosa como essa câmera explora o corpo na cena, que “a câmera-corpo afeta o próprio espectador, promovendo seu encontro com a alteridade (dos corpos filmados e do próprio corpo fílmico) numa forma mais intensa do que a própria linguagem verbal” (Vieira Jr, 2020, p. 39).

Pensando nas questões de como o corpo no cinema constroi imagens, e como dialoga com os outros elementos do filme, neste trabalho estima-se analisar as capacidades expressivas do corpo no filme *Toda uma noite* (1982), e como se dá o encontro dos corpos dos personagens entre si, e entre o corpo da câmera na cena, refletindo sobre o potencial afetivo e transformador gerado pelo encontro. Nesta construção, não podemos deixar de ressaltar a importância do corpo do ator, pois é deste que se extrai a força corpórea, sendo esta, também, um veículo de expressão do filme.

MÉTODO

Para a metodologia, foi utilizado a análise fílmica selecionando cenas ou trechos no qual o potencial afetivo-performativo aparece com mais ênfase diante do gesto do encontro, para entendermos como se dá o encontro dos corpos (ator/personagem e corpo-câmera) a fim de identificarmos a existência da mobilização de sensações e afetos entre eles. Em *Toda uma noite* (1982), percebe-se o gesto do encontro em cada microcena sem início, nem desfecho, com variações e desdobramentos expressivos que se assemelham a uma investigação sobre o mundo do romance.

A partir do desejo de pensar a cena cinematográfica modulada pelo corpo, toma-se a cena cinematográfica como lugar de análise dos encontros entre o corpo do ator e o corpo da câmera para pensar na relação dos corpos dos atores nas cenas, no seu potencial expressivo e afetivo, e na relação da câmera-corpo para com os personagens, seus movimentos, seus gestos e expressões no âmbito do filme *Toda uma noite* (1982).

RESULTADOS E DISCUSSÕES

Os encontros de *Toda uma noite* (1982) são múltiplos e diversos, quase todos em torno do amor. Nesta obra de Akerman, os personagens parecem estar movidos por um desejo de amar, no qual a diretora

vai mostrar através de fragmentos, e de gestos dramatizados diferente daqueles que costumamos ver nos romances clássicos. Em seu posicionamento sistemático de explorar um tema e o espaço da cidade, ela utiliza o fragmento como ferramenta para selecionar apenas momentos específicos de acontecimentos daquela noite, e junta instantes semelhantes com diferentes intensidades, e banaliza o amor e o desejo daqueles corpos.

De acordo com Ivone Margulies (2016), *Toute une nuit* é regido pelos encontros e desencontros, e nele existem dois princípios de organização; a continuidade temática e visual que lembra a estrutura narrativa linear, e a instauração da multiplicidade e da interrupção, que se opõe a uma linearidade. Assim, “frente à grande diversidade de situações e locações em *Toute une nuit*, a repetição não garante uma narrativa linear. Em vez disso, passa a conformar o filme como uma estrutura de acumulação.” (Margulies, 2016, p.276).

Akerman brinca com a fragmentação e a descontinuidade, e em seu gesto experimental, a diretora aciona um efeito de realidade e artifício quando traz o cotidiano noturno, junto das repetições. Ela registra os lugares de forma realista, diferente do ritmo das ações e da montagem que quebra expectativas. Diante da dinâmica dos personagens, o que nos chama atenção é justamente a coreografia dos corpos na dinâmica das cenas.

O ritmo do filme é conduzido pelo movimento dos personagens, nos gestos de aproximação e distanciamento, de inércia e impulsividade nas diferentes intensidades dos encontros. É nesta dinâmica onde se encontra a potência do corpo. Neste sentido, é importante perceber a coreografia de corpos como um processo em devir que possui múltiplas abordagens visuais, levando em consideração as mudanças entre forma e força, entusiasmo e movimento. (Del Rio, 2018)

As longas tomadas carregam uma variação interessante entre tédio e surpresa. Percebemos que o movimento feitos pelos personagens, na maior parte das vezes, são sutis, por conta disso, e da longa duração, o quadro se assemelha a um *Tableau vivant*, mas, em seguida, há uma mudança drástica e o corpo dos personagens parecem externalizar uma potência, no qual gestos banais se intensificam. São reações simples (correr, levantar, beijar e abraçar), de uma forma minimalista mas também dramática e performativa, no qual a “encenação da paixão oscila entre o drama esvaziado e a coreografia espiralada.” (Margulies, 2016, p.283).

Podemos considerar que em *Toute une nuit* os corpos são coreografados e modulados por diferentes intensidades. É na coreografia dos corpos e nos momentos de *tableau* que algo acontece. São micro acontecimentos sentimentais que mobilizam os corpos no seu íntimo, como paixão, desejo, saudade, insônia, ciúme, insatisfação, incerteza, ou até mesmo o calor da noite.

A câmera-corpo observa o que acontece em uma distância, sem se apegar aos detalhes, e sua sensibilidade se expressa pela forma como apreende os gestos amorosos dos personagens, e a relação do corpo em cena com a câmera-corpo propõe uma atenção ao espaço no qual ocorre a composição cênica. Chantal constroi uma coreografia que favorece a relação do corpo com o lugar, diferente daquela que é modulada pelo espaço. Os corpos se comunicam, a história se constroi a partir de como a dramaturgia é encenada. Com isso, a performatividade do encontro é ativada pelo movimento dos

corpos, e a câmera encontra uma equivalência entre os atores performando e o que a narrativa coloca em cena.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Concluo que, em *Toda uma Noite* (1982), o encontro se dá pela coreografia dos corpos. Chantal constrói o ritmo do filme a partir do movimento dos personagens, de seus gestos de aproximação e distanciamento e da variação das intensidades corporais entre a inércia e a impulsividade. A câmera enfatiza os espaços onde as cenas acontecem, fazendo da cidade o grande palco do “balé de encontros amorosos” criado pela diretora e de sua relação com o ambiente urbano. A rigidez da câmera e os longos planos estáticos estendem o tempo, e, em muitos momentos, o *tableau* surge como elemento que suspende a narrativa e contém as forças afetivas.

REFERÊNCIAS

DEL RIO, Elena. **Deleuze and the cinemas of performances: powers of affection**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008.

MARGULIES, Ivone. **Nada Acontece: O Cotidiano Hiperrealista de Chantal Akerman**. Trad. Roberta Veiga, Marco Aurélio Sousa Alves. Editora da Universidade de São Paulo: São Paulo, 2016

SILVA, Camila Vieira da. **O sensível da imagem: sensorialidade, corpo e narrativa no cinema contemporâneo da Ásia**. 2010. 113 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2010.

VIEIRA JR. Ery. **Realismo sensório no cinema contemporâneo**. 1. ed. Vitória: Edufes, 2020.

ARTICULAÇÕES TEÓRICAS PARA INVESTIGAÇÃO DO CINEMA DE PROBLEMA SOCIAL A PARTIR DE BENJAMIN E ADORNO

Victor Finkler Lachowski¹

RESUMO

Este resumo expandido apresenta os caminhos teórico-metodológicos para investigação crítico-dialética do protagonismo neonazista no cinema estadunidense em uma tese em desenvolvimento. Para explicar tais articulações, realiza uma apresentação de considerações a respeito das justificativas da tese, partindo de um referencial teórico que elucida os vínculos entre cinema e comunicação; também traz abordagem teórica da Teoria Crítica e Estética e a relevância dos autores basilares (Adorno e Benjamin) para a investigação proposta, consolidada para a montagem de uma *Constelação Fílmica*

Palavras-chave: Teoria Crítica; Teoria Estética; Cinema de Problema Social; Método das Constelações; Constelações Fílmicas.

INTRODUÇÃO

Nos estudos de comunicação, deve-se aproveitar a oportunidade de estudar as manifestações culturais e as temáticas artísticas como expressões do pensar e das problematizações do *Espírito* humano e de fenômenos-sintomas do social. Como motivador para a pesquisa ainda em desenvolvimento, foi observado o contemporâneo desvelamento do neonazismo ao redor do mundo - como: eleições de lideranças políticas e partidos na Europa, Ásia e América - bem como a exposição de grupos e indivíduos abertamente nazistas ou com discursos nazificados. Cujo vínculo com o nazifascismo histórico é reformulado a partir dos anos 1980 e 1990 no contexto de consolidação do neoliberalismo como modelo capitalista hegemônico, desmantelamento da União Soviética, assolação dos principais movimentos sindicais no Norte Global (Fisher, 2020), e reorganização estratégica e militarização terroristas dos movimentos supremacistas brancos nos EUA pós guerra do Vietnã (Belew, 2018).

Com isso, por meio de um levantamento, foi observado como ao longo do final do Século XX o neonazismo, e o neonazista, passam a ser representados de maneira diametralmente oposta no cinema ocidental: os nazistas e supremacistas não sendo os antagonistas ou os inimigos a serem combatidos, mas alocados ao papel de protagonistas em processos de corrupção, barbárie e/ou redenção. Com isso, foram selecionados três filmes para compor o *corpus* de análise: *American History X* - ou *A Outra História Americana* (Tony Kaye, 1998), *Apt Pupil* - ou *O Aprendiz* (Bryan Singer, 1998), e *The Believer* - ou *Tolerância Zero* (Henry Bean, 2003).

Por isso, ergueu-se o questionamento para problematização desta pesquisa a partir de uma

¹ Doutorando em Comunicação (PPGCOM-UFPR). E-mail: victorlachowski@hotmail.com

polarização benjaminiana: o cinema estadunidense das décadas de 1990 e 2000 realiza uma politização da arte ou uma estetização da política ao representar o do neonazismo em filmes com protagonistas neonazistas?

ARTICULAÇÕES TEÓRICAS

Para realização desta investigação, a articulação teórica utilizada é Teoria Crítica e Estético Crítica, partindo de um viés frankfurtiano. Na postura crítica, o teórico é concebido como parte da realidade social, apontando os obstáculos e as possibilidades para emancipação presentes de maneira imanente na realidade social material e revelados pela crítica imanente em sua materialidade. Compreender a essência da linguagem, como a expressa no cinema, envolve compreender a essência espiritual que ela é manifestação imediata (Benjamin 2013, p. 51), entender de qual a essência ou contexto no qual deriva o conteúdo do cinema / cinema de problema social. Como aponta, “aquilo que é comunicável *em* uma essência espiritual é aquilo *no que* ela se comunica; o que quer dizer que toda língua se comunica em si mesma. Ou melhor, toda língua se comunica *em* si mesma; ela é, no sentido mais puro, o *meio* [Medium] da comunicação” (2013, p. 53).

O cinema, segundo o próprio Benjamin (2012) em “*A obra de arte na sua era de reprodutibilidade técnica*”, é uma linguagem que, em virtude da sua capacidade de reprodução técnica, é priorizada por seu valor político em detrimento de seu valor de culto. O que está em debate, contudo, não é se o cinema é arte ou não, mas como sua linguagem é socialmente articulada enquanto arte para determinados fins a partir de sua consolidação na sociedade do século XX.

Não podendo, contudo, se reduzir a uma mera estetização da política, de tornar sensível a política, o cinema encontra uma politização da arte, e realiza uma mediação para além da polarização proposta por Benjamin. O cinema não abandona sua tecnicidade e reprodutibilidade, mas a direciona para uma tentativa de culto ao belo a partir do culto à personalidade. Como explica Claudio Bertolli Filho (2016), a antagonização do outro e a protagonização do “eu”, “nós” ou algo que sirva de representação de si se manifesta nas diversas artes e expressões culturais.

No cinema ocidental, a protagonização, ou seja, quem é protagonizado, colocado como condutor da narrativa fílmica, se torna o principal mediador do cinema enquanto função política, de politização (de “ensinar”, realizar um comentário didático para o social a respeito de determinado tema, de algo que é observado e ocorre na “realidade, problematizar e “solucionar”), os filmes que se encaram enquanto arte, com desejo de recuperar minimamente uma dimensão ritual, uma pretensão de aura mediada pela sua funcionalidade reprodutiva e, conseqüentemente, política, que Benjamin (2017), em “*Sociologia e Estética da Arte*” reconhecia como sendo a capacidade do cinema ser consumido e então tornar seus espectadores *semiespecialistas* nos temas elencados.

Se partirmos dos questionamentos de Benjamin a respeito do cinema, aqui o interesse não se localiza no seu debate sobre a montagem, modernidade, mas sim sobre a como o Cinema de Problema Social tenta recuperar, ainda que parcialmente, a aura e o valor de culto enquanto linguagem e se compreendendo enquanto arte, enquanto, alinhado à isso, deseja realizar uma função política.

Enquadramos uma contradição, na qual Adorno (1970, p. 278-280) em sua “*Teoria Estética*” pode nos fornecer alguns caminhos para reflexão. Ao observarmos seus apontamentos a respeito da função social da arte e o realismo. O realismo, é uma confessa impossibilidade de si, pois no contexto de uma indústria cultural, uma vez que essa produz uma ideologia naturalizada, e o plano estético não permite a produção de duas espécies de verdade, e o realismo irremediado do próprio engano realista, não suporta inocência. Adorno propõe que toda crítica social na arte deve ser realizada de maneira a diminuir todo conteúdo social manifesto, o que tornaria seu conteúdo-verdade possível dentro da dialética elemento social / em-si das obras de arte, na qual os elementos interiores da obra se exteriorizam, e em que os elementos exteriores portam sua interioridade.

A questão do realismo em Adorno nos faz observar essa contradição do Cinema de Problema Social. No mundo administrado, capitalista em seu crescente positivismo movido por uma racionalidade técnico-instrumental, usurpa a dialética da qualidade estética / sociedade funcional, ao entender a arte enquanto fato social e buscar comprovar sua função e direito à existência a partir de seu efeito ideológico e caráter consumível (Adorno, 1970, p. 280). Por isso, Adorno afirma que “a necessidade da arte concerne ao reino da liberdade, e não da necessidade” (Adorno, 1970, p. 281) e que “avaliar a arte em função da necessidade é prolongar implicitamente o princípio de troca (Adorno, 1970, p. 281). É de compreensão que os filmes de Problema Social possuem uma necessidade predeterminada, uma pretensão de realizar uma crítica social enquadrado em determinado viés vinculado a certa ideologia, uma pretensão de moralismo.

Se não podemos avaliar a arte pela sua necessidade (sua função social), segundo Adorno, enquanto devemos simultaneamente compreender sua função social-política enquanto uma tentativa (independente de ser falha) de redenção a um valor de culto do cinema, o direcionamento da tese encontra o debate de Adorno (1970; 2003) a respeito da tragédia e catarse.

Na tragédia, para Adorno (1970, p. 260-261), a substancialidade social, a sociedade, aparenta nela quanto menos é intentada. Por isso, a imanência da sociedade na obra é a relação social essencial da arte, não a imanência da obra na sociedade. A arte está velada a sua própria essência social e só pela sua interpretação pode ser apreendida. O conteúdo de verdade pode afirmar-se mesmo nas obras de arte muito profundamente ligadas à ideologia. Pois, enquanto aparência socialmente necessária, a ideologia constitui também sempre em tal necessidade a forma discordante do verdadeiro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como abordado, um dos temas explorados no Cinema de Problema Social tange a representatividade neonazista no cinema, sobretudo a partir da década de 1990, quando nazistas e supremacistas são os protagonistas, tendo como objetos os filmes: *American History X* (Tony Kaye, 1998), *Apt Pupil* (Bryan Singer, 1998) e *The Believer* (Henry Bean, 2003).

A partir da consolidação da articulação teórico-metodológica apresentada, busca-se compreender como a cultura e a indústria cinematográfica estadunidense capturou e retratou os pressupostos sociais do fascismo, suas reformulações em narrativas e personagens que mereceram destaque nos filmes de

Problema Social. Entender os pressupostos de *pathos*: despertar sentimentos ao espectador/público; do *ethos*: culturais e sociais, e seus vínculos político-econômicos; e o *logos* desses cinema em veicular uma ideologia por uma racionalização de seu *pathos* e *ethos*. Com as categorias de análise a serem descobertas e sua junção temporal pluridimensional contemplados pela ferramenta de análise pensada para complementação da configuração metodológica adotada, ou seja, para construção de uma *Constelação Fílmica*.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. **Teoria Estética**. Lisboa: Edições 70, 1970.

BELEW, K. **Bring the War Home** - The White Power Movement and Paramilitary America. Cambridge, Massachusetts, and London, England: Harvard University Press, 2012.

BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. *In*: LIMA, L. C. **Obras escolhidas volume 1: magia e técnica, arte e política**. 8ª ed. São Paulo: Brasiliense, p. 21-36, 2012.

BENJAMIN, W. Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem. *In*: BENJAMIN, W. **Escritos sobre mito e linguagem**. Editora 34, 2013, p. 49-73

BENJAMIN, W. **Estética e sociologia da arte**. edição e tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BERTOLLI FILHO, C. HOLLYWOOD CONTRA O NAZISMO: A CONSTRUÇÃO CINEMATOGRAFICA DO "INIMIGO ALEMÃO" (1939-1944). **Revista Livre de Cinema**, v. 3, n. 3, p. 80-115, 2016.

FISHER. M. **Realismo capitalista** - é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo. São Paulo-SP: Autonomia Literária, 2020.

MULHER MARAVILHA ATRAVÉS DAS LENTES FEMALE GAZE E MALE GAZE

Ellen Alves¹

Marina Polidoro Marques²

RESUMO

O presente trabalho busca examinar a forma na qual a Mulher Maravilha foi projetada nas telas do cinema, observando o impacto das diferentes perspectivas de diretores e a diretora sobre a personagem. Ao longo de sete anos a super-heroína estrelou e participou de seis filmes da DC Comics: *Batman Vs. Superman* (2016), *Mulher Maravilha* (2017), *Liga da Justiça* (2017), *Mulher Maravilha 1984* (2021), *Shazam: A Fúria dos Deuses* (2023) e *Flash* (2023). Assim percebemos certas complexidades como o protagonismo heroico acompanhado da sexualização do corpo feminino. Desse modo, visamos compreender a diferença entre a representação do corpo feminino e representatividade de uma personagem heroica, livre de estereótipos marcadamente impostos a figura feminina, utilizando o tratamento da super-heroína ao longo dos últimos anos, uma vez que foi idealizada tanto por lentes male gaze quanto female gaze. Para avaliarmos a projeção da personagem vamos utilizar a metodologia *Análise Crítica da Narrativa* (2013) de Motta. Após o levantamento dos pontos principais das narrativas da heroína vamos analisar a partir de uma perspectiva contra- hegemônica de autores como Mulvey (1985), Butler (2019) e Haskell (2016). Dessa maneira, apresentamos de maneira sucinta as características que compuseram o imaginário cinematográfico da Mulher Maravilha ao longo de seus sete anos de projeção no Universo Cinematográfico da Dc Comics (DCEU).

Palavras-chave: Mulher Maravilha. Female Gaze. Male Gaze. Cinema.

INTRODUÇÃO

Desde a sua primeira aparição a Mulher Maravilha se destaca por ser uma protagonista feminina forte que combate o crime. Sua história tem como uma de suas bases o mito grego das Amazonas. Segundo Jill Lepore (2017), sua primeira aparição em HQs aconteceu em 1941, quando foi apresentada como uma guerreira, proveniente de uma ilha povoada e regida por mulheres, que viajou para os Estados Unidos com o intuito de lutar por ideais da “paz, justiça e direitos femininos” (p.XI). Utilizava um figurino com alguns elementos sexualizados que envolvia braceletes de ouro, maiô e botas vermelhas de salto.

A personagem surge pela primeira vez nos cinemas em *Batman vs. Superman* (2016), com uma saia curta e top tomara que caia, a heroína ajuda a derrotar o vilão da obra. Em seguida, o filme *Mulher Maravilha* de 2017 foi o primeiro a ser protagonizado por uma mulher dentro da nova construção do

1 Doutoranda no PPGCOM, bolsista Capes e membra dos laboratórios e grupos de pesquisa; POPMID, LABIM e LUNAR. Email ellen2000.a.l@gmail.com

2 Doutoranda em comunicação (PPGCOM) na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Professora adjunta no Departamento de Métodos Aplicados e Práticas Laboratoriais, dando aulas para o curso de graduação em Rádio, TV e Internet (RTVI) na UFJF. Pesquisa na área de Cinema e narrativas, com foco em representação feminina. Email: marinapolidorom@gmail.com==

universo cinematográfico da DC comics. Portanto, marca o início do protagonismo feminino no universo cinematográfico das HQs na fase em que as transposições se tornaram um mercado altamente lucrativo.

Até o ano de 2023 a Mulher Maravilha apareceu em sete filmes, enquanto os filmes solo da heroína foram dirigidos por Patty Jenkins e se tornaram exemplo de *female gaze*, os outros cinco filmes foram dirigidos por homens e percebemos diversos elementos que os qualificam como obras que repercutem o conceito de *male gaze*. Desse modo, estabelecemos que o nosso recorte busca compreender o imaginário cinematográfico da Mulher Maravilha através das lentes femininas e masculinas que idealizaram a personagem. Uma vez que, notamos a presença intensa do machismo nas composições da personagem quando fora da liderança de Jenkins. Sendo assim, visamos questionar um possível esvaziamento da potência da super-heroína ao longo dos anos.

MÉTODO

Para compreendermos a diferença entre as projeções da super-heroína vamos levantar os elementos narrativos mais relevantes de cada obra cinematográfica que contém a sua participação. Desse modo, utilizamos a metodologia *Análise Crítica da Narrativa* (2013) de Motta para analisar cada filme proposto: *Batman vs. Superman* (Snyder, 2016), *Mulher Maravilha* (Jenkins, 2017), *Liga da Justiça* (Snyder, 2017 - 2020), *Mulher Maravilha 1984* (Jenkins, 2021), *Shazam A Fúria dos Deuses* (Sandberg, 2023) e *Flash* (Muschietti, 2023). Desse modo, mesmo que a personagem não protagonize a obra ainda recortamos as suas ações dramáticas de modo que apresente um curto arco narrativo.

RESULTADOS E DISCUSSÕES

Kaplan (1995) levanta o conceito *gaze*, um elemento de assimilação entre sujeito e imagem através do cinema. Enquanto o *male gaze* serve ao interesse voyeurístico masculino, o contexto do *female gaze* serve a tudo que sustenta o prazer visual feminino, especialmente a construção da própria imagem como um referencial.

Em *Mulher Maravilha* (2017), algumas das críticas positivas à obra destacaram a diferença notável da câmera em relação à condução da imagem das mulheres no filme. O olhar que impera no longa é um olhar feminino, e isso está intrinsecamente ligado à escolha de direção. Ao assumir o cargo, Patty Jenkins trouxe para a adaptação da história de *Mulher Maravilha* um rompimento da forma clássica de abordar personagens femininas em filmes de ação/super-heróis. A direção incorporou todos os elementos cinematográficos a seu favor, pois Jenkins imbuíu uma visão de mundo que cooperava para a valorização de Diana em diferentes aspectos. À medida que o filme se desenrola, o espectador é apresentado a Themiscyra, a lendária ilha das amazonas e terra natal de Diana. Na obra as amazonas são uma criação divina dos deuses³ para trazer paz ao mundo dos homens. Nessa versão elas buscaram a guerra como

3 Enquanto no mito grego as amazonas descendem de Ares (PANROSE, 2019), na versão original da DC comics, as amazonas nascem de Afrodite, a deusa do amor. Já no filme de 2017, as amazonas são uma criação dos deuses no geral, para trazer amor e paz aos humanos após a corrupção de Ares sobre eles.

última saída após serem escravizadas e não possuem poder algum além da imortalidade. Exceto Diana, que é uma semideusa filha de Zeus com Hypólita.

Apesar de exaltarem a força física e simbólica da super-heroína, o filme recai em estereótipos e normas sociais recorrentes, assim como qualquer outro *blockbuster* hollywoodiano. Exemplos não faltam: corpo e rosto padrão da protagonista, ou o apagamento homoafetivo das amazonas, fazendo Diana desconhecer o conceito de casamento e o ato de andar de mãos dadas ao chegar no mundo dos homens. Em contrapartida, a câmera de Jenkins jamais explora o corpo de Diana ou das amazonas a partir de um olhar de desejo e sensualidade; seus planos de câmera registram a força e astúcia de Diana. O foco no corpo da guerreira ocorre apenas quando é necessário mostrar movimentos de luta, objetos e gestos que contribuem para a trama.

Entre e após os filmes solos da heroína, ainda acompanhamos as suas aparições em outras obras cinematográficas da DC Comics. Em *Justice League* (Zack Snyder, 2017), Mulher Maravilha salva o mundo ao passo que flerta com Batman. Na obra percebemos que quando dirigida por homens, mais precisamente Zack Snyder, há novamente a sexualização da personagem. Percebemos mais falas e tempo de tela demonstrando vasto conhecimento sobre o vilão e estratégias de guerra, nesse caso exaltam outros atributos da heroína além da admiração pelo seu corpo físico.

Em *Shazam! Fury of the Gods* (David F. Sandberg 2023) a amazona aparece apenas no final para ressuscitar o herói que morreu ao salvar o mundo. Shazam admira a heroína e por isso se preocupa com a hipótese de serem primos, pois Diana é filha de Zeus (parte de seus poderes advém do deus do Trovão). Então quando é salvo pela heroína o herói agradece e flerta, porém a heroína sorri e vai embora. Novamente, observamos a sexualização da heroína que é desejada como par romântico por um jovem.

Em *The Flash* (Andy Muschietti, 2023) Diana salva os heróis Flash e Batman, ri da incompetência dos super-heróis em salvarem o dia, flerta com o Batman e vai embora. Logo, ao compreendermos que James Gunn, o novo diretor criativo das obras cinematográficas da DC Comics, vai reconfigurar o universo cinematográfico da DC, as aparições da Mulher Maravilha citadas acima tornam-se uma coletânea fechada. A forma que projetaram a heroína de 2016 até 2023 demonstra como uma personagem com grande potencial ao ser idealizada majoritariamente por uma perspectiva masculina pode ser reduzida a um possível par romântico múltiplo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se por um lado, observamos a importância social que a Wonder Woman carrega em sua criação, por outro, percebemos uma dificuldade narrativa que essa simbologia fosse mantida de maneira constante em suas várias histórias. Ao chegar ao cinema, na geração atual, o desenvolvimento da personagem se aproxima da ideia original, porém com nuances divergentes. A maneira com que o roteiro se organiza no primeiro filme (2017) caracteriza uma dependência nas ações da história por meio do personagem masculino, mesmo sendo coadjuvante. No segundo filme (2021), a narrativa amadurece em vários pontos, apesar de ainda cair em clichês, porém dando um destaque maior a personagem em sua própria narrativa.

Embora as projeções cinematográficas da super-heroína apresentem um caráter complexo quando buscamos uma representatividade ideal, em que elementos pejorativos como a sexualização não estejam presentes, ainda reconhecemos a relevância da personagem para o imaginário da cultura pop. Uma vez que, a primeira aparição nos quadrinhos da heroína foi em 1941 seu filme solo só alcançou as telas do cinema em 2017, tornando o seu período no cinema algo ainda mais relevante para a nossa pesquisa. Desse modo, visamos apresentar brevemente as nuances presentes na composição do perfil de personagem da Mulher Maravilha.

REFERÊNCIAS

HOLE, Kristin Lené; JELACA, Dijana; KAPLAN, E. Anne; PETRO, Patrice. *The Routledge Companion To Cinema And Gender*. Oxon: Routledge, 2017. PENROSE, W. “**The Unwanted Gaze? Feminism and the Reception of the Amazons in Wonder Woman.**” *Eugesta* 9 (2019): 175-224

KAPLAN, E. Ann. **A mulher e o cinema: os dois lados da câmera** Trad. Helen M. Potter Pessoa. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

LEPORE, Jill. **A história secreta da Mulher Maravilha**, 1ª ed, Rio de Janeiro: Best Seller, 2017.

MOTTA, Luiz Gonzaga. **Análise Crítica da Narrativa**. Brasília; Editora UnB, 2013.

ACESSIBILIDADE AUDIOVISUAL NO CEARÁ: REVISÃO SISTEMÁTICA DA LITERATURA

Estefane Araújo Barguil¹

Isaac Pipano Alcantarilla²

RESUMO

Este artigo apresenta uma revisão sistemática da literatura sobre acessibilidade audiovisual, com foco no estado do Ceará, concentrando-se na utilização da Língua Brasileira de Sinais (Libras) em produções audiovisuais. Foram analisadas 15 publicações disponíveis no repositório de Periódicos e Teses e Dissertações da Capes, no período compreendido entre 2014 a 2024. A pesquisa utilizou *strings* de busca específicas, processadas pelo *software* Parsifal, para identificar estudos que abordassem práticas de acessibilidade, com ênfase na janela de Libras e na Legendagem para Surdos e Ensurdidos (LSE). Os resultados evidenciam a escassez de pesquisas voltadas para a implementação de recursos de acessibilidade em produções audiovisuais cearenses, além de destacarem a urgência na capacitação e inclusão de pessoas com deficiência nesse setor. As conclusões sugerem ainda a necessidade de diretrizes mais claras e práticas que integrem a acessibilidade desde o início dos processos de produção audiovisual.

Palavras-chave: acessibilidade. Libras. audiovisual. Ceará. revisão sistemática.

INTRODUÇÃO

A acessibilidade audiovisual é um direito garantido por leis como o Estatuto da Pessoa com Deficiência, instituído em 6 de julho de 2015, que assegura às pessoas com deficiência o acesso a atividades culturais, incluindo cinema e teatro, em igualdade de condições com os demais cidadãos. No entanto, apesar dos avanços legais, a implementação de recursos de acessibilidade no Brasil ainda enfrenta significativos desafios. Segundo a Agência Nacional do Cinema (ANCINE), em 2019, apenas 8% das salas de cinema no país estavam equipadas com recursos de acessibilidade, como a janela de Libras ou a Legendagem para Surdos e Ensurdidos (LSE).

Diante desse contexto, esta pesquisa apresenta uma revisão sistemática da literatura sobre

1 Graduada do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade de Fortaleza (UNIFOR).

2 Professor e pesquisador do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (UFF). Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (UFF). Especialista em Computação Aplicada à Educação e Tecnologias Educacionais (ICMC-USP).

acessibilidade audiovisual no Ceará, com foco na utilização da Língua Brasileira de Sinais (Libras) em produções audiovisuais. A análise foi conduzida a partir de 15 publicações relevantes, com destaque para artigos científicos, com o objetivo de identificar lacunas no campo e destacar a necessidade de mais estudos e iniciativas que promovam a inclusão de pessoas com deficiência auditiva no campo audiovisual.

MÉTODO

Este estudo realizou uma revisão sistemática da literatura para analisar a acessibilidade audiovisual no Ceará, com foco na utilização de Libras. A pesquisa seguiu o modelo PICOC: população formada por usuários de recursos acessíveis; intervenção relacionada a práticas de acessibilidade e tradução; ausência de comparação devido ao caráter exploratório; avaliação da eficácia dessas práticas; e contexto voltado às produções audiovisuais cearenses financiadas por editais públicos. A busca foi realizada nos Periódicos da Capes (2014–2024) com termos como “acessibilidade”, “audiovisual”, “Libras” e “Ceará”. Dos 128 artigos identificados, 15 foram selecionados conforme os critérios de inclusão — estudos sobre acessibilidade no audiovisual, sobretudo no Ceará — e de exclusão, que retiraram trabalhos fora desse escopo. A análise qualitativa organizou os resultados em categorias para identificar tendências, lacunas e recomendações. O estudo permitiu compreender as práticas de acessibilidade no audiovisual cearense, especialmente o uso da janela de Libras e da Legendagem para Surdos e Ensurdidos (LSE).

RESULTADOS E DISCUSSÕES

A revisão dos quinze artigos selecionados oferece uma visão abrangente das práticas e desafios relacionados à acessibilidade audiovisual, especialmente no contexto cearense. Em um panorama geral, os estudos convergem para a urgência de integrar recursos de acessibilidade, como a janela de Libras e a Legendagem para Surdos e Ensurdidos (LSE), desde o início das produções audiovisuais, superando o caráter meramente legal dessas implementações.

As pesquisas de Nascimento (2017, 2021) analisam a variação das janelas de Libras em diferentes gêneros audiovisuais, sendo que o estudo de 2021 inclui a recepção do público surdo. Ambos destacam a importância da janela como recurso com potencial de resignificação e a necessidade de sua padronização, aspecto reforçado por Nascimento & Emiliano (2022), que identificam inconsistências entre a política de acessibilidade e as janelas presentes em produções do depósito legal.

Os estudos de Honório Cruz et al. (2022) e Carvalho & Lima (2022) examinam os recursos acessíveis dos filmes “Corisco e Dadá” e “A Hora da Estrela”. O primeiro propõe a tradução de sons da natureza em Libras, enquanto o segundo aponta a desarmonia da janela múltipla com o conteúdo da obra, prejudicando a experiência estética. Nesse mesmo campo, Nascimento (2017) acrescenta que a ausência de legendagem de ruídos e música pode comprometer a compreensão do público surdo.

No tocante à formação de profissionais, Lima & Stefanini (2018) e Barbosa & Nogueira (2021), que comparam as experiências entre Brasil e Portugal, discutem a urgência da capacitação de audiodescritores e legendistas, realçando a remuneração inadequada desses profissionais e a falta de padrões de

qualidade. A necessidade de uma educação específica para tradutores de Libras e audiodescritores, voltada para o meio audiovisual, é um ponto recorrente entre os artigos.

Gutierrez (2018) evidencia o potencial do audiovisual como ferramenta de aprendizagem e empoderamento de pessoas surdas ao analisar um programa televisivo produzido por alunos com deficiência auditiva. Araújo et al. (2023) reforçam essa perspectiva ao discutir a eficácia da LSE no ensino da língua portuguesa para surdos, apontando a necessidade de mais estudos desse tipo.

Spolidorio (2017) sublinha a importância de iniciativas como a *Media Accessibility Platform* (MAP), que centralizam e difundem pesquisas sobre acessibilidade, estimulando a colaboração entre pesquisadores e instituições. Alinhada a essa visão, a pesquisa de Guimarães et al. (2023) descreve o funcionamento de um laboratório de tradução e confirma a relevância de ampliar a produção acadêmica na área.

A audiodescritora Manoela Silva, entrevistada em Silva et al. (2023), reforça a necessidade de identificar lacunas na literatura e aponta barreiras persistentes, como a inclusão tardia dos recursos de acessibilidade no processo de produção, prática que visa reduzir custos e apenas cumprir normas, mas compromete a qualidade do produto final.

Autores como Araújo et al. (2023) e Guimarães et al. (2023) destacam a importância de considerar a perspectiva do público-alvo na criação de conteúdos acessíveis. Seus estudos mostram que a percepção do público surdo sobre a qualidade da LSE e da janela de Libras é decisiva, reforçando a necessidade de um design universal planejado desde o início das produções. Por fim, pesquisas quantitativas como as de Oliveira et al. (2021) e Cruz et al. (2022) apontam uma lacuna significativa na investigação sobre a janela de Libras, revelando que, apesar de sua relevância, o tema segue pouco explorado na academia cearense da última década.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em síntese, a revisão dos quinze artigos evidencia a complexidade e a importância da acessibilidade audiovisual no contexto cearense, destacando tanto avanços quanto desafios. O avanço nessa área depende de um compromisso contínuo com a formação de profissionais especializados, a implementação de políticas públicas eficazes e a participação ativa da comunidade surda na construção de um cinema mais acessível e representativo no Brasil.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Vera Lúcia Santiago; ASSIS, Ítalo Alves Pinto de; VIEIRA, Patrícia Araújo. Tradução audiovisual: estudos sobre a leitura de legendas para surdos e ensurdecidos. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 40, n. 2, p. 1-20, 2020.

ARAÚJO, Vera Lúcia Santiago; CARVALHO, Wilson Júnior de Araújo; VIANA, Flávia Roldan. Tradução audiovisual acessível no contexto da educação de surdos: diagnóstico inicial acerca da LSE no processo de ensino e aprendizagem da língua portuguesa. **Linguagem em Foco**, Fortaleza, v. 10, n. 1, p. 35-54, 2023.

ARAÚJO, Vera Lúcia Santiago; CRUZ, Raquece Honório; SEOANE, Alexandra Frazão. Uma proposta de tradução audiovisual em libras para os sons da natureza no filme Corisco e Dadá. **Revista GEMInIS**, São Carlos, v. 13, n. 2, p. 71-89, 2022.

ARAÚJO, Vera Lúcia Santiago; SILVA, Manoela Cristina Correia Carvalho; MONTEIRO, Silvia Malena Modesto; VIEIRA, Patrícia Araújo. Entrevista com Manoela Silva sobre audiodescrição e legendagem. **Linguagem em Foco**, Fortaleza, v. 10, n. 2, p. 105-123, 2023.

BRASIL. **Lei n. 13.146**, de 6 de julho de 2015. Institui a Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência (Estatuto da Pessoa com Deficiência). Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2015/lei/113146.htm. Acesso em: 2 set. 2024.

BARBOSA, Susana; NOGUEIRA, Tiago Coimbra. Atuação no audiovisual com línguas gesto-visuais: experiências de Portugal e Brasil. **Revista GEMInIS**, São Carlos, v. 12, n. 1, p. 50-70, 2021.

CARVALHO, Márcia Monteiro; LIMA, Karina de Souza Borges. Oferta da janela de libras com múltiplos tradutores na obra fílmica de 'A Hora da Estrela'. **Contextos Linguísticos**, Vitória, v. 16, n. 1, p. 98-117, 2022.

GUTIERREZ, Ericler Oliveira. Audiovisual produzido por jovens surdos: um roteiro de inclusão e acessibilidade. **Revista Educação Especial**, Santa Maria, v. 31, n. 4, p. 118-137, 2018.

GUIMARÃES, Daniele Fernandes da Silva; NUNES, Valeria Fernandes; SOUZA, Adriana Baptista de. Acessibilidade audiovisual: legendas e janelas de Libras. **Thema**, Pelotas, v. 21, n. 3, p. 45-63, 2023.

LIMA, Érica; STEFANINI, Marcella Wiffler. 5x, agora por nós mesmos: um estudo sobre legendagem e audiovisual. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 38, n. 2, p. 219-238, 2018.

MAGNO, Alan. Apenas 8% das salas de cinema no Brasil contam com recursos de acessibilidade. **Lab Dicas Jornalismo**, 26 nov. 2019. Disponível em: <https://labdicasjornalismo.com/noticia/3278/apenas-8-das-salas-de-cinema-no-brasil-contam-com-recursos-de-acessibilidade>. Acesso em: 2 set. 2024.

NASCIMENTO, Anna Katarina Pessoa do. Traduzindo sons em palavras nas legendas para surdos e ensurdecidos: uma abordagem com linguística de corpus. **Trabalhos em Linguística Aplicada**, Campinas, v. 56, n. 3, p. 765-787, 2017.

NASCIMENTO, Vinícius. Janelas de libras e gêneros do discurso: apontamentos para a formação e atuação de tradutores de língua de sinais. *Trabalhos em Linguística Aplicada*, Campinas, v. 56, n. 4, p. 812-833, 2017.

NASCIMENTO, Vinícius. Tradução e interpretação audiovisual da língua de sinais (TIALS) no Brasil: um estudo de recepção das janelas de Libras na comunidade surda. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 41, n. 1, p. 34-56, 2021.

NASCIMENTO, Vinícius; EMILIANO, Bruna. Descompassos nas políticas de acessibilidade e nos padrões de janela de Libras em produções financiadas pela ANCINE. *Revista GEMInIS*, São Carlos, v. 12, n. 2, p. 98-117, 2022.

OLIVEIRA, Sarah Maria de; SOUZA, Aline Nunes de; VIEIRA, Patrícia Araújo. Tradução audiovisual acessível: uma revisão integrativa de teses e dissertações cearenses no período de 2009 e 2019. *Revista GEMInIS*, São Carlos, v. 11, n. 1, p. 75-93, 2021.

SPOLIDORIO, Samira. Mapeando a Tradução Audiovisual Acessível no Brasil. *Revista GEMInIS*, São Carlos, v. 10, n. 2, p. 54-72, 2017.

FILMES SOBRE HISTÓRIA E O MARKETING: O PASSADO COMO ESTRATÉGIA PARA CAPTURAR A AUDIÊNCIA

Alice Rosa Marques¹

Natália Gollin Viegas²

Miriam de Souza Rossini³

RESUMO

Este estudo apresenta o contexto de divulgação de duas produções do cinema brasileiro, Carlota Joaquina, Princesa do Brasil (1995), de Carla Camurati, marco do cinema de retomada, e Ainda estou aqui (2024), de Walter Salles, aclamado pela crítica em festivais internacionais. Para a sua realização, abordou-se o tripé cinematográfico e o contexto de crise do cinema brasileiro nos anos 1990 (Autran, 2009; Barone, 2008), e, após um novo desmonte de políticas públicas no campo da cultura, a atual fase de crescimento do cinema nacional (Bahia, 2024). A fim de entender a conquista da audiência nas salas de cinema de Carlota Joaquina (1995), apresenta-se a proposta de marketing social (Freitas, 2020), e de que modo seu uso ajudou o cinema de retomada à reconquistar o público. Trinta anos após Princesa do Brasil, a obra Ainda estou aqui (2024) aponta para uma nova fase do cinema nacional, aquela em que se buscam ações de marketing global (Abreu, 2021) para consolidar internacionalmente o filme brasileiro. Para comparar o marketing dos dois filmes e as suas estratégias de divulgação, foram realizadas pesquisas com os rastros midiáticos (Bruno, 2013) presentes na internet. As suas consagrações refletem a grande força que a indústria cinematográfica brasileira tem ao estabelecer reflexões e proporcionar debates críticos que manifestam, em especial, a importância da preservação da memória por meio dos mecanismos de conscientização e de educação do audiovisual.

Palavras-chave: cinema brasileiro. período de retomada. audiência. história.

INTRODUÇÃO

Nos anos 1990, após uma grave crise, um filme do gênero comédia histórica ganha as telas para falar de um capítulo da história brasileira. Carla Camurati e seu longa-metragem Carlota Joaquina (1995) fizeram sucesso e ainda hoje cativam plateias. Após três décadas e em um novo contexto, o filme Ainda Estou Aqui, de Walter Salles, contribuiu de forma significativa para o fortalecimento e a consolidação do

1 Estudante de Graduação 7º. semestre do curso de Publicidade e Propaganda da Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS, e-mail: alice.rosamarques@gmail.com.

2 Estudante de Graduação 7º. semestre do curso de Publicidade e Propaganda da Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS, e-mail: natalia0gollin@gmail.com.

3 Orientadora do trabalho e professora dos Cursos de Comunicação (Jornalismo, Publicidade e Propaganda e Relações Públicas) da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação (Fabico) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS, e-mail: miriams.rossini@gmail.com.

cinema nacional, ao conquistar uma audiência histórica que suscitou reflexões sobre a Ditadura Militar no Brasil, período de intensa violência que repercute ainda hoje no País, e que encontra ecos em outras sociedades e permite um marketing que explore a identificação transnacional (Abreu, 2021).

Este trabalho explora como as duas grandes produções brasileiras que retratam a história nacional foram sucesso de bilheteria. Inicialmente, contextualiza-se o que se chamou de cinema de retomada e suas estratégias de diálogo com o público, como: apoio de investimento privado, o marketing social e a divulgação em escolas essenciais para o sucesso de bilheteria da obra de Carla Camurati. Após, busca-se entender como a presença digital e a participação em festivais internacionais contribuíram para que o longa do diretor Walter Salles conquistasse públicos para além do Brasil, com estratégias de marketing transnacional (Abreu, 2021).

MÉTODO

A abordagem envolve duas estratégias. A revisão bibliográfica acerca da relação, muitas vezes conflituosa, entre o cinema brasileiro e o seu público, que é um dos elementos do tripé cinematográfico (Autran, 2009, Barone, 2009, Bahia, 2024); as estratégias de marketing usadas na conquista do público (Freitas, 2020, Abreu, 2021), e como seu uso ajudou seja o cinema de retomada, seja o cinema brasileiro recente, a reconquistar o público. A pesquisa dos rastros midiáticos (Bruno, 2013), que mapeia a internet atrás de registros, entrevistas, e demais materiais que ajudem a compreender e contextualizar as estratégias de divulgação de ambos os filmes.

RESULTADOS E DISCUSSÕES

Durante os anos 1980, consequências de fatores sociais, econômicos e políticos no Brasil modificaram o perfil da produção cinematográfica do país. Nesse contexto, a Embrafilme passa por várias crises, enfrentando a descredibilidade da classe cinematográfica, até ser fechada em 1990, no governo de Fernando Collor de Mello. Ao mesmo tempo, o Ministério da Cultura foi rebaixado para Secretaria e todas as leis e autarquias que regulavam o campo do cinema foram descontinuadas, o que resultou em uma crise do cinema nacional: muitas produções foram estagnadas e outras nem saíram do papel, por falta de recursos e investimentos.

Sem um aparato estatal como a Embrafilme, diretores e produtores obtinham a maior parte do investimento através da busca ativa de recursos. A produção de Carlota Joaquina exigiu uma intensa busca por subsídios privados para sua realização, uma vez que não se utilizou de verbas advindas das leis de incentivo à cultura. Por outro lado, trouxe o marketing social (Freitas, 2020) para a produção brasileira, em uma tentativa de aproximar as verbas publicitárias da produção cultural. O Marketing Social é uma ferramenta de marketing que associa causas sociais a uma empresa ou marca, para melhorar posicionamento institucional e beneficiar a sociedade (Neto, 2005 apud Freitas, 2020, p. 7). De acordo com Campos (2005), os departamentos de marketing de 98 empresas contribuíram para a realização do filme, entre elas a Transbrasil, companhia aérea brasileira; o Banco do Brasil e a Petrobras, principal patrocinadora.

Carlota Joaquina consagrou-se. Segundo a Ancine, o filme foi lançado em 33 salas, atingindo um público de 1.286.000, com renda de R\$ 6.430.000,00, o que foi um marco histórico numa época em que o filme nacional não chegava ao mercado exibidor. Na etapa da distribuição, a estratégia de marketing usada demonstrou as possibilidades de atuação do cinema nacional para enfrentar o estrangeiro dominante. Eliminando a figura do distribuidor, abriu-se a possibilidade de negociação diretamente com os circuitos exibidores ou até com exibições alternativas, como apoio didático em aulas de história nas escolas. A divulgação resgatou o público com humor e inteligência num momento em que o Brasil não acreditava mais em seu cinema.

A realização de produções históricas do Brasil tem conquistado a admiração de diferentes cinéfilos pelo mundo, ultrapassando barreiras geográficas e linguísticas para oferecer o acesso aos conhecimentos históricos e identitários do país, em especial de histórias que têm reverberação com questões locais de outros países. O grande exemplo recente é *Ainda estou aqui*, dirigido por Walter Salles, que obtém um feito histórico ao conquistar diversos prêmios internacionais e alcançar recordes nas bilheterias nacionais e também internacionais. De acordo com a Secretaria de Regulação da Agência Nacional do Cinema (Ancine), a obra arrecadou mais de R\$ 104,7 milhões em renda⁴. Baseado no livro homônimo, escrito por Marcelo Rubens Paiva em 2015, o drama biográfico aborda a história do desaparecimento de seu pai, o ex-deputado Rubens Paiva, em 1971, e expõe a violência da ditadura militar brasileira. O posicionamento do filme foi claramente delineado e implementado desde o início das ações de divulgação, com foco na construção de uma narrativa emocional e socialmente relevante, estabelecendo uma identidade forte e profunda, que permitiu uma campanha de divulgação orientada para públicos diferentes em múltiplos canais de comunicação ao contar sua história. O êxito de exibição pode ser atribuído a uma combinação articulada de estratégias de divulgação, que engloba campanhas direcionadas, participação em festivais internacionais e expressiva atuação no contexto digital. O filme beneficiou-se de parcerias estratégicas para sua distribuição internacional, com destaque para a atuação da Sony Classics, uma divisão da Sony Pictures reconhecida por conduzir produções independentes a grandes premiações, além do apoio da Globoplay, como coprodutora da obra. Essas parcerias possibilitaram suporte financeiro para a realização da campanha e a ampliação da visibilidade na indústria internacional.

Walter Salles apostou na estratégia de lançamento em festivais internacionais, como Cannes, Berlim e Veneza, o que contribuiu para o fortalecimento da sua relevância entre os críticos e jurados, alcançando uma recepção positiva, e aumentando o interesse do público em geral, além de acumular diversos prêmios importantes no audiovisual internacional. Com a estratégia de conexão emocional com seu público, a produção conquistou significativa visibilidade no meio digital, divulgando o filme por meio de conteúdos que despertam a atenção dos espectadores para a importância da história, como bastidores, depoimento do elenco e críticas de especialistas. Um dos maiores diferenciais da divulgação da obra foi o grande engajamento do público brasileiro nas redes sociais, que se revelou espontâneo e expressivo, através de comentários e compartilhamento de conteúdo, refletindo a construção da identificação cultural e emocional criada com a narrativa.

Ainda estou aqui marcou presença nos cinemas de todo o Brasil por 21 semanas consecutivas,

alcançando 5.834 milhões de espectadores, além de possuir uma vasta exibição em mais de 42 países, incluindo Itália, Espanha, Argentina e Turquia . O longa de Walter Salles conquistou três indicações ao Oscar de 2025: Melhor Atriz, Melhor Filme e Melhor Filme Internacional, ganhando de forma inédita no audiovisual brasileiro a indicação a Melhor Filme. Para sua produção, foi investido o orçamento de US\$1,35 milhões, um dos orçamentos mais baixos já indicados ao Oscar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Trinta anos separam as duas produções. Notam-se mudanças nas formas de produção e distribuição do audiovisual no país. Em 1995, Carlota Joaquina buscava superar a crise do cinema brasileiro dos anos 90. Carla Camurati foca no roteiro, e investe os recursos disponíveis na criação de figurinos e decorações. Já em 2025, o maior valor monetário de Ainda estou aqui possibilita a construção de uma produção com diversidade de recursos, elenco maior, locações internacionais e efeitos especiais. Pelas novas tecnologias e incentivos públicos e privados, a sua distribuição nos cinemas do Brasil e de outros países foi rápida e potente, alcançando números poucos vistos antes. Essas duas produções são exemplos da força que a indústria brasileira obtém ao estabelecer reflexões e debates críticos, ajudando a preservar a memória histórica, política e social por meio dos instrumentos da conscientização e educação do audiovisual, construindo uma narrativa para o futuro do país por meio do cinema e suas tecnologias.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Jonas. O marketing global do cinema em perspectiva compactuada: as superproduções hollywoodianas e as produções estrangeiras. **Revista Científica/FAP**, Unespar, v. 24 n. 1 (jan./jun. 2021). Disponível em: <https://doi.org/10.33871/19805071.2021.24.1.3928>.
- AUTRAN, Arthur. O pensamento industrial cinematográfico brasileiro: ontem e hoje. **Anais do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, 2009, p. 1-13. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/resumos/r4-1643-1.pdf>. Acesso em: 30 maio 2025.
- BAHIA CESÁRIO, Lia. Políticas públicas para o cinema e audiovisual em três atos: os movimentos do cinema e audiovisual no Brasil nos anos 2000. **Revista Espirales**, 7, n. 2, 2023, p. 27-42. Disponível em: <https://revistas.unila.edu.br/espirales/article/view/4410>. Acesso em: 21/04/2025.
- BARONE, João Guilherme. Exibição, crise de público e outras questões do cinema brasileiro. **Sessões do Imaginário**, Porto Alegre, n. 20, dezembro/2008, Famecos/PUCRS.
- CAMPOS, R.M.M. Carlota Joaquina, Referencial de Mercado para a Retomada do Cinema Brasileiro - Estratégias de Produção, Distribuição e Exibição. In: **Anais do XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, 2005. Rio de Janeiro. Anais. São Paulo: Intercom, 2005. Disponível em: <https://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/15084936824724476176112691235035068288.pdf>. Acesso em: 30 maio 2025.
- FREITAS, Vinícius Borges. “A evolução do marketing e os conceitos de marketing social.” **Cruz das Almas: UFRB** (2020). Disponível em: https://ufrb.edu.br/saed/images/discursosoes/A_evolu%C3%A7%C3%A3o_do_Marketing_e_os_conceitos_de_Marketing_Social.pdf. Acesso em: 4 jun. 2025.

MULHERES NO CINEMA BRASILEIRO: UM ESTUDO SOBRE TRAJETÓRIAS E CONTRIBUIÇÕES

Ana Beatriz Oliveira Coelho¹

Marilene Gonçalves Morais²

RESUMO

O estudo justifica-se devido à relevância de resgatar e valorizar as trajetórias e contribuições femininas invisibilizadas no processo de formação histórica do cinema brasileiro. A partir disso, têm-se como objetivo geral: investigar as trajetórias e contribuições das mulheres no cinema brasileiro. E como objetivos específicos: descrever um breve contexto acerca do cinema feito por mulheres no Brasil; identificar as pioneiras do cinema brasileiro e suas contribuições para a história do audiovisual nacional; e apontar os principais destaques e avanços do cinema feito por mulheres no Brasil nos últimos 10 anos. A metodologia possui critérios de pesquisa básica, exploratória, descritiva, bibliográfica, de levantamento e quanti-quali. O estudo foi realizado por meios de consultas a livros, artigos, monografias, etc., escritos em língua portuguesa e publicados no Brasil, com foco no período de 2015 a 2024 para o levantamento dos dados estatísticos. A pesquisa ratifica que na trajetória do cinema brasileiro, mesmo diante dos desafios, mulheres como Cléo de Verberena, Adélia Sampaio, etc., conseguiram demonstrar seu talento, bem como mulheres como Anna Muylaert, Petra Costa, etc., ganharam mais visibilidade na última década. Além disso, dados estatísticos de 2015 a 2024, mostram que os percentuais de participação de mulheres na direção de filmes brasileiros lançados apresentam números significativos, bem como apontam que as mulheres ainda recebem menos que os homens no audiovisual e que somente nas funções de direção de arte e produção executiva é que os percentuais de participação feminina são superiores à masculina no total de longas-metragens brasileiros exibidos nos cinemas. Constatou-se, que iniciativas e políticas públicas que assegurem igualdade de oportunidades, revelam-se fundamental para que a participação feminina se expanda, promovendo a construção de um setor mais plural, democrático e equânime.

Palavras-chave: Mulheres no cinema. Mulheres no audiovisual. Cinema brasileiro.

INTRODUÇÃO

Na construção da trajetória histórica do cinema brasileiro sempre teve a presença ativa de mulheres, mesmo que na maioria das vezes em funções de menos destaque, evidenciando-se a histórica desigualdade de gênero na prática diária dos sets de filmagem. A partir disso, investigar as trajetórias de pioneiras como Cléo de Verberena, Gilda de Abreu, Carmem Santos e Adélia Sampaio, etc., bem como acerca de diretoras contemporâneas, permite-nos compreender os desafios enfrentados no passado e no presente para consolidar a presença feminina em posições de liderança nas produções

1 Graduada em Licenciatura em Artes Visuais pelo Instituto Federal do Maranhão, pós-graduanda em Produção Multimídia com ênfase no Audiovisual e professora de Arte no ensino fundamental II na rede municipal de Raposa (MA), possui atuação em projetos culturais, pesquisas em artes visuais e práticas pedagógicas inclusivas.

2 Graduada em Licenciatura em Teatro pela Universidade Federal do Maranhão, especialista em Gestão Cultural e pesquisadora do Grupo de Estudo e Pesquisa Interdisciplinar em Arte e Educação da Universidade Federal do Maranhão, com foco em pesquisa em arte-educação, cultura e audiovisual.

cinematográficas.

Dessa forma, a escolha do estudo justifica-se na relevância de resgatar e valorizar as trajetórias e contribuições femininas invisibilizadas, e assim compreender o cinema atual e projetar caminhos mais plurais, democráticos e equânimes para o futuro do cinema brasileiro. Sendo assim, com base nesse breve panorama e da justa relevância apresentada sobre a temática, a pesquisa tem como problema: Quais as trajetórias e contribuições das mulheres no cinema brasileiro?

Para tanto, o estudo tem como objetivo geral: investigar as trajetórias e contribuições das mulheres no cinema brasileiro. E como objetivos específicos: descrever um breve contexto acerca do cinema feito por mulheres no Brasil; identificar as pioneiras do cinema brasileiro e suas contribuições para a história do audiovisual nacional; e apontar os principais destaques e avanços do cinema feito por mulheres no Brasil nos últimos 10 anos.

MÉTODO

A metodologia utilizada para a realização do estudo possui critérios de pesquisa básica, exploratória, descritiva, bibliográfica, de levantamento e quanti-quali. Para tanto, o estudo foi realizado por meios de consultas a livros, artigos, revistas, monografias, dissertações, teses, etc., escritos em língua portuguesa e publicados no Brasil, com foco no período dos últimos 10 anos (2015 a 2024) para o levantamento dos dados estatísticos e melhor visualização da participação das mulheres no panorama atual do cinema brasileiro.

As consultas foram realizadas majoritariamente em sites de busca como: Google acadêmico, google books, Ancine, etc., utilizando-se os descritores: “mulheres no cinema”, “cinema brasileiro” e “mulheres no audiovisual brasileiro”. Dessa forma, a partir dos dados coletados, foi realizada a seleção e uma análise comparativa e descritiva das informações obtidas para a elaboração do texto final da pesquisa.

RESULTADOS E DISCUSSÕES

Embora o cinema mundial tenha registrado precocemente o protagonismo de Alice Guy-Blaché (1873-1968), primeira mulher a dirigir um filme narrativo, “La Fée aux Choux” (1896). No Brasil, Cléo de Verberena (1909-1972) é considerada a primeira mulher a dirigir um longa-metragem no país, com “O Mistério do Dominó Preto” (1931), obra em que também atuou e representou uma ruptura em espaço marcado pelo domínio masculino (Santos, 2023). Anos depois, Gilda de Abreu tornou-se referência com “O Ébrio” (1946), melodrama de grande sucesso popular, que dialogava com a estética radiofônica. Outro nome pioneiro, foi Carmem Santos, atriz e produtora, que fundou o Vita Filmes, responsável por obras como “Inconfidência Mineira” (1948), unindo consciência histórica e empreendedorismo artístico (Cabrera, 2017).

Na década de 1980, surge outra figura fundamental para o cinema brasileiro: Adélia Sampaio, que se tornou a primeira mulher negra a dirigir um longa-metragem no Brasil. Sua obra “Amor Maldito” (1984), foi inspirada em uma história real de amor entre duas mulheres, foi produzido de forma independente, sem apoio estatal, em plena Ditadura Militar (Bijotti, 2022). Desse modo, percebe-se que essas pioneiras,

abriram caminho em diferentes frentes – direção, produção, atuação e montagem.

A partir desse legado, o cinema brasileiro registrou nos últimos dez anos (2015 a 2024), um crescimento contínuo da presença feminina em posições de liderança criativa. Diretoras como Anna Muylaert, com “Que Horas Ela Volta” (2015), premiado no Festival de Sundance e no Festival de Berlim e Petra Costa com “Democracia em Vertigem” (2019), indicado ao Oscar de Melhor Documentário, oferecem com suas narrativas uma análise crítica sobre questões de desigualdade de classes, política brasileira, etc., através da potência dos seus olhares femininos (Oliveira, 2021).

Nos anos seguintes, novos nomes ganharam visibilidade, como o de Renata Pinheiro, com “Carro Rei” (2021), unindo ficção e crítica social, Sabrina Fidalgo e Viviane Ferreira, demonstram o potencial do cinema negro feminino na direção (Silva, 2022; Oliveira, 2021).

Paralelamente ao crescimento da produção feminina, muitas iniciativas têm fortalecido a equidade de gênero no audiovisual, como o Festival Internacional de Cinema Feminino (FEMINA), a Mostra Elas, plataformas digitais de apoio e difusão (Costa, 2017), dentre outras ações institucionais que buscam ampliar a representatividade feminina e promover condições dignas no setor.

Ademais, observa-se que ao longo da última década (2015 a 2024), em alguns anos os percentuais de participação de mulheres na função de direção de filmes brasileiros lançados apresentaram números significativos. Sendo que, o ano com maior participação percentual de mulheres na função de direção, foi 2018, com 21,4% do total de 182 filmes brasileiros lançados no Brasil. Em oposto, os anos de 2015 e 2024, exibiram os menores valores, com igualmente 14,7% de participação de mulheres na função de direção em relação ao total de filmes lançados em cada ano, sendo 129 e 197, respectivamente (Agência Nacional do Cinema, 2025a).

Ademais, a Agência Nacional do Cinema (2025b) aponta que em 2023, a variação entre a remuneração mensal média entre homens (R\$ 6.199,00) e mulheres (R\$ 5.518,00) no setor do audiovisual é de -11,0%, ou seja, as mulheres continuam recebendo menos que os homens. Além disso, a mesma publicação expõe que somente nas funções de direção de arte (49,5%) e produção executiva (35,5%) é que os percentuais de participação feminina são superiores à masculina no total de longas-metragens brasileiros exibidos nos cinemas em 2024.

Em suma, percebe-se com esses dados, que no contexto brasileiro a participação das mulheres é cada vez maior, mesmo que ainda na maioria das vezes em funções de menor visibilidade, como: direção de arte, maquiagem, produção, figurino, etc.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo ratifica que na trajetória do cinema brasileiro sempre teve a presença feminina, e que mesmo diante dos desafios existentes, mulheres como Cléo de Verberena, Adélia Sampaio, etc., conseguiram a partir dos anos 1930, demonstrar seus talentos e competências, bem como na última década (2015 a 2024), mulheres como Anna Muylaert, Petra Costa, etc., têm ganhado cada vez mais visibilidade.

Para além disso, o estudo demonstra por meio de dados estatísticos no período de 2015 a 2024, que

em alguns anos os percentuais de participação de mulheres na função de direção de filmes brasileiros lançados apresentam números significativos, bem como apontam que as mulheres ainda recebem remuneração mensal média menor que os homens no setor audiovisual e que somente nas funções de direção de arte e produção executiva é que os percentuais de participação feminina são superiores à masculina no total de longas-metragens brasileiros exibidos no cinema.

Constata-se por fim, que iniciativas e políticas públicas que assegurem igualdade de oportunidades, revelam-se fundamental para que a participação feminina se expanda, promovendo a construção de um setor mais plural, democrático e equânime.

REFERÊNCIAS

AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA. **Listagem de Filmes Brasileiros Lançados 1995 a 2024**. Brasília, DF, 2025a. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes-2/mercado-audiovisual-brasileiro/cinema>. Acesso em: 10 jun. 2025.

AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA.. **Anuário Estatístico do Audiovisual Brasileiro 2024**. Brasília, DF, 2025b. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/anuario-do-audiovisual-brasileiro>. Acesso em: 30 ago. 2025.

BIJOTTI, Catarina S. **A trajetória de Adélia Sampaio no cinema brasileiro (1984-2017): críticas à sociedade conservadora**. Epígrafe, São Paulo, v. 11, n. 1, p. 122-151, 2022. Disponível em: <https://revistas.usp.br/epigrafe/article/view/190638>. Acesso em: 20 abr. 2025.

CABRERA, Lívia M. G. **“Nasci para o cinema e de nada mais quero saber”**: a trajetória imagética de Carmen Santos. 2017. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharel em Cinema e Audiovisual) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2017. Disponível em: <http://www.rascunho.uff.br/ojs/index.php/rascunho/article/view/158>. Acesso em: 20 abr. 2025.

COSTA, Raquel T. **Coletivos de mulheres de audiovisual no Brasil**. 2017. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharel em Cinema e Audiovisual) – Universidade Federal de Juiz De Fora, Juiz de Fora, MG, 2017. Disponível em: <https://www2.uff.br/cinema/files/2018/06/Coletivo-de-mulheres-no-audiovisual-brasileiroFINAL2.pdf>. Acesso em: 20 abr. 2025.

OLIVEIRA, Lady D. S. de. **Câmera na mão! Protagonismo de mulheres no cinema brasileiro contemporâneo**. 2021. Tese (Doutorado em Estudos da Mídia) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2021. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/items/7846f63d-676f-43fa-a7df-d484cc774859>. Acesso em: 20 abr. 2025.

SANTOS, Maritza M. dos. **Alice Guy Blaché e os encontros feministas na construção narrativa**. 2023. Dissertação (Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo) – Universidade Estadual do Paraná, Curitiba, 2023. Disponível em: https://ppgcineav.unespar.edu.br/dissertacoes_defendidas_new/2023/Dissertao_MaritzaMuniz_2023_VersoDeposito.pdf. Acesso em: 20 abr. 2025.

SILVA, Inana M. S. F. da. Distopias no cinema brasileiro. de ficção científica. *In*: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 18., 2022, Salvador. **Anais [...]**. Salvador: UFBA, 2022. Disponível em: <https://www.enecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload-607/138984.pdf>. Acesso em: 20 abr. 2025.

COPRODUÇÃO INTERNACIONAL DO CINEMA BRASILEIRO, ENTRE 2005 A 2024

Pedro Tayllison Machado Sirino¹

Luciano Castro de Carvalho²

RESUMO

No Brasil, *blockbusters* hollywoodianos dominam as salas de cinema chegando a ocupar 80% do circuito de exibição (Homenko, 2015). Esse domínio cultural contribui com o fortalecimento econômico não só da indústria de cinema hollywoodiana, como também de inúmeros outros produtos aos quais os espectadores têm acesso por meio da massificação desses filmes, no imaginário popular brasileiro (Butcher, 2019). Frente a esse cenário de competição desigual, iniciativas de coprodução têm se mostrado fundamentais para preservar a identidade cultural, diversificar as narrativas e resistir à hegemonia cultural imposta pelas produções norte-americanas. No contexto europeu, a coprodução cinematográfica foi adotada após a Segunda Guerra Mundial, como estratégia para revitalizar as indústrias de cinema do continente (Parc, 2020). Essa prática emergiu, sobretudo, da necessidade de enfrentar a dominância dos filmes hollywoodianos no mercado europeu, que, com forte apelo comercial, monopolizavam as bilheteiras e ameaçavam a diversidade cultural (Figueiró, 2017; Parc, 2020). Neste estudo, objetiva-se realizar um levantamento histórico, no período compreendido entre 1995 a 2024, com a finalidade de identificar anualmente, quantos e quais filmes brasileiros resultam de coprodução internacional.

Palavras-chave: Cinema brasileiro. Coprodução internacional. Estratégia e competitividade.

INTRODUÇÃO

Entre 1995 e 2022, segundo dados consolidados da Ancine, foram investidos mais de 3 bilhões de reais em produções audiovisuais brasileiras (Ancine, 2025C). Foram mais de 519 milhões de reais no período de 1995 a 2005 e quase o triplo entre 2006 e 2015 (pouco mais de 1 bilhão de reais). Já nos quatro anos anteriores à pandemia de COVID-19, foram R\$ 960.929.328,98 investidos na realização de filmes nacionais, uma média de 240 milhões de reais por ano (Ancine, 2025C). Entre 2020 e 2022 (período da pandemia), foram R\$ 534.725.051,30 (Ancine, 2025C).

Apesar da importância das coproduções para a internacionalização do cinema brasileiro, essa

1 Doutorando em Ciências Contábeis e Administração pela FURB. Mestre em Contabilidade pela UFPR. cursou Pós-Graduação Lato Sensu em Contabilidade e Finanças pela UFPR. Graduado em Ciências Contábeis pela Universidade Federal do Paraná. Registro CRC PR-075707/O-3, categoria Contador.

2 Doutor em Administração pela EAESP/FGV, com estágio em Indiana University-Purdue Indianapolis University (IUPUI) com Bolsa CAPES, Estados Unidos, com foco em Gestão de Operações e Competitividade. Membro do Fórum de Inovação da EAESP/FGV. Editor da Revista de Negócios (2021-atual), Professor Programa de Pós-graduação em Ciências Contábeis da FURB.

modalidade ainda representa uma parcela reduzida da produção nacional. Entre 1998 e 2014, dos 61 filmes brasileiros lançados na França, apenas 14 foram coproduções com o país europeu, sendo *Central do Brasil* (1998), dirigido por Walter Salles, a única dessas parcerias a alcançar um desempenho comercial significativo (Figueiró, 2017). Ainda assim, a coprodução possibilitou a esses filmes espaços de exibição em festivais internacionais, ampliando sua visibilidade e oportunidades de comercialização.

Nos últimos anos, duas coproduções Brasil-França dirigidas por Kleber Mendonça Filho se destacaram tanto em bilheteria quanto em reconhecimento internacional: *Aquarius* (2016), que arrecadou R\$ 5.272.300,55, e *Bacurau* (2019), que obteve impressionantes R\$ 11.369.008,85 (Ancine, 2024b). Além do êxito financeiro, essas produções foram amplamente premiadas, com *Aquarius* acumulando 48 indicações e 46 prêmios em festivais como Cannes e Cèsar Awards (IMDB, 2024a), enquanto *Bacurau* venceu o Prêmio do Júri no Festival de Cannes e recebeu 73 indicações e 52 prêmios (IMDB, 2024b).

MÉTODO

Esta pesquisa se caracteriza, quanto aos fins, como descritiva, uma vez que visa demonstrar a relação de coproduções cinematográfica internacional, por meio de parcerias com produtores brasileiros, no período compreendido entre 1995 e 2024. A investigação descritiva é aquela que descreve em detalhes fatos e grupos de indivíduos, e que demonstra a natureza de variáveis e as suas correlações, mas que não tem como principal finalidade explicar o motivo da ocorrência de eventos que descreve (Vergara, 2016).

Já quanto aos meios, esta pesquisa se caracteriza como documental. Vergara (2016) define pesquisa documental como aquela que coleta informações de instituições públicas e privadas. Portanto, esta tese fará uso de dados secundários (documental) publicados por órgãos ligados à indústria cinematográfica, como do Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA/Ancine), o *IMDb*, o *Box Office Mojo*, dentre outros sites.

Nesta pesquisa demonstraremos, a partir de dados fornecidos pela Ancine, constantes em: “Listagem de Coproduções Internacionais 2005 a 2024”³, as coproduções internacionais realizadas entre 2005 e 2024: Ano de lançamento; Certificado de Produto Brasileiro (CPB); Título do filme; Direção do filme; Gênero do filme; Empresa Produtora Majoritária Brasileira (Nome Fantasia); UF (da Empresa Produtora Majoritária Brasileira); Empresa Coprodutora Estrangeira; País da Empresa Coprodutora Estrangeira; Situação Patrimonial Brasileira; Data de Lançamento (dia/mês/ano); Distribuidora; Salas no Lançamento; Máximo de Salas; Público acumulado e Renda (R\$) acumulada.

RESULTADOS E DISCUSSÕES

No contexto da coprodução internacional, entre 2005 e 2024, as produtoras audiovisuais brasileiras realizaram 279 coproduções abrangendo 35 países ao longo desse período, resultando em (Ancine,

3 Disponível em <https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/cinema/arquivos/listagem-de-coproducoes-internacionais-2005-a-2024.xlsx>

2025B): 77 filmes com a Argentina; 65 filmes com Portugal; 56 com a França; 25 com a Alemanha e com a Espanha; 24 com o Uruguai; 19 com o Chile; 17 com os Estados Unidos; 11 com a Itália; 9 com a Colômbia; 7 com a Inglaterra e com o México; 6 com a Holanda; 3 com a Dinamarca e com o Canadá.

O Brasil também realizou, nos últimos 20 anos, dois filmes com os seguintes países (Ancine, 2025B): 2 com a Bélgica; 2 com o Peru; 2 com Moçambique; 2 com a Índia; 2 com a Polônia; 2 com a República Dominicana; 2 com Porto Rico; 2 com a Noruega.

E, por fim, apenas 1 filme com os países (Ancine, 2025B): 1 com a Angola; 1 com a Burkina Fasso; 1 com a Coreia do Sul; 1 com a Costa Rica; 1 com Cuba; 1 com Hong-Kong; 1 com o Japão; 1 com o Panamá; 1 com o Paraguai; 1 com o Reino Unido; 1 com a Rússia; 1 com a Venezuela.

Analisando o número de coproduções em que as produtoras brasileiras realizaram somente com uma única produtora estrangeira, ou seja, sem a presença de um terceiro ou outros coprodutores estrangeiros, constatam-se as seguintes coproduções (Ancine, 2025B): 44 coproduções Brasil-Portugal; 36 coproduções Brasil-Argentina; 26 coproduções Brasil-França; 14 coproduções Brasil-Alemanha; 10 coproduções Brasil-Estados Unidos; 9 coproduções Brasil-Uruguai; 8 coproduções Brasil-Chile; 5 coproduções Brasil-Colômbia; 5 coproduções Brasil-Espanha; 5 coproduções Brasil-Itália; 5 coproduções Brasil-Inglaterra; 3 coproduções Brasil-México; 2 coproduções Brasil-Dinamarca; 2 coproduções Brasil-Índia; 2 coproduções Brasil-Polônia; 1 coprodução Brasil-Angola; 1 coprodução Brasil-Bélgica; 1 coprodução Brasil-Canadá; 1 coprodução Brasil-Coreia do Sul; 1 coprodução Brasil-Costa Rica; 1 coprodução Brasil-Hong-Kong; 1 coprodução Brasil-Moçambique; 1 coprodução Brasil-Panamá; 1 coprodução Brasil-Peru; 1 coprodução Brasil-Venezuela.

Diante desses dados, constata-se que, no período compreendido entre 2005 e 2024, foram realizados 279 filmes por meio de coprodução internacional. Dos R\$ 154 milhões que as 279 coproduções internacionais conseguiram nas bilheterias dos cinemas brasileiros, 62,35% (R\$ 96 milhões) resultam da bilheteria de 56 coproduções realizadas com a participação de coprodutoras francesas (Ancine, 2025B).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar desses casos de destaque, as coproduções internacionais seguem sendo uma modalidade minoritária no cinema brasileiro. Em 2023, das 271 produções nacionais lançadas, apenas 32 foram realizadas em regime de coprodução internacional, representando 11,81% do total. Em termos de público, a representatividade dessas obras foi ainda menor, atingindo apenas 0,67% dos espectadores de filmes nacionais (Ancine, 2024a).

De acordo com estudos de Butcher (2019), os *blockbusters* hollywoodianos têm hegemonia, ocupando em torno de 90% das salas de cinema, em território brasileiro. O inverso não ocorre. Ou seja, raramente produções brasileiras conseguem espaço no circuito de exibição dos Estados Unidos.

Em um mercado global cada vez mais competitivo, conhecimentos em termos quantitativos e de determinado período histórico, sobre coproduções cinematográficas de cinema realizadas em parceria com produtoras brasileiras, objetivam contribuir com o fornecimento de dados que podem elucidar estratégias de competitividade aos gestores cinematográficos.

REFERÊNCIAS

- AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA. **Anuário Estatístico do Audiovisual Brasileiro 2022**. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes/arquivos.pdf/anuario-2022r.pdf>. Acesso em 14.06.2024.
- AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA. **Informe Mercado Cinematográfico 2023**. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes/arquivos.pdf/informe-mercado-cinematografico-2023.pdf>. Acesso em 14.06.2024.
- AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA. **Listagem de Coproduções Internacionais 2005 a 2023**. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/cinema/arquivos-pdf/listagem-de-coproducoes-internacionais-2005-a-2023.pdf>. Acesso em 29.11.2024.
- AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA. **Listagem de Filmes Brasileiros Lançados 1995 a 2023**. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/cinema->. Acesso em 08.12.2024.
- AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA. Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual. **Cinema**. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/cinema->. Acesso em: 07.02.2024.
- BRAGA, C. L. **As contribuições do “cinema do Brasil” para a inserção internacional da produção cinematográfica brasileira**: a perspectiva das empresas e das instituições envolvidas. Dissertação (Mestrado Profissional). UFRS, Porto Alegre, 2023. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/258750/001170192.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.
- BUTCHER, P. **Hollywood e o mercado cinematográfico brasileiro**: princípio(s) de uma hegemonia. Tese (Doutorado) orientada por Rafael de Luna Freire. Universidade Federal Fluminense. Niterói, RJ, 2019.
- COUTINHO, J. de S. **Cinema Brasileiro**: uma análise diagnóstica sobre política nacional em apoio às coproduções internacionais. Dissertação (Mestrado). Escola de Ciências Sociais da Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2021. Disponível em: <https://repositorio.fgv.br/server/api/core/bitstreams/56bda02e-cb7d-4972-878c-a416bdb06827/content>.
- FIGUEIRÓ, B. **As dinâmicas do mercado das coproduções cinematográficas entre Brasil e França**. Dissertação (Mestrado). UFSCAR: São Carlos, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufscar.br/bitstream/handle/ufscar/9082/DissBBF.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.
- FIGUEIRÓ, B. **O cinema brasileiro no Festival de Cannes (1949-2017)**: políticas de internacionalização e abertura de mercado. Tese (Doutorado). UFSCAR: São Carlos, 2023. Disponível em: <https://repositorio.ufscar.br/bitstream/handle/ufscar/18291/TESE%20Belisa%20Figueir%c3%b3%20-%20vers%c3%a3o%20final.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.
- NICOLETTI, M. F. **Cinema brasileiro, circulação internacional e diplomacia cultural**: trajetórias, interseções, dilemas e rupturas. Dissertação (Mestrado). Pontifícia Universidade Católica: Porto Alegre, 2022. Disponível em: https://tede2.pucrs.br/tede2/bitstream/tede/10196/2/Dissertac%cc%a7a%cc%83o%20Manuela%20Fetter%20Nicoletti_Final%20Revisada%20Po%cc%81s-Banca.pdf.
- ROCHA, F. P. da **Coprodução cinematográfica internacional e política audiovisual brasileira (1995-2010)**. Dissertação (Mestrado). UnB: Brasília, 2012. Disponível em: http://www.realp.unb.br/jspui/bitstream/10482/11582/1/2012_FlaviaPereiradaRocha.pdf.

DOS LIVROS ÀS TELAS: A NARRATIVA TRANSMÍDIA DO OSEMANVERSE

Victor Paes¹

Pedro Cremonez²

RESUMO

O panorama da comunicação tem sido drasticamente alterado pela evolução tecnológica e pela crescente convergência midiática, impulsionando a ascensão da narrativa transmídia, que expande o universo ficcional por múltiplas plataformas. A distinção conceitual é crucial, pois a transmídia exige que cada plataforma contribua com uma peça única e complementar ao enredo, impulsionando o engajamento e a inteligência coletiva dos consumidores. O presente trabalho se justifica na necessidade de analisar como essa potência narrativa transmídia fortalece os discursos de diversidade e inclusão. Para isso, o objetivo geral é analisar a potência da narrativa transmídia como mecanismo fortalecedor desses discursos no universo ficcional de Alice Oseman (o *Osemanverse*). A pesquisa é descritiva-explicativa e utiliza o *Osemanverse*, que abrange quadrinhos, livros e série, como um estudo de caso instrumental, investigando os artefatos como evidências de impacto cultural. Os resultados indicam que a narrativa transmídia potencializa a diversidade de forma transversal, utilizando a *drillability* (capacidade de aprofundamento) para garantir que os elementos de inclusão (como a bissexualidade de Nick ou a saúde mental de Charlie) sejam detalhados em diferentes mídias. A expansão coesa subverte as narrativas tradicionais de sofrimento LGBTQIAPN+ e atua como um poderoso instrumento de validação. Conclui-se que a estrutura transmídia do *Osemanverse* permite que o discurso de inclusão seja amplo e profundo, tornando-o um referencial da potência social e cultural desse modelo narrativo.

Palavras-chave: Transmídia, Diversidade, Inclusão, *Drillability*.

INTRODUÇÃO

O panorama da comunicação tem sido profundamente transformado pela evolução tecnológica e pela convergência midiática, que alteram radicalmente as formas de criação e recepção das histórias. Henry Jenkins (2006) define esse contexto como uma “era da convergência”, em que mídias tradicionais e emergentes se entrelaçam, dando origem às narrativas transmídia e *crossmídia*. Embora ambas utilizem múltiplas plataformas, sua diferença é essencial: enquanto a *crossmídia* distribui uma mesma mensagem em vários meios, a transmídia expande a narrativa, acrescentando novas camadas de sentido (Pinto, 2021).

A narrativa transmídia constrói uma história que se desdobra em diferentes mídias, onde cada uma

¹ Estudante do curso de Graduação de Relações Públicas da Universidade Estadual de Londrina. Orientando de Iniciação Científica.

² Doutor em Ciência da Informação pela Universidade Estadual de Londrina. Docente no curso de Graduação de Relações Públicas e no Programa de Mestrado em Comunicação. Orientador de Iniciação Científica.

acrescenta uma peça única ao todo. Jenkins (2006) a define como “a arte de criar um universo” que convida o público à colaboração ativa. Cada plataforma contribui de modo específico, enriquecendo o enredo e incentivando os consumidores a se tornarem “caçadores e coletores” de fragmentos narrativos. Essa estética da convergência sustenta o interesse e evita a redundância, garantindo autonomia a cada produto da franquia.

O Osemanverse é o universo narrativo criado pela autora Alice Oseman, que reúne diferentes obras conectadas entre si por personagens, temáticas e referências internas. Esse conjunto inclui livros como *Solitaire*, *Radio Silence* e *Loveless*, além da *graphic novel Heartstopper*, que se tornou a obra mais conhecida do universo. Um dos principais aspectos que tornam o Osemanverse relevante é sua construção transmídia: a história se expande em diversos formatos, alcançando públicos variados e proporcionando experiências complementares. *Heartstopper*, por exemplo, surgiu como *webcomic*, ganhou versão impressa e foi adaptada para série *live-action* pela Netflix, trazendo novas abordagens visuais e emocionais sem excluir o conteúdo original. Ao mesmo tempo, personagens secundários da série aparecem como protagonistas em outros livros de Oseman, ampliando a compreensão do universo. Essa dinâmica confirma a ideia de Henry Jenkins sobre narrativa transmídia, na qual cada mídia contribui com informações únicas e incentiva o engajamento do público, fortalecendo a comunidade de fãs (Jenkins, 2006).

Essa expansão coesa transforma o consumo em um ato de engajamento social. A participação ativa da comunidade de fãs, impulsionada pela busca de *insights* nos diferentes canais (Jenkins, 2006), cria um espaço onde a inteligência coletiva não apenas decifra o enredo, mas também discute e valida as experiências de diversidade representadas. Desta forma, o sucesso do universo Oseman na lógica transmídia é inseparável de seu papel como poderoso veículo cultural para promover a aceitação e a visibilidade de narrativas inclusivas (Porto-Renó, Versuti, Moraes-Gonçalves, Gosciola, 2011).

A Diversidade é o princípio de representação que abarca a coexistência de múltiplas identidades (gênero, sexualidade, etnia, etc.), funcionando como o objeto de estudo particular do fenômeno, o que se alinha à necessidade de particularismo. Por sua vez, a Inclusão é a ação deliberada de garantir que essa diversidade seja ativamente valorizada e integrada, refletindo a qualidade da experiência e o senso de pertencimento (Pérez-Nebra; Torres, 2014). A eficácia desse discurso de inclusão é potencializada pelo uso da narrativa transmídia (Jenkins, 2006), que expande a história por múltiplas plataformas para dar profundidade às diferentes vozes, enquanto a investigação dos artefatos (HQs, livros e séries) se estabelece como um modo de mapear e coletar as inúmeras evidências do fenômeno (Yin, 2001).

O presente trabalho tem como objetivo geral analisar a potência da narrativa transmídia como um mecanismo estratégico e fortalecedor de discursos de diversidade e inclusão no universo ficcional de Alice Oseman (o *Osemanverse*). Para atingir este fim, estabelecem-se os seguintes objetivos específicos: mapear, no conjunto de fontes textuais e audiovisuais (quadrinhos, livros e série), os elementos narrativos de inclusão que operam em um eixo transversal, promovendo a diversidade em suas múltiplas facetas ; descrever os principais elementos identificados e detalhar como se interligam e se complementam na estrutura da narrativa transmídia para construir um universo coeso e abrangente ; e, por fim, constatar a

prática da *drillability* (capacidade de aprofundamento) na obra, examinando de que forma o *Osemanverse* incentiva a audiência a explorar as diferentes plataformas para obter uma compreensão mais rica e completa dos temas de diversidade e inclusão.

MÉTODO

A pesquisa empregada neste artigo se caracteriza como descritiva-explicativa, fundamentada em uma análise documental e bibliográfica. O estudo de caso escolhido é o universo expandido de Alice Oseman, conhecido como *Osemanverse*, como forma de analisar a potência do uso da narrativa transmídia como potencializadora da representação da diversidade e inclusão. O foco está no modo como a autora utiliza diferentes mídias - quadrinhos (*Heartstopper*), livros (*Um Ano Solitário*, *Rádio Silêncio* etc.) e adaptações em série e filme (Netflix) para identificar e abordar temas sensíveis, como a sexualidade, a saúde mental e o amor jovem.

O caso é selecionado por sua relevância contemporânea na cultura pop e sua eficácia em argumentar sobre a importância da representatividade LGBTQIAPN+ e da diversidade, mobilizando tanto o público leigo quanto o especializado em estudos de mídia e juventude. Sua relevância atual é inegável, dada a sua recorrência e o impacto social em um contexto de crescente visibilidade e discussão sobre identidades. Trata-se de um estudo de caso instrumental em que a análise detalhada de uma situação particular — o sucesso e a estrutura do *Osemanverse* — oferece esclarecimentos para a compreensão de uma realidade mais ampla, como a evolução da narrativa LGBTQIAPN+ na mídia jovem-adulta. Segundo a definição de Yin (2001), o estudo de caso permite investigar o fenômeno em seu contexto, buscando as motivações e causas ligadas a ele. Aqui, o contexto é a investigação dos artefatos (HQs, livros e produções audiovisuais) que justificam o impacto cultural e a eficácia comunicativa da obra de Oseman.

RESULTADOS E DISCUSSÕES

A estratégia narrativa do *Osemanverse*, centrada em *Heartstopper*, exemplifica como a narrativa transmídia potencializa o discurso de diversidade e inclusão de forma transversal, oferecendo uma experiência imersiva e profundamente validante para o público. A autora utiliza intencionalmente múltiplas plataformas para expandir um universo que não apenas representa a comunidade LGBTQIAPN+, mas a celebra de maneira saudável e não-estereotipada.

A continuidade entre as mídias é crucial para o impacto. A série de TV, ao manter uma fidelidade notável aos quadrinhos, assegura que o tom de esperança, ternura e amor mútuo seja preservado ao entrar no *mainstream* global. Essa transição cuidadosa subverte narrativas tradicionais de sofrimento LGBTQIAPN+ (Silva Darte, 2008), optando por retratar jornadas de autodescoberta e *coming out* (como a bissexualidade de Nick Nelson) que são apoiadas e felizes. Ao fazer isso, a obra atua como um poderoso instrumento de validação e normalização para um público jovem em busca de espelhamento positivo (Prezia Lemos, 2024).

O elemento de *drillability* (capacidade de aprofundamento) (Jenkins, 2006) é o que torna o discurso verdadeiramente transversal. A narrativa não se encerra na trama principal de Nick e Charlie. Os

romances e novelas complementares funcionam como câmeras focais, mergulhando na complexidade de personagens secundários e explorando temas que se cruzam com a diversidade, como a saúde mental (transtornos alimentares, depressão) e outras identidades (assexualidade, arromanticidade) (Oseman, 2022). Essa expansão não é apenas um adendo, mas uma rede de segurança narrativa. Ela garante que as diferentes identidades — como as de Elle Argent (transgênero) ou do casal lésbico Tara e Darcy — sejam desenvolvidas com profundidade em vez de servirem como meros acessórios de diversidade. A expansão transmídia oferece aos fãs a oportunidade de “cavar fundo” e encontrar uma rica tapeçaria de apoio e representatividade, transformando a audiência em uma comunidade ativa de reconhecimento e empatia.

Em essência, a estrutura transmídia do *Osemanverse* é o que permite que o discurso de inclusão seja, ao mesmo tempo, amplo e profundo. O sucesso da obra se baseia na sua capacidade de usar múltiplas plataformas para construir um universo onde a diversidade é a norma e o suporte é abundante, tornando-se um referencial contemporâneo da potência social e cultural das narrativas jovens-adultas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo constata que a narrativa transmídia opera como um poderoso vetor para o fortalecimento de discursos de diversidade e inclusão, utilizando a capacidade de aprofundamento (*drillability*) para construir um universo onde a representação é a norma. A análise do *Osemanverse* demonstrou que a expansão da história por múltiplas plataformas é inseparável de seu sucesso, pois garante que as experiências diversas sejam desenvolvidas com nuances e profundidade, e não apenas de forma superficial. A coesão entre a série (audiência de massa), os quadrinhos (detalhes da trama) e os livros (saúde mental e outras sexualidades) valida o conceito de que cada mídia contribui com uma peça única e complementar ao todo. Este engajamento vertical transforma a audiência em uma comunidade ativa, que busca e valida as narrativas de aceitação, subvertendo modelos tradicionais de sofrimento LGBTQIAPN+ para promover a esperança e o pertencimento. Conclui-se que a obra de Alice Oseman é um referencial contemporâneo da eficácia da lógica transmídia para promover a visibilidade inclusiva, comprovando a potência social e cultural desse modelo narrativo.

REFERÊNCIAS

JENKINS, H. **Convergence culture: Where old and new media collide**. New York: University Press, 2006.

OSEMAN, Alice. **Almanaque Heartstopper**. São Paulo: Seguinte, 2022.

PINTO, A. B. D. **Crossmidia e Transmídia**. São Paulo: Intersaberes, 2021.

PORTO-RENÓ, D., VERSUTI, A. C., MORAES-GONÇALVES, E., GOSCIOLA, V. **Narrativas transmídia: diversidade social, discursiva e comunicacional**. 14 (2), 2011, pp. 201-215.

PREZIA LEMOS, Ligia. Direitos civis de pessoas LGBTQIAPN+ em séries BL tailandesas: visibilidade diegética e ativismo em *fandoms* brasileiros. **Revista FAMECOS**, [S. 1.], v. 31, n. 1, p. e45084, 2024. DOI: 10.15448/1980-3729.2024.1.45084. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/revistafamecos/article/view/45084>. Acesso em: 5 nov. 2025.

SILVA DARTE, V. W. A construção de sentidos sobre a homossexualidade na mídia brasileira. **Em Questão**, vol. 14, núm. 2, jul-dez., 2008, pp. 223-234.

A INTELIGÊNCIA ARTIFICIAL NO AUDIOVISUAL PUBLICITÁRIO: O IMPACTO DA PRESENÇA VIRTUAL DE LIL MIQUELA NO COMERCIAL DA BMW

Julia de Mira Amorim¹

Hertz Wendell de Camargo²

RESUMO

O presente trabalho analisa o impacto da Inteligência Artificial (IA) na linguagem e percepção do audiovisual publicitário, tendo como estudo de caso o comercial “Make It Real” (2023), da BMW, protagonizado pela influenciadora virtual Lil Miquela. A pesquisa justifica-se pela crescente presença da IA e da Computer Generated Imagery (CGI) nas estratégias de comunicação e marketing, que desafiam as fronteiras entre o real e o virtual. O objetivo foi compreender como o público percebe a autenticidade, inovação e ética no uso de influenciadores virtuais. Adotou-se abordagem qualitativa, de caráter exploratório e descritivo, com análise de conteúdo audiovisual e aplicação de questionário a 61 participantes. A maioria (93,4%) identificou prontamente a artificialidade da protagonista e 57,4% associaram o vídeo a “IA”, “ficção científica” ou “estranheza”. No aspecto emocional, 39,4% relataram dificuldade de conexão, enquanto 32,8% demonstraram empatia. A autenticidade dividiu opiniões (41% discordaram e 42,6% concordaram). Além disso, 83,6% defenderam a necessidade de regulamentação e transparência no uso de personagens digitais. Conclui-se que a eficácia dos influenciadores virtuais depende menos da simulação de humanidade e mais da coerência ética e estratégica, revelando um público crítico que reconhece o potencial da IA, mas mantém reservas éticas e emocionais quanto à sua aplicação na publicidade.

Palavras-chave: Inteligência Artificial. Influenciadores Virtuais. Publicidade Audiovisual. Lil Miquela.

INTRODUÇÃO

A era digital contemporânea caracteriza-se pela reconfiguração dos modos de comunicação e consumo, impulsionada pela Quarta Revolução Industrial. Nesse contexto, a Inteligência Artificial (IA) e a Computer Generated Imagery (CGI) transformam práticas comunicacionais e mercadológicas, criando linguagens híbridas e figuras midiáticas que desafiam fronteiras entre real e virtual (Andrade; Rainatto; Renovato, 2020).

As mídias sociais consolidam-se como espaços de influência e originam os influenciadores digitais (Karhawi, 2017). Entre eles, destacam-se os influenciadores virtuais, personagens criados por computador

1 Estudante de Publicidade e Propaganda pela UFPR. E-mail: juliademira22@gmail.com

2 Professor Doutor em Estudos da Linguagem - UFPR. E-mail: hertzwendel@gmail.com

com aparência realista e atuação nas redes (Andrade; Rainatto; Renovato, 2020). Lil Miquela, criada pela startup Brud em 2016, representa esse fenômeno, acumulando milhões de seguidores e abordando temas sociais como feminismo e diversidade (BBC, 2019; Pereira; Corpes; Oliveira, 2020).

Sua escolha como protagonista do comercial “*Make It Real*” (2023), da BMW, simboliza inovação tecnológica (FORBES BRASIL, 2023) e reflete tensões entre virtualidade e materialidade (LBB ONLINE, 2023). O estudo busca analisar o impacto da IA na linguagem e na percepção do audiovisual publicitário, compreendendo autenticidade, inovação e ética no uso de influenciadores virtuais.

MÉTODO

Esta pesquisa adota abordagem qualitativa exploratória, estruturada como estudo de caso único do comercial “*Make It Real*” (2023), da BMW, protagonizado pela influenciadora virtual Lil Miquela. Busca-se compreender percepções e significados atribuídos ao uso de IA na publicidade audiovisual. O método desenvolve-se em três etapas: análise de conteúdo audiovisual, avaliando aspectos narrativos, estéticos e técnicos do vídeo; aplicação de questionário online entre outubro e novembro de 2024.

A triangulação entre análise audiovisual e dados empíricos possibilita compreender como a construção da peça influencia a recepção do público.

RESULTADOS E DISCUSSÕES

A análise dos 61 participantes revelou predominância feminina (65,6%), alta escolaridade (50,8% com pós-graduação) e faixa etária acima de 35 anos (54,1%). Na primeira impressão, 57,4% identificaram elementos de artificialidade, contrariando expectativas sobre influenciadores virtuais “indistinguíveis” de humanos e confirmando a detecção inconsciente de sinais artificiais.

As reações emocionais mostraram-se divididas: 39,4% relataram dificuldade de conexão e 32,8% empatia. As percepções de autenticidade apresentaram polarização (41% discordaram e 42,6% concordaram que a protagonista parece autêntica), sugerindo que a consistência narrativa pode sustentar autenticidade simbólica. Quanto à inovação, 47,5% não consideraram o uso de influenciadora virtual inovador, e 49,2% expressaram desconfiança, interpretando a ausência de agência como manipulação corporativa.

Houve consenso sobre a necessidade de regulamentação (83,6%), com destaque para identificação de personagens virtuais (70,5%) e proteção de públicos vulneráveis (57,4%), convergindo com debates éticos sobre IA. Na análise audiovisual, o desvanecer dos dedos de Miquela simboliza sua impossibilidade material, e a cena final com a chuva e o slogan “*Make It Real*” reforça o automóvel como mediador de experiências sensoriais, confirmando a congruência entre influenciadora, valores da marca e produto. Os resultados indicam que familiaridade tecnológica influencia a recepção e reforçam a urgência de marcos éticos diante da expansão de influenciadores virtuais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa analisa o comercial “*Make It Real*” da BMW, protagonizado por Lil Miquela, e investiga

como o uso de inteligência artificial afeta a percepção do público na publicidade audiovisual. Os resultados indicam que a maioria identifica de forma imediata a artificialidade da personagem, revelando postura crítica diante da tecnologia. Observa-se baixa conexão emocional e percepções divididas quanto à autenticidade e à inovação, ainda que haja coerência entre a estratégia comunicacional e os valores da marca. A credibilidade dos influenciadores virtuais se mostra limitada, com predominância de desconfiança e reconhecimento de que sua eficácia depende da combinação entre coerência estratégica, ética e inovação tecnológica. A alta adesão à necessidade de regulamentação e transparência reforça preocupações éticas relacionadas à identificação de personagens virtuais e à proteção de públicos vulneráveis. Conclui-se que o público desenvolve competências críticas diante das representações digitais e que a comunicação mediada por inteligência artificial requer práticas publicitárias mais transparentes e responsáveis, orientadas por valores éticos e pela reflexão sobre o papel da influência na era algorítmica.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Norberto Almeida de; RAINATTO, Giuliano Carlo; RENOVATO, Genésio. O papel dos influenciadores virtuais em marketing e seu processo de interações entre humanos e chatbots na economia algorítmica. **International Journal of Business & Marketing (IJBMKT)**, São Paulo, v. 5, n. 1, p. 23-35, 2020.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. São Paulo: Edições 70, 2016.

BBC. **Lil Miquela**: a influenciadora que tem 1,5 milhão de seguidores, mas não existe. 2019. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-49917748>. Acesso em: 26 out. 2025.

CRESWELL, John W.; CRESWELL, J. David. **Research design: qualitative, quantitative, and mixed methods approaches**. 5. ed. Thousand Oaks: SAGE Publications, 2021.

FORBES BRASIL. **Conheça a personagem digital e influenciadora que se tornou embaixadora da BMW**. 2023. Disponível em: <https://forbes.com.br/forbes-tech/2023/10/conheca-a-personagem-digital-e-influenciadora-que-se-tornou-embaixadora-da-bmw/>. Acesso em: 26 out. 2025.

KARHAWI, Issaaf. Influenciadores digitais: conceitos e práticas em discussão. **Revista Comunicare**, São Paulo, v. 17, Edição Especial de 70 anos da Faculdade Cásper Líbero, p. 46-61, 2017.

LBB ONLINE. **BMW and digital muse Lil Miquela keep it real for iX2 electric SUV**. 2023. Disponível em: <https://lbbonline.com/news/bmw-and-digital-muse-lil-miquela-keep-it-real-for-ix2-electric-suv>. Acesso em: 26 out. 2025.

PEREIRA, Ádria Lucília Medeiros; CORPES, Laylton de Freitas; OLIVEIRA, Enderson. A resignificação

da existência: corpos virtuais, vida orgânica e a realidade híbrida da CGI influencer Lil Miquela. Puçá: **Revista de Comunicação e Cultura na Amazônia**, Belém, v. 6, n. 1, 2020.

ROSE, Gillian. **Visual methodologies: an introduction to researching with visual materials**. 4. ed. Londres: SAGE Publications, 2016.

YIN, Robert K. **Estudo de caso: planejamento e métodos**. 5. ed. Porto Alegre: Bookman, 2015.

ALÉM DAS GRADES: “UMA NOITE DE 12 ANOS” DE ÁLVARO BRECHNER E A DEMOCRACIA POR VIR

Sullivan Charles Barros¹

RESUMO

O filme, “Uma Noite de 12 anos” de Álvaro Brechner, não é apenas um relato histórico, mas uma profunda reflexão sobre a importância da memória coletiva para construir um futuro justo. Ele convida à lembrança das atrocidades cometidas, defendendo que o reconhecimento das injustiças é vital para evitar sua repetição. A luta pela democracia e direitos humanos é central, mostrando a resistência e a esperança dos protagonistas mesmo sob brutalidade, celebrando a coragem contra a tirania. A obra também enfatiza que a verdade é um componente vital para a justiça, usando a arte para confrontar o passado e moldar identidades coletivas.

Palavras-chave: Cinema: América Latina; Ditaduras Militares.

INTRODUÇÃO

O cinema tem se consolidado como uma ferramenta essencial de expressão, resistência e preservação da memória em contextos de ditaduras militares na América Latina. Durante os regimes autoritários que assolaram países como Brasil, Argentina, Chile e Uruguai no século XX, a censura e a repressão impuseram severas restrições à liberdade de expressão. No entanto, muitos cineastas ousaram denunciar as violações de direitos humanos e criticar os governos militares, utilizando metáforas visuais, roteiros simbólicos e narrativas que abordavam indiretamente os abusos cometidos pelo Estado.

Nesse cenário, o filme uruguaio de 2018, “Uma Noite de 12 Anos”, escrito e dirigido por Álvaro Brechner e baseado no livro “Memorias del Calabozo”, de Mauricio Rosencof e Eleuterio Fernández Huidobro, emerge como um potente testemunho da luta contra a ditadura civil-militar uruguaia (1973-1985). A obra narra os doze anos de confinamento e isolamento sofridos por três opositores políticos: José “Pepe” Mujica (futuro presidente do Uruguai), Mauricio Rosencof e Eleuterio Fernández Huidobro. Nestes doze anos, eles foram encarcerados em vários lugares diferentes, mantidos em porões fétidos, em condições incredivelmente insalubres, e proibidos, acima de tudo, de falar entre si e com quem quer que fosse. O Uruguai, entre 1973 e 1985, viveu um dos períodos mais sombrios de sua história, com uma ditadura militar que implementou severa repressão, censura, tortura e desaparecimentos. O filme nos transporta para essa realidade, revelando as atrocidades cometidas e a luta incessante pela democracia e pelos direitos humanos, apresentando a história desses três homens que foram sequestrados e torturados, simbolizando a luta de muitos que se opuseram a esse regime opressor.

¹ Professor de Sociologia – UFCAT. Pós-Doutor em Sociologia – UFMG. Doutor em Sociologia – UnB.

MÉTODO

A análise fílmica de “Uma Noite de 12 Anos” pôde ser abordada sob uma perspectiva multidisciplinar, combinando elementos da análise de discurso e da crítica histórica. Primeiramente, a estrutura narrativa não linear e o uso de planos fechados e sequências oníricas serão examinados para compreender como o filme representa a fragmentação da memória e o trauma psicológico dos prisioneiros. A simbologia visual — como o uso recorrente da escuridão dos calabouços e a progressiva deterioração física e mental dos protagonistas — será decifrada para entender como a opressão é visualmente construída e internalizada. Paralelamente, uma análise contextual-histórica se faz crucial, comparando os eventos retratados com os relatos documentados da ditadura uruguaia (1973-1985) e as memórias contidas em “Memorias del Calabozo”, a fim de avaliar a precisão e o impacto da representação cinematográfica na construção da memória coletiva e na conscientização sobre os direitos humanos. Por fim, a construção dos personagens e a dinâmica das interações entre eles, com foco na solidariedade e na resistência psicológica, serão investigadas para revelar como o filme celebra a dignidade humana em condições desumanizadoras.

RESULTADOS E DISCUSSÕES

A narrativa de “Uma Noite de 12 Anos” transcende o mero relato histórico, transformando-se em uma profunda reflexão sobre a importância da memória coletiva para a construção de um futuro mais justo. Ao recontar os eventos que se desenrolaram durante esse período, o filme nos convida a lembrar e reconhecer as atrocidades cometidas. A memória não é apenas um registro do passado, mas um elemento essencial para a construção de um futuro melhor, pois o reconhecimento das injustiças é um passo fundamental para evitar que tais horrores se repitam, e o cinema se torna um meio eficaz para trazer essas questões à tona. Além disso, a luta pela democracia e pelos direitos humanos é uma temática central que ressoa ao longo do filme. Os protagonistas, mesmo diante da brutalidade e do desespero, mantêm viva a esperança de um futuro melhor. Essa resistência é um testemunho da força do espírito humano, que se recusa a se submeter à opressão. O filme não apenas documenta a dor e o sofrimento, mas também celebra a coragem daqueles que se levantaram contra a tirania. A importância do reconhecimento das atrocidades cometidas durante a ditadura não pode ser subestimada, pois o filme nos lembra que a verdade é um componente vital para a justiça. Através da arte, somos convidados a confrontar nosso passado e a refletir sobre como ele molda nossas identidades coletivas. A luta pela verdade e pela justiça é um legado que deve ser perpetuado, e “A Noite de 12 Anos” se torna uma ferramenta poderosa nesse processo.

A estrutura narrativa de “Uma Noite de 12 Anos” reflete a fragmentação da memória e a luta pela identidade em meio ao caos da ditadura uruguaia. O filme adota uma abordagem não linear, que permite ao espectador vivenciar a confusão e a dor dos protagonistas, sequestrados e torturados em um regime opressor. Essa escolha narrativa não apenas intensifica a experiência emocional, mas também serve como uma metáfora poderosa para a própria história do país, que, como os personagens, luta para se reconstruir após anos de repressão. A construção psicológica do protagonista é particularmente

notável, pois ele não é apenas uma vítima passiva; sua jornada é marcada por uma busca constante por resistência e dignidade. Mesmo sob tortura, ele mantém viva a esperança de que a verdade prevalecerá. Essa luta interna é retratada com uma sensibilidade impressionante, mostrando como a opressão pode desumanizar, mas também como a força do espírito humano pode brilhar mesmo nas circunstâncias mais sombrias. O filme nos convida a refletir sobre o que significa ser humano em face da brutalidade e como a memória e a identidade estão intrinsecamente ligadas à nossa capacidade de resistir.

Além disso, a interação entre os personagens é uma representação poderosa da **solidariedade** em tempos de crise. Os laços que se formam entre eles, mesmo em meio à dor e ao sofrimento, são um testemunho da força da comunidade. O filme destaca a importância de se apoiar mutuamente, mostrando que, mesmo em situações desumanizadoras, a conexão humana pode ser uma fonte de força e esperança. Essa mensagem ressoa fortemente, lembrando-nos de que a luta pela liberdade não é apenas individual, mas coletiva. Ao analisarmos a estrutura narrativa de “A Noite de 12 Anos”, percebemos que o filme não é apenas uma representação de eventos históricos, mas uma reflexão profunda sobre a condição humana. Ele nos desafia a confrontar nosso passado, a reconhecer as injustiças cometidas e a valorizar a luta pela verdade e pela dignidade. Através da experiência de seus protagonistas, somos convidados a considerar o poder da memória e a importância de resistir à opressão, não apenas em contextos de ditadura, mas em todas as formas de injustiça que ainda persistem em nosso mundo.

As temáticas de resistência e opressão em “A Noite de 12 Anos” são abordadas de maneira profunda e sensível, revelando a força do espírito humano diante das adversidades. A união entre os personagens é um dos pilares centrais da narrativa. Mesmo sob a brutalidade da tortura e do sequestro, eles encontram força uns nos outros, estabelecendo laços que transcendem o sofrimento. Essa solidariedade é um testemunho poderoso da resistência coletiva; os diálogos entre eles não são apenas trocas de palavras, mas expressões de esperança e apoio mútuo. Cada conversa é uma reafirmação da vida, uma lembrança de que, mesmo nas situações mais sombrias, a conexão humana pode ser uma fonte de força. Através dessas interações, o filme destaca a importância de se manter a humanidade em meio à opressão, mostrando que a resistência não é apenas uma luta física, mas também emocional e espiritual.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A necessidade de lembrar e reconhecer as injustiças do passado é um tema central. O filme nos mostra que o ato de recordar não é apenas um exercício de nostalgia, mas uma forma de resistência. Ao trazer à tona os horrores da repressão, “A Noite de 12 Anos” nos desafia a não esquecer as lições do passado. Essa memória coletiva é essencial para evitar que tais atrocidades se repitam. O cinema, nesse sentido, torna-se um meio poderoso de preservação da história, permitindo que novas gerações compreendam as lutas travadas por seus antecessores. A narrativa não se limita a expor as violências sofridas pelos protagonistas; ela também clama por um reconhecimento das injustiças que permeiam a sociedade uruguaia. A luta pela verdade e pela justiça é uma responsabilidade coletiva, e o filme nos convida a participar desse processo.

Ao dar voz aos que foram silenciados, “A Noite de 12 Anos” se torna um catalisador para a reflexão

sobre a importância de buscar reparações e reconhecimento para as vítimas da repressão. Ao final, “A Noite de 12 Anos” nos convida a refletir sobre a importância de narrativas como a sua na luta pela verdade e pela reconciliação. A memória e a justiça não são apenas questões do passado; elas são fundamentais para a construção de um futuro mais justo. O filme nos lembra que a luta pela dignidade e pelos direitos humanos é uma responsabilidade contínua, que deve ser abraçada por todos nós. Assim, ao assistirmos a essa obra poderosa, somos desafiados a nos tornarmos agentes de mudança, a não esquecer as lições do passado e a lutar por um mundo onde a justiça e a verdade prevaleçam.

REFERÊNCIAS

BURKE, Peter. **Visto y no visto**. El uso de la imagen como documento histórico. Barcelona: Cultura Libre, 2005.

MENEZES, Paulo. “Representificação – as relações (im)possíveis entre cinema documental e conhecimento” In. **Revista Brasileira de Ciências Sociais** (RBCS), vol. 18, nº 51, fevereiro de 2003.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 15, n. 45, p. 117–131, out. 2000.

ROVAI, Mauro. Cinema e memória: uma abordagem sociológica. **Revista Famecos**, v. 20, n. 2, p. 315–335, maio/ago. 2013. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/index.php/revistafamecos/article/view/15003>.

“SÓ AS BEM QUIETINHAS VÃO CASAR”: DISCURSOS ANTIFEMINISTAS EM “A PEQUENA SEREIA” (1989)

Brayan Gaudêncio Rocha¹

Janaina de Paula do Espírito Santo²

Manuela de Oliveira Marcondes³

RESUMO

Esse trabalho analisa a animação *A Pequena Sereia* (1989), produzida pela Walt Disney Animation Studios, relacionando com o contexto cultural dos Estados Unidos nos anos 1980, período que se destaca por sua grande disseminação de ideias antifeministas. A pesquisa buscou entender como o filme representa o papel da mulher na sociedade, utilizando a personagem principal, Ariel, e a vilã, Úrsula, assim como a análise da música “Pobres Corações Infelizes”. O objetivo da pesquisa está, basicamente, em como a animação reproduz determinados padrões de comportamento voltados às mulheres, e qual mensagem essa animação pretende passar ao público, em sua maioria, feminino e infantil. No decorrer da pesquisa foram levantadas algumas hipóteses, entre elas a de que o filme tem como objetivo reforçar ideias conservadoras, já que traz o casamento como destino ideal e final da mulher, no caso da protagonista, enquanto a independência feminina aparece relacionada apenas a personagens más, como a vilã. O trabalho utiliza a animação como fonte histórica, analisando o roteiro, as personagens, as músicas e as imagens, além disso é importante relacionar esses elementos com o contexto social e cultural no qual o filme foi produzido. A análise se baseia na diferença entre Ariel, representada como jovem e sonhadora, e Úrsula, uma mulher mais velha, independente e ambiciosa, como vilã. A pesquisa nos mostra que os filmes podem colaborar para reforçar alguns estereótipos de gênero, ao representar como positivo comportamentos femininos voltados ao silêncio, a beleza e a submissão, ao mesmo tempo em que critica mulheres que fogem desse padrão. Dessa forma, é possível observar que os filmes de animação, produzidos para o público infantil, carregam, também, ideias e valores do seu tempo, ajudando na reprodução de visões mais tradicionais sobre o papel da mulher na sociedade.

Palavras-chave: História e Cinema. Animação. História das Mulheres. Backlash. História dos EUA.

INTRODUÇÃO

Durante os anos 1980 os EUA viviam um avanço do conservadorismo. Um dos aspectos desse movimento conservador é o backlash, um contra-ataque ao movimento feminista que buscava combater, sobretudo, os direitos e as pautas da segunda onda do movimento feminista, iniciada duas décadas

¹ Graduando do curso de Bacharelado em História da Universidade Estadual de Ponta Grossa - UEPG

² Professora do Departamento de História da Universidade Estadual de Ponta Grossa - UEPG. Doutora em História pela Universidade Federal de Goiás - UFG.

³ Graduanda do curso de Bacharelado em História da Universidade Estadual de Ponta Grossa - UEPG

antes. Entre suas teses principais estavam o silenciamento feminino, a valorização da maternidade e o retorno ao lar. O backlash permeia diferentes espaços sociais, sem fazer parte de um movimento organizado, com líderes e ordens a serem seguidas. Ele perpassa os subterrâneos da cultura, elogiando os comportamentos femininos “adequados” e condenando as mulheres que se afastaram deles (Faludi, 2001, p. 21). O cinema estadunidense aderiu ao backlash na metade final dos anos 1980. A rivalidade feminina e a submissão das mulheres eram os assuntos mais comuns nos filmes, onde elas eram constantemente silenciadas na maioria dos filmes - em alguns casos, de maneira literal (Faludi, 2001, p. 130).

As animações, destinadas ao público infantil, não escaparam do backlash. O filme “A Pequena Sereia”, de Ron Clements e John Musker, lançado em 1989 pela Disney, mostra-se como uma fonte histórica relevante neste cenário. As animações, assim como outras produções audiovisuais, podem ser utilizadas como fontes históricas, já que ultrapassam sua função primária de entretenimento, nos dando uma visão dos costumes, comportamentos e conflitos de uma sociedade, podendo ser usada para “guardar” registros do pensamento e da cultura de determinada época. Através dos roteiros, da direção, das músicas, das imagens e da criação de personagens, a animação apresenta uma representação própria da realidade, usando símbolos e narrativas que permitem a nós, historiadores, perceber tanto o que é mostrado claramente quanto as mensagens indiretas que dialogam com sentimentos e expectativas do público (Kornis, 1992, p. 246).

Para estudar uma animação como documento histórico, é preciso observar o contexto em que ela foi produzida, as condições de trabalho e de criação, as influências culturais e políticas, e como foi recebida por diferentes públicos. (Le Goff, 2010, p. 538, *apud* Davson, 2017, p. 264). Ao analisar um filme de animação é importante entender como a obra mistura elementos reais e imaginários, como pode reforçar ou questionar ideais, ou valores, assim como ajuda a reforçar ou a construir identidades.“.

Esta pesquisa buscou considerar o cenário cultural dos EUA durante os anos 1980, tentando entender algumas das construções da figura da mulher para o público infantil - público alvo da animação. Reforçando, assim, a importância e as possibilidades da utilização das animações como fontes históricas.

MÉTODO

A primeira etapa foi assistir ao filme e selecionar as partes consideradas mais interessantes para a análise. Dialogando com o livro “Backlash: o contra-ataque na guerra não declarada contra as mulheres”, da jornalista estadunidense Susan Faludi (2001), foi selecionado a música “Pobres Corações Infelizes”, tema da vilã, aproximadamente na metade do longa. A canção é importante ao considerar uma animação estilo Disney, já que muitas vezes “o som representa 50% de um filme de animação, quer em termos estéticos, quer econômicos” (Denis, 2010, p. 90), o que apontaria a centralidade de uma mensagem que tem uma canção dedicada especificamente a ela - uma espécie de modelo de comportamento feminino.

Na animação a intencionalidade marca também toda a construção imagética do filme, o que permite a construção de universos diversos do real de maneira mais livre do que no cinema. Ainda assim, como

aponta Vasconcelos. “a construção de contextos criados no interior dos filmes, deve necessariamente aspirar verossimilhança, mesmo quando se trata de fazer filmes narrativos com fadas ou utilizando animais ou seres humanos caricaturados como personagens principais”. É de certa forma semelhante ao que Pesavento chamou de “ficção controlada”, pois precisa do penhor do real para criar identificação. As imagens contam histórias e precisamos decifrá-las, por isso cada um, ao ver a representação, cria uma nova história.” (Borges, 2019, p. 71).

RESULTADOS E DISCUSSÕES

Ariel, a filha mais nova do rei Tritão, é corajosa e adora o mundo da superfície. Mesmo com a proibição do pai, ela guarda objetos humanos em sua caverna, sonhando em viver entre as pessoas. Certodia, ela vê um navio e conhece Eric, um príncipe. Quando uma tempestade afunda o navio, Ariel o salva e acaba se apaixonando, aumentando sua vontade de ir à superfície. O rei Tritão, ao descobrir a paixão da filha, fica bravo e destrói tudo que Ariel colecionava. Então, Pedro e Juca, enguias que trabalham para a bruxa Úrsula, levam Ariel até a vilã.

Úrsula é uma mulher grande, com pele roxa, cabelos brancos e tentáculos no lugar das pernas. Ela entende o que Ariel quer e oferece um jeito de transformá-la em humana. Na música “Pobres Corações Infelizes”, a bruxa fala do seu trabalho como uma alguém que ajuda pessoas insatisfeitas, usando palavras de negócio para convencer Ariel a aceitar o acordo.

Úrsula representa aqui a feminista dos anos 1960. Uma mulher madura, que possui sua própria carreira, mas vive sozinha, sem marido ou filhos. É uma amargurada mulher de negócios, que tenta seduzir as meninas mais jovens a irem atrás de sua independência, mesmo que isso custe a família. (Faludi, 2001)

Em certo momento da canção, Úrsula tenta convencer a sereia a trocar sua voz por um par de pernas. A bruxa, então, aconselha Ariel como conseguir um homem sem usar a voz: “Terá sua aparência, seu belo rosto e não subestime a importância da linguagem do corpo.” (A Pequena Sereia, 1989, 00:43:14 – 00:43:23). Além de reforçar padrões estéticos sobre o corpo feminino, que prendem as mulheres a uma educação sexual sexista (Lima, 2024, p. 76), o trecho da canção reforça o silenciamento das mulheres.

O homem abomina tagarelas Garota caladinha ele adora!
Se a mulher ficar falando o dia inteiro fofocando O homem se zanga, diz adeus, e vai embora, não!

Não vá querer jogar conversa fora Que os homem fazem tudo pra evitar
Sabe quem é mais querida? É a garota retraída!
E só as bem quietinhas vão casar (A Pequena Sereia, 1989, 43:23 – 43:48)

Desta forma, o casamento é visto como o grande negócio da mulher, sua mais importante responsabilidade. Essas dicas do que fazer para arrumar um marido, ou manter o que já têm, eram comuns na cultura do backlash, sendo encontradas em muitas revistas destinadas ao público feminino. (Faludi, 2001, p. 118)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Pequena Sereia é um filme produzido dentro da cultura do backlash. O filme reforça estereótipos e condutas que vão desde o silenciamento feminino - representado pela venda da voz - à rivalidade feminina - entre duas mulheres solteiras em busca de um homem. Ariel, por ser a protagonista, representa a boa moça que precisa desesperadamente encontrar um marido. Seu grande objetivo, a partir da metade do filme, é o casamento, que fará com que viva fora dos domínios do pai.. Úrsula, entretanto, é seu oposto. Entre seus muitos esteriótipos, podemos destacar a carreirista, independente e ambiciosa, que priorizou o próprio sucesso ao invés da família, sendo estas as principais características de uma feminista, segundo o backlash. A ambição de Úrsula cresceu tanto que seu destino é a morte, deixando evidente os valores antifeministas presentes na obra.

Concluimos que o filme de animação, como todo produto cultural, não é neutro, carregando em si os valores da sociedade da qual faz parte, não podendo ser compreendido totalmente se deslocado de seu tempo e espaço.

REFERÊNCIAS

BORGES, Luiz Antonio Dias. História da animação: uso da técnica e estética. **Revista Livre de Cinema**, v. 6, n. 2, p. 63-82, 2019. Disponível em: <https://www.relici.org.br/index.php/relici/article/view/220>. Acesso em: 06 outubro 2025.

DAVSON, Felipe Pereira da Silva. O cinema como fonte histórica e como representação social: alguns apontamentos. **História Unicap**, v. 4, n. 8, p. 264-273, jul./dez. 2017. Disponível em: <https://www1.unicap.br/ojs/index.php/historia/article/view/961>. Acesso em: 6 outubro 2025.

DENIS, Sébastien. O Cinema de Animação. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2010.

FALUDI, Susan. **Backlash**: o contra-ataque na guerra não declarada contra as mulheres. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

LIMA, Savio Queiroz. **Identidades Secretas Sexualidades Ocultas: Gênero e Sexualidade nas Super-heroínas das Histórias em Quadrinhos**. 1 ed. Simões Filho-BA: Editora Devires, 2024.

KORNIS, Mônica Almeida. História e cinema: um debate metodológico. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 237-250, 1992. Disponível em: <https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/1940>. Acesso em: 28 maio 2025.

VASCONCELLOS, A. C. Desenho animado, uma fonte histórica. **Revista Encontros**, Fortaleza, v. 13, n. 24, 2015. Disponível em: <https://www.sumarios.org/artigo/desenho-animado-uma-fonte-hist%C3%B3rica>. Acesso em: 28 maio 2025.

RESUMOS SIMPLES

O BRASIL EM GILBERTO FREYRE E MANUEL BANDEIRA: A IDENTIDADE NACIONAL INTERPRETADA PELO CINEMA DOCUMENTÁRIO DE JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE

Mickaelly Stefanny Cardoso do Nascimento ¹

Meire Oliveira Silva ²

RESUMO

A cultura brasileira, em suas diversas expressões artísticas e intelectuais, sempre buscou compreender e representar a complexidade de sua formação histórica, marcada por contrastes, desigualdades e dualidades entre o moderno e o tradicional. Nesse cenário, Manuel Bandeira e Gilberto Freyre destacam-se como figuras fundamentais para o entendimento da identidade nacional, cada um contribuindo a partir de diferentes campos do saber. Bandeira, por meio da poesia modernista, rompeu com as convenções literárias e deu voz ao homem comum, transformando o cotidiano e a simplicidade em expressões da sensibilidade e da brasilidade. Já Freyre, com sua obra sociológica, interpretou a formação social do Brasil, evidenciando as relações entre raças, classes e costumes como elementos constitutivos da cultura nacional. Décadas depois, o cineasta Joaquim Pedro de Andrade retoma essas duas figuras em *O Poeta do Castelo* e *O Mestre de Apipucos* (1959), recriando pela linguagem cinematográfica a mesma busca pela essência do Brasil que permeia as obras de Bandeira e Freyre. O objetivo deste trabalho — fruto de uma Iniciação Científica em andamento (PIBIC- UEMA/FAPEMA) — é analisar de que modo Joaquim Pedro de Andrade, em seus curtas documentais, traduz visualmente as concepções de cultura e identidade nacional presentes nas vidas e obras desses autores, revelando uma aproximação entre a poética do cotidiano e a sociologia do íntimo. O estudo se ancora no referencial teórico dos estudos culturais e na crítica cinematográfica brasileira, dialogando com autores como Roberto Schwarz (2014) e Bentes (1996), que discutem as tensões entre tradição, modernidade e representação cultural. A metodologia adotada é qualitativa, de caráter interpretativo e comparativo, fundamentada na análise fílmica e na leitura intertextual entre literatura e cinema. Busca-se compreender como os gestos, os espaços e os silêncios presentes nas obras cinematográficas refletem o mesmo ideal de brasilidade que moveu Bandeira e Freyre, revelando o cinema como um espaço de tradução estética e simbólica da cultura nacional. Assim, a pesquisa pretende evidenciar o diálogo entre poesia, sociologia e cinema como caminhos complementares na construção da identidade cultural brasileira.

Palavras-chave: Cultura brasileira. Joaquim Pedro de Andrade. Gilberto Freyre. Manuel Bandeira. Identidade nacional.

¹ Graduanda em Letras Português e Literaturas de Língua portuguesa (UEMA). E-mail: mickaellystefanny4@gmail.com

² Pós-doutoranda em Literatura Brasileira (FFLCH-USP). Doutorado e Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada (FFLCH-USP). Docente do Curso de Letras da Universidade Estadual do Maranhão (UEMA). E-mail: meireoliveirasilva79@gmail.com

RETROALIMENTAÇÃO ENTRE MODA E CINEMA: UMA ANÁLISE DA MODA COMO ELEMENTO NARRATIVO NOS FILMES *BONEQUINHA DE LUXO* E *O DIABO VESTE PRADA* E OS PADRÕES CAPITALISTAS/PATRIARCAIS POR ELES REPRODUZIDOS

Stephanie Locker Geminiani ¹

RESUMO

O presente trabalho investiga a relação entre moda e cinema a partir da análise fílmica de *Bonequinha de Luxo* (1961) e *O Diabo Veste Prada* (2006), com o objetivo de compreender a moda como elemento narrativo na construção de personagens femininas e na reprodução — ou questionamento — de padrões capitalistas e patriarcais. Busca-se discutir de que forma o figurino ultrapassa o papel estético para se tornar linguagem simbólica e comunicacional, capaz de revelar valores sociais, tensionar papéis de gênero e consolidar imaginários de consumo. A pesquisa adota como eixo teórico a perspectiva da comunicação relacional, segundo Vera França, compreendendo a moda e o cinema como sistemas de interação social e produção de sentidos. Para a análise dos filmes, utiliza-se o modelo de Luiz Gonzaga Motta, que propõe três instâncias narrativas — plano da expressão, plano da estória e plano da metanarrativa — articuladas aqui com as reflexões de Edgar Morin, Gilles Lipovetsky, Laura Mulvey, Ann Kaplan e bell hooks. Essa articulação permite investigar desde os elementos visuais e sonoros que constroem a identidade das protagonistas até os discursos simbólicos que refletem as dinâmicas de poder, consumo e gênero. A análise de *Bonequinha de Luxo* centra-se em Holly Golightly (Audrey Hepburn), cuja imagem, construída pelo figurino de Givenchy, consagra o ideal feminino de elegância e submissão ao olhar masculino, típico da era dourada de Hollywood. Já em *O Diabo Veste Prada*, examina-se a transformação de Andrea Sachs (Anne Hathaway) e a autoridade de Miranda Priestly (Meryl Streep), em um contexto que aparenta emancipação, mas ainda reforça a lógica meritocrática e excludente da moda contemporânea. Os resultados indicam que, embora situados em contextos distintos, ambos os filmes reafirmam padrões de beleza hegemônicos — branquitude, magreza e juventude — e estruturas patriarcais, ao mesmo tempo em que revelam a moda como potente dispositivo de distinção social e narrativa. Assim, evidencia-se a retroalimentação entre moda e cinema como espelho e motor de valores capitalistas e de gênero, fundamentais para compreender a cultura midiática contemporânea.

Palavras-chave: Moda. Cinema. Narrativa. Capitalismo. Patriarcado.

¹ Paulistana, 23 anos, graduada em Jornalismo pela Universidade Federal de Ouro Preto. Além de área de pesquisa, tem a moda e o cinema como grandes paixões.

VIDEOCLÍPE E LITERATURA A PARTIR DO *MINISODE 3: TOMORROW CONCEPT TRAILER (2024)* DA BANDA TOMORROW X TOGETHER

Amanda Macêdo de Moraes Guirra¹

RESUMO

O audiovisual e a literatura são linguagens que podem ser utilizadas de diversas formas e que estão sendo atravessadas a todo o momento uma pela outra a fim de comunicar o que foi pretendido em seu planejamento. Os videoclipes, por exemplo, muitas vezes se utilizam da literatura na construção de suas narrativas e dos seus elementos imagéticos com o objetivo de passar a mensagem proposta pelo(a) artista ao seu público. Visto isso, temos como nosso objeto de investigação o videoclipe *minisode 3: TOMORROW Concept Trailer (2024)*² da banda sul-coreana Tomorrow x Together, escrito e dirigido por Yu Kwang Goeng, o qual utiliza “O Pequeno Príncipe” (1943), escrito por Antoine de Saint-Exupéry, como a sua principal referência narrativa e visual, buscando falar sobre o processo de transição da infância para a vida adulta. Esta pesquisa tem como objetivo investigar sobre as influências entre o audiovisual e a literatura a partir da intertextualidade e o papel da *mise-en-scène* e direção de fotografia na construção da narrativa de um videoclipe a partir da análise destes dois elementos dentro do *minisode 3: TOMORROW Concept Trailer (2024)* utilizando as etapas metodológicas indicadas por Coutinho (2015) para a análise da imagem: a leitura, a interpretação e a síntese/conclusão. Trazemos como base teórica para este trabalho autoras e autores que abordam a intertextualidade (Paulino, Walty e Cury, 1995; Samoyault, 2008), o videoclipe (Valente, 2003; Soares, 2012; 2013), a mistura de meios e multimeios (Santaella, 2005), a narrativa visual (Block, 2010), linguagem cinematográfica (Bordwell e Thompson, 2013; Carreiro, 2021), e, a fotografia cinematográfica (Scansani, 2019; 2020). O videoclipe selecionado age como uma introdução ao álbum *Minisode 3: Tomorrow*, lançado em 2024 pela banda Tomorrow x Together, apresentando o conceito do mesmo para o(a) espectador(a) a partir de uma narrativa que acompanha cinco jovens príncipes vindos do planeta B612 que estão tentando resgatar a sua amiga raposa no planeta Terra. Além de citações e alusões ao “O Pequeno Príncipe” (1943), aspectos pertencentes a *mise-en-scène*, tal como figurinos, cenários, objetos cênicos e personagens também nos remetem ao livro, contextualizando o enredo, com o *minisode 3: TOMORROW Concept Trailer (2024)* apresentando uma direção de fotografia que corrobora para a construção da atmosfera nostálgica no planeta no B612 e melancólica no planeta Terra a partir dos seus componentes, como por exemplo, a iluminação, cores, planos, enquadramentos, movimentos de câmera e velocidade do quadro, evidenciando a perspectiva destas personagens para o(a) espectador(a), bem como transmitindo emoções, sentimentos e sensações vivenciados por elas, reforçando a mensagem proposta pela narrativa.

Palavras-chave: Videoclipe. Literatura. Intertextualidade. *Mise-en-scène*. Direção de Fotografia.

¹Pós-Graduanda do Curso de Especialização em Gestão Cultural e Bacharela em Comunicação Social – Rádio e TV pela Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC), e-mail: ammguirra@gmail.com

² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7ogramgxWml>

A CONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA E DA SUBJETIVIDADE NO FILME AINDA ESTOU AQUI: UMA ANÁLISE AUDIOVISUAL

Aglayson Brito Oliveira¹
Vitória Carvalho Assunção²
Meire Oliveira Silva³

RESUMO

O filme *Ainda Estou Aqui* (2024), dirigido por Walter Salles, é uma adaptação cinematográfica da obra literária de Marcelo Rubens Paiva (2015). Trata-se de um relato autobiográfico e memorialístico que aborda a subjetividade, a memória e os efeitos da ditadura militar na vida de Eunice Paiva e de sua família, especialmente em relação ao desaparecimento de Rubens Paiva. A narrativa cinematográfica se diferencia do livro por apresentar maior linearidade, embora preserve a dimensão reflexiva e íntima da experiência vivida pelos personagens. A obra utiliza recursos visuais para expressar estados emocionais e psicológicos, explorar a relação entre espaço e memória, e criar empatia do espectador com a trajetória dos protagonistas. Silêncios, olhares, gestos e enquadramentos contribuem para a construção de uma narrativa intimista e emocionalmente envolvente. Assim, este estudo tem como objetivo analisar o filme *Ainda Estou Aqui* (2024), destacando como os elementos da linguagem cinematográfica colaboram para a representação da subjetividade e da memória, além de investigar a maneira como o filme traduz para a linguagem audiovisual os acontecimentos históricos e as experiências pessoais presentes no livro. Os métodos seguidos para a realização da pesquisa foram a análise qualitativa com coleta de dados bibliográficos e revisão teórica. Como principais referências, foram utilizados autores como Joel Candau (2012), Ecléa Bosi (2013), Maurice Halbwachs (2006), Catarina Gualda (2010), Pierre Nora (1993), entre outros. Entre os resultados parciais, observou-se que o filme mantém o caráter autoral do cineasta, articulando fidelidade histórica, sensibilidade estética e construção de narrativa emocional. *Ainda Estou Aqui* demonstra como a memória pessoal e coletiva pode ser traduzida para o cinema, oferecendo uma reflexão sobre luto, resistência e memória histórica.

Palavras-chave: Memória. Subjetividade. Linguagem cinematográfica. Ditadura militar brasileira. Adaptação audiovisual.

1 Graduando em Letras, Licenciatura em Língua Portuguesa, UEMA. Discente vinculado às atividades do Programa Institucional de Bolsas de Extensão (PIBEX) da Universidade Estadual do Maranhão, vinculado à PROEXAE. UEMA

2 Graduanda em Letras, Licenciatura em Língua Portuguesa, UEMA. Discente vinculada ao Programa Institucional de Bolsas de Extensão (PIBEX) da Universidade Estadual do Maranhão, vinculado à PROEXAE. Bolsista UEMA

3 Pós-doutoranda em Literatura Brasileira (USP), doutora e Mestra em Teoria Literária e Literatura Comparada (USP). Docente de Literatura no curso de Letras da Universidade Estadual do Maranhão (UEMA).

CINEMA DE GUERRILHA: ESTÉTICA DA PRECARIEDADE E TÁTICAS DE RESISTÊNCIA

Naican Escobar¹

RESUMO

O presente trabalho insere-se no debate sobre as práticas de produção audiovisual contra-hegemônicas, focando especificamente no cinema de guerrilha como uma tática de resistência estética e política. Diante de um cenário industrial dominado por orçamentos vultosos e fórmulas narrativas padronizadas, a produção independente radical, ou de guerrilha, emerge não apenas como uma resposta à escassez de recursos, mas como uma escolha deliberada que reconfigura a própria linguagem cinematográfica. A precariedade técnica é, neste contexto, transmutada em potência criativa, gerando uma “estética da imperfeição” que desafia as expectativas do espectador e permite a abordagem de temas socialmente urgentes com maior agilidade e autenticidade. O objetivo principal desta pesquisa é investigar de que maneira as limitações materiais do cinema de guerrilha influenciam diretamente a construção narrativa e estética, funcionando como dispositivos de verossimilhança e crítica social. Secundariamente, busca-se analisar como a revolução digital, desde o advento do Dogme 95 até a popularização das câmeras DSLR e dos smartphones, redefiniu as táticas de guerrilha, democratizando o acesso à realização, ao mesmo tempo em que impôs novos desafios de distribuição e visibilidade em um ambiente de excesso de conteúdo. O quadro teórico-metodológico articula uma revisão bibliográfica crítica com a análise fílmica comparativa. A fundamentação teórica recorre aos conceitos do Terceiro Cinema, formulado por Solanas e Getino, que propunha um cinema de combate e descolonização, em diálogo com as reflexões de Glauber Rocha sobre a “estética da fome”. A metodologia de análise fílmica concentra-se em estudos de caso que contrastam a produção do cinema marginal brasileiro dos anos 1970 com produções digitais independentes contemporâneas, examinando elementos como o uso da câmera na mão, a captação de som direto e as estratégias de montagem que evidenciam, em vez de ocultar, as condições de produção. Como resultados parciais, observa-se que o cinema de guerrilha continua sendo um laboratório vital para a inovação da linguagem audiovisual e uma ferramenta indispensável para a expressão de vozes marginalizadas, reafirmando o cinema como um ato político.

Palavras-chave: Cinema de Guerrilha. Produção Independente. Estética da Precariedade. Cinema Social. Tecnologia Digital.

¹ Naican Escobar: Cineasta, roteirista e escritor. Formado pela Academia Internacional de Cinema (AIC) e EBAC. Premiado como Personalidade do Ano (Louvre, Paris, 2022)

O TÉDIO E O NADA: O CINEMA DE SOFIA COPPOLA E CHANTAL AKERMAN

Catarina de Souza Costa ¹

RESUMO

O cinema é popularmente relacionado à experiência de entretenimento, quem vai à sala de cinema, ou opta por assistir um filme em casa, comumente escolhe uma obra audiovisual que traga a sensação de preenchimento e dinamicidade para o seu dia. Com o tempo cada vez mais acelerado e pulsante, as produções cinematográficas tornam-se gradativamente mais sedentas de provocar os mais variados estímulos sensoriais. No entanto, os filmes das diretoras Sofia Coppola e Chantal Akerman não obedecem a essa aceleração instituída na contemporaneidade, através do *slow cinema* e da retratação de uma realidade cotidiana, as diretoras trabalham com os elementos do tédio e do nada em suas produções. Compreendendo como esses dois elementos são materializados no fazer de um cinema realista trazido por André Bazin, destaca-se os filmes *Um Lugar Qualquer* (2010) de direção e roteiro de Sofia Coppola e *Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles* (1975) de direção e roteiro de Chantal Akerman. O tema do tédio é recorrentemente explorado pela diretora Sofia Coppola, podemos notar esse elemento nos filmes *As Virgens Suicidas* (1999), *Encontros e Desencontros* (2003) e *Bling Ring: A gangue de Hollywood* (2013). No entanto, é em *Um Lugar Qualquer* (2010) que o tédio aparece de maneira explícita, tanto na história retratada como na forma fílmica. Já no universo cinematográfico trazido por Chantal Akerman, em *Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles* (1975), é o elemento do nada que se destaca, tanto o enredo quanto as escolhas das técnicas audiovisuais, como a longa duração do filme, faz o espectador ser transportado para uma realidade onde nada acontece. Valendo-se da metodologia de análise de filmes, busca-se compreender como essas duas diretoras articulam elementos do tédio e do nada em suas produções cinematográficas e como essas escolhas provocam estímulos alheios ao que é esperado pelo espectador do cinema contemporâneo.

Palavras-chave: *Slow cinema*. Sofia Coppola. Chantal Akerman. Cinema realista.

¹ Graduanda em Cinema e Audiovisual pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB). <https://orcid.org/0000-0001-7488-226X>.

TERROR E SUBVERSÃO: ANÁLISE DOS RELATÓRIOS DE CENSURA SOBRE OS FILMES DE ZÉ DO CAIXÃO DURANTE A DITADURA MILITAR BRASILEIRA (1968-1974)

Richarle Oliveira Alves¹

RESUMO

Esta pesquisa visa analisar os relatórios de censura referentes aos filmes de Zé do Caixão durante a ditadura militar brasileira, especialmente entre 1968 e 1974, período conhecido como os “anos de chumbo”, marcado por forte repressão cultural. O foco está nas obras *O “Estranho Mundo de Zé do Caixão”* (1968), *“O Despertar da Besta”* (1970) e *“O Exorcismo Negro”* (1974), todas submetidas ao crivo dos censores do regime. A partir da análise desses filmes, busca-se compreender como o gênero de terror, por sua natureza subversiva, desafiava os padrões morais e políticos impostos pela ditadura, evidenciando as tensões entre expressão artística e controle ideológico. Ademais, evidencia-se como a censura ao cinema se apoiava em um aparato legal institucionalizado pelo regime militar brasileiro. Pretende-se também investigar a relação entre a censura e os valores morais adotados pelos agentes estatais responsáveis pelos pareceres, levantando a hipótese de que muitos deles foram elaborados sob uma ótica cristã conservadora. Tal perspectiva teria influenciado diretamente a proibição ou modificação de trechos nas obras, especialmente os que abordavam ocultismo, negação da fé, sexualidade e violência simbólica, elementos frequentes no cinema de José Mojica Marins. A pesquisa adota uma abordagem teórica fundamentada nas discussões sobre poder e controle social, utilizando autores como Michel Foucault, com sua análise dos dispositivos disciplinares, e Beatriz Kushnir com estudos sobre a repressão aos jornalistas e à produção cultural. Assim, busca-se não apenas compreender os mecanismos de censura aplicados às obras analisadas, mas também aprofundar o entendimento do projeto político em vigor e suas estratégias para coibir manifestações consideradas ameaçadoras à ordem estabelecida. Ao traçar um paralelo entre os filmes censurados e modificados, além do contexto político da época, pretende-se mostrar como Mojica atravessou os anos de repressão com criatividade e resistência simbólica, utilizando o cinema de terror como forma de enfrentamento cultural.

Palavra chaves : Censura. Cultura.Terror.Ditadura

¹ Estudante do sexto semestre do curso de história da Universidade Federal do Ceará (UFC). Já participei de grupo de extensão da universidade e, atualmente, trabalho como monitor da rede pública do estado do Ceará.

RASTROS DE MULHERES E PROCESSOS DE DEFLORAMENTO: UMA PESQUISA EM ARQUIVOS POLICIAIS DO INÍCIO DA REPÚBLICA

Luísa Reis¹

RESUMO

Esse trabalho integra um projeto cujo objetivo final é o desenvolvimento de um curta-metragem que tematiza a presença de figuras femininas no cenário do Rio de Janeiro nos primeiros anos da República e o papel social e cultural ocupado por elas. A pesquisa busca recolher e analisar material iconográfico, filmográfico e literário – especialmente em arquivos policiais – entendendo que as mulheres neles presentes, em sua maioria, foram figuras marginalizadas, a quem nunca foi permitido o controle de suas próprias histórias. Por meio de visitas a arquivos online e presenciais, investigamos o tratamento policial, médico e jurídico ao qual as mulheres presentes nos documentos policiais – processos de “defloramento” majoritariamente – foram submetidas, investigando também o discurso dos julgamentos e dos exames médicos da época. O período estudado, as primeiras décadas do século XX, revela um Rio de Janeiro em transição política e econômica, em meio à modernização urbana e à consolidação de uma moral burguesa. A influência europeia em campos como a medicina, o direito e o pensamento positivista moldaram uma política sexual que subordinava a mulher à maternidade e à moral familiar, associando a mulher a “deficiências morais”. Assim, o objetivo central da pesquisa é tratar o arquivo policial como espaço de disputa, buscando restituir dignidade e reconhecimento às mulheres populares cujas histórias foram narradas apenas por instâncias de poder, recuperando rastros de suas subjetividades por meio da realização de um pequeno filme de arquivo. O curta-metragem resultante pretende, pela montagem, decifrar as imagens, atribuir novos sentidos e incorporar as lacunas como parte do discurso. A metodologia combinou pesquisa virtual (Hemeroteca Digital e SIAN), visitas presenciais ao Arquivo Nacional e fichamento de obras teóricas, entre elas *O Sabor do Arquivo* (Arlette Farge), *Condição Feminina e Formas de Violência* (Rachel Soihet) e *Meninas Perdidas* (Martha de Abreu Esteves). Além disso, os artigos de Andréa França, como “O cinema de arquivo e a (des)pedagogia das sensibilidades” e “*Terra Encantada* retomado: processos de pesquisa e realização de experimentos audiovisuais com arquivo”, e os filmes *Dálmata* também de França e *A Morte Branca do Feiticeiro Negro* de Rodrigo Ribeiro foram fundamentais para pensar a montagem como gesto político de visibilização e ressignificação das ausências. Por fim, o trabalho com arquivos policiais revelou a importância de desconfiar do documento e compreender o julgamento como expressão de poder; as mulheres encontradas, antes silenciadas, emergem agora no primeiro plano histórico, instaurando um diálogo entre passado e presente e evidenciando como a política de disciplinarização sexual de outrora ainda reverbera nas estruturas patriarcais atuais.

Palavras-chave: Estudo de cinema. Documentário. Imagem de arquivo. República Velha. Processos de defloramento.

¹ Estudante de graduação do Bacharelado em Estudos de Mídia – ênfase Cinema e Audiovisual da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Integrante do grupo de pesquisa IMADIS – Laboratório de Pesquisa de Imagens em Disputa no Cinema e no Audiovisual (CNPq), liderado pela professora Andréa França.

O HIV COMO VILÃO E A INCAPACIDADE CIENTÍFICA DO ANTI-VILÃO EM CLUBE DE COMPRAS DALLAS

Renan da Silva Dalago¹

RESUMO

O presente trabalho analisa o HIV como arquétipo do vilão em Clube de Compras Dallas, compreendendo-o não como personificação moral da doença, mas como força simbólica estruturante da narrativa. No plano arquetípico, o vilão é aquilo que rompe a ordem inicial e instaura conflito, crise e transformação; nesse sentido, o HIV atua como antagonista primordial ao desestabilizar a identidade do protagonista, ameaçar sua sobrevivência e desencadear uma saga de desconstrução e enfrentamento. Diferentemente do vilão clássico dotado de intenção e consciência, o vírus se apresenta como força invisível e silenciosa, intensificando seu estatuto simbólico ao operar como presença difusa que corrói o corpo e reorganiza relações sociais. Na narrativa, o HIV ultrapassa sua dimensão biológica e converte-se em símbolo de morte, vulnerabilidade e exclusão, atingindo não apenas o plano físico, mas também os níveis psicológico, social e institucional. Ao desmontar a autoimagem masculina construída sobre virilidade e invulnerabilidade, a doença funciona como espelho invertido que revela fragilidade, limite e dependência, catalisando o processo de transformação do anti-herói. O antagonismo, portanto, expande-se do vírus ao sistema médico-farmacêutico que administra a doença, configurando uma ameaça simultaneamente orgânica e estrutural. Arquetipicamente necessário para o movimento da trama, o HIV sustenta a tensão dramática e inaugura o percurso de autodescoberta do protagonista. Contudo, sua vilania é estrutural, não moral, o que impede leituras estigmatizantes e afasta qualquer noção de “anti-vilão”, uma vez que não há um “anti-HIV” no campo simbólico ou científico. Conclui-se, assim, que o HIV ocupa, na organização simbólica do filme, a função de antagonista arquetípico que desloca identidades e expõe as fragilidades do corpo, da masculinidade e das próprias instituições.

Palavras-chave: Anti-Vilão. Fenomenologia. Arquétipo.

1 Doutorando em Comunicação no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Goiás, bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás (FAPEG). Bacharel em Publicidade e Propaganda pela UniCesumar, com segunda licenciatura em Letras - Português/espanhol e suas respectivas literaturas pela Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS). Mestre em Literatura, pelo PPGLetras da UEMS.

