

**COMUNICAÇÃO**  
**MÍDIA**  
**E CONSUMO**

**Editoras-chefes:** Gisela G. S. Castro e Tânia M. C. Hoff

**Bolsistas PPGCOM-ESPM:** Pedro Henrique Andrade, Mariana Vallareto Nery e Yuri Demartini

**Assessoria Editorial:** E-papers Serviços Editoriais Ltda.

**Revisão:** Nancy Soares (português)

**Tradução:** E-papers Serviços Editoriais Ltda.

**Capa:** E-papers Serviços Editoriais Ltda.

e-ISSN 1983-7070

**Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo da ESPM**

Profª. Dra. Eliza Bachega Casadei

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo da  
Escola Superior de Propaganda e Marketing - ESPM, Brasil

Profª. Dra. Gabriela Machado Ramos de Almeida

Vice-Cordenadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo da  
Escola Superior de Propaganda e Marketing - ESPM, Brasil

#### CATALOGAÇÃO NA FONTE

Comunicação, Mídia e Consumo / Escola Superior de Propaganda e  
Marketing, Ano 1, v. 1, n. 1 (maio 2004) – São Paulo: ESPM, 2020 –

Ano 21, v. 21, n. 62 (set./dez. 2024)

Quadrimestral

ISSN 1983-7070 online

Acesso em: <http://revistacmc.espm.br>

1. Comunicação – Periódico. 2. Mídia. 3. Consumo. I. Escola Superior de  
Propaganda e Marketing. II. Programa de Pós-Graduação em Comunicação  
e Práticas de Consumo.

CDU – 659.1

ESPM

Rua Joaquim Távora, 1240 Vila Mariana São Paulo SP Brasil  
[revistacmc@espm.br](mailto:revistacmc@espm.br)

# **Comunicação, mídia e consumo**

Revista do Programa de Pós-Graduação  
em Comunicação e Práticas de  
Consumo da ESPM, São Paulo

Publicação quadrimestral  
ano 21 • volume 21 • número 62 • set./dez. 2024  
versão eletrônica da revista disponível em:  
<http://revistacmc.espm.br>

Indexadores e Diretórios: SCOPUS, Sumários.org, LIVRE, Latindex,  
EBSCO, DOAJ, Portal de Periódicos da CAPES, Diadorim

## EXPEDIENTE

Publicação quadrimestral do Programa de Pós-graduação da ESPM

**Conselho Editorial** Adriana da Rosa Amaral, Universidade do Vale do Rio dos Sinos – Unisinos; Afonso de Albuquerque, Universidade Federal Fluminense – UFF; Alberto Efendy Maldonado Gómez de la Torre, Universidade do Vale do Rio dos Sinos – Unisinos; Alexandre Almeida Barbalho, Universidade Estadual do Ceará - UEC; Amparo Huertas, Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, Espanha; Ana Carolina Damboriarena Escosteguy, Universidade Federal de Santa Maria - UFSM; Ana Carolina Rocha Pessoa Temer, Universidade Federal de Goiás - UFGO; Ana Cláudia Gruszynski, Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS; Bruno Roberto Campanella, Universidade Federal Fluminense - UFF; Beatriz Brandão Polivanov, Universidade Federal Fluminense - UFF; Claudia da Silva Pereira, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro - PUC/RJ; Cristiane Freitas Gutfreind, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - PUC/RS; Fabio Fonseca de Castro, Universidade Federal do Pará - UFPA; Fátima Cristina Regis Martins de Oliveira, Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ; Fernanda Martinelli, Universidade de Brasília; Fernando Antônio Resende, Universidade Federal Fluminense - UFF; Francisco Rüdiger, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - PUC/RS; Guilherme Nery Atem, Universidade Federal Fluminense - UFF; Gustavo Daudt Fischer, Universidade do Vale do Rio dos Sinos - Unisinos; Herom Vargas Silva, Universidade Metodista de São Paulo - UMESP; Isaltina Maria de Azevedo Mello Gomes, Universidade Federal de Pernambuco - UFPE; Janice Caiafa Pereira e Silva, Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ; João Batista Freitas Cardoso, Universidade Municipal de São Caetano do Sul - USCS; Jorge Cardoso Filho, Centro de Artes, Humanidades e Letras / Universidade Federal do Recôncavo da Bahia - UFRB; Jose Carlos Souza Rodrigues, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro - PUC/RJ; Juliana Colussi, Universidad del Rosario - Bogotá, Colômbia; Karla Regina Macena Pereira Patriota, Universidade Federal de Pernambuco - UFPE; Laan Mendes de Barros, Universidade Estadual Paulista - UNESP; Laura Loguercio Cânepa, Universidade Anhembi Morumbi - UAM; Liv Rebecca Sovik, Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ; Luis Mauro Sá Martino, Faculdade Cásper Líbero - FCL; Marcelo Kischinhevsky, Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ; Márcio Souza Gonçalves, Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ; Maria Cristina Mendes da Ponte, Universidade Nova de Lisboa - Lisboa, Portugal; Maria Inês Carlos Magno, Universidade Anhembi Morumbi - UAM; Marialva Carlos Barbosa, Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ; Marta Rizzo García, Universidad Autónoma de la Ciudad de México - UACM, Ciudad de México, México; Micael Maiolino Herschmann, Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ; Patricia Cecilia Burrows, Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ; Raquel Marques Carrigo Ferreira, Universidade Federal de Sergipe - UFS; Regiane Miranda de Oliveira Nakagawa, Universidade Federal do Recôncavo da Bahia; Regina Rossetti, Universidade Municipal de São Caetano do Sul - USCS; Ricardo Ferreira Freitas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ; Rogério Luiz Covaleski, Universidade Federal de Pernambuco - UFPE; Ronaldo George Helal, Universidade do Estado do Rio de Janeiro; Rose de Melo Rocha, Escola Superior de Propaganda e Marketing - ESPM; Roseli Aparecida Figaro Paulino, Universidade de São Paulo - USP; Simone Luci Pereira, Universidade Paulista - UNIP; Sofia Cavalcanti Zanforlin, Universidade Católica de Brasília - UCB; Suely Fragoso, Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS; Valquíria Aparecida Passos Kneipp, Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN; Veneza Mayora Ronsini, Universidade Federal de Santa Maria - UFSM; Yuji Cushiken, Universidade Federal de Mato Grosso - UFMT.

## Sumário

- 387** Apresentação do Dossiê Produção, circulação e consumo de imagens produzidas em coletividade e a fabulação do comum
- 

Gabriela Almeida  
Angelita Bogado  
*Editoras Convidadas*

- 391** Nem presa, nem morta: visualidades do ativismo feminista como carrossel de telas no Instagram  
Neither imprisoned nor dead: visualities of feminist activism as an Instagram carousel post
- 

Angie Biondi  
Rita Maria Radl-Philipp

- 416** Cinema negro brasileiro: identidade como lugar de invenção de novas comunidades

*Black Brazilian Film: identity and the invention of new communities*

---

Natasha Roberta dos Santos Rodrigues  
Gilberto Alexandre Sobrinho

- 439** Narrativas de si e a *mise-en-scène* de memórias coletivas na universidade  
Self-narratives and the *mise-en-scène* of collective memories at university
- 

Daniela Matos  
Taís Lima Gonçalves Amorim da Silva

- 462** Cenas, fabulações e bricolagens: uma aposta teórico-metodológica descolonizadora para pesquisas em Comunicação  
Scenes, fables and bricolages: a decolonizing theoretical-methodological approach for research in Communication
- 

Francine Altheman

- 487** Os excluídos do arquivo: fabulação e potências de fabricação da vida  
Those excluded from the archive: fables and life-making powers
- 

Nuno Manna  
Itania Maria Mota Gomes  
Valéria Vilas Bôas  
Thiago Ferreira

- 511** “Gorda”: mapeamentos e correlações sobre um corpo abjeto a partir da ferramenta Google Trends  
“Fat”: mappings and correlations about an abject body through the Google Trends tool
- 

**Carolina Dantas de Figueiredo**  
**Juliana Maia Albuquerque Pessoa**

- 533** Atualização do Mapa do Jornalismo Independente no Brasil: modelos de negócio em funcionamento  
Update of the Map of Independent Journalism in Brazil: business models in operation
- 

**Stefanie Carlan da Silveira**  
**Alessandra Natasha Costa Ramos**

- 558** Contextualizando a taxonomia da privacidade de solove no ciclo de vida dos dados  
Contextualizing solove’s taxonomy of privacy in the data life cycle
- 

**Ricardo César Gonçalves Sant’Ana**  
**Dayane de Oliveira Martins**

- 583** Compreendendo o design através das plataformas: o caso do consumo de moda no Shopee  
Understanding design across platforms: the case of consumption of fashion in Shopee
- 

**Sandra Portela Montardo**  
**Ítalo José de Medeiros Dantas**  
**Glauber Soares Júnior**  
**Marcelo Curth**

## **Dossiers**

## **Apresentação do Dossiê Produção, circulação e consumo de imagens produzidas em coletividade e a fabulação do comum**

---

*Gabriela Almeida*

*Angelita Bogado*

Editoras Convidadas

Diante dos avanços tecnológicos que produziram alterações radicais nos modelos de realização audiovisual e, conseqüentemente, nos modos de circulação e consumo de imagens, nos vemos diante de uma paisagem midiática hipersaturada que convoca a uma reflexão minuciosa sobre as relações entre estética, política, partilha do sensível e os sentidos do comum, do comunitário e da coletividade frente ao avanço neoliberal. No caso da chamada produção audiovisual pós-industrial, tais rasuras se dão nos níveis estético, discursivo e institucional: pessoas negras, mulheres, indígenas, migrantes, periféricas e dissidentes de gênero e sexualidade - com as interseccionalidades possíveis entre esses grupos - ocupam hoje diversos espaços com suas imagens imbuídas de desejo de intervenção social, de disputa por visibilidade e de superação de imaginários datados que contribuíram para perpetuar historicamente posições de assujeitamento e reificação de violências estruturais.

Essas produções situam-se em um espectro midiático bastante amplo, o que resulta em registros também muito distintos e constituídos de uma miríade de convocações éticas e estéticas na interface comunicação, mídia e consumo simbólico: vídeos amadores publicados em redes sociais para divulgação de lutas políticas; filmes produzidos por coletivos; cinemas negros; cinemas indígenas; cinemas de mulheres e audiovisuais produzidas por movimentos sociais no âmbito da comunicação



comunitária constituem algumas das materialidades e leituras possíveis para o fenômeno que se busca investigar com o dossiê.

A urgência do debate proposto revela-se no grande número de submissões que a chamada recebeu. Os artigos que compõem o dossiê, que foi desdobrado em dois volumes e terá publicação nos números 62 (setembro-dezembro de 2024) e 63 (janeiro-abril de 2025) da revista Comunicação, mídia e consumo, discutem como diferentes modos de produção articulam noções de comum, comunitário e coletividade, explorando uma miríade de procedimentos metodológicos e de aportes teóricos que visam dar conta de questões como ativismos nas redes sociais e imagens de violência, cinemas negros no Brasil, memórias coletivas na universidade e as relações entre arquivo e poder.

O texto *Nem presa, nem morta: visualidades do ativismo feminista como carrossel de telas no Instagram*, das autoras Angie Biondi e Rita Maria Radl-Philipp, traz uma grande contribuição para pensar a relação entre a performatividade das imagens e o ativismo feminista. O artigo mostra como a produção, circulação e consumo de imagens visa permitir táticas de reivindicação e protesto, considerando não apenas a visibilidade dos corpos e de suas demandas na rede de conversações políticas, mas também a criação de um tipo de visualidade que faz dialogar com as tecnologias móveis conectadas, o intenso uso das redes sociais digitais e a exposição das alianças coletivas feitas e refeitas nas ruas.

Em *Cinema negro brasileiro: identidade como lugar de invenção de novas comunidades*, Natasha Rodrigues e Gilberto Sobrinho, por meio dos Estudos Culturais, especialmente das contribuições de Stuart Hall, mobilizam a identidade racial como noção política basilar para os processos de fabulação e elaboração de comunidades transnacionais nos cinemas negros realizados no Brasil no século XXI, tendo como recorte os curtas-metragens *Liberdade* (2018, de Pedro Nishi e Vinícius Silva) e *Aurora* (2018, de Everlane Moraes). O artigo é resultante de pesquisa vencedora na categoria de melhor dissertação de Mestrado do prêmio de Teses e Dissertações 2024 da Socine - Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema Audiovisual.

O artigo das pesquisadoras Daniela Matos e Tais Lima Gonçalves Amorim da Silva, *Narrativas de si e a mise-en-scène de memórias coletivas na universidade: uma análise do documentário Caminhos Abertos*, propõe o estudo de audiovisuais como produtoras de memórias coletivas. Por meio de uma abordagem analítica sensível dos corpos, a pesquisa articula-se a um campo caro às pesquisas contemporâneas interessadas em produzir um olhar outro acerca de processos de reparação e rememoração social, atravessados por aportes midiáticos e pela dimensão do consumo simbólico, e marcados por territorialidades específicas.

Francine Altheman, com o trabalho *Cenas, fabulações e bricolagens: uma aposta teórico-metodológica descolonizadora para pesquisas em Comunicação*, busca oferecer um caminho teórico-metodológico para pesquisas em Comunicação. Partindo dos métodos da igualdade e da cena, propostos pelo historiador francês Jacques Rancière, a autora investe em uma espécie de bricolagem, reconstruindo cenas com as diversas peças disponíveis, o que envolve um reenquadramento do olhar e uma poética do conhecimento para que as cenas se descortinem, através de um processo anti hierárquico e descolonizador.

Em *Os excluídos do arquivo: fabulação e potências de fabricação da vida*, de Nuno Manna, Itania Maria Mota Gomes, Valéria Vilas-Boas e Thiago Emanuel Ferreira dos Santos se propõem a realizar um ensaio de contextualização radical da noção de arquivo para pensar o documentário de autoria indígena *NŨHŨ Yãg Mũ Yôg Hãm: Essa terra é nossa!*. Os pesquisadores refletem sobre questões da não neutralidade e da não universalidade do arquivo e sua relação com o contexto, de maneira a compreender a extensão e os sentidos da relação entre arquivo e poder.

O dossiê é fruto de uma parceria interinstitucional entre o Programa de Pós-graduação em Comunicação e Práticas de Consumo da ESPM e o Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), que resultou no projeto *Corpos da cena em cena: imagens estético-políticas realizadas em coletividade no Recôncavo da Bahia e na Grande São Paulo*, financiado com recursos do Edital Universal do CNPq 2021. Desejamos que o conjunto de

textos trazidos pelos pesquisadores/colaboradores desta edição da revista *Comunicação, Mídia e Consumo* tragam importantes contribuições e reflexões acerca da produção, circulação e consumo de imagens produzidas em coletividade. Ao campo da Comunicação, esperamos ter ofertado, com este número, uma formulação epistemológica que se ampara não na partilha de conteúdos e/ou mensagens, mas nas partilhas das diversas formas de experienciar o mundo. Boa leitura e até a próxima edição!

## **Nem presa, nem morta: visualidades do ativismo feminista como carrossel de telas no Instagram<sup>1</sup>**

### **Neither imprisoned nor dead: visualities of feminist activism as an Instagram carousel post**

Angie Biondi

Rita Maria Radl-Philipp

**Resumo:** Nos últimos anos, temos observado como as imagens adentraram a seara de disputa pelas pautas feministas não mais como representação de grupos de mulheres ou registro histórico de suas ações, mas como recursos constituintes da própria agenda política. Assim, fotografias e vídeos têm ganhado protagonismo conforme se coligam à emergência de certos fatos e episódios cotidianos que passam a circular intensivamente entre coberturas jornalísticas e perfis nas redes sociais digitais engendrando uma forma peculiar de consumo de tais imagens. Esse texto propõe um exercício teórico crítico sobre duas reportagens audiovisuais recentes acerca das manifestações pelo aborto legal e seguro no Brasil a partir do Instagram. Em ambas, observamos como as imagens conduzem formações discursivas e afetivas que enlaçam visualidade e consumo.

**Palavras-chave:** aborto legal; consumo; feminismo; imagem; Instagram

**Abstract:** In recent years, we have observed how images participate in the dispute over feminist agendas, no longer as a representation of groups of women or a historical record of their actions, but as constituent resources of the political agenda itself. Photographs and videos gain even more prominence as they are associated with the media emergence of everyday facts and episodes that circulate in journalistic coverage and profiles on social networks engendering a particular form of consuming images. This text proposes a theoretical and critical exercise on

1 Pesquisa realizada com recursos do CNPq.

*two recent audiovisual reports about the demonstrations for legal and safe abortion in Brazil on Instagram. In both, we observe how images guide the discursive and affective formations that link visibility and consumption.*

**Keywords:** *legal abortion; consumption; feminism; image; Instagram*

## Introdução

Nos últimos anos, diversos países da América Latina, como Brasil, Colômbia, Chile, além do México, têm centralizado esforços para conter os contínuos reveses políticos conservadores que alteram leis e normas jurídicas já implementadas como um direito público. No Brasil, a recente votação do Projeto de Lei 1904/2024, que propõe alterar o Código Penal equiparando aborto a homicídio, pautado em regime de urgência pelo presidente da Câmara Legislativa, atendendo à demanda de alguns grupos políticos, fez com que uma quantidade significativa de protestos e mobilizações ressurgissem em todo o país, nas últimas semanas de junho.

As manifestações organizadas pelos agrupamentos e coletivos de mulheres em prol das reivindicações por políticas públicas que garantam o direito ao aborto legal e seguro no país sempre fizeram parte da cena política brasileira. Imagens de exposições fotográficas, intervenções artísticas, atividades culturais, além de diversos atos políticos feministas foram constantemente retratados e vistos ao longo dos anos, pelo menos desde 1960 (BONAN; FERREIRA, 2005).

No entanto, observamos que, atualmente, as imagens dessas ações não têm como objetivo principal a constituição de um registro documental, mas compreendem uma parte importante da própria estratégia ativista de reivindicação e protesto que assume o campo visual como um elemento constituinte do debate público, sobretudo a partir da popularização das tecnologias móveis conectadas e o intenso uso das redes sociais digitais.

Nesse sentido, notamos que a produção e circulação dessas imagens não se restringem à composição de arquivos históricos ou registro de materiais documentais, mas são recursos mobilizadores das próprias ações feministas operando uma potencialidade sensível e discursiva como uma dimensão própria da experiência política contemporânea (CALDERÓN, 2020; NORONHA, 2019). Essas imagens produzidas, ao adentrarem o campo dos dispositivos comunicacionais, particularmente, o das redes sociais digitais, plataformas e aplicativos buscam expandir

o espaço de aparição de seu repertório e suas lutas políticas instituindo formas específicas de visualidades para a configuração de uma imagem reconhecível e consumível do ativismo feminista.

Processos subjetivos conduzem certas práticas de consumo de onde se extraem desejos, ideais e valores mediados que passam a produzir sentidos e a representar também a vida dos indivíduos, pois se conectam com outras esferas da experiência social e cultural (BARBOSA, 2004, p.45) borrando as delimitações entre ativismo, cidadania, ética e investindo outras adjetivações ao consumo como sendo ético, sustentável, ativista, consciente (PEREIRA; BRAS; RODRIGUES, 2023; CANCLINI, 1999). Daí fotos e vídeos participarem como materialidades comunicativas importantes na elaboração de signos visuais que reforçam valores presumíveis de engajamento, participação democrática e luta política engendrando subjetividade e consumo.

A ausência de forte identidade dos jovens com as instituições formais de representação democrática tem propiciado a criação de novas arenas para mobilização da energia política da juventude. Nesse sentido é que aponto para a geração de uma nova atmosfera no estágio avançado da sociedade de consumo: a do consumismo responsável e da politização da liberdade de escolha do estilo de vida — no sentido dos usos de diferentes signos da cultura material. (MACHADO, 2011, p.12).

Desse modo, o texto pretende refletir como as recentes ações de movimentos feministas que reivindicam os direitos sexuais e reprodutivos têm elaborado uma forma específica de visibilidade política, através do uso de redes sociais digitais, voltada para duas funções midiático-comunicativas centrais: a) modelar visualidades de ações feministas no intuito de produzir novas dinâmicas de enfrentamento à violência e ao controle biopolítico dos corpos de meninas e mulheres; b) modular uma economia da atenção, a fim de promover interações baseadas no compartilhamento de imagens em *stories*, que tem vigorado como um aspecto de vínculo social característico do consumo de imagens na cultura das redes.

Argumentamos que as imagens das ações feministas pelo direito ao aborto legal e seguro, em particular, quando produzidas e divulgadas através do Instagram, não se limitam a representar um discurso ativista, ainda que o componha dentro de um quadro histórico mais amplo, mas buscam retratar modos de vida e subjetividade dos corpos institucionalmente violados para serem (re)posicionados e (re)vistos na esfera pública, agora mediados por dispositivo comunicacional que institui seu próprio espaço de cena qualificável. Para isso, propomos um exercício preliminar de análise teórico crítica sobre uma pequena série de imagens que compõe duas recentes reportagens audiovisuais no Brasil; uma no perfil do Portal Catarinas, denunciando o impedimento ao aborto legal de uma menina de 11 anos, vítima de estupro, no estado de Santa Catarina, em 2022; e outra no perfil do portal G1, noticiando as manifestações contra a votação do PL 1904/2024, entre maio e junho desse ano, em Brasília. Em ambas, observamos que a materialidade das imagens recorre à associação entre fatos midiáticos e referências simbólicas, incluídas aqui, aquelas de uma cultura de consumo popular, promovendo um movimento contínuo de recursividade que sustenta a atenção do olhar aos corpos irmanados, em assembleia, que deslizam entre as diferentes telas como em um carrossel.

### **Imagem e visualidade do ativismo feminista em plataformas digitais**

Segundo Facioli; Gomes (2022, p.07), a popularização e crescente uso de plataformas e *sites* de redes sociais digitais são indicativos de um novo arranjo de disputa em torno do ativismo feminista brasileiro. O modo como são agenciadas imagens e afetos, a fim de mobilizar pessoas, propondo arranjos e negociação de valores visa compor um quadro legítimo de luta e reconhecimento de direitos que tensionam o imaginário social cotidiano.

Disputas políticas são também intensamente ideológicas, morais, afetivas e se dão em termos simbólicos e semióticos replicados em formato de textos, *hashtags*, memes (FACIOLI; GOMES, 2022, p.05). Daí



as pesquisadoras afirmarem a relevância de considerar a participação das tecnologias digitais para a mobilização de ações feministas atualmente, seja para a circulação de seus conteúdos, seja para a formação de um repertório político, pois todos são aspectos sistematicamente mediados.

O uso de plataformas online por ativistas é central nas mobilizações para protestos específicos e, mais do que isso, argumentamos que elas se constroem enquanto forma de garantir visibilidade para demandas e pautas políticas. As mídias ocupam, nesses termos, uma brecha histórica deixada pelas fragilidades nos processos democráticos para espaços de fala, escuta, reivindicações de direito ou denúncias. No Brasil, este fenômeno constrói uma relação íntima dos sujeitos com essas tecnologias que não se restringem às digitais. A expectativa depositada nos veículos de comunicação, para a resolução de problemas individuais é um exemplo, em bairros e cidades. Programas como “Aqui e Agora”, veiculado nos anos 1990 e cujo apresentador era o jornalista Gil Gomes, com o slogan “um jornal vibrante, uma arma do povo, que mostra na TV a vida como ela é”, tinha como característica o recebimento de vídeos amadores de situações cotidianas, com caráter de denúncia de problemas diversos. (FACIOLI; GOMES, 2022, p.08).

Como primeiro passo investigativo, delimitamos a observação de reportagens audiovisuais cujas imagens foram veiculadas por dois conhecidos portais jornalísticos brasileiros; um especializado no ativismo feminista, o portal Catarinas, e outro pelo Portal G1, do conglomerado Globo. No primeiro exemplar, o Catarinas, notamos que é através do enfoque de gênero que o portal cria, elabora, fórmula e compõe seu fazer jornalístico. “Esse olhar que difere da perspectiva masculinista, mas que não é um jornalismo especializado em mulheres, parece indicar a tentativa de trazer outros pontos de vista para a construção da realidade e, no que se refere ao jornalismo, a partir de práticas distintas” (GUSTAFSSON, 2018, p.134).

Vale acrescentar que o Catarinas é um coletivo de jornalismo feminista independente, criado em 2016, subsidiado por *crowdfunding* (campanha de financiamento coletivo, pelo Catarse) e que hoje recebe apoio da ONU Mulheres. Em seu perfil, no Instagram, frequentemente

apresenta imagens com coberturas de mobilizações, protestos, campanhas e afins organizadas sob o formato *story*, criado para retratar, entre outros temas, a pauta dos direitos sexuais e reprodutivos.

Com maior projeção nas redes sociais, o portal obteve notoriedade na imprensa tradicional quando publicou, em 2022, em parceria com o Intercept Brasil, uma reportagem sobre o caso da menina de onze anos, vítima de estupro, que teve o direito ao aborto negado pela justiça de Santa Catarina. Desde então, o portal intensificou a produção de conteúdos sobre os direitos sexuais e reprodutivos no país de modo que o acompanhamento das ações conta com diversos recursos comunicacionais e midiáticos, dentre eles, os materiais audiovisuais (imagens, vídeos, ilustrações e textos) que são fartamente utilizados em plataformas e *sites* de redes sociais, tanto do próprio portal, quanto repassados como fontes para outras agências de notícias.

Em 2021, inclusive, o portal oficializou uma parceria com a Fundação Gabo, da Colômbia, intensificando ainda mais a produção de material audiovisual, de modo a ampliar a distribuição de conteúdo especializado na América Latina. Nesse artigo, optamos pela seleção de uma reportagem audiovisual intitulada “Morte materna: a omissão do Estado no acesso ao aborto legal e seguro”, assinada pela jornalista Kelly Ribeiro.

Figura 1 – Mulheres protestam pela garantia do direito ao aborto legal e seguro no Brasil



Fonte: Portal Catarinas, 2022, capturado pelas autoras.

A reportagem é composta por um pequeno conjunto de vinte quadros visuais, os *slides*, dentre os quais, o primeiro exibe o título e o último, a assinatura com a logomarca e o endereço eletrônico do portal. O formato escolhido foi o *story*, recurso disponibilizado pelo Instagram, no perfil do Catarinas. *Story* é um formato de conteúdo visual, dinâmico e interativo, com *slides* encadeados em uma sequência linear que podem ser “arrastados” lado a lado, chamado popularmente de “carrossel de telas”, compondo uma breve narrativa; o contar de uma história sobre um determinado tema.

A utilização desse formato, criado em 2011 pelo Snapchat, foi logo adotada por outras plataformas e *sites* de redes sociais, sendo que hoje é o maior tipo de consumo de conteúdo visual (JASTI, 2021), porque se faz de maneira rápida e em visualizações que permitem vários modos de interação, principalmente o compartilhamento de imagens, definindo

um tipo específico de consumo visual. Nos dois primeiros *slides* da série, o título da reportagem aparece em destaque sobrepondo a fotografia de um encontro de mulheres que carregam o *pañuelo* verde, um emblemático símbolo pelo aborto legal e seguro usado, originariamente, nas reivindicações feministas da Argentina, mas que foram adotados por diversos movimentos de mulheres em outros países. Na bandana verde suspensa, pode-se ler o *slogan* da principal campanha: “aborto legal para no morir”.

No *slide* seguinte, vê-se mais nitidamente um grupo de mulheres que caminham pelas ruas, algumas com os braços erguidos, punhos cerrados, rostos em expressões de fala, carregando cartazes com frases de efeito. O primeiro plano é ocupado por duas mulheres com os rostos pintados de branco e preto cujos olhos, nariz e boca aparecem como cavidades escuras semelhantes ao desenho de uma caveira estilizada mexicana. Ambas aparecem com cartazes pendurados no peito declarando que já estariam “mortas pelo Estado”, cujos corpos, embora ainda vivos, estariam condenados por um governo político que não só regula a sexualidade e a reprodução das mulheres, mas as sentencia à violência e morte; por isso seriam uma espécie de caveira ambulante. Já na porção inferior, abaixo da fotografia, um *box* colorido revela um breve texto explicando que o aborto inseguro é a principal causa de morte materna de meninas e mulheres no país e que somente uma política pública que assegure o acesso ao aborto legal preveniria as mortes.

Na sequência de *slides*, do primeiro ao quinto, além do décimo, vemos a mesma estrutura visual; uma fotografia de corpos de mulheres empunhando o *pañuelo* verde ocupando a parte central e, logo abaixo, um breve texto explicando, resumidamente, dados estatísticos, documentos institucionais sobre a quantidade de mortes e as políticas públicas a serem garantidas pelo Estado. De início, observamos que esses materiais servem ao impacto de uma leitura rápida e objetiva sobre a realidade brasileira que ainda condiciona aborto à morte. Nesse sentido, eles agem como um recurso que intensifica o teor pedagógico do conteúdo, ampliando o repertório do debate público entre usuários da

plataforma, porém suas materialidades não se restringem a isso, uma vez que as imagens logo se encadeiam e se associam a outros signos, valores e afetos circulantes produzindo novos sentidos à imaginação política. A observação dos movimentos das imagens que são ativadas em um contexto de constante reelaboração, porque podem ser recortadas, copiadas, recoladas, mixadas, repintadas, modificadas e novamente compartilhadas, como o das plataformas e redes digitais, permite-nos apontar a emergência de visualidades que potencializam sensibilidades e discursos em torno do tema.

Nas fotos da série, as mulheres que comparecem unidas em protestos espalhados por várias cidades do país, empunhando os *pañuelos* verdes e disputando o espaço público pelo aborto legal são vistas em um processo de multiplicação. Não é apenas uma história ou um retrato de uma menina ou uma mulher, são todas as meninas e as mulheres que aparecem vulneráveis à violência das leis e normas que as condenam e as sentenciam à morte. “Ampliar o acesso ao aborto legal é parte fundamental para enfrentar essa questão de saúde pública”, declara o *box* azul do segundo slide.

O reconhecimento de que a reivindicação não se aplica a uma, mas a todas as meninas e mulheres faz parte da emergência de uma política de exposição de sujeitas aliançadas em uma reivindicação comum, isto é, de uma “cena de aparecimento” de corpos e vidas em precariedade, em vulnerabilidade, como afirma Butler (2018, p.34). E aqui é preciso destacar que, na perspectiva da autora, as cenas de aparecimento que se formam a partir da exposição à precariedade não buscam reafirmar esse estado, mas partir dele para alterar as condições de violência impostas e assim transformar a experiência social da injúria. A precariedade, segundo Butler, funcionaria como um termo mediador que opera como um lugar de aliança entre grupos de pessoas que de outro modo não teriam muito em comum. Por isso, ao se juntarem, ao se constituírem um corpo coletivo e comum às imagens, meninas e mulheres produzem uma forma de visualidade desafiadora que desestabiliza realidades e normas, considerando o direito de aparecer “em cena” como um enquadramento

de coligação de pessoas que compartilham a mesma sujeição e apagamento. O que esses grupos precisam reivindicar para existirem (Butler, 2018, p.34)? Conforme o conteúdo da série, somente a implementação de políticas públicas que assegurem os direitos sexuais e reprodutivos romperia o quadro de violência e mortalidade no país.

Em nossa pesquisa mais ampla, identificamos que o último Boletim Epidemiológico da Secretaria de Vigilância do Ministério da Saúde (Brasil, 2022) indicou um aumento no número de mortes de mulheres. Conforme o principal índice registrado pelo fator de Razão de Mortalidade Materna (RMM), em 2019, a taxa era de 57,9 óbitos maternos a cada 100 mil nascidos vivos, porém esse número passou para 74,7 em 2020. A última Pesquisa Nacional de Aborto (DINIZ; MEDEIROS; MADEIRO, 2021), também indicou que 52% das mulheres tinham 19 anos ou menos quando fizeram o primeiro aborto. As taxas mais altas foram detectadas entre as entrevistadas com menor escolaridade, negras, indígenas e residentes em regiões mais pobres do país.

Além disso, no próprio portal do Catarinas, há dados mais apurados sobre uma pesquisa realizada em parceria com a agência Gênero e Número e o portal AzMina, indicando que, entre 2012 e 2022, 483 mulheres morreram por aborto em hospitais da rede pública de saúde do Brasil (PORTAL CATARINAS, 2023). A entidade analisou mais de 1,7 milhão de internações registradas no Sistema de Informações Hospitalares (SIH-SUS) como gravidez que terminam em aborto. Segundo o levantamento, foram consideradas hospitalizações por aborto espontâneo, aborto por razões médicas e legais, outros tipos de aborto, aborto não especificado, outros produtos anormais da concepção, falha de tentativa de aborto e ainda complicações consequentes ao aborto e gravidez ectópica ou molar. Desse quantitativo, mais da metade das hospitalizações foram registradas como abortos espontâneos. “No entanto, proporcionalmente, o maior número de mortes ocorreu nos casos de falha na tentativa de aborto. Tratam-se de abortos incompletos, em que a internação ocorreu para finalização do procedimento” (PORTAL CATARINAS, 2023).

Entendemos que esse conjunto de dados em cruzamento afere um panorama mais fiel e objetivo da realidade concreta acerca da quantidade de mortes de mulheres e meninas decorrentes de procedimentos abortivos no país, além de identificar quem são as maiores vítimas fatais. Contudo, essa leitura ampliada dificilmente alcançaria um público maior e de diferentes camadas sociais e etárias. Esse modelo de organização do conteúdo como *stories*, mesclando textos, fotos e ilustrações em cada *slide* conectado ao seguinte e que passa, lado a lado, pelo deslizar dos dedos na tela coordena o gesto das mãos e dos olhos para uma leitura rápida, privilegiando também um modo de atenção específico ao problema social.

“A politização da subjetividade é o maior registro das novas gerações” (Machado, 2011, p. 13), afirma a pesquisadora, ao analisar a estreita vinculação entre ideais democráticos e marcas publicitárias entre os jovens. Assim, não se espera haver uma efetiva mobilização que resulte no encampar da luta política das ruas, por exemplo, apenas partindo de conteúdos criados e veiculados em plataformas, mas que haja a indicação de certa noção de vínculo e sensibilização política então negociadas pelos ideais políticos feministas que circulam, entre outros, como signos de consumo nas telas e nas redes.

Nesse sentido, o resumo, a objetividade dos dados e a visualização de conteúdos em imagens e fotos ilustrativas elaborados pelo Catari- nas podem conferir, ao público usuário das redes, a formação de certo repertório mínimo sobre o aborto como um efetivo problema de saúde pública e, o que é crucial, sem medicalizar o corpo feminino, nem objetivá-lo. Ademais, notamos ainda que há um deslocamento no modo de enquadrar o tema que está correlacionado ao posicionamento das personagens em questão, sendo esse arranjo explorado por outros perfis em plataformas digitais quando da elaboração desse tipo de conteúdo, uma vez que reforça a importância da vida das meninas e mulheres, de sua coletividade e seus corpos vivos em luta constituindo cenas de aparecimento que convocam sentidos cruciais aos modos de luta pelos direitos.

Por outro lado, é preciso ressaltar que nesse modelo visual expresso na reportagem não há maiores complexificação sobre o aborto, a saúde e os direitos sexuais e reprodutivos como problemas estruturais que vitimizam milhões de mulheres e meninas, todos os anos, no país (BARBOSA; MOTA, 2020). As imagens circulantes encontradas focalizam a discussão na realização ou não da intervenção médica criando, inclusive, uma zona opaca sobre outras intercorrências possíveis do próprio aborto legal, tais como o sofrimento físico, o acompanhamento familiar, o atendimento psicológico, o amparo de saberes tradicionais, entre outros, pois centralizado em favor de um discurso e de um modelo médico hospitalar institucionalizado (RADL-PHILIPP, R. M. ; CRUZ, Z. V, 2019).

### **Atenção e consumo em imagens de protestos feministas circulantes no Instagram**

Outro aspecto a ressaltar, a partir desse conjunto de imagens, é que todos os *slides* enfatizam as mulheres como sujeitas centrais do conteúdo; são elas que mostram seus rostos e corpos, tomando a palavra e portando as mensagens com as reivindicações exigidas para garantir sua sobrevivência. O que ressaltamos é que as fotos usadas centralizam, propositalmente, a apresentação de mulheres em situações de protesto público, em ação. Portanto, sujeitas dotadas de agência. Unidas, elas marcham, gritam, gesticulam, encaram as lentes, usam seus corpos para ocupar o espaço no qual se encontram para demarcar sua presença predominante enquanto são, elas mesmas, tornadas imagem.

Na segunda reportagem visual analisada, também observamos que a maior parte das fotografias usadas pelo Portal G1 para cobrir os protestos contra a votação do PL 1904/2024, enfatiza as mulheres como personagens centrais. Nesse sentido, elas não estão compondo um conteúdo apenas para provarem que esses eventos ocorreram, nem para os ilustrarem, mas para marcar a especificidade política do encontro de corpos, cada qual com sua singularidade, sua vivência, seu modo de compreender e pensar sua posição no espaço público.



Daí as fotos destacarem a exibição de todas juntas, bem-vindas, unidas em um arranjo relacional potente que efetiva o protesto e o direito ao aparecer comum das ruas rompendo os espaços institucionais que costumam restringir e normalizar o controle de seus corpos, da circulação ao comportamento, tais como igrejas e demais espaços de aparição que normalmente funcionam como articuladores das visibilidades de gênero aceitáveis e consumíveis, como analisam Casadei; Mendonça (2021, p.118).

Figura 2 – Mulheres protestam contra a votação do PL 1904/2024



Fonte: Portal G1, 2024, capturado pelas autoras.

Na Figura 2, um grupo de mulheres aparece caracterizado com a vestimenta da aia, remetendo a uma personagem ficcional da obra *The Handmaid's tale*, criada pela escritora Margareth Atwood, cuja história também deu origem à série exibida pelo canal HBO, em 2017, tornando-se emblemática entre jovens. Na distopia, as mulheres ainda férteis são escravizadas, estupradas e forçadas a parir filhos de famílias de fidalgos que, devido aos altos índices de toxicidade, poluição e doenças,

precisam manter a reprodução de sua espécie para garantir o *status quo* em um país sob um regime fundamentalista e totalitário que entra em ruína civil, política e econômica. A história, no entanto, é contada pela perspectiva de uma das servas, June, que apresenta modos sutis e cotidianos de resistência e fabulação que vão tecendo novos laços coletivos entre as mulheres até o desfecho final com a derrubada do governo.

Ao se apresentarem em frente à Câmara dos Deputados, as manifestantes com as vestes vermelhas da aia buscam demarcar que a referência à personagem faz parte de uma estratégia enunciativa que mistura fato e ficção, textos e corpos, acionando novamente uma cena que sublinha resistência e recusa a um destino de prisão, escravidão e morte. Sob um manejo temporal e ficcional específico, o protesto questiona a participação do Estado na reprodução forçada quando conduzida pela falta de acesso, proibição ou, no caso, pela criminalização ao aborto legal e seguro, se houvesse votação e eventual aprovação do PL 1904/2024.

É curioso notar ainda que a referência à personagem ficcional da aia é frequentemente contrastada com outra personagem da mesma história, Serena, a senhora de azul, quando as manifestações são de cunho conservador, intituladas “pró-vida”, e que apoiam a proibição do aborto sob qualquer circunstância. Essa espécie de duelo de imagens baseado em referências de uma cultura pop midiática (MISKOLCI, 2021) também pôde ser visto nas ruas e nas redes. Nas imagens que compõem o conteúdo das ações feministas postas em circulação, a associação entre o midiático, o ficcional e a realidade concreta se aproximam como em um jogo lúdico próprio de uma linguagem performativa que não negligencia uma geração que está muito mais acostumada ao consumo de signos culturais. Nessa perspectiva, vale lembrar, não compreende o consumo como uma prática unicamente relacionada ao ato de compra, mas na adesão a modos, aparências, experiências e estilos de vida imersos em um campo cultural ativo (FEATHERSTONE, 1987).

Entretanto, destacamos que esse desarranjo do estado de coisas (fato e ficção, presente e futuro) que comparece à imagem é instado pelo protesto político. Não são as mulheres em si mesmas, mas o conjunto

coletivo em protesto – sujeitas em relação de encontro e ação, em assembleia –, é que é o agente central que articula textos e corpos, reais e ficcionais. De maneira complementar, Marques (2022, p.12), ao analisar os desdobramentos do conceito de cena em Rancière (2005), ressalta que imagens capazes de desorganizar ou desarranjar sentidos, percepções e visibilidades conseguem materializar uma contraposição de formas de manifestação e enunciação diante dos outros. Essa relação produtiva entre ficção e política, portanto, é subjacente ao campo das imagens, especificamente as que são observadas aqui, porque buscam constituir uma cena de aparecimento articulada à ação feminista.

Como aponta Calderón (2020, p.35), conforme os contextos, as imagens não respondem somente como um plano de representação, reprodução ou de projeção, mas como um plano de conexões, de operações que abrem, articulam, relacionam, criando outras configurações entre elementos (súgnicos, sensíveis) antes não vistos. Ficção e imagem são importantes à produção de uma cena que se quer política, porque põem em circulação outros quadros de pensamento, imaginação e sentido, interrompendo o fluxo midiático consensual que insiste em enquadrar fatos, acontecimentos (CALDERÓN, 2020, p.104).

As imagens observadas nesse pequeno conjunto de reportagens visuais propõem o estar junto, sugerindo que um há fluxo plural de afetos compartilhado que perpassa as ações feministas independente de cada história individual. Conforme destaca Calderón (2020, p.85), as imagens hoje precisam ser pensadas como acontecimentos dentro de um campo cultural mais amplo, o que implica também ver, necessariamente, o que não advém explicitamente à exposição e, por isso mesmo, provocam outros arranjos à percepção, sentido e imaginação política.

Imagens de mulheres que expõem seus corpos em ações públicas, muitas vezes, nus, oferecidos como telas ou cartazes escritos com palavras de ordem, desenhos e símbolos vistos em caminhadas, protestos e ocupações, têm ainda circulado com frequência em diferentes veículos de comunicação, através da imprensa e das redes sociais. Para Paula Sibilía (2013; 2015), essa forma de manifestação também pode ser

compreendida como uma espécie de performance, particularmente usada pelo ativismo feminista contemporâneo. Em suas pesquisas, ela discute como a nudez dos corpos femininos, nesses casos, é manejada como um recurso poético, estético e político na composição formal da maior parte das ações que compreendem o feminismo atual. Ainda que a nudez não seja mais algo inédito, exibir o corpo nu em prol de uma causa ainda apresenta certa eficácia devido ao modo de atenção angariado sobretudo pela mídia.

Reforçado mais pela situação inusitada em que pode ser exposto, o corpo apresentado como uma tela viva ainda repercute, midiaticamente, as diferentes pautas feministas. Daí manifestações públicas como o *free nipple*, *toplessaço*, *baring witness*, entre outros exemplos, ainda serem fenômenos com certa força atencional, pois funcionam dentro de um regime especular, ou seja, modelado para um olhar que consome, colocando em discussão os modos de ver aceitáveis, consumíveis, qualificados e/ou legitimados na sociedade. Através de uma abordagem genealógica, Sibilia (2015) discute o quanto a exposição de corpos de mulheres reais, contrariamente aos corpos idealizados e regulados pela publicidade, pela moda, entre outros, quando emergem em reivindicações feministas no espaço público assumem, em geral, uma configuração política mobilizadora, uma vez que passa a ser difícil acomodá-los nos esquemas visuais historicamente construídos do estereótipo, do clichê ou da objetificação. Essa espécie de fenômeno da visualidade performada de gênero é denominado “despornificação do olhar” pela autora.

Nessa busca, parece se insinuar uma eventual despornificação do olhar, como uma promessa de mudanças importantes que poderiam afetar o atual regime de visibilidade. Essa abertura seria capaz de reverter – rumo a novos horizontes ainda impensáveis – aquela tendência iniciada nos albores da era moderna: a pornificação do olhar que tem se derramado sobre as silhuetas nuas após o ‘desencantamento do mundo’, com a consequente sexualização e medicalização das imagens corporais em pleno processo de secularização. (SIBILIA, 2015, p.196).

O jogo com os corpos femininos unidos e expostos em protestos buscam romper esquemas socioculturais negociando outra relação com o olhar público. Os corpos em assembleia vistos nas duas reportagens buscam produzir novas imagens de contrapoder, quebrando os ordenamentos morais e políticos hegemônicos. Como destaca Gago (2020, p.194), as assembleias manifestam uma soberania popular que desafia a fé estatal como monopólio da política, são insurgências que renovam as dinâmicas de decisão e autonomia, de cuidado e reprodução, de autodefesa e saber coletivo. Assim também, o que se enfatizam como imagem são os corpos em ação, corpos agentes, dotados de potência e vontade que procuram estabelecer outro arranjo com o olhar público, rompendo esquematismos. Trata-se de uma operação política eminentemente visual; um jogo de imagens entendido aqui em sentido *lato*.

Segundo Judith Butler (2018, p.31), a intensidade desses corpos que hoje são vistos em aliança e evocados nas imagens de protestos operaria ainda uma negociação com outro tipo de direito: o de aparecer. Como um exercício performativo, diz Butler, o direito a aparecer emerge da expressão de uma demanda corporal conjunta, ainda que seja sob formas improvisadas ou não institucionais de uma coletividade, “os corpos em assembleia dizem” (2018, p.32). Para ela, esse direito é colocado porque presume o reconhecimento de uma condição precária induzida, normalizada e, principalmente, compartilhada por certos grupos sociais. Desse modo, o performativo nesse encontro de corpos que aparecem, diz Butler (2018, p.35), estaria relacionado ao poder que a linguagem tem de produzir uma nova situação ou de acionar um conjunto de efeitos através do modo como nomeia ou enuncia as coisas. Nas imagens trazidas aqui, o aparecer coletivo das mulheres não se restringe à mera representação de um protesto porque inscreve, a partir dos corpos em aliança, a materialização de uma demanda socialmente produzida, vocalizada. Em acordo com Butler, argumentamos, então, que há duas dimensões do performativo que se entrelaçam: das alianças dos corpos e das imagens dos corpos em aliança.

As mulheres que se juntam em protestos, sejam caracterizadas como aias, sejam acenando os *pañuelos* verdes pelo aborto legal e seguro, reconhecem que seus corpos estão submetidos diariamente à violência e opressão estruturais, a uma condenação que pode resultar, efetivamente, em suas mortes. Por isso vemos em ambas as reportagens visuais que o uso de seus corpos, inclusive, ostenta as próprias frases de efeito como uma espécie de voz corporificada que estampa os cartazes: “Criança não é mãe”, “Filha não é namorada”, “Meu corpo, minhas regras”, “Nem morta, nem presa”. Para Butler (2018, p.31), esse aspecto é uma marca cultural da prática política de certos grupos contemporâneos que centralizam, nos corpos e nas imagens, suas formas de reivindicar o direito à aparição pública; reunindo-se em público juntas para serem vistas e ouvidas como uma presença política e como uma força plural, as mulheres em assembleia performam uma demanda corporal por um conjunto de vidas mais vivíveis.

“Então, vamos assumir que a performatividade descreve tanto o processo de ser objeto de uma ação quanto as condições e possibilidades para a ação, e que não podemos entender sua operação sem essas duas dimensões” (BUTLER, 2018, p. 70). É interessante observar como ela inverte o sentido da relação entre o aparecer e o expor para, pelo seu avesso, argumentar que a complementaridade entre esses aspectos é assumida negativamente por um artilho do poder hegemônico que impõe as normas culturais em uma sociedade patriarcal e heteronormativa que tenta, a todo custo, capturar seus signos e demandas. Na prática, somente quem se julga exposto às condições de desigualdade, precariedade, discriminação e violência é que reivindica seu aparecimento.

Se aceitamos que existem normas que condicionam quem é reconhecível no espaço público, podemos questionar como os irreconhecíveis podem se constituir como um grupo desenvolvendo formas de se tornar visíveis para outros de modo que esse aparecimento comum possa se tornar a base para a resistência em uma ação política (BUTLER, 2018, p.45).

Seguindo o pensamento da autora, entendemos que em nossa sociedade latina, ocidentalizada, o campo de aparecimento é regulado

por normas de reconhecimento que são hierárquicas e excludentes, de modo que a imagem compõe um elemento de linguagem performativa que está ligado às formas diferenciais pelas quais sujeitos passam a se tornar reconhecíveis no espaço público. Desse modo, aos grupos oprimidos resta a produção de um tipo de enunciado corporificado ou uma ação de fala corporificada, propriamente política, para que possam aparecer publicamente e assim afetar, engajar, sofrer, comover outros corpos promovendo novas dinâmicas de disputa, ruptura, solidariedade e alegria sob o risco constante de desaparecermos. “Não é apenas uma questão de precisarmos viver para podermos agir, mas de termos que agir, e agir politicamente, a fim de garantir as condições de existência” (BUTLER, 2018, p. 65).

No âmbito das imagens que pretendem condensar corpo, palavra e ação feminista, entendemos que, conceitualmente, falar e agir constituem operações de linguagem cujo caráter performativo se realiza em interface. A ambos é necessário apresentar formas linguística e discursiva assim como formas material e corpórea, afetiva e estética.

### **Considerações finais**

Ana Maria Mauad (2016), ao analisar a trajetória de uma das poucas fotojornalistas brasileiras, entre as décadas de 1980 e 2000, destacou o quanto o imenso acervo de Cláudia Ferreira constitui uma obra fundamental para compreender a importância das manifestações políticas protagonizadas por mulheres na reconstrução democrática do país. Segundo ela, observar essas imagens é ainda instaurar um diálogo com a diversidade constitutiva de classe, raça, gênero, religião e etnia, que complexificava as demandas e agendas feministas presentes em um país que se redescobria latino-americano, de matriz colonial, eurocêntrica e patriarcal. Além de criarem um registro visual de seu tempo, diz Mauad (2016, p.272), as fotos de Ferreira apresentam uma diversidade de mulheres que tensionava o espaço público na emergência dos seus corpos em protestos. E hoje, como e quais imagens são capazes de tensionar o espaço do olhar e do imaginário público político feminista?

Ao nos defrontarmos com imagens que não constituem arquivos históricos, circulantes em álbuns e galerias, mas que circulam diariamente em plataformas e redes sociais digitais dos diversos perfis de agências, instituições, coletivos, muitas vezes, até mesmo pautando a grande imprensa, indagamos o que ocorre com as imagens de ações feministas na atualidade. Se, na perspectiva de Mauad (2016), as imagens de arquivo compõem o legado cultural e histórico das ações feministas, em que medida poderíamos considerar que hoje são as imagens circulantes em plataformas e redes sociais digitais de compartilhamento que constituiriam certa dimensão da experiência política feminista? Quais implicações essa nova natureza de imagens circulantes nos traz?

Como vimos, as imagens ainda colocam em perspectiva a trajetória dessas lutas; “o que nos convoca a pensar imagens como sujeitos, como agentes de transformação histórica” (MAUAD, 2016, p.273). Desse modo, compreendemos que pensar o campo da cultura visual significa entender também qual a participação das imagens midiáticas no rol das lutas sociais, particularmente, a feminista. Fotografia e vídeos de manifestações e protestos não são elaborados para a catalogação documental ou para o registro histórico de um tema político, mas para a configuração de uma imagem reconhecível do ativismo feminista.

A observação das imagens ativas que circulam entre plataformas, em diferentes páginas e perfis, é uma via de análise a um modo de acesso possível para compreender a articulação de uma linguagem performativa feminista que opera, atualmente, entre as dimensões do afeto, da voz, do corpo, da realidade e da ficção. As imagens têm o intuito de revelar como a cena de aparecimento de grupos vulnerabilizados tem se articulado tanto a partir da performatividade das alianças (de seus corpos expostos sob o risco das violências), quanto da performatividade das imagens.

Enfim, as relações entre a comunicação e as questões de gênero, no Brasil, foram expandindo o escopo de suas análises sobre estereótipos, papéis sociais e representações das mulheres para os estudos de audiência/recepção/consumo e para a inclusão paulatina da temática sobre identidades



LGBTQI+ na mídia; sobre o uso, em especial, de formas de imprensa alternativa e independente na promoção das lutas feministas para uma nascente atenção sobre o ativismo, sobretudo, de jovens na mídia e nas redes sociais digitais, engajadas [...] (ESCOSTEGUY, 2020, p.137)

Ao examinar o conteúdo da reportagem visual do Catarinas, vimos que o portal de jornalismo com enfoque de gênero verte suas imagens como subsídio à discussão temática dos direitos sexuais e reprodutivos, cara à reflexão da categoria social e epistêmica. Trata-se de uma perspectiva política ao tratamento pedagógico das imagens e que constitui a prática do portal jornalístico especializado. Sabe-se que o jornalismo participa da mediação de cadeias de afetos que validam formas de vida e o delineamento do campo dos possíveis discursivos (CASADEI, 2017, p.22). No entanto, no outro caso, mesmo sem advir de um portal especializado, notamos que, na reportagem visual do G1, uma estratégia similar comparece, pois também diz da associação e referência à ação feminista quando realizada no espaço público para chamar atenção sobre um acontecimento cotidiano sobre o mesmo tema. Em ambas, as imagens comparecem menos relacionadas à composição de um registro ou documento das ações, porque são mais voltadas à constituição de uma visualidade condigna às condições de produção e circulação da plataforma que passam a fazer parte, extensivamente, das manifestações feministas. Nesse contexto, não podemos afirmar que o uso das imagens orientaria precisamente ao engajamento político, participativo, pois imiscuídas em práticas midiáticas, comunicativas.

Há urgência para se repensarem modos de sensibilização dos jovens para o processo político convencional, fazendo-o passar por argumentos que contribuam para o fortalecimento dos espaços institucionais de participação democrática, espaços esses que atualmente se mantêm em progressivo distanciamento das culturas juvenis no Brasil. (MACHADO, 2011, p. 219).

Em ambos os casos, porém, vimos que, nas imagens das manifestações, o corpo feminino comparece como grande porta-voz que resiste às práticas regulatórias do Estado sobre o direito à reprodução e à sexualidade. Resistência e reivindicação são duas expressões de uma linguagem performativa, propriamente visual e afetiva, como afirma Butler (2018, p. 14), e que são usadas cada vez mais como recurso na tradução visual dessas batalhas corpóreas por condição de reconhecimento pelos direitos na atualidade.

## Referências

- BARBOSA, L. *Sociedade de consumo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- BARBOSA, A.; MOTA, C. Nem presa, nem morta: direitos reprodutivos no Brasil e o movimento feminista. *Revista Nordestina de História do Brasil*, 3, p.12-27, 2020. Disponível em [https://www.researchgate.net/publication/348274720\\_Nem\\_presa\\_nem\\_morta\\_direitos\\_reprodutivos\\_no\\_Brasil\\_e\\_o\\_movimento\\_feminista\\_Neither\\_imprisoned\\_nor\\_dead\\_reproductive\\_rights\\_in\\_Brazil\\_and\\_feminist\\_movement](https://www.researchgate.net/publication/348274720_Nem_presa_nem_morta_direitos_reprodutivos_no_Brasil_e_o_movimento_feminista_Neither_imprisoned_nor_dead_reproductive_rights_in_Brazil_and_feminist_movement) Acesso em 10 julho 2024.
- BRASIL, Ministério da Saúde. Boletim Epidemiológico da Secretaria de Vigilância, 53(47), 2022. Disponível em: <https://www.gov.br/saude/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/boletins/epidemiologicos/edicoes/2022/boletim-epidemiologico-vol-53-no47/view> Acesso em: 16 julho 2024.
- BONAN, C.; FERREIRA, C. *Mulheres e movimentos*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005. 208p.
- BUTLER, J. *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- BUTLER, J. *Corpos em aliança e a política das ruas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.
- CALDERÓN, A. S. *La performatividad de las imágenes*. Madrid: Ediciones Metales Pesados, 2020.
- CANCLINI, N. G. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999.
- CASADEI, E. B. O consumo da política na Revista da Semana entre 1910 e 1914: a sátira gráfica e o colonismo social como componentes de um mesmo projeto afetivo-editorial. *Interin*, Curitiba, v.22, n.2, p.21-38, 2017.
- CASADEI, E. B.; MENDONÇA, A. A. Possibilidades de consumo dos espaços de aparição, partilhas de gênero e performatividades. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 126,

p.113-132, 2021. Disponível em: <https://journals.openedition.org/rccs/12455> . Acesso em 21 julho 2024.

CATARINAS. Aborto é cuidado. Todo mundo ama alguém que já fez um aborto. Portal *Catarinas*, Disponível em: <https://catarinas.info/todo-mundo-ama-alguem-que-ja-fez-um-aborto-2/> Acesso em 19 set. 2023.

DINIZ, D.; MEDEIROS, M.; MADEIRO, A. National Abortion Survey – Brazil. *Ciência Saúde Coletiva*, 28(6), 1601-1606. Disponível em: <https://pesquisa.bvsalud.org/portal/resource/pt/biblio-1439831> Acesso em 21 jun. 2023.

ESCOSTEGUY, A. C. Comunicação e gênero no Brasil: discutindo a relação. *Revista Eco-pós*, Rio de Janeiro, v.23, n.3, p.103-138, 2020.

FACIOLI, L. R.; GOMES, S. R. O ativismo feminista online no Brasil: aportes para uma agenda em construção. *Revista Civitas*, 2022. Disponível em: <https://revistaseltronicas.pucrs.br/index.php/civitas/article/view/40496> Acesso em 16 set. 2023.

FEATHERSTONE, M. Lifestyle and consumer culture. *Theory, Culture and Society*, v.4, n.1, p. 55-70, 1987. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/026327687004001003> Acesso em 21 julho 2024.

GAGO, V. *A potência feminista ou o desejo de transformar tudo*. São Paulo: Elefante, 2020.

GUSTAFSSON, J. *Jornalismo feminista: estudo de caso sobre a construção da perspectiva de gênero no jornalismo*. 2018. 218p. Dissertação (Mestrado em Jornalismo) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis. 2018.

JASTI, V. Five things we've learned about WebStories. Disponível em: <https://blog.google/web-creators/five-things-weve-learned-about-web-stories/> Acesso em 24 junho 2021.

MACHADO, M. *Consumo e politização. Discursos publicitários e novos engajamentos juvenis*. Rio de Janeiro: Mauad, 2011.

MARQUES, A. O método da cena em Jacques Rancière: dissenso, desierarquização e desarranjo. *Galáxia*, São Paulo, v.47, p.01-21, 2022.

MAUAD, A. M. Memórias em movimento: fotografia e engajamento, a trajetória de Cláudia Ferreira 1980-2014. *História: debates e tendências*. Disponível em: <https://www.redalyc.org/journal/5524/552459227002/movil/> Acesso em 01 set. 2016.

MISKOLCI, R. *Batalhas morais: política identitária na esfera pública técnico-midiatizada*. São Paulo: Autêntica, 2021.

NORONHA, D. P. A importância social da imagem: reflexões sobre diferença, representação e poder em diálogo com um pensamento decolonial. *Revista Iluminuras*, Porto Alegre, v. 20, n.50, p. 255-278, 2019.

PEREIRA, S.L.; BRAS, J.M.; RODRIGUES, J.C. Usos da cultura, dinâmicas de produção/consumo solidário e ativismos: tensões e diálogos no Bixiga, São Paulo. *E-Compós*. Rio de Janeiro, v.26, p.1-21, 2023.

RADL-PHILIPP, R. M.; CRUZ, Z. V. El acto de parir en Brasil: ¿quién protagoniza la escena? In: Marcela Jabbza Churba; Juan Antonio Rodriguez-del-Pino; Nina Navajas-Pertegás. (Org.). *Miradas de género: una sociología sin barreras, cerradas ni cerrojos*. 1ed.Barcelona: Icaria Editorial, 2019, p. 35-46.

RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível*. Estética e política. São Paulo: Editora 34, 2005.

SIBILIA, P. A nudez autoexposta na rede: deslocamentos da obscenidade e da beleza? *Cadernos Pagu*, 2015. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8637326/5041> Acesso em 23 maio 2018.

SIBILIA, P. Os corpos visíveis na contemporaneidade: da purificação midiática à explicitação artística. In: BRASIL, A.; LISSOVSKY, M.; MORETTIN, E. (Orgs.). *Visualidades hoje*. Salvador: EDUFBA, 2013. p.119-136.

Fontes Audiovisuais:

Portal Catarinas, 2022. Story disponível no endereço <https://catarinas.info/web-stories/morte-materna-a-omissao-do-estado-no-acesso-ao-aborto-legal-e-seguro/> Acesso em: 12 maio 2024.

Portal G1, 2024. Story disponível no endereço <https://g1.globo.com/df/distrito-federal/noticia/2024/06/19/manifestantes-protestam-na-entrada-da-camara-dos-deputados-contraprojeto-de-lei-que-equipara-aborto-a-homicidio.ghtml> Acesso em: 12 maio 2024.

## Sobre os autores

*Angie Biondi*: Pesquisadora em estágio sênior/CNPq na Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. Realizou pós-doutorado em Artes na Université du Québec à Montréal, Canadá. Doutorado em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais. Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia. Tem licenciatura em Letras e bacharelado em Comunicação Social. Servidora pública vinculada à Secretaria de Educação do Estado da Bahia. Docente da Educação Básica, Técnica e Tecnológica na área de Informação e Comunicação. E-mail: [angiebiondina@gmail.com](mailto:angiebiondina@gmail.com). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0486-1081>.

*Rita Maria Radl-Philipp*: Professora Catedrática do Departamento de Ciência Política e Sociologia, Universidade Santiago de Compostela, na Espanha. Docente do Programa de Pós-graduação em Memória, Linguagem e Sociedade da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Brasil. Doutorado em Filosofia e Ciências da Educação pela Universidade de Santiago de Compostela. Graduada em Pedagogia Social pela Universidade de Berlim, Alemanha. E-mail: [ritam.radl@usc.es](mailto:ritam.radl@usc.es). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9393-7753>.

---

Data de submissão: 16/07/2024

Data de aceite: 25/10/2024

## **Cinema negro brasileiro: identidade como lugar de invenção de novas comunidades**

### **Black Brazilian Film: identity and the invention of new communities**

*Natasha Roberta dos Santos Rodrigues*  
*Gilberto Alexandre Sobrinho*

**Resumo:** *O cinema negro brasileiro cresce significativamente no século XXI, se expressa de modo plural e compreende internamente distintas disputas por visibilidade e reconhecimento. A criação de imagens em movimento apoiadas no discurso da identidade racial concebe representações que avançam os limites das fronteiras nacionais e imaginam novas comunidades. A partir dos estudos de Stuart Hall e da análise fílmica dos curtas Liberdade (2018, de Pedro Nishi e Vinícius Silva) e Aurora (2018, de Everlane Moraes), este artigo se propõe a reconhecer a fabulação e o uso da identidade como pares no projeto político de autoafirmação e reinvenção de si no fazer cinematográfico.*

**Palavras-chave:** *cinema; identidade; fabulação; cinema negro; cinema brasileiro*

**Abstract:** *Black Brazilian Film has grown significantly in the 21st century, expressing itself in a plural way and internally comprising distinct disputes over visibility and recognition. The creation of moving images based on the discourse of racial identity produces representations that go beyond national borders and imagine new communities. Based on the studies of Stuart Hall and the film analysis of the short films Liberdade (2018, Pedro Nishi and Vinícius Silva) e Aurora (2018, Everlane Moraes), this article sets out to recognize the fabulation and the use of identity as a pair in the political project of self-affirmation and reinventions of the self in filmmaking.*

**Key words:** *cinema; identity; fabulation; Black film; Brazilian film*

## Introdução

A composição étnico-racial de agentes do cinema brasileiro se transformou nas últimas décadas. Embora pesquisas apontem que este mercado ainda se compõe majoritariamente de homens brancos<sup>1</sup>, sujeitos sociais historicamente marginalizados disputam papéis de liderança na construção de narrativas. Amparado por políticas públicas no campo da cultura e da educação, o cinema negro brasileiro se constitui, no século XXI, do ativismo social, da prática cinematográfica de pessoas negras em diferentes funções e da reflexão conceitual. Organizado por e desenvolvido a partir de debates e reposicionamentos internos, o cinema negro contemporâneo se configura em um movimento cultural vivo, do qual os e as agentes ocupam e enfrentam distintos espaços da cadeia: realização, pesquisa, formação, curadoria, crítica, difusão, entre outros.

Embora o discurso identitário na prática artística se arrisque ao essencialismo, os estudos de Stuart Hall permitem observar que a identidade, utilizada de maneira estratégica, centraliza a agência de sujeitos historicamente marginalizados e, principalmente, reconhece seu caráter narrativo e ficcional. A posição de apego temporário a qual se refere o processo de identificação compreende igualmente a decodificação de lacunas e apagamentos e a apropriação criativa dessas brechas na história oficial, o que permite conceber a identidade como lugar de invenção de si e de expressão plural. Para alcançar tal feito, o exercício da fabulação se torna ferramenta fundamental e inevitável no cinema.

Na miscelânea do documental com o ficcional, a resistência ao racismo e a pluralidade de existências negras convertem-se em suturas temporárias que superam identidades nacionais e projetam novos laços comunitários. Da reelaboração de antigas fábulas em imagens singulares, curtas-metragens como *Aurora* (2018, de Everlane Moraes) e *Liberdade* (2018, de Pedro Nishi e Vinícius Silva) articulam, por meio da fabulação de elementos da identidade racial, memórias e comunidades que

1 O boletim publicado pelo GEEMA em 2017 – Raça e gênero no cinema brasileiro: 1970 – 2016 – aponta que, dos longas-metragens de grande público lançados entre 1970 e 2016, 85% foram dirigidos por homens brancos, enquanto 71% dos roteiros são assinados por pessoas pertencentes a esse grupo étnico-racial.

superam a experiência afro-brasileira e encaminham essas questões para uma nova ordem global. Explorando questões raciais por meio da linguagem, este cinema negro contemporâneo se torna vanguarda artística, política e conceitual.

### **O cinema negro no século XXI**

A entrada do século XXI apresenta transformações fundamentais para as pessoas negras no audiovisual. O Manifesto do Dogma Feijoada<sup>2</sup>, em 2000, e o Manifesto do Recife<sup>3</sup>, em 2001, configuram as primeiras reivindicações públicas de autores e autoras negras do cinema nacional. Essas ações são resultado, em primeiro lugar, da luta histórica de pessoas negras por novas representações e estão ancoradas nos efeitos de políticas públicas do final do século passado, a saber, a Lei Rouanet, de 1991, e a Lei do Audiovisual, de 1993. A criação da Secretaria do Audiovisual (SAv - 1993) e a Agência Nacional de Cinema (Ancine - 2001), responsáveis pela emissão de editais afirmativos<sup>4</sup> para o audiovisual (LIMA, 2022), ampara o aumento de pessoas negras no campo a partir dos anos 2000. Além disso, a publicação do pesquisador Noel dos Santos Carvalho (2005), *Esboço para uma história do negro no cinema brasileiro*, insere a contribuição de diferentes pessoas negras ao cinema nacional e apresenta o cinema negro enquanto objeto de interesse analítico e científico, ampliando o potencial reflexivo desse campo.

Ainda na primeira década deste século, novos caminhos se abrem ao cinema negro, com a contribuição do cineasta Zózimo Bulbul. Com uma carreira que se inicia como ator, na década de 1960, Zózimo é reconhecido como o primeiro protagonista negro de uma telenovela

2 Manifesto lido pelo diretor Jeferson De no 11º Festival Internacional de Curtas Metragens de São Paulo e idealizado pelo Dogma Feijoada, grupo de cineastas negros e negras em São Paulo: Ari Candido, Jeferson De, Lilian Solá Santiago, Daniel Santiago, Rogerio de Moura, Noel Carvalho, Luiz Paulo Lima e Billy Castilho.

3 Manifesto assinado pelos artistas Joel Zito Araújo, Thalma de Freitas, Antônio Pompêo, Milton Gonçalves, Ruth de Souza, Luiz Antônio Pillar, Zózimo Bulbul, Maria Ceíça, Antônio Pitanga, Maurício Gonçalves e Norton Nascimento, lido durante a 5ª edição do Festival de Cinema do Recife.

4 São eles o Curta Afirmativo de 2012 e de 2014, o Longa Afirmativo de 2015 e o Documentário Afro-Indígena do ano de 2018 (Lima, 2022).

brasileira (*Vidas em Conflito*, 1969, escrita por Teixeira Filho e dirigida por Henrique Martins), além de importantes atuações em filmes consagrados, como *Cinco Vezes Favela* (1962, de Leon Hirzman), *Ganga Zumba* (1963, de Carlos Diegues), *Terra em Transe* (1967, de Glauber Rocha), *Compasso de Espera* (1970, de Antunes Filho), entre outros. Seu primeiro trabalho como diretor, o curta-metragem *Alma no Olho* (1974), representa seu incômodo com os papéis reservados às pessoas negras no cinema, insatisfação que pauta sua produção subsequente<sup>5</sup>.

Seu maior desvio geracional foi o de enveredar para autoria de filme, uma opção inédita, quase proibida para um negro da sua origem social. Fez poucos filmes, mas abriu uma perspectiva nova na tematização da questão racial. A primeira novidade foi evitar o nacionalismo de esquerda corrente nos filmes da geração do cinema novo. Neste o negro é quase sempre uma alegoria da nação como o povo, o camponês, o favelado, o bandido social, etc. A segunda foi experimentar e inventar novas formas de representação do negro e sua história tem correspondência com o que muitos artistas negros no mundo todo estavam produzindo (CARVALHO, 2012, p. 20).

Comprometido com as reivindicações dos movimentos sociais, o trabalho do cineasta possui forte vínculo com a afirmação da identidade racial. O caráter ativista da atuação de Bulbul se materializa na fundação, em 2007, do Centro Afro Carioca de Cinema, no Rio de Janeiro, cujo objetivo visa promover formações, debates e eventos em audiovisual voltado para pessoas negras e realizar anualmente o Encontro de Cinema Negro, até o presente momento, o maior festival no Brasil sobre o tema.

A tese defendida por Souza (2013) posiciona o nascimento do cinema negro brasileiro pelas mãos do ativismo social. A autora contribui substancialmente na medida em que insere e visibiliza a participação de cineastas negras na formação desse cinema negro e propõe a investigação de um “cinema negro no feminino” (p. 84). Interessada em

5 Aniceto Dia de Alforria (1981); Abolição (1988); Samba no Trem (2000-2001); Pequena África (2002); República Tiradentes (2004-2005); Zona Carioca do Porto (2006); Referências (2006); Renascimento Africano (2010).



consolidar este cinema negro feminino proposto por Souza, Oliveira (2016) compreende o cinema negro enquanto “projeto em construção”, que objetiva atingir o direito básico à autorrepresentação, e se esforça na construção de uma trajetória para essa produção que centraliza o trabalho de mulheres negras. Oriundas de diferentes regiões do país e atuando principalmente na produção de curtas-metragens, as novas gerações desse cinema se compõe, segundo Oliveira, majoritariamente por mulheres.

Além dos editais afirmativos para produção de filmes, é possível identificar a influência da Lei de Cotas<sup>6</sup>, que, em resposta às demandas dos movimentos negros, ofereceu a ampliação do estudo superior a pessoas negras. Para Oliveira e Cohen (2020), a geração que emerge a partir dos anos 2010 assume o legado deixado por Zózimo Bulbul e o expande a fronteiras mais amplas, o que permite reconhecer o cinema negro como um movimento consolidado.

Assim que para entender o protagonismo feminino no cinema negro no cenário brasileiro é preciso abrir o escopo da interpretação para englobar alguns acontecimentos da história recente do país, como por exemplo, a ampliação do acesso à universidade e a cursos de formação/capacitação ocorrida (como, por exemplo, ações em Pontos e Pontões de Cultura), nos últimos 15 anos em decorrência de políticas globais de educação (OLIVEIRA, 2017, p. 23).

Ao observar a atuação de cineastas negras na realização de documentários, AUTOR (ano) afirma que essa participação criativa tem radicalizado a representação de pessoas negras no cinema brasileiro, contudo essa contribuição se vê comumente invisibilizada. O afastamento de realizadoras negras dos longas-metragens de ficção de grande público se configura na estratégia de ocupação e reconhecimento da vasta e diversa produção de mulheres negras (FERREIRA; SOUZA, 2017), presentes, particularmente, no campo dos curtas e dos documentários.

6 Declara que “as instituições federais de educação superior (...) reservarão, em cada concurso seletivo para ingresso nos cursos de graduação, por curso e turno, no mínimo 50% (cinquenta por cento) de suas vagas para estudantes que tenham cursado integralmente o ensino médio em escolas públicas” (BRASIL, 2012).

Com curadoria de Paulo Ricardo Gonçalves de Almeida e Kênia Freitas, ocorrida na Caixa Cultural (Brasília, em 2017, e Rio de Janeiro, em 2018), a mostra *Diretoras Negras no Cinema Brasileiro*<sup>7</sup>, evidencia esse recorte. A mostra revela a efervescência de uma nova geração de cineastas negras, exibindo quarenta e seis filmes, dos quais apenas duas obras são longas-metragens.

Atividades de curadoria e crítica cinematográfica se configuram igualmente em territórios de disputa na cadeia. Em 2015, a Caixa Cultural de Brasília, recebe, sob a curadoria de Kênia Freitas, a mostra *Afrofuturismo: Cinema e Música em uma Diáspora Intergaláctica*<sup>8</sup>, com vinte e um filmes e um catálogo com textos sobre o assunto. No mesmo campo, como curador da mostra especial *Cinema Negro: Capítulos de uma História Fragmentada*, realizada no 20º Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte<sup>9</sup>, o crítico Heitor Augusto apresenta vinte e cinco curtas de cineastas negros e negras, realizados entre 1973 e 2018, para compor uma árvore genealógica do cinema negro brasileiro.

No que tange à difusão, cresce o número de festivais e mostras afirmativas pelo país, tal como a *EGBÉ - Mostra de Cinema Negro de Sergipe*, em Aracaju (SE). Com exibições na capital e no interior do estado, a EGBÉ desloca a concepção de cinema negro contemporâneo do eixo sudestino, centralizando a experiência nordestina de identidade racial. É válido mencionar também a iniciativa cineclubista carioca do cineasta Clementino Junior, o Cineclub Atlântico Negro (CAN), criado em 2008, que objetiva visibilizar e debater obras de realizadores negros e realizadoras negras. Fundada em 2016, há ainda a Associação dos Profissionais do Audiovisual Negro (APAN), promovendo festivais, formações e discussões e exercendo significativo papel na defesa dos direitos dessas e desses profissionais em propostas de leis e editais para o audiovisual. Finalmente, a Socine – Sociedade Brasileira de Estudos de

7 Disponível em: [https://issuu.com/tj70/docs/catalogo\\_cinema\\_diretorasnegrasnoci](https://issuu.com/tj70/docs/catalogo_cinema_diretorasnegrasnoci). Acesso em: jul. 2024.

8 Disponível em: [https://disciplinas.usp.br/pluginfile.php/7965556/mod\\_resource/content/0/Afrofuturismo\\_catalogo.pdf](https://disciplinas.usp.br/pluginfile.php/7965556/mod_resource/content/0/Afrofuturismo_catalogo.pdf). Acesso em: jul. 2024.

9 Disponível em: <https://www.festcurtasbh.com/catalogos>. Acesso em: jul. 2024.

Cinema e Audiovisual, aprovou a existência de um Seminário Temático sobre cinema negro em três conduções consecutivas<sup>10</sup>, tornando, assim, um espaço acadêmico qualificado de apresentações de pesquisas acadêmicas brasileiras, no maior congresso do campo do cinema e do audiovisual do país.

Para além das ações mencionadas, destaca-se a amplitude deste movimento cultural no que tange à inclusão e reconhecimento do trabalho de pessoas LGBTQIAPN+ negras no cinema. Organizadas em grupos comunitários, acadêmicos ou políticos, essas pessoas abandonam o papel de mero objeto filmado e se tornam sujeitos da câmera, centralizando suas narrativas, suas memórias e seus corpos (AUTOR, ano). As iniciativas apresentadas representam intenções de reconhecimento da pluralidade latente do cinema negro brasileiro e, principalmente, das distintas direções para as quais as produções e disputas apontam. Constituído de coletivos de pensamento (CARVALHO, 2020), o cinema negro abarca origens e trajetórias particulares. Com disputas externas e internas, marcos, referências, tensionamentos conceituais, mitos fundadores e, finalmente, inovações artísticas, identifica-se um campo cinematográfico cuja afirmação identitária faz dele um dos movimentos culturais mais pertinentes e inovadores do cinema brasileiro contemporâneo.

### **Cinema, identidade e fabulação**

A composição de um cinema negro levanta discussões acerca da proposição de práticas artísticas vinculadas ao discurso identitário. Acusado muitas vezes de essencializar a concepção de negro, esse movimento cultural, bem como outros de cunho semelhante, tem seu valor criativo reduzido em nome das questões políticas às quais se atrela, a saber, o combate ao racismo e o protagonismo de pessoas negras nos papéis

10 021-2022 “Cinemas negros: estéticas, narrativas e políticas audiovisuais na África e nas afrodiásporas”, coordenado por Janaína Oliveira, Gilberto Alexandre Sobrinho e Jusiele Oliveira; 2023-2024 – “Cinemas negros: estéticas, narrativas e políticas audiovisuais na África e nas afrodiásporas”, coordenado por Janaína Oliveira, Kenia Freitas e Morgana Gama. 2018-2019 – “Cinema Negro africano e diaspórico - Narrativas e representações”; 2021-2022 “Cinemas negros: estéticas, narrativas e políticas audiovisuais na África e nas afrodiásporas”; 2023-2024 – “Cinemas negros: estéticas, narrativas e políticas audiovisuais na África e nas afrodiásporas”.

de decisão. Contudo, o interesse pelo desenho da identidade no cinema brasileiro não é antigo e, nesse momento, se expressa em direção à pluralidade das existências étnico-raciais. Da identidade nacional às identidades pós-globalização, seu caráter contingente e discursivo compreende a decomposição e recomposição de signos na cultura, bem como a abertura à invenção e fabulação.

Principal fonte de reconhecimento dos sujeitos – e de homogeneização de diferenças internas –, a cultura nacional, em reflexo à globalização, começa a ser compreendida como “estrutura de poder cultural” (HALL, 2006, p. 59) que tem domínio sobre os meios discursivos. Contrário à uma ideia fixada e permanente, a identidade se torna, nestes termos, reflexiva e contingente; a multiplicidade de representações resulta na inferência de uma agência no processo de identificação às interpelações, uma postura ativa e política, enfim, por parte dos sujeitos. Entretanto, o autor indica que o termo deve ser visto enquanto ferramenta de percepção ao processo de identificação às práticas discursivas. Interpelada em distintas direções e de conexão transitória, a identidade, a partir dessa aproximação reflexiva, se concebe “como construção, como um processo nunca contemplado” (HALL, 1996, p. 106).

Utilizo o termo “identidade” para significar o ponto de encontro, o ponto de sutura, entre, por um lado, os discursos e as práticas que tentam nos “interpelar”, nos falar ou nos convocar para que assumamos nossos lugares como os sujeitos sociais de discursos particulares e, por outro lado, os processos que produzem subjetividades, que nos constroem como sujeitos aos quais se pode “falar”. As identidades são, pois, pontos de apego temporário às posições-de-sujeito que as práticas discursivas constroem para nós (Hall, 1995). Elas são o resultado de uma bem-sucedida articulação ou “fixação” do sujeito ao fluxo do discurso (...) (p. 111-112).

Distante de evocar origens comuns ou tradições estabelecidas, apelar à identidade implica em ressaltar as relações de poder na cultura, compreender as apropriações das memórias e suas edições e de distinguir as lacunas e apagamentos da história oficial. Logo, afirmar a identidade racial não se trata de questionar “‘quem nós somos’ ou ‘de onde nós

viemos””, mas sim de indagar à cultura sobre “como nós temos sido representados’ e ‘como essa representação afeta a forma como nós podemos representar a nós próprios”” (p. 108). Novamente, a agência do sujeito se centraliza e o posiciona como autor de suas próprias conexões discursivas, injetando às lacunas do imaginário nacional, seus desejos e projetos.

Elas [as identidades] surgem da narrativização do eu, mas a natureza necessariamente ficcional desse processo não diminui, de forma alguma, sua eficácia discursiva, material ou política, mesmo que a sensação de pertencimento, ou seja, a “suturação à história” por meio da qual as identidades surgem, esteja, em parte, no imaginário (assim como no simbólico) e, portanto, sempre, em parte, construída na fantasia ou, ao menos, no interior de um campo fantasmático (HALL, 1996, p. 108-109).

Nota-se, portanto, que a identidade se configura num lugar de criação, de articulação entre a memória e sua edição. A narratividade e o caráter ficcional constituem a identidade dos sujeitos e o alcançam não somente enquanto interpelados, todavia, os encontra igualmente como narradores de si, pois “é somente pelo modo no qual representamos e imaginamos a nós mesmos que chegamos a saber como nos constituímos e quem somos” (HALL, 2003, p. 346). Neste sentido, além da demanda dos movimentos sociais por novas representações e visibilidades, a afirmação identitária na produção cinematográfica se configura no ato político de poder contar histórias e narrar a si e ao mundo: o direito à autorrepresentação.

Compromissado em visibilizar modos de existência e combater preconceitos, o cinema negro compreende, assim, tensionamentos internos no que tange à articulação entre temáticas, representações negras e o poder da livre criação (BARROS; FREITAS, 2018). Ao falar em cinema negro, interessa saber “(...) quais são as negociações (im)possíveis/existentes entre a criação autoral autônoma negra e os contextos políticos, epistemológicos e ontológicos racializados desta criação (...) [e] como as expressividades criativas e reflexões estéticas/narrativas sobre as obras negras modulam-se permanentemente uma pela outra” (FREITAS, 2018,

p. 161). Desse modo, a criação de filmes no campo do cinema negro se dedica a refletir as edições sobre a memória negra, a admitir seu papel de narradora e inventora de si, de rearticular imagens e suturas, embaralhar e anexar imaginação e desejo às lacunas narrativas da história oficial.

Ao contrário de representar universalmente uma cultura ou de integrar subjetividades, a fabulação responde “apenas à necessidade estratégica de salvar da alienação uma cultura, para permitir o florescimento de uma subjetividade, para arrancar do silêncio uma língua” (PELLEJERO, 2008, p. 73), isto é, retira da narrativa hegemônica e homogeneizadora ao menos uma voz, que se expressa em “um excesso de possíveis” (p. 66). Nas mãos desses e dessas agentes, a fabulação representa a dilatação e esfumaçamento dos limites imaginários de subjetividades negras, de incorporação de formas específicas de vida, não condicionadas aos estereótipos. Na medida em que constrói fábulas sobre a identidade racial, o cinema negro contemporâneo imagina comunidades<sup>11</sup> conectadas pela experiência e resistência ao racismo, ultrapassando fronteiras nacionais e desfabricando as representações homogêneas e excludentes de identidade nacional. Elemento comum a muitas obras desse cenário, a miscelânea entre documental e ficção se torna estratégia recorrente de narração identitária, o que eclipsa a ilusória fixidez da identidade negra e germina a apropriação do caráter ficcional da narração de si e da afirmação racial.

Antes de partir para os estudos de caso, é válido mencionar que a fábula cinematográfica se designa, segundo Jacques Rancière (2001), pelo indiscernimento entre realidade e ficção, pelas construções abertas e sem direção, pelo lançamento de histórias em vazios e por assumir movimentos próprios, sem função dramática, assim como se movimentam a vida. Esse modo de expressão se alcança por meio do “trabalho de desfiguração”, da retirada de fábulas antigas e seu reposicionamento e encadeamento, gerando novas fábulas, que não sirvam à arte da ação e reação, da verossimilhança ou da causa e efeito, e que encontrem suas

11 Aqui aciona-se o conceito cunhado por Benedict Anderson (2008) de comunidade imaginada para tratar sobre nação.

características representativas esfumaçadas. Por meio da neblina entre ficção e real e da desfiguração das velhas fábulas que o cinema negro contemporâneo caminha rumo à apropriação criativa das memórias, à constituição de novas subjetividades, à política da expressão enquanto forma de identificação racial, à superação de identidades nacionais e à imaginação de novos laços comunitários.

A pluralidade das produções de pessoas negras no campo dos curtas-metragens sugere que formas inventivas de representação racial podem ser identificadas nesse formato fílmico. Por isso, elege-se dois trabalhos de grande circulação e reconhecimento fora do circuito afirmativo - a saber, mostras e festivais dedicados à pessoas realizadoras negras -, demonstrando seu potencial para além do debate racial e projetando um diretor e uma diretora afrodescendentes e um diretor nipodescendente, de diferentes regiões do país, como destaques de um cinema brasileiro contemporâneo. Os curtas-metragens *Aurora* (2018, de Everlane Moraes) e *Liberdade* (2018, de Pedro Nishi e Vinicius Silva) figuram o reconhecimento de fábulas ultrapassadas sobre corpos negros e inserção de imagens criativas para o qual aponta o cinema negro contemporâneo. A análise das obras busca destacá-las como exemplos do exercício de fabulação, nos quais se pode reconhecer a postura ativa das pessoas autoras no processo de identificação racial, a apropriação de memórias e a narrativização de si enquanto constituição identitária, o destaque de relações de poder através da linguagem cinematográfica, alcançando suturas de identidade racial que superam fronteiras de nação e imaginam novas comunidades.

### **Aurora e Liberdade**

Dirigido pela soterio-sergipana Everlane Moraes<sup>12</sup>, o curta-metragem *Aurora* foi realizado em Cuba, em 2018, contando com aproximadamente

12 Alguns filmes da diretora: Caixa d'água: *Qui-lombo é esse?* (2013); *Conflitos e abismos: a expressão da condição humana* (2014); *Allegro ma non troppo: la sinfonia de la belleza* (2016); *La santa cena* (2016); *Monga, retrato de café* (2017); *Pattaki* (2019); e *A gente acaba aqui* (2021).

quinze minutos de duração. Percorrendo trilhos entre documentário e experimental, o filme apresenta, num palco de teatro abandonado, três mulheres negras de distintas idades, que reinterpretem suas histórias e memórias. Filmado principalmente através de planos fixos abertos, é possível observar o ambiente onde as personagens se encontram. Planos frontais centralizam as personagens que, em ações contidas num plano sem cortes, olham diretamente para a câmera.

O cenário oferece largos espaços vazios, geralmente o mesmo para as três atrizes, que não apresentam, entretanto, continuidade espacial em termos narrativos. *As atrizes sociais* (NICHOLS, 2016) não interpretam ações fictícias, ao contrário, atuam suas próprias vivências e percepções, ficções de si próprias. O corpo se exercita na cena transformando em atuação aspectos subjetivos da condição de vida de cada personagem. A ação lenta, olhar para a câmera e o vazio do espaço reforçam a solidão da presença dessas mulheres nesse palco. Em termos fotográficos, a iluminação trabalha com o preto e branco e o forte contraste de luz e sombra, o que realça nuances dos diferentes tons de pele e as marcas de seus rostos, resultando num retrato contrastado e volumoso. *Os close-ups* dos rostos das personagens evidenciam as linhas de expressão e o olhar, demonstrando a passagem do tempo e suas memórias.



Figuras 1 – Frame de *Aurora* (2018, de Everlane Moraes)Figuras 2 – Frame de *Aurora* (2018, de Everlane Moraes)

Com pouca intervenção sonora, o curta privilegia o silêncio, o que concentra a atenção na ação das personagens. Sem cortes e de atuações lentas, o tempo se dilata, observa imóvel o início e o fim de cada ação. Principiando e encerrando com o olhar direto para a câmera, a imagem fabrica um choque entre observação contemplativa sobre as ações e a

mobilização intensa da pessoa espectadora interpelada pelo olhar das personagens. A montagem mantém aberta a natureza do vínculo entre as mulheres representadas. A unidade se alcança através dos grandes vazios, da centralidade das personagens no plano, dos *close-ups*, da luz contrastada, do volume das linhas de expressão, do retrato em preto e branco, do olhar para a câmera.

Em oposição às representações esgarçadas de mulheres negras na história do cinema brasileiro, na qual se observa subalternidade e objetivação, em *Aurora* essas mulheres ocupam posição central e possuem altivez ao encarar a câmera. A escolha de uma iluminação que faz da pele negra superfície narrativa e poética revela, junto aos elementos mencionados, a reconfiguração de imagens obsoletas de mulheres negras, geralmente obscurecidas pela incapacidade de reconhecimento da pele escura das películas filmicas durante o século XX<sup>13</sup>. Tal estratégia ressalta o interesse do filme em reconhecer e remodelar relações de poder expressas na linguagem cinematográfica. Embora a fala seja um lugar de disputa na luta antirracista, o silêncio é utilizado de modo a ampliar o discurso das personagens. Na medida em que não se sabe o que dizem, cabe à pessoa espectadora formular do que se trata as vivências que essas mulheres expõem em suas ações e olhares. Nesse sentido, se a fala poderia propiciar possibilidades de existência, o silêncio, por sua vez, as excede, visto que depende da postura ativa do público na construção de sentido.

Sobrepondo-se à força do documentário, no qual entrevistas e depoimentos se configuram estratégias quase indispensáveis à indexação social, a qualidade de indiscernimento entre realidade e ficção que a obra apresenta posiciona a identificação racial no lugar da narrativa, reforçando seu caráter ficcional e, portanto, ativo e político. A experiência da sexualidade e da solidão compreendem os fios que

13 As Shirleys, como foram chamadas, eram fotografias de mulheres de pele clara que serviram de parâmetro nos laboratórios fotográficos a partir dos anos 1940 para calibrar as cores de pele a serem gravadas na película. Definida por questões culturais, tal escolha representou a dificuldade de reconhecimento da pele de nuances de peles escuras, afetando negativamente na visibilidade de corpos negros nas imagens (Roth, 1926).

conectam mulheres afro-cubanas a outras mulheres negras pelo mundo; a dimensão da nacionalidade não interfere no reconhecimento de vivências compartilhadas. A identidade racial se constrói por meio da intimidade, remodelando imagens ultrapassadas e fabricando memórias coletivas afro-diaspóricas. Em sentido oposto à representação esgarçada de hipersexualização, subalternização e marginalidade, *Aurora* fabula imagens de mulheres negras com profundidade, expressando seus desejos, limites e subjetividades.

Figura 3 – Frame de *Aurora* (2018, de Everlane Moraes)



Assim como em *Aurora*, na qual a realidade das personagens se traduz através da atuação, em *Liberdade* o documental se funde à ficção, resultando numa narrativa nebulosa. Dirigido pelos paulistas Pedro Nishi<sup>14</sup> e Vinícius Silva<sup>15</sup>, o curta-metragem possui aproximadamente vinte e cinco minutos e foi finalizado em 2018. Evidenciando as memórias do bairro da Liberdade, em São Paulo, o filme entrecruza a vida de três

14 Alguns filmes do diretor: Retratos para você (2017); Tempo de ir, tempo de voltar (2018); Livro e meio (2020, co-direção Giu Nishiyama); Contos da família Pu (2020); Você Pode Mais (2021); Doadores Sem Fronteiras (2021); Extinção é para Sempre (2021); Parques Naturalizados: Paisagens para o Brincar (2022).

15 Filmes do diretor: Deus (2017); Quantos eram pra tá? (2018); Galho de Arruda (2020); e 00:17:35, ZL (2020).

personagens: Abou, um artista guineense; Satsuke (Cristina Sato), o fantasma de uma mulher japonesa; e Sow, primo de Abou, recém-chegado em São Paulo. Abou vive numa pensão na Liberdade junto a outros imigrantes e conta com a ajuda de Satsuke para receber o primo.

Preponderante em planos fixos abertos, o filme mostra ruas e praças da região, a pensão onde vivem, seu quintal, seus quartos e a interação entre os personagens; o fantasma e o protagonista se comunicam em português. O uso de imagens de arquivo informa sobre seu passado, apresentando fotografias em preto e branco da família japonesa e em cores da família guineense, o que demarca a distância temporal entre os registros. As fotografias não exploram as memórias de Abou e Satsuke, ao contrário, oferecem uma similitude de experiências entre eles, reforçada, principalmente, no uso de canções nos idiomas maternos de ambos os personagens.

Figuras 4 – Frame de *Liberdade* (2018, de Pedro Nishi e Vinícius Silva)



A voz em *off* do narrador-personagem Abou, em francês, revela a história de escravidão do território e informa o projeto de invisibilidade da memória negra no bairro. O personagem fala sobre a imigração do início do século XX de chineses, japoneses e coreanos para o Brasil e

reforça o atual movimento migratório de guineenses, congoleses, angolanos, haitianos e togolezes, a quem ele se refere como “nós”. Nesse pronome no plural Abou põe à parte as especificidades das nacionalidades e etnias que as compõem para privilegiar a convergência entre as distintas experiências migratórias, destacando especialmente a ligação aos africanos e africanas trazidos ao Brasil à propósito da escravidão. Esse “nós” se configura, portanto, no elo de identificação e memória, de reformulação identitária e de projeto de vida.

A invisibilidade de tais memórias e conexões se reflete no plano através de moradores da pensão, africanos e haitianos, centralizados na imagem sob uma sombra. No decorrer do filme, seus rostos se iluminam e se pode ver esses personagens olhando para a câmera, com a cidade ao fundo, marcando sua presença e subjetividade na memória do bairro. Novamente, essa memória não condiz com a recuperação de um passado apagado, diz, porém, da forja da presença desses indivíduos nesse novo chão, do seu reconhecimento ancestral com antigos africanos e, novamente, do apagamento de sua contribuição à identidade brasileira.

Figuras 5 – Frame de *Liberdade* (2018, de Pedro Nishi e Vinícius Silva)



Figuras 6 – Frame de *Liberdade* (2018, de Pedro Nishi e Vinícius Silva)

Por fim, vale mencionar que Satsuke se apresenta como a figura de acolhimento e suporte para o protagonista e sua natureza fantasmagórica só se revela ao final do filme. O convívio com o espírito não gera pânico ou surpresa. Nessas camadas de real, ficcional e fantástico se encontram igualmente os personagens da pensão, uma vez que o filme aborda atores e atrizes sociais atuando suas próprias vivências cotidianas. A neblina que se forma desse entrelaçamento de experiências fabula a identidade racial, destacando identidades nacionais e esfumando-as, logo em seguida, no reconhecimento da imigração. A identidade em *Liberdade*, portanto, se figura na memória que se desenha da turva interrelação entre muitos passados e a presença negra atual sobre esse bairro.

Assim como em *Aurora*, o recurso à iluminação adequada da pele também se torna elemento de questionamento da hegemonia branca na construção identitária feita pelo cinema até então. Da mesma maneira, o olhar para a câmera retoma a altivez e o protagonismo de narrar sua própria história; no lugar de cabeças falantes, planos fixos constroem retratos de sujeitos que falam sem palavras. O silêncio, neste caso, é sobreposto à narração em off da história do bairro e dos movimentos migratórios recentes, relacionando memórias oficiais às experiências

coletivas e invisibilizadas. O enfrentamento das relações de poder raciais expressas na linguagem cinematográfica se articulam na constituição de novas fábulas, que se apropriam e reeditam símbolos antigos.

Na difícil tarefa de representar esses indivíduos em identidades, a obra conjuga a ficção de si, a autonarrativa por meio da atuação de atores e atrizes sociais, ao reconhecimento de processos migratórios predecessores, possibilitando, portanto, identificações e reconhecimentos de diferentes origens - orientais, africanas e haitianas - na constituição da identidade brasileira. O livre trânsito entre ficção e documentário nutre abertura para novos signos e, conseqüentemente, novas suturas, de modo que identificação racial extrapola cercas de identidades fixadas nas culturas nacionais. Distantes da mobilização identitária essencialista, *Aurora e Liberdade* propõem perspectivas de identidades negras que destacam estruturas de poder na linguagem, acionam e desfiguram velhas fábulas, reeditam memórias e ficcionalizam experiências reais, costurando novos reconhecimentos e comunidades.

### **Considerações Finais**

O cinema negro brasileiro, enfim, consiste no mosaico de distintas iniciativas e percursos. Seu caráter ativista e político, intervenções práticas a partir de autores e autoras negras em diferentes papéis dessa cadeia, e, por fim, disputas reflexivas no campo da pesquisa reforçam o campo e o significado das imagens dessas produções. Em defesa da contribuição política e estética desse movimento cultural para o cinema brasileiro, os trajetos mencionados reposicionam as obras desses e dessas cineastas no estudo no cinema contemporâneo, de modo a reconhecê-los enquanto vanguarda artística. Movimento este que cresce em número e em qualidade, mulheres e pessoas LGBTQIAPN+ negras substanciam sua existência e contribuição no campo e pluralizam as representações; as fronteiras do cinema negro brasileiro se expandem e seus projetos apontam para direções múltiplas.

A criação de imagens respaldadas nas questões da identidade, nesse cenário contemporâneo, dilacera limites de identidades nacionais,

esboça sujeitos que se identificam pelo reconhecimento das experiências raciais. O conceito de identidade centraliza as estruturas de poder por trás das representações e a força das interpelações nos sujeitos. Essa compreensão faz do terreno da identidade um lugar instável, porém criativo, no qual se age sobre o que é possível imaginar e inventar a partir das fábulas ultrapassadas. *Aurora* e *Liberdade* são exemplos de um exercício cinematográfico que pauta questões raciais e que atravessa, ao mesmo tempo, a linguagem enquanto forma expressiva e política, na qual se testa as fronteiras entre real e imaginário, documentário e ficção, afro-brasileiro e afro-diaspórico, entre identidades.

A partir da dissociação de símbolos e significados, novas fábulas se extraem de fábulas antigas, traçando territórios singulares de existência subjetiva e concebendo um infinito de possibilidades de si e de mundo. A alternativa da fabulação encontra nas brechas da memória o poder de conectar ativismo político a estratégias criativas, comprometidas com a ficcionalização de si enquanto resistência: ativismo estético. Vanguarda política e artística, portanto, o cinema negro brasileiro merece ampla investigação e o devido reconhecimento no contexto do cinema contemporâneo.

## Referências

- ANDERSON, B. R. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das letras, 2008.
- BARROS, L. M.; FREITAS, K. Experiência estética, alteridade e fabulação no cinema negro. *Revista Eco Pós*, v. 21, n. 3. 2018.
- BRASIL. Lei nº 12.711, de 29 de agosto de 2012. *Dispõe sobre o ingresso nas universidades federais e nas instituições de ensino técnico de nível médio e dá outras providências*. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2011-2014/2012/lei/112711.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2012/lei/112711.htm)>. Acesso em: 13.11.2020.
- CANDIDO, M. R.; MARTINS, C. R.; RODRIGUES, R.; FERES JÚNIOR, J. Raça e gênero no cinema brasileiro: 1970 – 2016. *Boletim Gema*. Número 2 – 2017.



Disponível em: <[http://gema.iesp.uerj.br/wp-content/uploads/2017/06/Boletim\\_Final7.pdf](http://gema.iesp.uerj.br/wp-content/uploads/2017/06/Boletim_Final7.pdf)>. Acesso em janeiro/2020.

CARVALHO, N. d. S. Esboço para uma história do negro no cinema brasileiro. In: Jeferson De. (Org.). *Dogma Feijoada e o Cinema Negro brasileiro*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005, v. 1, p. 17-101.

CARVALHO, N. d. S. O Produtor e Cineasta Zozimo Bulbul - O Inventor do Cinema Negro Brasileiro. *Revista Crioula* (USP), v. 12, p. 1-21, 2012.

CARVALHO, N. d. S. *De qual cinema negro precisamos?* Algumas proposições para um estilo de pensamento sobre o cinema negro. In: PRUDENTE, Celso; SILVA, Paulo Vinicius Baptista (org). 16ª Mostra Internacional do Cinema Negro: Educação, cultura e semiótica. Jandaíra: São Paulo, 2020.

FERREIRA, C.; SOUZA, E, P. Formas de visibilidade e (re)existência no cinema de mulheres negras. In: Holanda, Karla; Tedesco, Marina Cavalcanti. (Org.) *Feminino e Plural: Mulheres no cinema brasileiro*. Ied. Campinas: Papyrus, 2017, p. 175-186.

FREITAS, K. Cinema Negro Brasileiro: Uma Potência de Expansão Infinita. In: SIQUEIRA, A. [et al]. *Festival Internacional de curtas de Belo Horizonte* (catálogo). Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2018.

HALL, S. Quem precisa da identidade? (1996). In: SILVA, T. T. (Org. e Trad.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 103-133.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 11ª. Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, S. *Da Diáspora: identidades e mediações culturais* (2003). Tradução: Adelaine L. Guardia Resende. 2ª ed. 1ª reimpr. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

LIMA, R.C.. *Por uma política audiovisual preta no Brasil: Estudo sobre a negritude dentro das políticas públicas audiovisuais brasileiras e as questões que envolvem ações afirmativas para produção audiovisual negra no Brasil*. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 116 p. 2022.

NICHOLS, B. *Introdução ao Documentário*. Campinas-SP: Papyrus, 2005.

OLIVEIRA, J. “Kbela” e “Cinzas”: O cinema negro no feminino, do “Dogma Feijoada” aos dias de hoje. In: *Avanca Cinema: Anais da Conferência Internacional de Cinema de Avanca* (Portugal), realizada em 2016. VALENTE, António; CAPUCHO, Rita. (coord.) Avanca | Cinema 2016. Avanca: Edições Cineclubes de Avanca, 2016. p. 646-656.

\_\_\_\_\_. Cinema Negro contemporâneo e o protagonismo feminino. In: FREITAS, K.; ALMEIDA, P. R. G. (Org.). *Diretoras Negras no cinema brasileiro*. Caixa Cultural/VOA. 1ª edição: Rio de Janeiro, 2017.

\_\_\_\_\_; C, M. With the *Alma no Olho*: Notes on Contemporary Black Cinema. Berkeley, *Film Quarterly*: vol. 74, Issue 2, 2020, p. 32-38. Disponível em: <[https://www.academia.edu/51510076/WITH\\_THE\\_ALMA\\_NO\\_OLHO\\_NOTES\\_ON\\_CONTEMPORARY\\_BLACK\\_CINEMA](https://www.academia.edu/51510076/WITH_THE_ALMA_NO_OLHO_NOTES_ON_CONTEMPORARY_BLACK_CINEMA)> Acesso: out. 2024.

PELLEJERO, E. Literatura e fabulação: Deleuze e a política da expressão. Fortaleza, *Polymatheia - Revista de Filosofia*: vol. IV, Nº 5, 2008, p. 61-78. Disponível em: <<https://>

revistastestes.uece.br/index.php/revistapolymatheia/article/view/6522/5235>. Acesso em: 05 dez. 2022.

RANCIÈRE, J. *A fábula cinematográfica*. Lisboa: Papyrus, 2001.

AUTOR. Ano.

ROTH, Lorna. Questão de pele: os cartões Shirley e os padrões raciais que regem a indústria visual. *Zum: Revista de fotografia*, São Paulo, 10, abr. 2016. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/questao-de-pele-os-cartoes-shirley-e-os-padroes-raciais-que-regem-industria-visual/>>. Acesso em: abr. 2023.

AUTOR. Ano.

SOUZA, Ed. P. *Cinema na panela de barro: mulheres negras, narrativas de amor, afeto e identidade*. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade de Brasília, Brasília, 204 p. 2013.

## Filmografia

00:17:35, ZL (2020, de Vinícius Silva)

*Abolição* (1988, de Zózimo Bulbul)

*A gente acaba aqui* (2021, de Everlane Moraes)

*Allegro ma non troppo: la sinfonia de la belleza* (2016, de Everlane Moraes)

*Aniceto Dia de Alforria* (1981, de Zózimo Bulbul)

*Aurora* (2018, de Everlane Moraes)

*Caixa d'água: Qui-lombo é esse?* (2013, de Everlane Moraes)

*Cinco Vezes Favela* (1962, de Leon Hirszman)

*Compasso de Espera* (1970, de Antunes Filho)

*Conflitos e abismos: a expressão da condição humana* (2014, de Everlane Moraes)

*Contos da família Pu* (2020, de Pedro Nishi)

*Deus* (2017, de Vinícius Silva)

*Doadores Sem Fronteiras* (2021, de Pedro Nishi)

*Extinção é para Sempre* (2021, de Pedro Nishi)

*Galho de Arruda* (2020, de Vinícius Silva)

*Ganga Zumba* (1963, de Carlos Diegues)

*La santa cena* (2016, de Everlane Moraes)

*Liberdade* (2018, de Pedro Nishi e Vinícius Silva)

*Livro e meio* (2020, de Pedro Nishi e Giu Nishiyama)

*Monga, retrato de café* (2017, de Everlane Moraes)

*Parques Naturalizados: Paisagens para o Brincar* (2022, de Pedro Nishi)

*Pattaki* (2019, de Everlane Moraes)

*Pequena África* (2002, de Zózimo Bulbul)

*Quantos eram pra tá?* (2018, de Vinícius Silva)  
*Referências* (2006, de Zózimo Bulbul)  
*República Tiradentes* (2004-2005, de Zózimo Bulbul)  
*Renascimento Africano* (2010, de Zózimo Bulbul)  
*Retratos para você* (2017, de Pedro Nishi)  
*Samba no Trem* (2000-2001, de Zózimo Bulbul)  
*Tempo de ir, tempo de voltar* (2018, de Pedro Nishi)  
*Terra em Transe* (1967, de Glauber Rocha)  
*Vidas em Conflito* (1969, novela escrita por Teixeira Filho e dirigida por Henrique Martins)  
*Você Pode Mais* (2021, de Pedro Nishi)  
*Zona Carioca do Porto* (2006, de Zózimo Bulbul)

## **Sobre os autores**

*Natasha Roberta dos Santos Rodrigues*: Mestre pelo Programa de Multimeios, Mídia e Comunicação, na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Participante no Programa de Treinamento Estudantil 2024 do Center for Critical Imagination: Political Economy and Citizenship (CCI), no Centro Brasileiro de Análise e Planejamento (CEBRAP). E-mail: natasharsrodrigues@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-8425-5524>.

*Gilberto Alexandre Sobrinho*: Professor Livre-docente junto ao Departamento de Multimeios, Mídia e Comunicação, do Instituto de Artes, na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Pós-doutorado no Departamento de Cinema, na Universidade de Nova Iorque. E-mail: gilsobri@unicamp.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5083-384X>.

---

Data de submissão: 30/07/2024

Data de aceite: 21/10/2024

## **Narrativas de si e a *mise-en-scène* de memórias coletivas na universidade**

### **Self-narratives and the *mise-en-scène* of collective memories at university**

*Taís Lima Gonçalves Amorim da Silva*

*Daniela Matos*

**Resumo:** *Este artigo aborda o estudo de audiovisuais estético-políticas como produtoras de memórias coletivas, observadas empiricamente por meio do filme documental Caminhos Abertos, fruto de um processo coletivo, pedagógico e formativo no âmbito da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. Por meio de uma abordagem analítica sensível dos corpos da cena/corpos em cena (Bogado, Alves Junior e Souza, 2018), analisamos como a concepção, encenação e escolhas estilísticas marcadas na produção audiovisual deixam rastros transformativos no/do ambiente universitário. Desse modo, compreendemos que estes tensionamentos produzem uma *mise-en-scène* que dilata temporalidades e reconfigura corporeidades negras, memórias e experiências de estudantes cotistas.*

**Palavras-chave:** *cinema documental; memórias; narrativas de si; juventudes negras; universidade*

**Abstract:** *This article addresses the study of aesthetic-political audiovisualities as producers of collective memories, observed empirically through the documentary film Caminhos Abertos, the result of a collective, pedagogical and training process within the scope of the Federal University of Recôncavo da Bahia. Through a sensitive analytical approach to bodies in the scene (Bogado, Alves Junior and Souza, 2018), we analyze how the conception, staging and stylistic choices marked in audiovisual production leave transformative traces in/ of the university environment. In this way, we understand that these tensions*

*produce a mise-en-scène that dilates temporalities and reconfigures black bodies, memories and experiences of quota students.*

**Key-words:** *documentary cinema; memories; self-narratives; black youth; university*

## Introdução [abrir caminhos e tecer a memória]

Este artigo aborda o estudo de audiovisuais estético-políticas como produtoras de memórias coletivas, observadas empiricamente por meio do filme documental *Caminhos abertos: Ingressar, permanecer e concluir, vivências e encruzilhadas de jovens em universidades públicas do interior da Bahia* (2023). Esta produção audiovisual é fruto de um processo coletivo, pedagógico e formativo no âmbito da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), numa parceria institucional do Grupo de Estudos e Pesquisa em Juventude (GEPJUV) da UFRB e o Grupo de Trajetórias, Cultura e Educação (TRACE) da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS).

O documentário *Caminhos Abertos* dialoga com a proposta de Carrano e Brenner (2017) de “filme de pesquisa” cuja concepção é de um produto audiovisual que busca investigar uma determinada realidade social, de alguma forma vinculado à um processo de produção de conhecimento sistemático<sup>1</sup>, e rerepresentá-la a fim de promover ampliação dos debates em torno das questões acionadas. Ao refletir sobre essa proposição os autores comentam que,

É possível dizer que o filme de pesquisa sintetiza as problemáticas de investigação na forma de imagens e sons documentais roteirizados e com edição. Temos percebido que este trabalho permite um modo mais direto e simples de comunicar os resultados da investigação para diferentes públicos e facilita a criação de campo de reflexividade entre pesquisadores e pesquisados. O documentário passa a ser, então, simultaneamente, meio de observação, de documentação, de provocação e possibilidade de aumento dos níveis de reflexão de todos os envolvidos no processo de investigação. (CARRANO E BRENNER, 2017, P. 443).

No caso de *Caminhos Abertos* a dimensão coletiva que marca a concepção do produto, a condição de ser resultado processos de

1 No caso em tela, o filme é resultado da Pesquisa Processo de Ingresso no Ensino Superior: transições, suportes e arranjos entre jovens de universidades públicas do Estado da Bahia”, com financiamento do CNPQ/Chamada Universal 2018, do Plano de Iniciação Científica e do Trabalho de Conclusão do Curso de Jornalismo da discente Bárbara Lima, que assina a direção e roteiro do produto.

ensino-aprendizagem (Pibic e TCC), as marcas de autoria da diretora e roteirista - explicitadas tanto na condução das entrevistas quanto nas marcas estilísticas de produção visual, sonora e edição – e também do diretor de fotografia e editor estão amalgamadas no resultado final que explicita formas e agências que se deslocam entre o individual e o coletivo sobre como é estar na universidade, a partir da narrativa de si de quatro jovens negros(as) e suas trajetórias de vida.

Por narrativas de si, consideramos modos de narrar a si mesmo que se abrem às alteridades e oferecem interlocuções com as formas da vida vivida, no plano subjetivo ou factual. São, portanto, modos de dizer sobre como é estar no mundo. Isso implica o entrelaçamento da vida ordinária, da memória e da experiência enquanto possibilidades de legitimação das formas de vida. À vista disso, partimos do pressuposto de que a relação entre narrativa e memória, reposiciona o gesto de olhar o passado, sempre incompleto, para inserir o sujeito em um momento de partilha com potencial de desorganizar temporalidades lineares — passado, presente e futuro, para disputar e reorganizar a memória no tempo de agora.

A construção narrativa privilegiada na encenação audiovisual, utiliza o corpo e a voz dos jovens universitários, a partir de seus ambientes familiares, íntimos e comunitários como “prática reparadora” (Almeida e Marconi, 2023). De acordo com Leda Maria Martins, é pelo corpo e pela voz que a memória, enquanto conceito em disputa, se inscreve em um *continuum* cujo repertório se dá pelo vivido e por aquilo que se guarda pela reminiscência. A memória, nesse sentido, é produzida e transcriada pelos sujeitos filmados enquanto experiências do/no corpo, instaurando a comunicação e refazendo visibilidades.

Nessa perspectiva, a dimensão vocal e corporal é caracterizada por limiaridades de intimidades e experiências comunitárias próprias dos corpos filmados, mas que também são comuns a outros corpos, especialmente ao considerar as experiências de estudantes de camadas populares. Essas cenas compõem um modo próprio de prática comunicacional — uma prática coletiva. Tal concepção encontra diálogo no pensamento

do autor Jean-Louis Comolli (2008), que convoca a reflexão sobre *aqueles que filmamos*, sujeitos que, antes de se tornarem personagens de um filme, são indivíduos que já existem em sua própria *mise-en-scène*:

Colocar-se à escuta da fala das pessoas, aquelas que nos propomos a filmar, no momento mesmo da filmagem, escutá-las, sugerir-lhes que se coloquem a partir disso, do fato bem simples de que há escuta. A câmera escuta. Que eles atuem, então a partir de suas próprias palavras, ouvidas por nós, aceitas, acolhidas, captadas. Não as minhas palavras, mas as deles. [...] A partir dessa apropriação, o trabalho se constrói. Aqueles que filmamos são, antes de tudo, tomados em suas palavras, e é com essas palavras, com a língua e com a fala deles, que eles se sabem apreendidos pela câmera” (Comolli, 2008, p. 55).

Em outras palavras, a concepção e escolhas estilísticas, posicionam a câmera a serviço dos jovens universitários, de modo a capturar a subjetividade daqueles que são filmados diante de si mesmos, por meio de sua encenação pessoal e cotidiana na relação com a universidade. Essa abordagem nos permite refletir sobre o que significa estar no ambiente acadêmico, suas implicações e disputas a partir das narrativas de jovens subalternizados por certos discursos midiáticos hegemônicos. Além disso, a escuta se torna central nesse processo ao funcionar enquanto metáfora para o encontro com a alteridade.

Diante disso, o olhar interpretativo lançado ao filme também pode ser localizado a partir do modo como nossos corpos<sup>2</sup> são fortemente marcados e atravessados pelo território do recôncavo baiano, numa relação intensa com a UFRB. Isso ocorre inclusive sob o ponto de vista visual, estético e político articulados a saberes e à produção de conhecimentos afrorreferenciados. Tal articulação é nosso ponto de partida para analisar a produção audiovisual *Caminhos Abertos* enquanto possibilidade que

2 A primeira autora, um corpo de mulher, negra e periférica, possuiu uma relação de 12 anos com a UFRB e uma vida inteira com o Recôncavo — minha janela para o mundo. Se graduou e é pós-graduanda pela instituição, além de ser Técnico-administrativa em Educação, apoiando as atividades de ensino, pesquisa e extensão. A segunda autora é docente da UFRB, soteropolitana, moradora do recôncavo há 10 anos e orientadora tanto do Plano de Trabalho/Pibic quanto do TCC, a partir dos quais *Caminhos Abertos* foi também produzido.



dar a ver rastros transformativos no/do ambiente universitário por meio de um fazer-memórias coletivas.

A estratégia metodológica adotada é de caráter qualitativo, utilizando uma abordagem analítica sensível dos corpos da cena/corpos em cena (Bogado, Alves Junior e Souza, 2018). A produção audiovisual será observada por meio dos elementos que compõem a direção de cena, enquadramento e composição visual, direção de arte e efeitos sonoros, e edição, enquanto elementos audiovisuais e estéticos dos corpos da cena. Também são analisados a disposição e deslocamentos em cena, e fora dela, entre realizadores, personagens e espectadores experienciado na espetatorialidade enquanto corpos em cena.

### **Instaurando a comunicação via *mise-en-scène***

A experiência cinematográfica revelada pelo documentário *Caminhos Abertos* nos mostra que a câmera é disposta em função dos sujeitos narradores e não o contrário. Não obstante o produto audiovisual ter sido roteirizado, inclusive a partir de uma entrevista semi-estruturada construída de forma coletiva a fim de trazer respostas para a pesquisa em curso, cria-se um espaço de intimidade entre entrevistadora/diretora, os entrevistados e a câmera, numa relação horizontal e de escuta. Comolli (2008) destaca esse espaço de familiaridade que a câmera, aqueles que são filmados e aqueles que filmam produzem:

É preciso filmar de muito perto, como uma orelha, mais do que como um olhar. É preciso que a câmera esteja ao alcance da mão (daquele que é filmado), que se possa tocá-la, que ela pertença ao espaço próprio das pessoas que são filmadas, que ela participe de suas zonas de equilíbrio, de seu território. (COMOLLI, 2008, P. 55)

Assim como Comolli (2008) enfatiza a metáfora da escuta como potência do encontro com o outro ao colocar a câmera em favor daqueles que são filmados, Bogado, Alves Junior e Souza (2018) ressaltam esse gesto ao mencionar a beleza do cinema documental ao “recuperar o frescor das primeiras imagens em que a experiência estética e a vida

comum não se encontravam compartimentadas” (p. 4). Esse enfoque permite que os sujeitos produzam a si mesmos ao instaurar uma encenação baseada em suas próprias experiências, onde a arte é entrelaçada com/na experiência da vida cotidiana (Dewey, 2010).

Nesse sentido, é estabelecido um diálogo estético e político por meio das narrativas de si, que são narrativas criativas que inscrevem o sujeito em um momento de partilha e, portanto, de comunicação. As estratégias de encenação e escolhas conceituais borram as fronteiras da vida e da cena ao colocar as ações cotidianas dos quatro jovens negros, justapondo suas rotinas acadêmicas com os outros papéis que desempenham diariamente.

Figura 1 - Depoimento de Alisson em sua casa



Fonte: *frame* do documentário *Caminhos Abertos*, 2023.

Dessa forma, emerge uma experiência cinematográfica pela imprevisibilidade da construção do real, compondo criativamente sobre o ingresso e a permanência de jovens negras e negros na universidade. Isso produz o que denominamos de *mise-en-scène* de memórias coletivas pela via da imaginação política. A esse respeito, a pesquisadora Lina Cirino (2023) nos auxilia a entender a imaginação como uma forma de produzir visualidades que podem rasurar cenários hegemônicos e instabilizar as paisagens do sensível, instaurando um comum.

No entendimento de Cirino (2023), sob a égide da autora Denise Ferreira da Silva, a imaginação possui a qualidade de sabotar “o conhecimento regimentado e regido pela razão universal” (p. 8-9). Ao mesmo

tempo, cria imagens sensíveis “capazes de levar à emergência novas formas de conhecimento” (p. 11). Por meio desse posicionamento crítico, é possível pensar o documentário *Caminhos Abertos* como uma possibilidade de produzir outras formas de epistemes, por afastar-se da dicotomia razão/visão, objetividade/subjetividade, identidade/alteridade fundantes do eurocentrismo, colocando as performances e as disposições da cena como experiências sensíveis que (re)inventam outros modos de constituir a memória.

Em vista disso, as tramas da memória e da imaginação figuram como a matéria-prima das narrativas de si. A memória e a imaginação, nesses termos, diferenciam-se entre si. A primeira funciona enquanto guia para nossos caminhos, reforçando nossa coesão social, pertencimento e produção de identidades ao nos criar rastros e vestígios produzidos por práticas e saberes diante de nós mesmos. A imaginação, por outro lado, é a capacidade de dar formas a essas práticas, possibilitando imaginar e reposicionar o futuro a partir de uma mirada para a memória — convém dizer, futuro afroindígena e pluriversal.

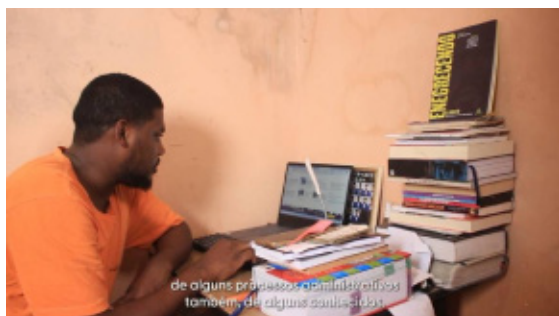
De acordo com Sarlo (2007), os discursos de memória empreendidos nos modos de narrar pelos sujeitos marginais são dotados de subjetividade, apresentando-se como saída para os modos de subjetivação. As narrativas de si, nesse sentido, reconstituem a complexidade da existência e as possibilidades da rememoração pela experiência, valorizando a perspectiva da primeira pessoa e reivindicando a importância da dimensão subjetiva. Essa qualidade da rememoração, no presente, irá interferir na maneira como apreendemos o passado e projetamos o futuro, trazendo implicitamente a ideia de invenção de si mesmo, inscrita pelo corpo e pela voz.

Ao se referir a *mise-en-scène* do cinema documentário, Comolli (2008) expõe um conjunto de estratégias audiovisuais que incluem gestos, enquadramentos e movimentos de câmera e de cena. No entanto, no contexto deste trabalho, o conceito de *mise-en-scène* desloca-se um pouco para pousar também sobre as performances dos personagens estabelecida pelos posicionamentos e deslocamentos dos corpos da cena/em

cena e imbricadas por uma performance ficcional em ressonância que expande a narrativa de si a uma coletividade (Gonçalves, 2023).

Segundo Bogado, Alves Junior e Souza (2018), os corpos da cena são os elementos que compõem a encenação, como cenários, figurinos, iluminação, som, entre outros, compondo aspectos audiovisuais e estéticos. Já os corpos em cena são os atores, performers ou personagens e espectador, que ocupam esse espaço e interagem com os elementos da cena para criar uma experiência estética, gerando um terceiro corpo, o das “relações existentes entre cinema, realizadores e personagens vivenciados na espectralidade” (p. 12), englobando a narrativa audiovisual. É esse movimento estético e justapostos dos corpos da cena/em cena (fig. 02) que podemos perceber na criação de *Caminhos Abertos*.

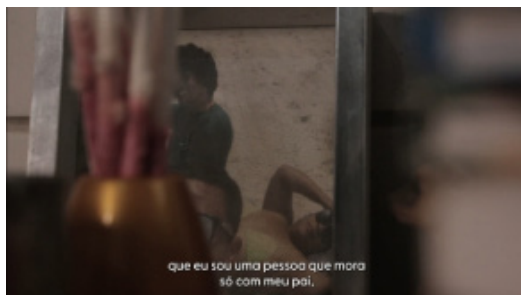
Figura 2 - Matheus Vinicius trabalhando e estudando em sua casa



Fonte: *frame* do documentário *Caminhos Abertos*, 2023.

O enquadramento e a composição visual são elementos que fornecem textura ao documentário. No enquadramento, por exemplo, reside o jogo do que está dentro e fora do quadro, presente/ausente, visível/invisível, colocando em primeiro plano o objetivo da direção cinematográfica. Nos momentos em que os jovens narram suas vivências no ensino superior, é eleito o plano médio, enquadrando, geralmente, da cintura para cima, ao tempo em que mescla entre o plano detalhe para destacar uma fotografia de família (fig. 03) e o primeiro plano quando quer destacar uma expressão facial, privilegiando os semblantes e feições que devem ser vistos, enquanto outros não.

Figura 3 - Fotografia de Alisson mais novo com objetos decorativos familiares



Fonte: *frame* do documentário *Caminhos Abertos*, 2023.

Na constituição cênica espacial, destaca-se a ênfase na utilização de elementos visuais e sonoros que se relacionam com as esferas da vida cotidiana dos quatro jovens universitários. Os espaços de estudo, que também funcionam como locais de trabalho, são retratados em detalhes, assim como a sala da casa da estudante Marla Silva, com seus objetos pessoais, decorativos e material de estudo. Nessa constituição de cena, temos o livro “Enegrecendo o Direito” (fig. 02) disposto de modo a se tornar visível numa pilha de livros técnicos e legislações na casa de Matheus ou a estrela símbolo do Partido dos Trabalhadores (PT) na sala da estudante de Agronomia (fig. 04) ao lado de um arco-íris e a palavra *love* marcando uma tomada de posição diante de um contexto de evidente disputa política, visto que o material foi gravado em 2022, em plena campanha eleitoral.

Figura 4 - Marla, em sua sala, arrumando seu material para ir a universidade



Fonte: *frame* do documentário *Caminhos Abertos*, 2023.

O ambiente familiar da estudante Ana Carolina, como mostra a figura abaixo (fig. 05 e fig. 06), é apresentado com seus utensílios domésticos e decorativos, enquanto ela narra suas rotinas como dona de casa, universitária e mãe. A narrativa visual é habilmente intercalada com cenas de proximidade com a rotina da jovem, que ecoam os sons de animais, como galos e galinhas-d'angola, trazendo para a cena a vida no espaço rural que, na maioria das vezes é constituída socialmente como distante da vida universitária.

As narrativas de si, empreendidas pelos jovens, habitam os espaços cênicos à medida que evidenciam suas experiências para além das rotinas acadêmicas. Essa estratégia - definida coletivamente durante as reuniões de concepção do material e criada pela equipe de filmagem no set - dialoga com a concepção de “juventudes, no plural” que está sendo trazida para a cena e é eixo fundamental no campo de estudos ao qual os grupos de pesquisa estão alinhados.

Essa concepção é desenvolvida por diversos autores, entre eles Jua-rez Dayrell (2003, p.42) ao mencionar, “Assim, os jovens pesquisados constroem determinados modos de ser jovem que apresentam especificidades, o que não significa, porém, que haja um único modo de ser jovem nas camadas populares. É nesse sentido que enfatizamos a noção de juventudes, no plural, para enfatizar a diversidade de modos de ser jovem existentes”. O que podemos ampliar e dizer que não há, também, um único modo de ser jovem universitário/a.

Figura 5 - Ana Carolina na cozinha de sua casa



Fonte: *frame* do documentário *Caminhos Abertos*, 2023.

Figura 6 - Ana Carolina com sua filha no colo



Fonte: frame do documentário *Caminhos Abertos*, 2023.

Nesse contexto, a poética fílmica ao passo que produz imagens alinhadas a um projeto de resistência enquanto “prática reparadora” (Almeida e Marconi, 2022), denunciam, ainda que de forma cuidadosa, a necessidade de políticas públicas mais qualificadas no contexto das demandas étnico-raciais e socioeconômicas relacionadas às políticas de permanência. Assim, a condução fílmica deixa ver um movimento que lança os sujeitos filmados em direção ao dispositivo como condição de realizadores, nomeando suas existências e produzindo vida outrora negada.

Nesse ponto de vista, Comolli (2008) argumenta que “Elas decidem se movimentar ou não, ocupar o espaço de uma maneira ou de outra, aguentar a duração, estabelecer sua respiração” (p. 56). As performances dos corpos em cena, assim, são produzidas pelos sujeitos filmados ao utilizar da criatividade para decidirem suas intervenções nos corpos da cena, enquanto a direção cinematográfica realiza os enquadramentos e cortes da cena.

As audiovisuais encenadas por meio da linguagem cinematográfica desvelam uma *mise-en-scène* de memórias que estão para além da memória individual. Ao manifestar uma produção estético-política por meio da imaginação, essas narrativas de si ampliam-se para um corpo-coletivo, criando uma memória social e coletiva que se constrói pela

presença e escuta do outro, reconhecendo as intimidades e relações comunitárias que se estendem a outros corpos e sujeitos periféricos e de camadas populares. A encenação audiovisual, portanto, está baseada na comunicabilidade dos corpos da cena/em cena, estabelecendo uma relação com estes corpos e não sobre eles.

Na esteira argumentativa, a memória coletiva utiliza o espaço cênico para reforçar a coesão social entre os jovens universitários, o espectador e realizadores. Isso é visível nas performances dos corpos em cena que externalizam as potencialidades das audiovisualidades com recursos do cotidiano vivido. Esses elementos capturam os desafios de ser jovem e universitário em contextos minoritários, revelando um sentido duplo transformativo. Primeiro, vinculado à ampliação do acesso ao ensino superior para pessoas negras, quilombolas, indígenas, LGBTQIAP+ e periféricas. Segundo, relacionado à dimensão do ambiente universitário, disputas e tensionamentos a partir das trajetórias de vida desses corpos das margens e suas experiências.

Por meio da encenação audiovisual, percebe-se que vida, obra e personagens estão entrelaçados e imbuídos de uma vontade do outro, sem deixar de reafirmar suas identidades. As identidades, aqui, são colocadas como sinônimo de alteridade. Como expressa Comolli (2008), “A *mise-en-scène* é um fato compartilhado, uma relação. Algo que se faz junto, e não apenas por um, o cineasta, contra os outros, os personagens” (p. 60). Quando as escolhas estilísticas, poéticas e estéticas são pensadas para acolher e escutar os corpos da cena/em cena, operando um trabalho de proximidade que filma o outro como próximo e como possível, irrompe um encantamento na experiência cinematográfica do documentário, despertando o desejo das imagens e de conhecer as histórias desses sujeitos falantes, sujeitos inteiros.



**Registros de uma universidade em transform[ação]**

Fig. 07 – Ana Carolina, Matheus Vinícius, Alisson e Marla



Fonte: *frame* do documentário *Caminhos Abertos*, 2023.

Começamos pelo fim para falar de começo, pois, como bem pontuou o intelectual e quilombola Nêgo Bispo, somos um povo de “começo, meio e começo de novo” (Santos, 2023). A imagem acima (fig. 07) é um dos últimos *frames* do documentário *Caminhos Abertos* e representa o que consideramos como a memória do futuro, no presente. Um presente que continuamente é disputado, transformado e reconstruído a partir de trajetórias de vida como as desses quatro personagens e de tantos outros jovens indígenas, quilombolas e dissidentes de gênero e sexualidade que escolhem e enxergam a universidade pública como horizontes possíveis.

Como momentos fugazes de luz e lampejos de memórias, estes jovens negros resistem às atmosferas do esquecimento enquanto legado colonial de controle e dominação. São como memórias vaga-lumes (Didi-Huberman, 2011), apesar de todo processo de negação e morte, iluminando o caminhar daqueles que um dia sonharam e sonham em ingressar no Ensino Superior. O acesso à universidade pública, a permanência e a conclusão, são pautas em disputas, especialmente por pessoas de contextos minoritários que reivindicam o acesso à educação pública de qualidade, como bem comum e coletivo. Ingressar em uma instituição de ensino superior e transitar por seu ambiente universitário nas dimensões simbólica, material, social e do conhecimento, não

representa apenas a possibilidade de mobilidade social, o desenvolvimento cultural e econômico de uma sociedade, considerando o êxito do processo formativo, mas, em especial, pode simbolizar um modo de defender à vida, as possibilidades de existências e do território.

Do ponto de vista de Iriart e Matos (2023), os sentidos de estar na universidade pelos *novos universitários*, — referindo-se ao ingresso de pessoas das camadas populares —, significa uma relação de “ambiguidade vivenciadas na experiência estudantil universitária” (p. 64), ora com sentimentos de pertencimentos, ora de estranhamento, ao enfrentar barreiras socioeconômicas, de infraestrutura e simbólica. A falta de suportes institucionais, esclarecem as autoras, é um dos pontos-chave para estes sentimentos de bem-estar e mal-estar. Nessa reflexão, ainda podemos afirmar que a falta de engajamentos afetivos influencia a sensação de ambiguidade, enfatizando a necessidade de criação de um ecossistema afetivo entre discentes, docentes e ambiente universitário.

As narrativas de si dos quatro jovens universitários no documentário *Caminhos Abertos*, deixa evidente a dimensão da falta de suporte institucional, como a insuficiência de programas de bolsas de estudos, auxílios financeiros e políticas de assistência estudantil adequadas, dificultando ainda mais a permanência na universidade. Entretanto, como afirma Iriart e Matos (2023), a presença de sujeitos das camadas populares no ambiente universitário, indicam para novos caminhos e mundos possíveis de uma pluriversidade, habitando as fronteiras como local de conflito, encontro e transformação.

Conforme Iriart e Matos (2023), o ingresso dos novos universitários, na perspectiva étnico-racial e socioeconômica, diversificou as universidades públicas, promovendo novos modos de pensar e produzir conhecimento e ainda que essa inserção aconteça de forma precária, ela “aponta para novos futuros” (p. 43–44). Por isso, consideramos que a presença destes sujeitos possibilita a qualificação destes espaços que, ao reconhecerem sua posição historicamente marginalizada e subjugada, passam a questionar as estruturas de poder e com esses deslocamentos, como pontua Kilomba (2019, p. 69), constituem um “devir como um novo sujeito”.

Desse modo, compreendemos que a encenação audiovisual de *Caminhos Abertos* se posiciona a partir da borda como local de inscrição criativa, rasurando as paisagens hegemônicas do sensível, ao passo que reivindica o direito de sujeitos das margens se auto narrarem e contarem a própria história enquanto políticas do corpo, da vida e da memória. O reposicionamento de sujeitos jovens, periféricos e dissidentes nos espaços de poder e saber, situa-se em oposição aos processos sócio-históricos e as narrativas dominantes e em favor de outras posicionalidades para seus corpos.

A opção, definida na etapa de concepção coletiva, de ter em cena os 4 protagonistas sem a presença de docentes e pesquisadores/as, por exemplo, tensiona uma lógica hegemônica que ainda considera os/as jovens como sujeitos incompletos, em formação, que precisam ser tutelados ou explicados por uma voz adulta, de referência. É uma escolha que está em diálogo com as reflexões que fundamentam o campo de estudos das juventudes e dos movimentos políticos juvenis, que buscam evidenciar a condição de sujeito integral dos jovens. Essa tomada de posição se torna ainda mais contundente quando se trata de sujeitos/corpos de jovens negros/as, periféricos e/ou dissidentes já que esses permanecem tendo seus corpos associados e também retratados como violentos e causadores de pânico social.

Dessa forma, ao sabotar os limites e desafios imposto aos corpos de pessoas negras, pobres, periféricas, pelos processos de inferiorização, buscam-se outras maneiras de reinvenção a partir de práticas de produção de saberes por meio de dinâmicas cotidianas das plurais existências. Essa construção de novas narrativas simbólicas, mediante produções e referências pautadas em nossas vidas e modos de vida, assinala enquanto práticas políticas coletivas contra o processo de apagamento das nossas memórias e modos de existências.

A partir dessa perspectiva, é importante também reposicionarmos a margem como espaço pulsante de inventividade e fabulação de experiências cotidianas de comunidades afroindígenas, *queers* e quilombolas, de modo a produzir outros agenciamentos e lugares de disputas nos

espaços de poder e saber. Essa dimensão é muito bem abordada pela autora Saidiya Hartman (2022), ao utilizar da imaginação crítica para reverter as representações estereotipadas e pejorativas, que tendem a retratar os espaços de convivência de comunidades negras como lugar de morte e desprovido de vida.

Ao reconhecer a vitalidade cultural presente nas comunidades negras, Hartman (2022) emprega uma abordagem crítica contra a perpetuação da estigmatização de sujeitos negros, oferecendo uma contranarrativa do encantamento “definido pelo tumulto, pelo coletivismo vulgar e pela anarquia” (p. 24). A margem ou gueto como Hartman (2022) denomina, é tomado enquanto fronteira do encontro e do conflito, marcada pela improvisação das formas de existir que utilizam da escassez enquanto gesto de potência criativa e inventiva, se (re)fazendo e se (re)criando em outras vidas, via imaginação política.

Essa relação com a dimensão da escassez, também foi trazida pelo geógrafo Milton Santos quando discute como central para a produção operada pelas classes populares, os “de baixo”, como ele menciona, fundamentada no território, no trabalho e no cotidiano. Nas suas palavras, “Gente junta cria cultura e, paralelamente, cria uma economia territorializada, uma cultura territorializada, um discurso territorializado, uma política territorializada. Essa cultura da vizinhança valoriza, ao mesmo tempo, a experiência da escassez e a experiência da convivência e da solidariedade” (2001, p.144).

Essa escrita poética se faz presente na encenação dos corpos da cena/ em cena de *Caminhos Abertos*. O documentário se propõe a contar outras histórias outrora negadas, em resposta ao questionamento de Hartman: “Quem dedicaria a uma tarde à reflexão sobre a história do universo visto de lugar nenhum” (2022, p. 363). Dadas as condições de uma cultura anti-negra, anti-indígena e anti-LGBTQIAP+, no Brasil, o filme ressignifica os sentidos de ser jovem negro e de estar na universidade, abrindo o portal para pensar em outros mundos possíveis nas trajetórias juvenis e nos processos educacionais.

Diante do exposto, a dimensão transformativa do ambiente universitário se manifesta pela reivindicação dos espaços de poder e saber, assim como, pela disputa de produção de vida e de outras narrativas simbólicas. Isso se baseia em uma leitura crítica do mundo e na capacidade imaginativa de se posicionar diante dos processos de negação, historicamente vivenciados no Brasil.

### **Construindo o futuro, no presente**

Ao assumir que a memória e a imaginação são constituintes das narrativas de si, partimos do entendimento de que o passado não está dado, bem como o futuro, mas construídos continuamente nas intervenções do presente, mediante interações, experiências e pelo modo como nos constituímos cultural e socialmente. Consideramos, nesse sentido, que o gesto de rememorar e a condição imaginativa potencializam a interface com o futuro, pois compreendemos que quem detém o acesso e o direito às políticas da memória, exerce o direito de escolha.

A escolha é, nessa concepção, fazer frente a um discurso construído diante do paradigma racial branco, em que o corpo negro é abstraído de sua humanidade, deixado de ser considerado em sua concretude e complexidade. Sendo, portanto, a construção de uma memória diante de si mesmo, fundamental para os processos de autodeterminação e de mudanças culturais, bem como, pulsação das resistências negras.

Segundo Cirino e Bogado (2022), “Imagear o presente é uma forma de criar o futuro, e o futuro das narrativas dos povos negros é uma teia de possibilidades que convoca o encantamento” (p. 303). A encenação audiovisual de *Caminhos Abertos* é marcada por estes encantamentos, dinamizados pelas trajetórias juvenis em suas transformações e permanências. Ana Carolina, Alisson, Matheus Vinícius e Marla, reconfiguram suas subjetividades negras, projetando o futuro na perspectiva de construir uma coletividade por meio das histórias de incertezas, inseguranças, disputas, autorreconhecimento e sucesso na universidade.

Reposicionar o futuro, afroindígena e pluriversal, é sempre transgredir os processos e imaginários simbólicos que a sociedade impõe ao fixar

o corpo da pessoa negra, indígena, quilombola e *queer* ante qualquer referência ou lugar de poder que este corpo seja capaz de ocupar ou des-toada da prerrogativa do discursivo. O que está em jogo na constituição do futuro de jovens negras, indígenas, quilombolas e das comunidades LGBTQIAP+, no presente, é o movimento de reescrita das narrativas de si, a partir do contato com as memórias das comunidades, da ancestralidade e a capacidade imaginativa de se reinventar, tecendo uma rede de partilhas ao reivindicar o direito de narrar-se.

Com seus corpos em cena, os jovens Ana Carolina, Alisson, Matheus Vinícius e Marla, inscrevem o futuro, no presente, embaralhando e disputando as múltiplas temporalidades. As observações indicam que os discursos de memórias é parte fundamental na elaboração de tecnologias e manutenção de vidas, pois, conforme argumenta Sarlo (2007), o direito à lembrança inclui os direitos à vida, à justiça e à produção de subjetividades.

A autora afirma que “o passado se *faz presente*” (Sarlo, 2007, p. 10), pois o passado está à espreita do presente como a possibilidade de uma lembrança se irromper no tempo em que não se espera. Partindo desse pressuposto, o futuro é basilar no presente ao projetar e perspectivar uma outra vida entre a vontade da mudança e a demanda de um porvir. Em *Caminhos Abertos*, vislumbramos essa teia de possibilidades de vida e porvir criado no agora, descontinuando o sentido linear ao produzir um rasgo na temporalidade histórica da modernidade. São imagens de resiliência e resistência, de passado, presente e futuro, criando mundos diante das impossibilidades, pois, somos um povo múltiplo, de circularidades e encruzilhadas.

### **Começo, meio e começo de novo (Considerações)**

As reflexões aqui desenvolvidas, lançam luz sobre audiovisualidades estético-políticas produzidas em coletividade como construções de memórias coletivas, através da análise sensível dos corpos da cena/ corpos em cena do filme documental *Caminhos Abertos*. Os resultados apontam para um movimento cíclico e transformativo no/do ambiente

universitário, mediado por conceitos, concepções estéticas e audiovisuais dos realizadores, em não essencializar as narrativas de si, mas, deixar os quatro jovens contarem suas histórias, revelando as multiplicidades de experiências em ser e estar dentro e fora da/na universidade.

Por *mise-en-scène* de memórias coletivas buscamos retratar uma encenação amalgamada por visualidades estéticas e poéticas, incluindo experiências sensíveis compartilhadas por meio das trajetórias juvenis dos personagens do filme documental. O dispositivo cênico em seus elementos do cotidiano vivido e as agências coletivas nas narrativas de si e na produção audiovisual, recuperam a vivacidade da interseção entre o cinema e a vida comum, como também o potencial transformador da zona espectral em articular realizadores, aqueles que são filmados e espectadores, engendrando outras formas de experienciar e se relacionar com o audiovisual a partir de um posicionamento territorializado.

A criação audiovisual apresenta uma outra configuração contemporânea de trajetórias juvenis negras, diferentemente das veiculadas pela mídia tradicional e hegemônica. *Caminhos Abertos* se desvencilha da ordem contemporânea de controle e assujeitamento ao se colocar contra o esquecimento, muitas vezes utilizado como uma política colonial de assujeitamento, impondo *máscara do silenciamento* (Kilomba, 2019) sobre as vozes, a memória e a vida de pessoas afroindígenas, *queer* e quilombolas.

Segundo Kilomba (2019), a máscara figura a própria barbárie colonial que nos impede de perseguir a lembrança em busca de completá-la (Sarlo, 2007). Pelo contrário, impõe um senso de mudez, determinando quem pode falar e o que está autorizado a falar. É justamente o sentido oposto que a encenação audiovisual produz, colocando no cerne de suas questões, as narrativas de si desses jovens, suas trajetórias de vida e disputas por visibilidades.

Por isso, destacamos a importância de produzir instrumentos de guerrilha, especialmente no campo das visualidades, em favor da luta antirracista e pela retomada de existências e de memórias em que as tramas com o lembrar e o esquecer, estejam configuradas e em diálogo

com as memórias das comunidades negras, indígenas e quilombolas. Uma vez que, o lembrar e o entender, de acordo com Sarlo (2007), figuram recurso na reconstituição do passado, sobretudo nas produções de discursos tomados enquanto verdades.

Corporeidades negras, sons de tambor, gestos de solidariedades e coletividade, partilhas no limiar da intimidade e fora dela, escutas, mudanças e permanências compõem as disputas pelo futuro. E os quatro jovens de *Caminhos Abertos* têm se implicado nessas disputas para si e para os outros e outras das camadas populares, sobretudo, para outros jovens negros e negras, reivindicando outras posições de existências para seus corpos pretos.

A concepção cinematográfica se mostra leal aos seus personagens ao imprimir um olhar e uma escuta voltados a apreender as trajetórias de Ana Carolina, Alisson, Matheus Vinícius e Marla, em suas configurações e rotinas cotidianas, uma encenação que caminha próxima dos corpos da cena/em cena, sendo organizada pela imaginação. À vista disso, observamos que a produção do documentário, ao caminhar numa relação horizontal com estes jovens, com suas histórias, vitórias e desafios, constroem outras expectativas sociais para estes sujeitos.

## Referências

- ALMEIDA, G., MARCONI, D. Trabalhar imagens, reparar o visível: a política da imagem como prática reparadora. *Revista Famecos*, Porto Alegre, v. 29, p. 1-13. jan.-dez. 2022. Disponível em: Acesso em: 14 set. 2023.
- BOGADO, A., ALVES JUNIOR, F., SOUZA, S. F. Um estudo sobre performance, dispositivos de regulação entre formas de vida e formas de imagem no documentário contemporâneo. In.: *Anais do 41º Congresso Brasileiro de Estudos Interdisciplinares da Comunicação*, 2018, p. 1-14. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2018/resumos/R13-0495-1.pdf>.
- CIRINO, L. Quem é a imaginação na fila do pão do fim do mundo?. In.: *Anais da 32ª COMPOS*, São Paulo, 2023. Disponível em: <http://proceedings.science/compos/compos-2023/trabalhos/quem-e-a-imaginacao-na-fila-do-pao-do-fim-do-mundo?lang=pt-br>
- CIRINO, L., BOGADO, A. Cinema Afrofuturista no Recôncavo da Bahia: “imagegear” memórias coletivas. *Revista esferas*, ano 12, vol. 2, nº 25, set.-dez. de 2022. Disponível em: <https://portalrevistas.ucb.br/index.php/esf/article/view/14078>
- COMOLLI, J. *Ver e poder: a inocência perdida*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.



DAYRELL, J. O Jovem como sujeito social. *Revista Brasileira de Educação*. N. 24 Set-Dez 2003.

DEWEY, J. *Arte como experiência*. São Paulo, Ed: Martins Fontes, 2010.

DIDI-HUBERMAN, G. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

GONÇALVES, Taís Lima. *Da Janela de casa: autoficção de nós, memória afetiva e experiência estética*. In.: Anais do 46º Congresso Brasileiro de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2023, p. 1-15. Disponível em: [https://sistemas.intercom.org.br/pdf/link\\_aceite/nacional/11/0815202319462364dc003f48fa3.pdf](https://sistemas.intercom.org.br/pdf/link_aceite/nacional/11/0815202319462364dc003f48fa3.pdf). Acesso em: 10 out. 2023

IRIART, Mirela; MATOS, Daniela. *Vivência estudantil e os sentidos de estar na Universidade*. In.: MATOS et al. (Orgs.). *Juventudes universitárias: ingresso e permanência em perspectiva*. Cruz das Almas, BA: EDUFRB, 2023.

HARTMAN, Saidiya. *Vidas rebeldes, belos experimentos: histórias íntimas de meninas negras desordeiras, mulheres encrenqueiras e queers radicais*. Tradução Floresta. São Paulo: Fósforo, 2022.

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

MARTINS, L. M. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. *Letras*, (26), p. 63-81, 2003. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881>.

KILOMBA, G. *Memórias da Plantação: Episódios de Racismo Cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

SANTOS, A. B. Começo, meio e começo. [Entrevista concedida a] André Gonçalves, Maurício Pokemon, Samária Andrade, Wellington Soares. *Revestres*, 2023. Disponível em: <https://revistarevestres.com.br/entrevista/comeco-meio-e-comeco/>.

SANTOS, M. *Por uma outra globalização - do pensamento único à consciência universal*. Rio de Janeiro: Record, 2001. 6 edição

SARLO, B. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

## Sobre os autores

*Daniela Matos:* Professora Associada II do Centro de Artes, Humanidades e Letras ( CAHL) da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Docente permanente do Programa de Pós Graduação em Comunicação/PPG-COM-UFRB. Doutora em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais. Co-coordenadora do Grupo de Pesquisa e Extensão COMUM - Comunicação, Mídia e Narrativas de Mudança Cultural e do GEPJUV - Grupo de estudos e pesquisa em juventude. E-mail: [daniela.matos@ufrb.edu.br](mailto:daniela.matos@ufrb.edu.br). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3859-8488>.

*Taís Lima Gonçalves Amorim da Silva:* Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFRB e Bolsista CAPES. Bacharela em Arte Visuais pela UFRB. Integrante do Grupo de Pesquisa e Extensão em Comunicação, Mídia e Narrativas de Mudança Cultural (COMUM). E-mail: [tais.goncalves@ufrb.edu.br](mailto:tais.goncalves@ufrb.edu.br). ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-5385-5924>.

---

Data de submissão: 12/08/2024

Data de aceite: 21/10/2024

## **Cenas, fabulações e bricolagens: uma aposta teórico-metodológica descolonizadora para pesquisas em Comunicação**

### **Scenes, fables and bricolages: a decolonizing theoretical-methodological approach for research in Communication**

*Francine Altheman*

**Resumo:** *Este artigo propõe uma reflexão que busca organizar um caminho teórico-metodológico para pesquisas em comunicação, especialmente aquelas que se configuram em torno de imagens, coletivos e estética, correlacionando os métodos da igualdade e da cena, propostos por Rancière, bem como suas fabulações e experiências emancipadoras. Para isso, trago as observações ensejadas em pesquisas que tatearam essa abordagem e os aspectos preliminares que envolvem essa aposta num processo de pesquisa que se deixa afetar pelo objeto pesquisado. Assim, a proposta é investir em uma espécie de bricolagem, reconstruindo cenas com as diversas peças disponíveis ao pesquisador, o que envolve um reenquadramento do olhar e uma poética do conhecimento para que as cenas se descortinem, formulada a partir de um processo anti-hierárquico e descolonizador.*

**Palavras-chave:** *Método da cena; método da igualdade; fabulação; bricolagem; estética e comunicação*

**Abstract:** *This article proposes a reflection that seeks to organize a theoretical-methodological path for research in communication, especially those that are configured around images, collectives and aesthetics, correlating the methods of equality and the scene, proposed by Rancière, as well as his fables and emancipatory experiences. To this end, I bring the observations arising from research that explored this approach and the preliminary aspects that involve this commitment*

*to a research process that allows itself to be affected by the object being researched. Thus, the proposal is to invest in a kind of bricolage, reconstructing scenes with the various pieces available to the researcher, which involves reframing the perspective and a poetics of knowledge so that the scenes can be revealed, formulated from an anti-hierarchical and decolonizing process.*

**Keywords:** *Method of the scene; method of equality; fabulation; bricolage; aesthetics and communication*

## Introdução

Pensar a metodologia de pesquisa é um processo protocolar para todos que desejam se aventurar pelo universo acadêmico e refletir sobre o método muitas vezes se torna um exercício angustiante, especialmente para aqueles que estão começando a pesquisar, ainda na graduação ou em um projeto para ingressar no mestrado. Os formatos protocolares de metodologias destinadas aos estudos de Humanidades, especialmente na área da comunicação, onde minhas pesquisas se ancoram, sempre me causaram um certo desconforto: método científico, procedimentos engessados, instrumentos e até mesmo softwares específicos foram se tornando uma parte técnica da pesquisa que nem sempre dá conta da potência do objeto pesquisado. É preciso considerar que os objetos de pesquisa, especialmente em comunicação e ciências sociais aplicadas, são complexos, mutáveis, dissidentes e imprevisíveis. Esse processo de reflexão já resultou em uma tese e um livro (ALTHEMAN, 2020, 2022), mas ainda vislumbro um caminho a ser percorrido, especialmente para deixar mais claras e objetivas algumas considerações principalmente para estudantes que estão começando a se interessar por pesquisa.

Desse modo, é importante refletir sobre um método desierarquizante de pesquisa, em que o pesquisador seja envolvido desde o início com o objeto e que estes vibrem em uníssono em torno de uma proposta metodológica que seja construída de acordo com as experiências que forem vislumbradas nesse caminhar.

Refletindo sobre a perspectiva metodológica, parti do princípio de que, para compor um método de pesquisa, seria necessário, em primeiro lugar, deixar-se afetar pelo objeto, como propõem Moriceau e Soparnot (2019). Inspirada na ideia do empirista cego de Foucault (2003, p. 229), que tateia, fabrica “instrumentos que são destinados a fazer aparecer objetos”, compreendi que teorias mais tradicionalistas e menos flexíveis não poderiam apreender alguns objetos de pesquisa, e que teorias e métodos poderiam ser descobertos no caminhar junto com aquilo que se pesquisa.

Moriceau e Soparnot (2019) explicam que a definição de uma metodologia que compõe uma pesquisa qualitativa em ciências sociais, seja na comunicação, na filosofia, na literatura, nas artes ou em outra área, requer um processo de abertura, de elaboração, de invenção de si mesmo, como um processo de bricolagem, e, muitas vezes, negação daquilo que não encaixa, que parte da ruptura do pesquisador com ideias arraigadas, o que o envolve em três momentos principais, que são expor-se, caminhar e refletir.

Ao se expor, o pesquisador se permite ser questionado pelo objeto de pesquisa, ou seja, se permite ter contato - o que envolve afetos, imaginações, *performances* etc. - com o *corpus* de pesquisa e deixa que ele lhe conduza pelo caminhar. Aliás, o pesquisador que caminha constrói o método durante a jornada. O caminho define a pesquisa com construções e desconstruções, trazendo inovações metodológicas, novas posições e novos movimentos. Todo esse processo também envolve a reflexividade, o pensamento, para determinar o referencial teórico e o método. É um caminho difícil, porque nos leva a colocar em questão os pressupostos que nos guiam na pesquisa e nossa postura como pesquisador com relação à definição da abordagem a ser conferida a ela: por que escolhemos um dado objeto? Qual é a influência do tema em nossas vidas? Qual é a nossa posição de pesquisa? Qual o efeito de nossas orientações políticas, culturais, de gênero, classe e cor? (Moriceau e Soparnot, 2019).

Estamos criando a possibilidade de nos deixarmos afetar, de nos transformarmos, de no mínimo entrar em movimento, de iniciar um caminho de aprendizado que pode até ser um caminho de formação. É acolher o que se apresenta como enigma, que pode nos levar aonde não imaginávamos (MORICEAU E SOPARNOT, 2019, P. 11).

Foi nesse tatear da pesquisa que eu me encontrei com os métodos da cena e da igualdade, formulados por Jacques Rancière, e passei a caminhar com eles e com meu objeto, apostando em um entrelaçamento teórico-metodológico. Tal costura tem sido profícua em algumas pesquisas que orientei nos últimos anos.

Dessa forma, o objetivo neste trabalho é apresentar uma proposta metodológica para refletir sobre os estudos de comunicação, especialmente aqueles que partem de um acontecimento, de uma cena de dissenso, de uma insurgência, compostos por materiais diversos, como as imagens, e pela experiência estética. Para isso, apresento as propostas epistemológicas que são a base dessa pesquisa e procuro mostrar como tais conceitos podem ser usados de forma empírica, por meio de duas pesquisas que orientei e que utilizaram os métodos da cena e da igualdade como apostas metodológicas, uma sobre os levantes em torno da morte de Marielle Franco e outra sobre peças de teatro escritas por mulheres durante a ditadura militar no Brasil.

Rancière (2016) ressalta, em seu livro *O Método da Igualdade*, que ele não pretende compor um método como um protocolo a ser seguido. Nem tampouco pretendo fazer isso. A proposta é trabalhar com os métodos da igualdade e da cena como caminhos possíveis para pesquisar objetos na área de comunicação, estética e política, tentando abrir espaço para uma proposta teórico-metodológica mais flexível e que pode ser trabalhada na dimensão do afeto pelo objeto, no sentido de deixar-se afetar.

### **O método da cena e o método da igualdade**

Para a compreensão do método da cena, parto do pressuposto de que uma cena polêmica, no sentido utilizado por Rancière (2009, 2018a, 2021), é composta de dois movimentos, sendo uma fabulação do tempo e do espaço nos quais os atores “aparecem” e se fazem ver e ouvir, e uma montagem operada por aquele que relata as singularidades que tornam a cena única, mas, ao mesmo tempo, conectada a vários eventos e processos mais amplos. A cena tem dois significados essenciais para Rancière que são os seguintes: ela é a síntese de seu método da igualdade e, ao mesmo tempo, o *locus* da constituição performática do sujeito político e da partilha política do sensível.

Trabalhar com a cena é recusar toda uma lógica da evolução, do longo prazo, da explicação por conjunto de condições históricas ou do reenvio a uma realidade escondida atrás das aparências. A escolha da cena é a escolha de uma singularidade, com a ideia de que um processo se compreende sempre a partir do aprofundamento do que está em jogo nessa singularidade, mais do que a partir de um enunciado infinito de condições (RANCIÈRE, 2021, P. 77-78).

É preciso aqui assumir que, desse modo, o pesquisador é quem monta as cenas, por meio de diversas cenas identificadas nos acontecimentos, em uma descontinuidade temporal e sensível, em um corte no tempo uniforme e nos modos naturalizados de percepção, que permitem outra apresentação da legibilidade política dos sujeitos e dos corpos. É o pesquisador que evidencia como a transformação promovida pela cena não é radical ou imediata, mas permite a identificação de singularidades por meio das quais se pode pensar em uma série de mudanças possíveis de ocorrerem a longo prazo. “A cena, sou eu que a constituo” (RANCIÈRE, 2021, P. 86). É o pesquisador que monta a cena, que traça uma articulação e elabora uma montagem entre grandes acontecimentos e uma multiplicidade de microacontecimentos sensíveis (entre eles a transformação do olhar), que “expõem as diferentes formas como uma mesma coisa pode ser percebida, configurando um momento no qual as coisas podem vacilar, ser sacudidas” (RANCIÈRE, 2018A, P. 31).

Para mim fundamentalmente uma cena não está jamais isolada. Um acontecimento pontual não é ainda uma cena: é meu trabalho transformar em cena este ou aquele acontecimento. A cena existe através da *mise en scène discursiva e sensível que construo entre palavras de comentadores e acontecimentos sensíveis que eles se aplicam a captar. A cena não é jamais simplesmente um acontecimento empírico que eu me ponho a contar e analisar. A cada vez, há um conjunto de fios que são ligados, ressonâncias e harmônicos que a constituem. Eu constituo a cena tendo em mente a referência possível a outras cenas* (RANCIÈRE, 2018A, P.121).

Compreendo, desse modo, que a reconstrução da cena envolve mais do que a mera descrição do acontecimento (ALTHEMAN, 2022). O



D O S S I E

processo está permeado por cenas dentro de cenas, pelas teias discursivas que vão se entrelaçando, pelas perspectivas dos documentos e narrativas utilizados para essa fabulação, pelas falas e textos dos atores envolvidos nesse movimento e pela própria perspectiva do pesquisador. Ou seja, é uma rede de feixes discursivos e comunicacionais que se entrelaçam na reconstrução da cena, que se liga automaticamente ao método da igualdade.

A cena é uma entidade teórica peculiar ao que chamo de método da igualdade, porque ela simultaneamente destrói as hierarquias entre os diferentes níveis de realidade e discursos; e os métodos usuais para julgar se um fenômeno é importante. A cena é o encontro direto entre o mais particular e o mais universal. Nesse sentido, é o exato oposto da generalidade estatística. [...] Eu construo a cena como uma pequena máquina na qual o máximo número de sentidos pode ser condensado em torno de uma questão central, que é a questão da partilha do mundo sensível. A partir dessa base construo a cena e a considero como tal, como função de sua capacidade de desafiar todos os conceitos ou discursos, todas as ficções que lidam com as mesmas questões, ou seja, qual relação existe entre o fato de ter ou não ter tempo, e o fato de ser capaz ou não de pensar (RANCIÈRE, 2016, P.74).

Ao explicar seu método da igualdade, compreendido e refletido ao longo dos anos após a publicação do livro *A noite dos proletários*, lançado em 1981, Rancière (2016) esclarece, primeiramente, que a igualdade dos seres falantes intervém na divisão consensual do sensível como um suplemento, um excesso, uma ruptura com as leis “naturais” que organizam e coordenam a gravitação dos corpos sociais. Ao mesmo tempo, ele afirma que a igualdade não tem relação apenas com poder político ou econômico, mas se refere também ao potencial de paridade que existe nas práticas realizadas pelos sujeitos.

Rancière iniciou seus estudos colocando em xeque o processo comunicativo que apaga conflitos, diferenças e resistências. Ao pesquisar os textos produzidos pelos trabalhadores franceses, que atuaram entre os anos de 1830 e 1898, ele fez o caminho inverso que qualquer pesquisador costuma fazer: ele não pensou em quaisquer métodos e sim no objeto a ser pesquisado. Para produzir sua pesquisa que deu origem ao

livro citado, Rancière passou algum tempo (de 1972 a 1973) estudando os textos produzidos pelos trabalhadores. Seu interesse estava nas falas, nos textos e nos sentimentos daquelas pessoas que, apesar de todo o contexto (e justamente por causa dele) marcado pela Revolução Industrial, pelo advento comunista e pela opressão daquele momento histórico, mostravam, por meio de seus textos, que suas vidas não se limitavam àquele cenário isolado e único. Em *A noite dos proletários*, Rancière (1988) compreende que toda a miséria experienciada pelos operários deve ser abordada através do olhar deles. O livro dá vida às histórias daqueles que, em sua grande maioria, passaram a existência no anonimato. Mais do que dar vida às histórias de opressão, o livro mostra a história das noites subtraídas do trabalho, os momentos de fabulações e as experiências que suspendem a hierarquia na qual eles estão inseridos cotidianamente.

Para isso, foi preciso que Rancière (2016), a partir das leituras dos textos dos proletários, fizesse um reenquadre, um verdadeiro trabalho de montagens e colagens daquele material que ele passou dias e noites lendo nas dependências da antiga *Bibliothèque Nationale* de Paris, para reconstruir as cenas vividas pelos personagens do livro. Não existia um método *a priori* para a leitura desses textos; o método foi se consolidando no decorrer do processo, no processo de caminhar com o objeto.

Compreende-se que a palavra, lançada na cena a partir de outros modos de falar, ver, escrever e ler, consegue alcançar a visibilidade daquilo que, na partilha policial do sensível<sup>1</sup>, se mantém no anonimato.

O que logo me impressionou foram esses textos escritos por trabalhadores que não queriam mais ser trabalhadores, que não davam a mínima para a cultura tradicional da classe trabalhadora, para festivais folclóricos, mas que queriam apropriar-se do que fora até então a linguagem do outro, o privilégio do outro (Rancière, 2016, p. 25).

1 Para Rancière (1996), a política é questionada a partir do que ele chama de partilha do sensível. Há dois tipos de partilha que, segundo Rancière, estão interligados via tensionamento constante e não visam uma mútua supressão. São eles a partilha policial do sensível (ordem policial e ética), que define a distribuição desigualitária dos corpos sociais em sua partilha e em sua capacidade como seres falantes, e a partilha política do sensível (ordem estética), que reconfigura as relações das partes e dos *sem parte*, produzindo novas visibilidades e novas legibilidades.

Quando explica seu método a partir da obra *A noite dos proletários*, Rancière insiste em mostrar que não leu aqueles textos como documentos que expressavam a condição ou cultura dos trabalhadores (ou seja, não se tratava de recolher documentos que detalhavam problemas expressos na linguagem do povo). Em vez disso, procurou lê-los como textos literários e filosóficos, marcas de uma luta por cruzar as fronteiras entre linguagens e mundos.

Na *Noite dos Proletários* foi necessário que eu extraísse os textos dos trabalhadores do status que a história social ou cultural atribuiu a eles: uma manifestação de uma condição cultural particular. Eu olhei para esses textos como invenções de formas de linguagem similares a todas as outras. A procura de sua valência política estava na sua reivindicação da eficácia da literalidade, nos poderes igualitários da linguagem, indiferente com relação ao status do falante (RANCIÈRE, 2000, P. 116).

Para Rancière (2009), a história social está cheia de narrativas que devem ser apreciadas, não só como documentos de um certo regime de verdade, mas como proferimentos acerca de como se produzem mudanças na partilha policial do sensível a partir do trabalho fabulador do “como se”. Ou seja, o método da igualdade ajuda a recompor a cena do acontecimento, sem apagar os conflitos, as diferenças e as resistências. Nesse sentido, é fundamental compreender que trabalhar com tal método significa colocar o protagonismo no sujeito da opressão e em suas produções, que ajudam a reconstruir a cena.

Assim, o método da igualdade de Rancière consiste em procurar nas narrativas das pessoas o arroubo insurgente, o grito abafado que subverte a desigualdade, ou seja, suas fabulações. Na construção e na escrita de sua experiência sensível, o sujeito oprimido implementa um reenquadre de sua situação de opressão, que não deixa de existir, mas se transforma pelas novas percepções, pela abertura a novas interpretações (ALTHE-MAN, 2022). Portanto, não existe aqui a ideia de usar a comunicação ou a arte como instrumentos de libertação ou de revolução, mas sim de permitir uma nova concepção de liberdade, uma emancipação do sujeito.

## Imagens e fabulações

Como vimos, as imagens e as fabulações são elementos fundamentais que compõem as cenas e as narrativas que também fazem parte desse processo de pesquisa. Desse modo, é necessário compreender como esses conceitos desenham o pensamento de Rancière e como ele utiliza as imagens para captar instantes imprescindíveis à construção das cenas.

Nesse sentido, é importante retomar o método da igualdade como uma proposta que requer o esforço do pesquisador não somente no sentido de se debruçar sobre as peças (documentos, imagens, narrativas etc.) que compõem a cena, como também de não deixar que as narrativas dos sujeitos envolvidos na cena se tornem hierarquizadas. Rancière sempre ressalta que seu método é anti hierárquico, ou seja, os interlocutores devem ter um papel preponderante na pesquisa, em igualdade com outros aportes teóricos, o que exige um empenho do pesquisador no sentido de descolonizar o olhar.

O pesquisador deve, então, se colocar como um “igual” em relação ao interlocutor da pesquisa. Esse interlocutor deve ser visto como um sujeito emancipado e não um mero objeto a ser observado e analisado. Por isso, o método pode ser visto como emancipador.

A emancipação social, na verdade, significou a ruptura da concordância entre uma “ocupação” e uma “capacidade” que significava incapacidade de conquistar outro espaço e outro tempo. Significou o desmantelamento daquele corpo trabalhador adaptado à ocupação do artesão sabedor de que o trabalho não espera, de que os sentidos são moldados por essa “ausência de tempo”. Os trabalhadores emancipados formavam para si, *hic et nunc*, um outro corpo e outra “alma” desse corpo – o corpo e a alma dos que não estão adaptados a nenhuma ocupação específica, que põem em ação capacidades de sentir e falar, de pensar e agir que não pertencem a nenhuma classe em particular, que pertencem a qualquer um (RANCIÈRE, 2012, P. 43).

Nesse trecho, é evidente que Rancière se refere aos operários que foram seus interlocutores durante suas pesquisas na década de 1970. Nesse ponto, podemos falar de Gauny, um dos operários que Rancière (1988)

relata em *A Noite dos Proletários*. Ao olhar para os textos e experiências de Gauny, Rancière se dá conta de que o trabalhador experimenta algo que leva à transgressão, o que também promove o saber emancipado, não o saber acadêmico e científico, mas o saber que abala o que é dado no sensível. “A mentira do poeta não está em ignorar as dores do proletário, mas em falar delas sem as conhecer” (Rancière, 1988, p. 30). Ninguém sabe melhor sobre suas dores do que o próprio trabalhador.

Gauny não é colocado por Rancière como um objeto de pesquisa, mas sim como um sujeito que fabula sua própria história, produzindo, assim, imagens com suas fabulações que também compõem a cena. Gauny dialoga com Rancière, como um interlocutor, mesmo que eles estejam separados pelo tempo.

Reconquistar o tempo é transformar essa sucessão de horas nas quais nada jamais deve acontecer em um tempo marcado por uma multitude de acontecimentos. No relato do taqueador Gauny o cotidiano no trabalho é um tempo em que, a cada hora, acontece alguma coisa: um gesto diferente da mão, um olhar que se desvia e faz o pensamento derivar, um pensamento que aparece desavisadamente e que muda o ritmo do corpo, um jogo de afetos que faz com que a servilidade sentida ou a liberdade experimentada se traduzam em gestos diversos e encadeamentos contraditórios de pensamentos. Assim, se produzem toda uma série de hiatos positivos com o tempo normal da reprodução do ser operário. E esses hiatos se deixam reunir em um encadeamento temporal desviante. Através de toda essa dramaturgia de gestos, de percepções, de pensamentos e de afetos se torna possível para o taqueador criar uma espiral que inicia, no meio do constrangimento das horas de trabalho, uma outra maneira de habitar o tempo, uma outra maneira de sustentar um corpo e um espírito em movimento (RANCIÈRE, 2018A, P. 34).

Os textos de Gauny são o seu momento de fabulação, é o momento qualquer, o devaneio, é o seu “como se”, é o que ele imagina como sua emancipação, seu arroubo, o que faz emergir a poética do conhecimento, no sentido de Rancière (2000), ou seja, uma poética dos excessos, da subversão dos modos de circulação das palavras e dos enunciados, das formas de sua distribuição e legitimação. Ângela Marques (2022), que

tem se dedicado a estudar os textos de Rancière, ressalta que o exercício de fabulação desestabiliza o encadeamento de causas e efeitos, a relação entre o que estaria previsto e o que de fato acontece, criando uma narrativa experimental e dissensual desdobrada pela cena polêmica.

O devaneio fabulador (*rêverie*) de Gauny não é uma operação de fuga de um real opressor, mas um trabalho de fabulação que se instaura com a abertura de um intervalo no espaço-tempo, dedicando-se a questionar o determinismo que fixa o destino dos indivíduos e de sua significação (MARQUES, 2022, p. 17).

Assim, a fabulação é uma forma de produzir novos enunciados, novos imaginários, que desafiam a ordem vigente, evidenciando as hegemonias, as injustiças e as hierarquias. Rancière (2009) compreende que a fabulação cria uma espécie de desmontagem do olhar, o que acontece no que ele chama de “momento qualquer”, ou desmedido momento (RANCIÈRE, 2018b), e as imagens são produzidas nesse momento intervalar. Assim, ele recusa o regime representativo das imagens propondo seu regime estético.

Ao conceber as imagens enquanto operação intervalar e fabulativa de desierarquização, Rancière estaria procurando uma maneira de anular um modo consensual e hierárquico do pensamento e produção de inteligibilidade a partir do trabalho político da arte (MARQUES, 2021, p. 68).

Assim, ressalta-se que a cena jamais está isolada: ela é performativa e se compõem de diversas peças, como num processo de bricolagem. É a partir dessas concepções da cena que proponho as experimentações em torno do método que trago a seguir.

### **Cenas, arranjos e fabulações possíveis**

Compreende-se que, para trabalhar com os métodos da cena e da igualdade, e seus possíveis arranjos e fabulações, é preciso primeiramente constituir a cena que reordena as hierarquias das falas e dos acontecimentos, questionando o ordenamento proposto pela partilha do sensível.

O que procuro a cada vez é encontrar casos singulares através dos quais podemos experimentar certa articulação, certa consistência das noções, das relações que nos permitem dizer que há política, que há literatura, ou então que estamos em um tipo ou outro de regime da arte, ou tal figura do poder, por exemplo (RANCIÈRE, 2021, P. 87).

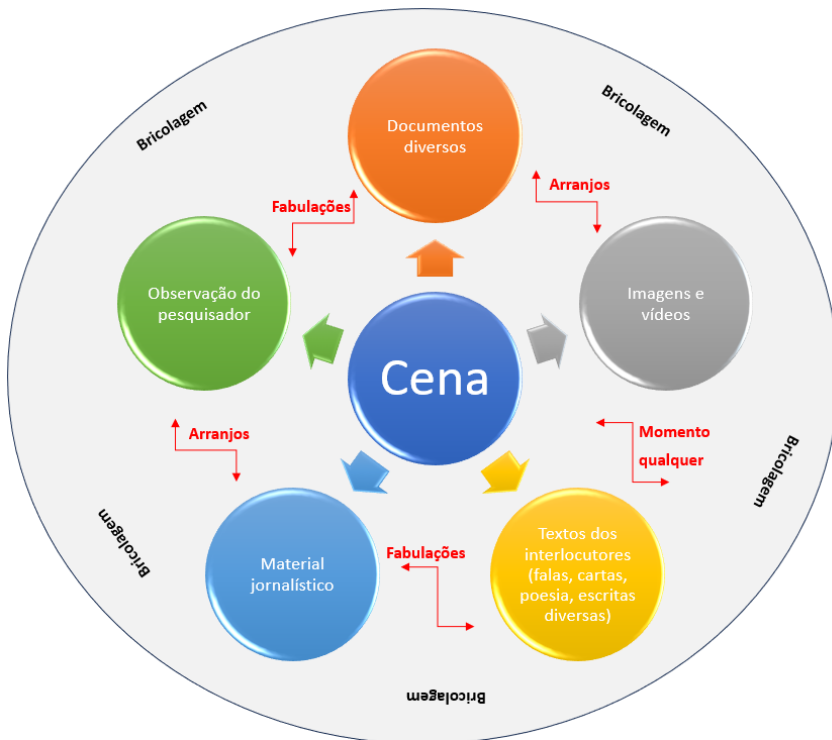
O segundo movimento é considerar os interlocutores que compõem a cena como iguais e suas expressões como equivalentes a quaisquer outros textos e falas, assim como fez Rancière com os textos dos proletários. Este movimento também prevê a reconstrução das cenas em montagens e colagens que reconstituam poeticamente e performativamente as imagens. Marques (2021) já evidencia esse processo de montagens das cenas como uma espécie de bricolagem, que envolve diversas sobreposições de imagens e narrativas. A experiência e o acontecimento que reconstituiu as cenas se configuram também por meio das imagens, mas não são imagens quaisquer. São as imagens produzidas durante o ato da disputa política, ou seja, são imagens conflituosas, performáticas, em que aquele que capta o momento também é parte daquele acontecimento.

Altheman, em pesquisa realizada com Hernández, Marques e Jesus, também compreende que a bricolagem tem duas dimensões, que são a construção de autonomia política e a produção de formas de resistências consideradas menores, mas que se sustentam pela experimentação e pela invenção de enunciados (HERNÁNDEZ et. al, 2018). Isso implica retrabalhar a linguagem, os signos, buscar a própria linguagem e o reenquadre da cena, para configurar um novo enunciado sobre o acontecimento.

A bricolagem faz variar as formas dos enunciados existentes e reinventa suas coordenadas de enunciação. Nesse sentido, ela liberta os objetos, palavras, imagens, signos de suas funcionalidades habituais, permitindo-lhes a oportunidade de ser outra coisa e/ou parte integrante de outra coisa que antes não existia. Esse movimento permite que a relação classificatória “uma coisa, um nome” dê lugar ao excesso de nomes e, com isso, provoca um curto-circuito nas relações de controle e ordenação (HERNÁNDEZ et. al, 2018, p. 253).

O terceiro movimento, ligando-se ao primeiro, redefine as fabulações, os momentos quaisquer e os arranjos que constituem os momentos inter-valares das imagens. Assim, proponho um infográfico para reestruturar a bricolagem do processo de reconstrução de cenas. O infográfico serve para ajudar a organizar as peças que compõem as cenas, que podem ser diversas e múltiplas, e não para engessar o processo de reconstrução das cenas. Por isso, a proposta é que o infográfico seja aberto e flexível, para que outras peças possam compor a cena de acordo com o objeto a ser pesquisado.

Imagem 1 - Infográfico: bricolagens para reconstrução de cenas



Fonte: produzido pela autora



O primeiro caso que proponho para mostrar a relevância desse processo é a pesquisa realizada por Vitória Lima Sanches em 2019, intitulada *Marielle Presente: Processos Comunicativos nas narrativas insurgentes e na cobertura jornalística do Mídia Ninja*. A partir do assassinato da vereadora do Rio de Janeiro Marielle Franco, e de seu motorista Anderson Gomes, em março de 2018, Sanches (2019) passa a participar dos movimentos *Marielle Presente*, tecendo análises sobre seus processos comunicativos, sobretudo sobre os elementos constituintes de tais eventos, como os corpos, falas, cartazes e vídeos, com um foco no movimento do dia 15 de março de 2018, ocorrido na Avenida Paulista.

Além de investigar os movimentos de resistência, que insurgem do dissenso (Rancière, 1996), a cobertura jornalística do portal de mídia independente Mídia Ninja acerca do movimento *Marielle Presente* também é observada, considerando que os jornalistas de veículos independentes possuem uma participação mais profunda, vivendo os protestos e causas ali presentes e convocando sua audiência para o debate público. Assim, é possível combinar os métodos da cena e da igualdade com outros métodos, como a análise de notícias para trazer as reportagens do Mídia Ninja como uma das peças da cena.

Para a reconstrução das cenas, Sanches busca os processos comunicativos que envolvem o movimento de resistência em torno da causa *Marielle Presente*, como os corpos, falas e cartazes que surgem durante as manifestações.

Imagem 2 – Mosaico de peças que compõem as cenas do trabalho de Sanches (2019): publicações na imprensa (Mídia Ninja), entrevista com a amiga de Marielle (dirigente do PSOL), imagens produzidas pela autora durante as manifestações, narrativas dos participantes das manifestações.

“O que eu me pego pensando é como a gente luta, se está pensando primeiro em como se manter vivo”, conta o estudante, Guilherme Marcelino.

“É importante destacar que o fato de Marielle ser uma pessoa mais conhecida merece barulho. Mas o que aconteceu com ela representa algo maior, que é o racismo. Se não atacamos diretamente o racismo, o jogo não vira”, afirma Paula Santos.

Fonte: Mídia Ninja, 2018.<sup>20</sup>

Uma SP de silêncio e grito: todos por Marielle

Milhares de pessoas marcharam no centro da capital contra o assassinato da vereadora carioca

13 de março de 2018. Nessa data, o calendário escorre sangue. Estes números estão bordados pelas lágrimas. Esse dia será lembrado para sempre. 15M. 15 Marielle. 15 mil corpos. 150 mil vozes. Infinita a dor.

Fonte: Mídia Ninja, 2018.<sup>13</sup>

Lutamos juntas contra as tropas  
Que assassinam nosso povo  
E somos todas Marielles  
Tropas do Rio não passarão

Os gritos também trazem críticas à Polícia Militar:

Não acabou  
Tem que acabar  
Eu quero o fim da Polícia Militar  
Polícia racista! Polícia racista!

Figura 23 e 24 - Manifestantes pintam em seus rostos a Vênus, símbolo do feminino também utilizado pelo movimento feminista, em manifestação do 8 de março.



Fonte: Vitória Sanches, 2019.<sup>31</sup>

ra 14 - O corpo enquanto meio de manifestação, durante o ato do 8 de março de 2019

Fonte: Vitória Sanches, 2019.<sup>32</sup>Fonte: Vitória Sanches, 2019.<sup>38</sup>

Fonte: a autora, a partir do trabalho de Sanches (2019)

O trabalho de Sanches (2019) é ancorado num acontecimento, o assassinato de Marielle, que deu origem a cenas de insurgências, de dissenso, e nesse mosaico que contém algumas das peças da cena reconstruída pela pesquisadora (outras peças fazem parte da composição dessa cena, mas não foi possível trazer todas neste artigo) é possível perceber as fabulações que acontecem nesse intervalar das imagens, além de evidenciar o aparecer dos corpos insurgentes performando suas dores com o assassinato de mais um dos seus. É possível identificar os arranjos nas manifestações, nas falas e cartazes produzidos pelos manifestantes no calor da urgência de um acontecimento, no grito de pessoas negras, que sentem o efeito do racismo na morte de Marielle, entre outros fatores apontados no texto de Sanches (2019). A pesquisadora vivenciou esse momento junto com os manifestantes, fazendo parte da cena, e concebendo-os como interlocutores.

Por outro lado, ao se apropriarem desse acontecimento doloroso, que marca suas vidas, os manifestantes criam uma nova produção simbólica, fazendo emergir a poética do conhecimento, no sentido de Rancière (2000), ou seja, uma poética dos excessos, da subversão dos modos de circulação das palavras e dos enunciados, das formas de sua distribuição e legitimação. Os manifestantes reorganizaram e recriaram a forma de conhecer e aprender do objeto em questão, por meio da linguagem, das narrativas e do próprio corpo, o que gera inúmeras imagens para compor a cena.

Já a pesquisa de Letícia Denoni (2022) busca reconstruir um acontecimento mais antigo, que ela não poderia vivenciar *in loco*, que são as cenas de três dramaturgas brasileiras durante a ditadura militar no Brasil, mais especificamente em 1969.

O trabalho consistiu em observar as narrativas e produções de três mulheres inseridas no meio artístico teatral, durante o período de repressão militar, um período extremamente conturbado que afetou, por meio de autoritárias repressões, os caminhos da arte brasileira naquele período. As dramaturgas escolhidas para essa análise foram Leilah Assumpção, Isabel Câmara e Consuelo de Castro, devido à importância que elas tiveram no contexto teatral, feminista e de resistência à ditadura militar.

O trabalho observou as produções e trajetórias das dramaturgas, que tiveram grande destaque no auge do período da contracultura, e as repercussões de suas principais peças, encenadas em 1969, na imprensa daquela época, por meio da análise de textos jornalísticos veiculados naquele período, especialmente as críticas das peças. A relevância dessas mulheres se dá por marcarem a temporada de 1969 como a “mais expressiva” da nossa história teatral, com textos que rompiam com as ideias clássicas e buscavam as modernas em pleno clima de repressão.

Imagem 3 – Mosaico de peças que compõem as cenas do trabalho de Denoni (2022): publicações na imprensa da época (1969), imagens teatrais, trechos das peças, poemas escritos por Isabel Câmara.

**Figura 1 – Imagem do cenário do quarto de Mariazinha destruído, enquanto ela e o Homem estão em uma de suas fantasias, voando pela cidade**



Fonte: Caderno Cultura/Estadão<sup>14</sup>

*MARIAZINHA: Eu não escuto e não entendo! Não me deixa ver a cor que eu quero! Eu não escuto! Eu não escuto e não entendo e não tenho a obrigação de entender.*

*HOMEM: [...] Cala a boca, cala a boca, cala a boca, cala a boca, a booooooooooooooca!!! (pausa) Isso. Cala a boca. E eu fico berrando! Berro quanto eu quiser! Berro o que eu quiser!!!... (ASSUMPÇÃO, 2010, n.p.).*

**Figura 2 – Cena da peça *As Moças*, reencenada em 2014**



Fonte: frame do vídeo *As Moças*, publicado no YouTube.<sup>21</sup>

ANA - *Você é infeliz?*

TEREZA - *Sou. Você é?*

ANA - *Não sei, vai ver que sou.*

TEREZA - *Que horas você quer acordar amanhã?*

ANA - *Não tenho hora. E que horas você vai acordar?*

TEREZA - *Às nove.*

ANA - *Você me chama pra tomar café com você?*

TEREZA - *Chamo*

*(As atrizes se beijam)*

Em entrevista concedida para Yan Michalski, em 1970, para o *Jornal do Brasil* (VINCENZO, 1992), Isabel Câmara relata:

*[...] comecei a escrever 'As Moças' - só que não era bem 'As Moças', era uma peça enorme sobre a relação familiar, até que um dia recebi uma carta de uma tia velha, a tia Emilia, que me impressionou muito e a ideia definitiva da peça de repente se cristalizou a partir dessa carta (Isabel Câmara, 1970 apud VINCENZO, 1992, p. 121).*

Segundo Vincenzo,

Esta carta que se refere faz parte do texto, do espetáculo e da nossa reconstrução, é apresentada como prólogo e possivelmente epígrafe, um relato de uma tia velha e sozinha que apresenta o motivo básico da peça: a solidão humana, aparentemente mais problemática por se tratar da solidão feminina (VINCENZO, 1992, p. 123).

Figura 4 – Cena da peça *À Flor da Pele*



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural - Foto de Rodrigo Whitaker Salles<sup>32</sup>

***Quem Diante do Amor***

*Quem diante do amor  
ousa falar do Inferno?*

*Quem diante do Inferno  
ousa falar do Amor?*

*Ninguém me ama  
ninguém me quer*

*Ninguém me chama de Baudelaire.*<sup>24</sup>

AI-5, com as diversas facções políticas em que a esquerda se dividiu e com a repressão cultural em seu maior pico. Consuelo de Castro falou sobre isso em entrevista a *Folha de S. Paulo*, em 1969.

*Minha peça fala do pseudo-equilíbrio, da crise sem saída em que se encontra parte de nossa intelectualidade. Coloquei isso em duas pessoas, um professor e sua aluna amante. Ela é criaturinha que contesta permanente, mas numa contestação sem saída. A moça tem uma generosa energia que infelizmente não leva a nada. Os dois se enfrentam e a luta é sucessão de tese, antítese, tese, antítese até a saturação total, quando a jovem se mata. O professor vive em permanente contradição a partir do fato de detestar a televisão, mas escrever para ela. Está vendido a uma engrenagem que teoricamente combate. A engrenagem da TV seria em última análise o retrato de outra mais ampla que a gente vive (CASTRO, entrevista à Folha de S. Paulo, 1969, n.p.).<sup>31</sup>*

Fonte: a autora, a partir do trabalho de Denoni (2022)

Apesar de a autora da pesquisa não ter a observação presencial do processo comunicacional da época, já que o período da cena escolhida não permite a presença do pesquisador, é possível reconstruir as cenas por meio de outras imagens, identificando os arranjos, especialmente aqueles feitos pelas próprias dramaturgas, que conseguiram colocar em cartaz peças extremamente contestadoras em um período de censura às manifestações artísticas. As três dramaturgas observadas se preocuparam em discutir, em suas peças, questões sobre feminismo, sexualidade da mulher, lesbianismo, entre outros assuntos considerados polêmicos para o período de repressão em que elas viviam.

Além disso, é na ficção criada pelos roteiros das três peças teatrais, e mesmo pelas poesias escritas por Isabel Câmara, que o momento qualquer se evidencia e as fabulações se destacam. As imagens e narrativas que compõem as três peças teatrais, que estrearam no mesmo ano, no

auge da ditadura militar, escritas e protagonizadas por mulheres, formam uma rede de significados em torno da cena.

Um momento qualquer, como um beijo entre duas mulheres ao final de uma das peças, segundo Rancière (2018b), são intervalos que rasgam o *continuum* da história contada segundo parâmetros que tendem a separar drasticamente os sujeitos e suas formas de vida. Um momento qualquer é um momento selecionado numa cadeia de acontecimentos e que assume, muitas vezes, a forma de uma experiência narrada que ganha contornos estéticos e políticos.

Isabel, por exemplo, tem uma experiência fabulativa ao escrever sobre ser uma mulher lésbica, e todo o preconceito que isso traz para sua vida. É uma forma de fissurar o que se considerava hegemônico naquele momento e, ao mesmo tempo, subverter a lógica de repressão daquele período.

### **Considerações finais**

Este trabalho parte do pressuposto que as pesquisas no âmbito das comunicações muitas vezes requerem uma abordagem metodológica mais flexível e ligada à dimensão do afeto, em que o sujeito pesquisador pode deixar-se afetar pelo objeto pesquisado. Desse modo, propõe-se uma perspectiva teórico-metodológica a partir dos métodos da cena e da igualdade de Rancière (2016, 2018a, 2021), apostando nas fabulações e poéticas do conhecimento que permeiam as cenas.

Essa proposta metodológica foi desenvolvida empiricamente em outros objetos de pesquisa, como mostrado nesse artigo. Entendo, a partir das pesquisas realizadas, que a reconstrução das cenas envolve um processo complexo, de afetação, de “cozimento” e de reflexão. As cenas, portanto, não são somente momentos de performances, mas sim todo o processo de bricolagem. Vislumbro a reconstrução das cenas (Altheman, 2022) como uma montagem de quebra-cabeça de mais de mil peças, em que as peças são as partes que compõem as cenas – imagens, documentos, artigos, narrativas etc. - e vão se encaixando, muitas vezes perfeitamente e outras vezes um pouco frouxas. Algumas dessas peças



D O S S I E

não são encontradas, por isso o quebra-cabeça nunca fica inteiramente montado. Não é possível ver toda a cena, mas é possível vislumbrar suas potências e resistências, suas fabulações, por meio daquilo que nem sempre é visível na cena reconstruída. É preciso desmontar o olhar, desierarquizá-lo e fazer um exercício de fabulação. Ângela Marques (2021, p. 60-61), ao apresentar a tradução do livro *O Método da Cena*, comenta sobre esse processo de montagem e remontagem das cenas. “Assim, não seria equivocado dizer que o método de Rancière, sua poética do conhecimento, se aproxima de uma bricolagem, de um reenquadramento por meio do deslocamento do olhar, e das escolhas que o conduzem”.

As peças para reconstruir as cenas revelam reenquadramentos que atuam como dispositivos descolonizadores ao produzirem emancipações nas quais o enfrentamento com as forças e os agentes do poder institucional não é oferecido de modo transparente ao espectador, como um *continuum* interpretativo, que não permite o embaralhamento das temporalidades porque preserva a articulação causal que compõe uma historicidade destituída de hiatos, intervalos e sintomas. Para Didi-Huberman, uma potência da imagem de insurgência consiste em “criar, ao mesmo tempo, sintoma (interrupção no saber) e conhecimento (interrupção no caos). É preciso ver nas imagens o lugar de onde sofre, o lugar de onde se expressam os sintomas, um “sinal secreto”, uma crise não apaziguada” (2012, p.214). É isso que pretendemos com as diversas peças que compõem as cenas: olhar também para aquilo que não está claro e que não está dado na imagem do quebra-cabeça, ou seja, olhar também para as peças que faltam. Para isso, é necessário deixar-se afetar e caminhar paulatinamente com o objeto de pesquisa.

Desse modo, a proposta metodológica aqui ensejada é uma tentativa de mostrar caminhos possíveis para pesquisas no campo da comunicação e não para tornar o pensamento de Rancière algo protocolar e “encaixotado”. A ideia, na verdade, é “sair da caixa”, mais do que isso, fraturar a caixa, e possibilitar abordagens mais reflexivas no campo da comunicação.

Assim, o infográfico proposto pode e deve ser reformulado sempre que necessário, de acordo com as afetações dos pesquisadores e objetos de estudo, inserindo mais peças nesse quebra-cabeça de reconstrução de cenas sempre que o pesquisador considerar importante. É preciso criar linhas de fuga para aquilo que está dado e romper com definições pré-concebidas para caminhar neste percurso de pesquisa.

## Referências

- ALTHEMAN, F. **Cenas de dissenso, arranjos posicionais e experiências insurgentes**. Processos comunicativos e políticos em torno da resistência secundarista. Orientadora: Profa. Dra. Ângela Cristina Salgueiro Marques. 2020. Tese. Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Belo Horizonte (MG), UFMG, 2020.
- ALTHEMAN, F. **Bolô, vamô ocupar!** Processos comunicativos, arranjos e cenas de dissenso da resistência secundarista. Curitiba, Editora Appris, 2022.
- DENONI, L. **Teatro e Jornalismo: Análise dos processos comunicativos em torno de produções teatrais femininas durante a ditadura no Brasil**. Projeto de Iniciação Científica. Curso de Jornalismo. São Paulo: Escola Superior de Propaganda e Marketing, 2022.
- DIDI-HUBERMAN, G. Quando as imagens tocam o real. **Pós: Belo Horizonte**, vol. 2, nº 4, p. 204-219, nov. 2012.
- FOUCAULT, M. Poder e Saber. In: MOTTA, Manoel Barros da (org.). **Ditos e escritos IV: estratégia, poder-saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, [1977] 2003, p. 223-240.
- HERNÁNDEZ, E. B. R. et al. Autonomia política como experiência comunicativa de bricolagem e práticas de resistência na gambiarra. **Comunicação, Mídia e Consumo**, São Paulo, Vol. 15, nº 43, pp. 41-67, mai-ago/2018.
- MARQUES, Â. Apresentação da versão em português. In: RANCIÈRE, Jacques. **O método da cena**. Entrevista a Adnen Jdey. Belo Horizonte (MG): Quixote Do, 2021.
- MARQUES, Â. C. S. O método da cena em Jacques Rancière: dissenso, desierarquização e desarranjo. **Galáxia**, São Paulo, Vol. 47, pp. 1-21, 2022.
- MORICEAU, J.; SOPARNOT, Richard. **Recherche qualitative en sciences sociales**. S'exposer, cheminer, réfléchir ou l'art de composer sa méthode. Paris: EMS Éditions, 2019.
- RANCIÈRE, J. **A noite dos proletários**. Arquivos do sonho operário. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- RANCIÈRE, J. **O desentendimento**. Política e filosofia. São Paulo: Editora 34, 1996.
- RANCIÈRE, J. Dissenting words: a conversation with Jacques Rancière. **Diacritics**, v. 30, n.2, p.113-126, 2000.

RANCIÈRE, J. The method of equality: an answer to some questions. In: ROCKHILL, Gabriel; WATTS, Philip (eds.). **Jacques Rancière: History, Politics, Aesthetics**. Durham and London: Duke University Press, 2009, p.273-288.

RANCIÈRE, J. **O Espectador Emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

RANCIÈRE, J. **The method of equality**. Interviews with Laurent Jeanpierre and Dork Zabunyan. Cambridge: Polity Press, 2016.

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

RANCIÈRE, J. O desmedido momento. **Serrote**, n. 28, p. 77-97, 2018b.

RANCIÈRE, J. **O método da cena**. Entrevista a Adnen Jdey. Belo Horizonte (MG): Quixote Do, 2021.

SANCHES, V. L. **Marielle Presente: Processos comunicativos nas narrativas insurgentes e na cobertura jornalística do Mídia Ninja**. Pesquisa de Iniciação Científica. Curso de Jornalismo. São Paulo: Escola Superior de Propaganda e Marketing, 2019.

## Sobre a autora

*Francine Altheman*: Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (PPGCOM-UFMG). Vencedora do Prêmio Compós de Melhor Tese (2021). Professora do curso de Jornalismo da Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM-SP). E-mail: franaltheman@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1768-7617>.

---

Data de submissão: 12/08/2024

Data de aceite: 25/10/2024

## Os excluídos do arquivo: fabulação e potências de fabricação da vida

### Those excluded from the archive: fables and life-making powers

Nuno Manna

Itania Maria Mota Gomes

Valéria Vilas Bôas

Thiago Ferreira

**Resumo:** O artigo realiza um ensaio de contextualização radical da noção de arquivo, entendido como fenômeno histórico e, logo, político, para colocar a atenção sobre vidas que se recusam a ser apagadas por visões de mundo que se impõem como universais. Através da problematização das relações entre a história, fabulação, o arquivo e os excluídos (da história e do arquivo), investigamos relações de poder implicadas na constituição, organização e acesso aos arquivos para compreender as potências de fabricação da vida. O documentário “Esta Terra é nossa!” permite explorar as relações entre imagens e coletividades indígenas brasileiras em suas lutas por tomar parte na história no mesmo movimento em que propõe a produção de um arquivo negativo ou inverso que se produz a partir da ausência de imagens e documentos do passado.

**Palavras-chave:** Arquivo; comunicação audiovisual indígena; contextualização radical; fabulação.

**Abstract:** The article carries out a radical contextualization of the notion of the archive, understood as a historical and therefore political phenomenon, in order to draw attention to lives that refuse to be erased by worldviews that are imposed as universal. By problematizing the relationship between history, fabulation, the archive and those excluded (from history and the archive), we investigate

*the power relations involved in the constitution, organization and access to archives in order to understand the power to manufacture life. The documentary «Essa terra é nossa!» allows us to explore the relationship between images and Brazilian indigenous collectivities in their struggle to take part in history, while proposing the production of a negative or inverse archive that is produced from the absence of images and documents from the past.*

**Key words:** Arquivo; comunicação audiovisual indígena; contextualização radical; fabulação.

## Introdução

A proposta deste artigo deve ser compreendida como um ensaio de contextualização radical da noção de arquivo – entendido como fenômeno histórico, processual e, logo, político. Seguimos Ariella Aïsha Azoulay, para quem o arquivo não é apenas um lugar murado ou um conjunto de práticas de organização, preservação e guarda de documentos. Ao contrário, isso que ela diz ser a *fábula* do arquivo dissimula o fato de que ele opera como um regime de poder e saber e “está na base da fusão de violência ontológica com violência epistemológica” (2019, p.171) que ele engendra.

Propomos articular, desarticular e rearticular a noção de arquivo, vista aqui como regime, como tecnologia e como prática. Como regime, arquivos são dispositivos de classificação e diferenciação de tempos e, logo, de mundos – enquanto tal, eles classificam pessoas e objetos (documentos, obras, imagens) e as inscrevem como “fora do tempo”, ou como pertencentes ao passado. Como tecnologia, o arquivo carrega uma violência constitutiva contra outros modos de se engajar com documentos, obras, imagens e, logo, contra mundos e vidas que recusam se inscrever numa linearidade temporal que assume o progresso como exclusão de outros mundos não modernos, não ocidentais. Como prática, os arquivos administram objetos, documentos, imagens e regulam quem pode ter acesso a eles, implicando práticas de despossessão, de racialização, de destruição de mundos. Assim, enquanto instituição conformada nos processos de colonização, o arquivo constitui-se como “uma grande força de racialização e, portanto, de destruição do mundo” (Azoulay, 2019, p. 29).

O arquivo, como regime que diferencia e classifica pessoas, objetos, mundos, é uma tecnologia que controla quais fontes são válidas, quais documentos têm valor e quais não têm. Além disso, enquanto instituições, arquivos regulam quem têm acesso a eles. Aqui, tomamos como metáfora as grandes portas pesadas que dão acesso ao Arquivo Nacional, no Rio de Janeiro, as mesmas que interditam o acesso à mesma instituição. Nesse sentido, parece significativo o fato de que a atual sede da

instituição ocupe um prédio construído originalmente para a Casa da Moeda e que esteja localizado espacialmente em uma cidade central em termos de hegemonia cultural e política do país. Evidentemente, classificar e diferenciar são modos de articular poder.

O arquivo está longe de ser uma instituição neutra de guarda, preservação e documentação. Essa neutralidade só pode ser celebrada quando outras modalidades de arquivo são obliteradas, especialmente aquelas que implicam diferentes temporalidades (Azoulay, 2019, p. 42). Descontextualizar/desarticular o arquivo, nesse caso, implica colocar a nossa atenção sobre vidas que se recusam a ser apagadas pelas visões de mundo que se impõem como únicas e acolher pluralidades de mundos como a condição humana (Arendt, 2020; Azoulay, 2019; Escobar, 2008). Buscamos a fabricação da vida onde o arquivo vê o passado, o inconveniente, o fora do lugar. Buscamos o espaço da rua, dos bares, das tabernas onde o arquivo enclausura seus documentos e imagens e regula o acesso a eles. Buscamos a experiência histórica dos excluídos onde os arquivos nos oferecem apenas seus ecos e vestígios (Perrot, 2024). Buscamos os corpos cuja existência é ela mesma um arquivo resistente da relação com a terra.

Trata-se, portanto, de indagar quais relações de poder estão implicadas na produção, organização, disposição e acesso aos arquivos, num movimento que observa quem são aquelas e aqueles que estão excluídos dos arquivos como modo de entrar em contexto e, assim, contextualizar radicalmente a noção de arquivo. Esse movimento, que entendemos como um exercício de contextualização radical, um método dos estudos culturais (Grossberg, 2010), compreende que contexto não é algo dado, um pano de fundo, mas algo que se constrói a partir das análises que pretendem responder a uma dada questão, referindo-se à articulação e à análise de conjuntura. Propomos articular, desarticular e rearticular a noção de arquivo, visto como um regime, uma tecnologia e uma prática – inspirados em autores como E. P. Thompson, Michelle Perrot, Saidiya Hartman, Luiz Rufino e Ariella Azoulay, e buscamos indicações de método de pesquisa e de tratamento dos arquivos para apreender a história

dos de baixo/*frow below*, mas também para ler as fontes da historiografia às avessas, para fazer outras leituras dos arquivos disponíveis. A partir da desarticulação da noção de arquivo, tomamos o documentário brasileiro “Esta Terra é nossa!” para explorar a fabricação de um arquivo negativo ou inverso que se produz a partir da ausência de imagens e documentos do passado.

### **Olhar o arquivo a partir de sua contextualização radical**

De um certo ponto de vista, podemos dizer que os estudos culturais são orientados para o contexto. A ênfase no contexto marca sua fundamental necessidade de examinar as práticas culturais do ponto de vista da sua articulação com e dentro de relações de poder. A cultura é, nesse sentido, tanto um recurso da esperança (Williams, 1989) quanto o terreno onde diferentes grupos vivem e opõem resistência às múltiplas opressões que nos atravessam. Essa perspectiva que constitui a base dos estudos culturais desenvolve-se no argumento de que a especificidade dos estudos culturais está no seu esforço por fazer um trabalho radicalmente contextual, nos termos de Lawrence Grossberg (2010). Como prática analítica dos estudos culturais, a contextualização radical se refere à articulação e à análise de conjuntura. Ela não se refere apenas ao modo de considerar o fenômeno de investigação, mas também à sua posição teórica e política contra todo universalismo científico, epistemológico e também contra os relativismos. Apresenta-se aqui, portanto, tanto uma recusa das cristalizações, essencializações ou soluções definitivas, quanto um relativismo que negaria qualquer estrutura ou estabilidade das relações de poder.

Em nossa concepção, contexto é uma operação analítica: ele é resultado do nosso olhar para o fenômeno, para aquilo que os produtos convocam. Nesse sentido, podemos dizer que é o nosso olhar que ‘aciona’ o contexto. Os contextos, nessa perspectiva, são entendidos como construções abertas, mutáveis e, sobretudo, estratégicas e é nesse sentido que enfatizamos que a contextualização radical é uma prática intelectual, política e analítica transformadora. Grossberg (2010) enfatiza a



prática transformadora da contextualização radical. Se um contexto é compreendido como as relações que se constituem como um campo de forças, no interesse de certas posições de poder, mudar um contexto implica lutar por cartografar essas relações e, se possível, as desarticular e rearticular. Cartografar e estabelecer outras conexões possíveis. A articulação demanda movimentos de desconstrução e reconstrução, porque é preciso desconstruir a maneira pela qual os contextos são apresentados como um todo harmonioso, sem fissuras, e colocar em evidência suas contradições, as partes diversas e divergentes que os constituem. Desestabilizar essas partes seria a definição mesma de uma análise radicalmente contextualizada nos termos dos estudos culturais.

Uma referência central no campo da História nos oferece uma chave para ensaiar desestabilizar a noção de arquivo. Ao examinar a formação da classe operária inglesa, Edward Palmer Thompson (1987), um dos autores fundadores dos estudos culturais, nos indica a necessidade de observar os fenômenos históricos a partir da cartografia das relações que estes implicam. Para Thompson, classe não é uma “estrutura” ou uma “categoria”, mas algo que ocorre nas relações humanas e que, portanto, para ser compreendida, observada, precisa ser posta em contexto.

Para observar a história das classes operárias e populares inglesas, Thompson volta a sua atenção às *prostitutas*, *taberneiros* e *ladrões* instaurando um modo de estudar a história através das experiências vividas das pessoas comuns. Segundo Thompson, (1987, p. 10), “a classe é definida pelos homens enquanto vivem sua própria história e, ao final, esta é a sua única definição.” A obra do historiador é reconhecida por contrapor uma perspectiva de classe no fazer da disciplina História, e sua valorização de uma história que não seja aquela contada no e pelo interesse das elites sociais e econômicas, que valorize a vida das ruas e não os grandes feitos. Nos nossos termos, que não seja a história da colonialidade de poder, dominação ocidental moderna, das violências e desposseções que elas operam.

Nos inspiramos em Thompson, para avaliar algumas indicações de método de pesquisa e de modos de lidar com arquivo. O que se constitui,

em E.P. Thompson, como um método – *history from below* / a história dos de baixo, implica ir às ruas, tabernas, bares e feiras, mas também fazer uma leitura das fontes “às avessas” (1987, pg. 60 [no original, 1963, p.58 [“read backwards”]). Para o historiador, a noção de “lógica histórica” deve ser central na condução do trabalho do pesquisador com as fontes, as provas, as evidências e é essa lógica que dá suporte para que ele faça outras perguntas aos mesmos documentos. Preocupado em contar a história da classe trabalhadora como agente de sua própria formação, Edward Palmer Thompson precisou oferecer um olhar para os arquivos que buscasse fazer perguntas diferentes daquelas feitas pelos historiadores clássicos, da chamada grande história.

Ao questionar autores como Popper, Hindess e Hirst e suas observações sobre a intencionalidade dos atores históricos na produção de registros e arquivos, Thompson argumenta que “grande parte da evidência histórica sobreviveu por motivos muito distantes de qualquer intenção dos autores de projetar uma imagem de si mesmos à posteridade” (Thompson, 1991, p. 36). Seria, então, no diálogo entre essas evidências – a maior parte delas registradas de modo não intencional – e a preparação do historiador em relação à própria prática de investigação da disciplina histórica, a “lógica histórica”, que o historiador deveria ler o arquivo e “à luz das perguntas que propõe, poderá derivar dele (...) evidências que os autores não tiveram a intenção de revelar, e algumas das quais (talvez) se horrorizassem em saber que chegariam à luz” (1991, p. 37).

Ao revistar a história de um costume conhecido na Inglaterra como “venda de esposas”, Thompson (1998) parte do registro de comentaristas que argumentavam que por volta de 1850 a prática era bastante rara e ofensiva, mas consegue reunir um “arquivo” significativo de registros dessa prática. Nessa releitura dos registros a partir de um arquivo composto por ele mesmo, o autor argumenta que a sua intenção “era decodificar o comportamento (e até as relações interpessoais) que tinha sido estereotipado pelos moralistas da classe média (principalmente masculinos)” (Thompson, 1998, p. 345) e propõe que essa prática deixe

de ser vista como brutal e passe a ser observada como “divórcio seguido de novo casamento” (1998, p. 323). Nesse caso, nos chama atenção o fato de que a própria composição do arquivo é parte do gesto de releitura proposto pelo autor.

### **Nas ruas: a história dos “de baixo”**

A relação entre arquivos e contexto, tendo em vista o problema da exclusão nos/pelos arquivos, nos remete ao modo como Saidiya Hartman se posicionou diante dos arquivos com os quais trabalhou para a escrita de seus livros. Aqui, nos recordamos da presença de Hartman, em 2022, em uma mesa-redonda no Museu do Amanhã<sup>1</sup> – museu que, por sinal, se situa em uma região no Rio de Janeiro que, no passado, foi chamada de “Pequena África”. A mesa se intitula “Ficções e fabulações afro-atlânticas”. Ali, Hartman conta que, para narrar suas histórias sobre comunidades e sujeitos negros, ela frequentemente se depara com o problema da escassez de arquivos.

O trabalho desenvolvido para a obra *Perder a mãe* precisou partir dessa escassez para, em suas palavras “ultrapassar” e “expandir” esses arquivos, “elaborar” e “reunir” histórias para “completar” uma imagem da violência do processo de escravidão negra transatlântica. Essa elaboração a partir dos arquivos foi caracterizada por ela como “fabulação crítica”. Segundo a autora, ela precisava desconstruir uma estrutura de entendimento da história, e “o arquivo não permitia que eu fizesse isso”. Foi necessário, então, criar histórias no espaço do silêncio, reestruturar de forma crítica o modo como entendemos a história nessa relação de apropriação e transgressão dos arquivos.

No caso do livro *Vidas rebeldes, belos experimentos*, Hartman se dedica prioritariamente a uma fabulação sobre imagens, sobretudo fotografias. Nesse caso, a escassez do volume de arquivos é o maior problema propriamente. Na mesma mesa-redonda, Hartman comenta que ela encontrou na Inglaterra, na França e nas Américas arquivos

1 Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=E\\_XjmfTHsmY&t=5719s](https://www.youtube.com/watch?v=E_XjmfTHsmY&t=5719s)>. Acesso em 12 ago 2024.

enormes de classes trabalhadoras periféricas. No entanto, esses arquivos são marcados por gestos de violência, seja no projeto que orientou a produção dessas imagens, seja no modo como elas foram incorporadas nos acervos. Fotografias de espaços urbanos ocupados por comunidades subalternizadas serviam para a produção de um território imaginário da periferia, ou seja, um trabalho de construção de uma periferia onde ela ainda sequer existia, mas que já estava sendo produzida por meio das imagens.

Hartman destaca também a presença de imagens de belos espaços e sujeitos negros que eram acompanhadas de legendas e documentações que imprimiam nelas um forte caráter de racismo e segregação. O trabalho de Hartman, então, se deu no sentido de se reapropriar desses arquivos, recontextualizar essas fotografias, promover outras relações entre imagens e textos que transgredissem os modos como esses arquivos estavam compostos e os propósitos aos quais eles deveriam servir. Em um contexto de violência, Hartman subverte: “Querida escrever um livro sobre beleza e possibilidade”, afirma ela.

Assim, a disciplina de desconfiança atenta parece guiar também a incursão de Saidiya Hartman nos arquivos em busca das histórias de garotas cujas circunstâncias geraram poucas histórias ou histórias que não são sobre elas enquanto sujeitos, mas sobre “a violência, o excesso, a falsidade e a razão que se apoderaram de suas vidas, transformaram-nas em mercadorias e cadáveres e identificaram-nas com nomes lançados como insultos e piadas grosseiras” (Hartman, 2020, p. 15). A autora argumenta que a sua intenção é a de recontar a história dessas garotas sem cometer mais violência. Preocupada com a ética da representação histórica, a sua abordagem dos arquivos é definida por uma busca por representar a vida dos esquecidos respeitando os limites do que não pode ser conhecido, mas trabalhando, a partir do que Thompson talvez aproximasse da noção de “lógica histórica” com a necessidade de fazer outras leituras dos arquivos disponíveis. Se mulheres, especialmente mulheres negras, poderiam ser presas sob alegação de vagabundagem apenas pelo fato de estarem na rua, como interrogar o registro para produzir uma

história menos violenta com o registro da existência dessas mulheres? Como coloca Hartman (2020, p. 22): “Se não é mais suficiente expor o escândalo, então como seria possível gerar um conjunto diferente de descrições a partir desse arquivo? Imaginar o que poderia ter sido? Visualizar um estado livre a partir dessa ordem de afirmações?”

Michelle Perrot, historiadora francesa que se notabilizou pela história das mulheres destaca que escrever tal história implica poder “superar o espinhoso problema das fontes (‘Não se sabe nada das mulheres’, diz-se em tom de desculpa)” (2008, p. 9) e das relações de poder na própria constituição da História enquanto campo. Isso envolve tanto sua concepção de tempo e cronologia – uma visão da história em fases e etapas, a relação com a noção de progresso (Perrot, 2024, p. 16) – quanto ao privilégio dado aos acontecimentos públicos na construção do relato histórico, o que resulta numa “espécie de encobrimento do âmbito privado e do cotidiano” (Perrot, 2008, p.14), mas também numa ênfase na excepcionalidade das mulheres, que se tornam sujeitos da história apenas quando se destacam por seu heroísmo ou, mais frequentemente, por suas intervenções “escandalosas” ou nocivas no espaço público (2008, p. 13). A centralidade da noção de excepcionalidade da mulher na conformação do relato histórico denuncia que o que se considera como sua normalidade é “o silêncio que consente com a ordem” (Perrot, 2008, p.14).

Esses aspectos são justamente o que demanda de uma análise histórica das mulheres buscar “quebrar o silêncio” (Perrot, 2019, p. 25) ou ouvir “o eco de suas palavras” (2019, p. 27) ou “a voz em tom menor” (2019, p. 30) ao trabalhar com o arquivo. É também o que torna os arquivos policiais e judiciários “os mais ricos no que concerne às mulheres” (2019, p. 26), pois as mulheres, nas ruas, perturbam a ordem e lembram “que é aí que o conflito surge como potência para a política” (Autor et al, [2024?]). Olhar para os arquivos, suas instituições e seus documentos, exige uma observação que explicita os vazios, os elos ausentes, as reticências, “a imensidão do não dito” (Perrot, 2019, p. 27) para explorar outras vozes possíveis. Numa avaliação das condições de

possibilidade de trabalhar com os arquivos para a produção de uma história das mulheres, Perrot inventaria os arquivos disponíveis na França, mas, e especialmente, indica como o modo de fazer: “procuramos os vestígios das mulheres nos arquivos” (2019, p. 31).

Assim, colocada em diálogo com E. P. Thompson, e a produção de uma história dos de baixo, e com Saidiya Hartman, e a necessidade de criar histórias no espaço do silêncio, Michelle Perrot coloca em relevo a própria prática do historiador e seus modos de trabalhar com os arquivos para tratar como sujeitos históricos “Os excluídos da história” – título que uma coleção de seus textos (sobre a história de operários, mulheres, prisioneiros) recebe no Brasil.

Em nossas reflexões, buscamos aqueles saberes, processos e expressões que se dão no cotidiano, afeitos aos nossos modos de vida. Por vezes, ritos, performances e modos de ser e estar que nem são considerados no momento que a modernidade ocidental discute o que é ciência, conhecimento, memória e arquivo, por estarem fora do que é tomado como esse fazer científico. A partir de um apontamento de Pierre Nora, Martins (2021) argumenta que “a memória do conhecimento não se resguarda apenas nos lugares de memória [...], bibliotecas, museus, arquivos, monumentos oficiais, parques temáticos etc., mas constantemente se recria e é transmitido pelos ambientes de memória [...], ou seja, pelos repertórios orais e corporais, gestos, hábitos” (Martins, 2021, p. 40), retirando dos espaços institucionais a exclusividade da manutenção da memória.

Nesse sentido, as ruas são também arquivos, verdadeiras bibliotecas da história que pesquiso, escrevo e pela qual sou apaixonado” (Simas, 2019, p. 20). São habitadas por uma multiplicidade de vidas que “não são objetos da história. São sujeitos dela” (Simas, 2019, p. 20). Ou seja, os arquivos são compostos não apenas por documentos extraídos de objetos, mas também de ações subjetivas constituintes da história, memória e arquivos. Rufino (2019), na mesma direção, afirma que as ruas são

como um texto inacabado, composto de inúmeras formas de inscrições e autorias. Dessa forma, as ruas, pensadas na vinculação com Exu, orixá

da comunicação, aquele que é nosso interlocutor com o sagrado, e responsável pelo axé, energia vital de criação, devem ser tomadas na relação com as encruzilhadas, com os cruzamentos de diferentes saberes e vidas a rua, perspectiva exusíaca, compreende-se como um vasto campo em que operam diferentes saberes praticados (Rufino, 2019, p. 117).

Adotada essa perspectiva, reconhecemos uma diversidade de sujeitos da história, mas, sobretudo, encontramos um movimento potente de enfrentamento aos processos de produção de não-existência operados pela modernidade e pela colonialidade de poder (Quijano, 2005). Se a rua é o que escapa aos projetos de controle e civilidade coloniais, como espaço de inventividade das práticas da vida comum, o lugar da “astúcia, da transgressão, da antidisciplina” (Rufino, 2019, p. 114), tomar as ruas e os corpos que por elas passam como arquivos pode mostrar-se desestabilizador para o arquivo enquanto regime de poder colonial. Recorremos novamente a Rufino (2019) que nos afirma que:

Malandros, prostitutas, cafetões, ladrões de toda estirpe, assassinos, excomungados, bêbados, eternos caminhantes, fugitivos, achacadores de otários, toda a sorte de miseráveis que, em seus corpos e práticas, forjam um inventário tático de modos de ser e praticar a rua. Arquivos corporais que codificam e enunciam nas práticas uma contracultura do civismo colonial (Rufino, 2019, p. 116).

Os corpos e ritos dessas pessoas constituem esses arquivos e seu conjunto compõem um inventário arquivístico que acaba, por fim, conformando uma contracultura à colonialidade de poder. Há um grande número de autores e autoras — Ariella Aïsha Azoulay, Arturo Escobar, Franz Fanon, Achille Mbembe, Anibal Quijano, Leda Maria Martins, Diana Taylor, entre outras — que vem se dedicando nos últimos anos a discutir como o colonialismo (modo de exploração da modernidade europeia) na América e na África desdobra seus modos de dominação em várias áreas, como o conhecimento, menosprezando saberes e modos de vida ameríndios, afrodiaspóricos, árabes. Esses, quando são considerados, são tomados como objetos de pesquisas e análises, mas quase nunca ocupam o lugar da autoria e sujeitos que produzem conhecimento. É

dentro dessa perspectiva, de questionamento ao colonialismo, que Simas e Rufino se inscrevem junto com o modo com que pensam os arquivos e a relação que eles estabelecem com as ruas. Desse modo, quais corpos e sujeitos são pensados como constituidores de arquivos e não apenas itens das coleções dos arquivos?

Nessa mesma direção, Martins afirma que “[...] os ritos são férteis acervos de reservas mnemônicas, ações cinéticas, padrões, procedimentos culturais residuais recriados, restituídos e expressos no e pelo corpo” (Martins, 2021, p. 47). O corpo narra os saberes de um grupo e os salvaguardam através dos próprios gestos. Corpos que são, nessa compreensão, arquivos e também dispositivos de luta e transformação, buscando as brechas cotidianas frente ao domínio colonial que tenta controlar esses mesmos corpos, arquivos, memórias e narrativas.

Essa compreensão do corpo como fonte das histórias sobre povos indígenas é destacada também por Guilherme Bianchi (2019). Refletindo sobre a relação entre arquivo e diferença, o autor chama atenção para o fato de que a organização do poder nas colônias foi baseada na palavra escrita “sob a forma de leis, cartórios e outros instrumentos que facilitavam a dominação de nativos, mestiços, mulatos e negros em favor de uma minoria ‘letrada’” (Bianchi, 2019, p. 274), mas que na cultura dos povos indígenas,

Essa complexa rede de fontes sobre a vida e a história de seu povo estão menos localizadas naquilo que costumamos chamar de “arquivo” – o espaço moderno de organização de materiais “feitos pra durar” (textos, documentos, prédios e ossos) – do que no aquilo Diana Taylor chamou de “repertório”, os aspectos não-textuais de uma memória que está contida no corpo (embodied) (...).” (Bianchi, 2019, p. 275)

O autor encontra em Davi Kopenawa, por exemplo, o relato de que os eventos de sua vida são recordados “a partir de uma gama variada de gêneros: lembranças que são sonhos, mitos que são históricos, profecias xamânicas que não são suas” (Bianchi, 2019, p. 275). Para Bianchi, o arquivo se estabelece como instância de poder ao destacar o significante



do corpo individual ou coletivo, separando a memória não escrita do que é “histórico”.

Nas sociedades sem escrita tal consciência (na falta de uma “forma histórica” que pudesse lhe dar sentido) se reproduziria através não da transmissão desincorporada do sentido através do texto ou de marcas duradouras, mas através de uma presença incorporada que não separa o ato da fala: a oralidade dos mitos, as invocações cerimoniais, os sons e cânticos, mas também a partir de estruturas não verbais: pinturas corporais, objetos, danças rituais, sonhos. (Bianchi, 2019, p. 275-276)

Como gesto de desestabilização dessa noção consolidada de arquivo, voltamos nosso olhar para o filme documentário brasileiro *Nūhū Yāg Mū Yōg Hām: Essa terra é nossa!* para observar dinâmicas de registro, relato documental e fabulação quando a ausência de arquivo se impõe.

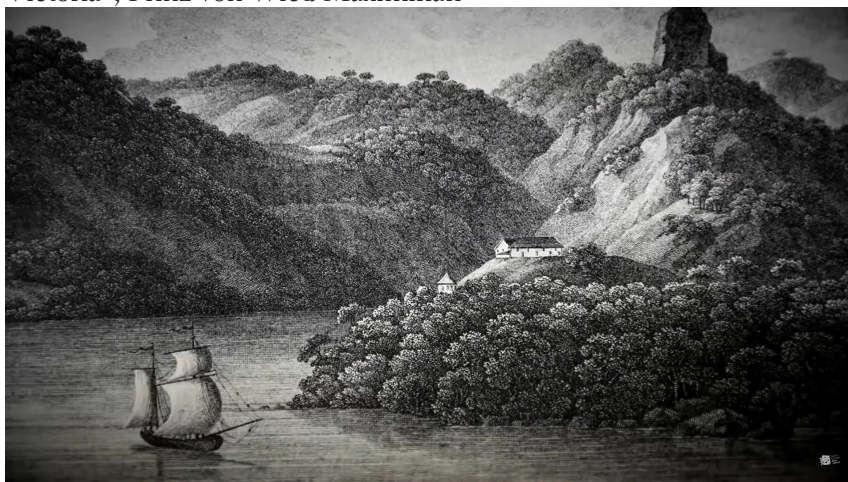
### “Nūhū Yāg Mū Yōg Hām”

Um interessante gesto de tensionamento com arquivos pode ser observado a partir do filme documentário brasileiro intitulado *Nūhū Yāg Mū Yōg Hām: Essa terra é nossa!*. Menos do que empreender uma análise da obra, aqui nos aproximamos dela como forma de vislumbrar concretamente dilemas e contradições dos processos de constituição do território brasileiro na relação encarnada com processos contemporâneos de disputa que fazem da fabulação, via produção e circulação de imagens, um gesto político. Realizado em 2021 por Suali Maxakali, Isael Maxakali, Carolina Canguçu e Roberto Romero, o filme narra um violento processo de extermínio de povos indígenas nas regiões nordeste de Minas Gerais e sudoeste da Bahia. Ele trata da apropriação de suas terras no ciclo de colonização, que dura até hoje. A terra, é claro, concerne a uma territorialidade ligada à existência e aos modos de vida desses sujeitos.

No início do filme vemos uma sequência de ilustrações antigas. Os créditos do filme, posteriormente, nos informarão que aqueles são desenhos de autoria de Prinz von Wied Maximilian. Von Wied Maximilian foi um príncipe renano que visitou o Brasil no século XIX para estudar

a natureza e os territórios indígenas brasileiros. Essas ilustrações estão reunidas no acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, importante instituição de arte do Brasil. Segundo as informações da Pinacoteca, as imagens foram produzidas em 1822 em Paris.

Figura 1 – “Vue du rocher Jucutucuará sur la rivière près de Villa de Victoria”, Prinz von Wied Maximilian



Fonte: Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil. Coleção Brasileira/Fundação Estudar.

No filme, as imagens são acompanhadas de uma locução que diz o seguinte:

Estes desenhos foi um branco antigo que fez. Os maxacali viviam aqui nas suas terras grandes. Faziam suas casas de madeira e folhas de palmeira. Não faziam de cimento, tijolo ou pedra. Quando queriam se mudar, abandonavam suas casas e faziam outra aldeia no meio da mata e lá ficavam. Aí os brancos vinham e ocupavam as casas dos maxacali. Estes brancos eram muito bravos. Matavam muitos maxacali e por isso eles fugiam, com medo. ( *Nühü*, 2020)

Na sequência, o filme resgata uma outra sequência de material audiovisual de arquivo. As imagens antigas mostram cenas da vida cotidiana na cidade de Teófilo Otoni, situada em Minas Gerais, próxima à divisa com a Bahia. Segundo os créditos, trata-se de trechos de um filme

brasileiro de 1930 chamado “Um passeio à cidade de Teophilo Ottoni”, e que se encontra no arquivo da coleção da Cinemateca Brasileira, maior instituição de preservação audiovisual do país.

Figura 2 – “Um passeio à cidade de Teophilo Ottoni”, Nelli Films



Fonte: Acervo da Cinemateca Brasileira no YouTube

Na medida em que acompanhamos essa sequência, o narrador do filme diz:

No início, só tinha uma casa dos brancos em Teófilo Otoni. Mas outros vieram, até que suas casas se tornassem muitas. Os maxacali se perguntavam: ‘Como será que os brancos se multiplicam tão rápido?’ A mata era grande, e dentro dela havia árvores enormes! Mas os brancos pegaram elas, descascaram e venderam para outros brancos fazerem tábuas para construir suas casas. Mas as árvores são encantadas. Tinham espíritos dentro delas. Hoje, não existe mais floresta aqui. Os brancos acabaram com tudo. Ainda existe floresta em outras terras, na Amazônia. Mas os brancos já começaram a destruir as florestas de lá também. Estão destruindo lá, até o dia em que a mata de lá também vai acabar, como a daqui acabou. As árvores compridas acabaram. Mas os cantos delas ainda existem. (Nühü, 2020)

Em seguida, em uma imagem feita por drone pela equipe do documentário, vemos um panorama dessa terra, enquanto escutamos um cântico maxacali que repete: “Saudades das árvores compridas.”

No documentário “Essa terra é nossa”, o processo documentado de ocupação de um espaço por fazendas, vilarejos e cidades majoritariamente brancas demonstra uma materialidade e uma historicidade incontornáveis. Em contraponto a isso, ao longo do restante de todo o filme, vemos imagens originais recentes, capturadas na companhia dos membros de comunidades indígenas que nos relatam quais são os contornos de seus territórios perdidos. Trata-se, nesse sentido, da produção e de movimentos de circulação e consumo de imagens cuja dimensão coletiva é explicitada no próprio pronome possessivo “nossa” que marca a reivindicação de um espaço - físico e simbólico - comum. Tal reivindicação se dá justamente no confronto com processos coletivos excludentes, e que fazem da fabulação sobre esse comum uma produção de visibilidades e imaginários outros no interior dos processos de subalternização das colonialidades ainda em curso no Brasil.

Em outra sequência do filme, acompanhamos dois homens maxacali indicando onde um outro membro de sua comunidade foi assassinado por um homem branco. No local, onde não há qualquer indicação material do ocorrido, eles pintam em um muro a frase que dá nome ao filme: “Essa terra é nossa”. E em seguida, ouvimos um deles dizer: “Que a terra volte a ficar viva para nós! Que volte a ser grande, a nossa terra! Para as nossas crianças! Para a gente poder se espalhar de novo, por essas terras onde os brancos nos mataram” (Nühü, 2020).

Figura 3 – Frame do filme



Fonte: Nühü Yäg MüYög Hâm: Essa terra é nossa!

Não há documento ou tampouco registro audiovisual que prove a propriedade dessas terras indígenas. Nós acessamos um território que não existe no plano das imagens, que não existe a não ser pela consciência de sua impossibilidade. Num senso que subverte uma lógica convencional dos termos em discussão, em relação ao território indígena, nós assistimos a um arquivo negativo ou inverso que se produz na ausência de imagens e de documentos do passado. É um arquivo que se impõe em detrimento dos homens brancos, do processo de imperialismo e do discurso do progresso. E esses homens brancos invadem o campo do filme com um tom ameaçador, reivindicando a propriedade oficial e documentada desse espaço, constringendo a circulação dos indígenas na medida em que caminham para apresentar seu território.

Em um ensaio para o site de cinema *À pala de Walsh*<sup>2</sup>, o diretor de cinema português *João Salaviza* comenta que *Essa terra é nossa!* é um filme que nos convoca a testemunhar a aniquilação ao mesmo tempo que nos exige que não acreditem em definitivo nela. Para ele, a

2 Disponível em <<https://apaladewalsh.com/2023/01/10-anos-10-filmes-10-joao-salaviza>>. Acesso em 12 ago 2024.

“câmara-vida” do filme, a pisar os chãos de agora e de outrora, percorre as veias abertas da terra.

*Nühü Yāg Mü Yōg Hām* é um sopro de sobrevivência no meio das ruínas. Gestos da revolução: a da retomada (o título do filme gritado e depois pintado de vermelho nas paredes da cidade); e a revolução da palavra falada e cantada. Filme em movimento, o coletivo Tikmü’ün calcorreando as lucrativas fazendas, mapeando a destruição. Revolve-se a terra, a memória da terra: é ela quem vê, é ela quem fala. (SALAVIZA, 2023, s/p)

A existência desse território indígena depende do encontro entre esses documentaristas e os corpos indígenas. Corpos que constituem memória e arquivo. Na ausência de um arquivo formal, eles promovem um movimento de construção de imagens que é frágil e provisório. Ao mesmo tempo, eles são tudo o que esses povos possuem para provar sua existência e sua história. Nesse contexto, devemos reconhecer que as dinâmicas dos arquivos ou a própria ideia hegemônica de arquivo é limitada para dizer de culturas e histórias subalternizadas, aquelas para as quais não foi garantido um direito à imagem e à preservação.

### **Considerações finais**

O arquivo é uma tecnologia que controla quais fontes são válidas, quais documentos têm valor e quais não têm e, logo, que vidas merecem registro, que vidas podem ser vistas como tendo valor histórico, que vidas importam. Ele carrega, assim, uma violência constitutiva contra mundos e vidas que se recusam a se inscrever numa linearidade temporal que assume o progresso como exclusão de outros mundos, não modernos, não ocidentais, que olha os processos históricos em episódios, fases, etapas, que valoriza os grandes acontecimentos públicos em detrimento da vida cotidiana das ruas. O arquivo opera como regime de classificação que controla que fontes, que documentos, que vidas têm valor.

Através do diálogo com pesquisadoras e pesquisadores que realizaram importantes movimentos de problematização das relações entre a história, o arquivo e os excluídos (da história e do arquivo), investigamos as

relações de poder implicadas na constituição, organização, disposição e acesso aos arquivos para compreender as potências da fabricação da vida. A atenção de E. P. Thompson às experiências vividas das pessoas comuns, às *prostitutas*, *taberneiros* e *ladrões*, a ênfase de Luiz Rufino de que as ruas e os corpos são arquivos, os modos como Michelle Perrot e Saidiya Hartmann enfrentam a escassez de fontes, documentos e arquivos para explicitar os vazios, ouvir os ecos, vasculhar os vestígios e fabular histórias quando o silêncio, o controle, a violência e a exclusão é tudo que há, nos ajudam a pensar o arquivo e as potências transformadoras de fabricar uma história que não seja aquela da colonialidade de poder/saber.

No nosso ensaio de contextualização radical da noção de arquivo, buscamos colocar em evidência outros modos de trabalhar com arquivos, documentos, fontes e, mesmo, com a ausência de arquivos – com a exclusão de vidas, sujeitos, corpos e evidenciar as relações de poder na própria constituição da noção de arquivo e de história. Descontextualizar ou desestabilizar o arquivo implica outras concepções teóricas e políticas dos arquivos, outros métodos e outras práticas de análise histórica e, assim, exige outras concepções da história e de quem faz a história, outras fabulações para a produção da política. Nesse sentido, o documentário “Esta Terra é nossa!” articula movimentos de desconstrução e reconstrução da noção harmoniosa de arquivo e permite explorar as relações entre imagens e coletividades indígenas brasileiras em suas lutas por tomar parte na história, por disputar a história da colonização, da violência, da despossessão de seus territórios, no mesmo movimento em que propõe a produção de um arquivo negativo ou inverso que se produz a partir da ausência de imagens e documentos do passado.

## Referências

- ARENDDT, H. **A condição humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2020.
- AZOULAY, A. A. **Potential history: unlearning imperialism**. Londres: Verso Books, 2019.
- BIANCHI, G. Arquivo histórico e diferença indígena: repensando os outros da imaginação histórica ocidental. **Revista de Teoria da História**, v. 22, n. 2, p. 264-296, 2019.

- ESCOBAR, A. **Territories of difference: place, movements, redes**, Durham/London: Duke University Press, 2008.
- GROSSBERG, L. **Cultural Studies in the Future Tense**, Durham/London: Duke University Press, 2010.
- HARTMAN, S. **Vênus em dois atos**. Revista Eco-Pós, [S. l.], v. 23, n. 3, p. 12–33, 2020. DOI: 10.29146/eco-pos.v23i3.27640. Disponível em: [https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco\\_pos/article/view/27640](https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/27640). Acesso em: 4 jun. 2023.
- HARTMAN, S. **Perder a mãe – uma jornada pela rota atlântica da escravidão**. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2021.
- HARTMAN, S. **Vidas Rebeldes, Belos experimentos: histórias íntimas de meninas negras desordeiras, mulheres encruqueiras e queers radicais**. São Paulo: Fósforo, 2022.
- MARTINS, L. M. **Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- Nūhū Yāg Mū Yōg Hām: Essa terra é nossa!*. Direção de Isael Maxakali, Sueli Maxakali, Carolina Canguçu e Roberto Romero. Brasil, 2020.
- PERROT, M. Escrever uma história das mulheres: relato de uma experiência. **CADERNOS PAGU**, Campinas, SP, n. 4, p. 9–28, 2008. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1733>. Acesso em: 11 ago. 2024.
- PERROT, M. **Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2024.
- PERROT, M. **Minha história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2019.
- QUIJANO, A. “Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina” in LANDER, Edgardo (org). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires: CLACSO, 2005.
- RUFINO, L. **Pedagogia das encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.
- SALAVIZA, J. 10 anos, 10 filmes #10: João Salaviza. À pala de Walsh, 2 jan. 2023. Disponível em <<https://apaladewalsh.com/2023/01/10-anos-10-filmes-10-joao-salaviza/>>. Acesso em 12 ago. 2024.
- SIMAS, L. A. **O corpo encantado das ruas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.
- THOMPSON, E. P. **A Miséria da Teoria: ou um planetário de erros, uma crítica ao pensamento de Althusser**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981;
- THOMPSON, E. P. **A formação da classe operária inglesa: A árvore da liberdade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- THOMPSON, E. P. **Costumes em Comum: Estudos sobre a cultura popular tradicional**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- VILAS-BOAS, V., SILVA, F. M., GOMES, I., MANNA, N. Mulheres da rua: corpos, cidades e rebeldia. In: SILVA, Fernanda Mauricio da Silva; TASSIS, Nicoli; AZEVEDO, Rafael José; FERREIRA, Thiago Emanuel (orgs.). **Corpos no tempo e no espaço: reflexões epistemológicas, teóricas e analíticas dos processos comunicacionais**. Belo Horizonte: Selo PPGCOM UFMG. No prelo.
- WILLIAMS, R. **Resources of Hope: culture, democracy, socialism**. London and New York: Verso, 1989.



## Sobre os autores

*Nuno Manna*: Professor adjunto da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Uberlândia, integrante do núcleo de Educação, Comunicação e Tecnologia, docente no curso de Jornalismo. Membro permanente do Programa de Pós-Graduação em Tecnologias, Comunicação e Educação (PPGCE/UFU) do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (PPGELIT/UFU). Líder do Grupo de Pesquisa em Narrativa, Cultura e Temporalidade - Narra. Doutor em Comunicação Social pelo PPGCOM UFMG, na modalidade Doutorado Sanduíche pela Columbia University. Mestre e bacharel em Comunicação Social (com habilitação em Jornalismo) pela mesma universidade. Integra as redes de pesquisa AMIS - Archives-Médias-Images-Sociétés, Historicidades dos Processos Comunicacionais e Rede Mineira de Pesquisa em Narrativas e Historicidade. Autor dos livros *Jornalismo e o Espírito Intempestivo* e *A tessitura do fantástico*, e co-organizador do livro *Para Desentender o Jornalismo*. É jornalista, com colaborações com a revista *Piauí*, entre outras publicações. E-mail: nunomanna@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7286-7437>.

*Itania Maria Mota Gomes*: Professora Titular Aposentada da Universidade Federal da Bahia, docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas e bolsista produtividade em Pesquisa do CNPq. Doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (2000). Coordena o Centro de Pesquisa em Estudos Culturais e Transformações na Comunicação (<http://tracc-ufba.com.br/>). Professora Visitante no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (2022/2024). Membro titular do Comitê de Assessoramento Artes, Ciência da Informação e Comunicação (CNPq), mandato de 01/10/2015 a 30/06/2018, e coordenadora geral do CA-AC, de julho de 2017 a junho de 2018. Realizou Estágio Sênior na Universidade Federal de Minas Gerais (2020) e na Columbia University/USA, 2013/2014, além de pós-doutorado em 2006/2007, na Université Sorbonne-Nouvelle (Paris III), todos com bolsa CAPES. Foi presidente da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação/COMPÓS no biênio 2009/2011 e vice-presidente no biênio 2011/2013. Tem longa história de cooperação internacional, marcadamente com instituições francesas. Atualmente, coordena, pelo lado brasileiro, o IRP/AMIS - International Research Project (IRP) / ARCHIVES-MÉDIAS-IMAGES-SOCIÉTÉS, financiado pelo CNRS - Centre National de la Recherche Scientifique (França). Coordenou

o Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da UFBA, mandato 2003/2005. É Mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (1995), Jornalista, com graduação em Comunicação/habilitação em Jornalismo pela Universidade Federal da Bahia (1990), e Assistente Social, com graduação em Serviço Social pela Universidade Católica do Salvador (1987). E-mail: itaniagomes@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8876-7318>.

*Valéria Vilas Bôas:* Professora do curso de Publicidade e Propaganda e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação do Departamento de Comunicação da Universidade Federal de Sergipe. Doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia e pesquisadora do Lavint/UFS e TRACC/UFBA. E-mail: [valerivilasboas@academico.ufs.br](mailto:valerivilasboas@academico.ufs.br). ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8335-4979>.

*Thiago Ferreira:* Pesquisador em estágio pós-doutoral junto ao L.A.M.A/UFPE, com financiamento CNPq, e associado ao TRACC/UFBA. Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas pelo PósCom/UFBA. E-mail: [thiagomanoel87@gmail.com](mailto:thiagomanoel87@gmail.com). ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0657-645X>.

---

Data de submissão: 12/08/2024

Data de aceite: 25/10/2024

## Artigos

## **“Gorda”: mapeamentos e correlações sobre um corpo abjeto a partir da ferramenta Google Trends**

## **“Fat”: mappings and correlations about an abject body through the Google Trends tool**

*Carolina Dantas de Figueiredo*

*Juliana Maia Albuquerque Pessoa*

**Resumo:** *O presente estudo discute as associações atribuídas ao corpo gordo por meio das buscas na web em território brasileiro, tendo como principal objetivo mapear as buscas que utilizam a palavra “gorda” por meio do Google Trends. Para a realização do mapeamento, e a fim de melhor compreender as dinâmicas entre os usuários do Google e seu banco de dados, foi utilizada a Teoria Ator-Rede. Adicionalmente, este artigo contou com análises que abordaram o corpo gordo numa perspectiva de vigilância, de acordo com Foucault, e de corpo abjeto seguindo Butler. Percebeu-se que os adjetivos utilizados nas buscas com a palavra gorda implicam em um local de abjeção às mulheres gordas, criando correlações com outras minorias, também consideradas abjetas. Como achado principal, confirma-se que as buscas brasileiras na web sobre as mulheres gordas são discriminatórias.*

**Palavras-chave:** *Banco de dados; mapeamento; gorda*

**Abstract:** *The present study discusses the associations attributed to the fat body through web searches in Brazil, with the main objective of mapping searches that use the word “fat” through Google Trends. To carry out the mapping and in order to better understand the dynamics between Google users and its database, the Actor-Network Theory was used. Additionally, this article included analyses that approached the fat body from the perspective of surveillance, according to Foucault and the abject body, following Butler. It was noticed that the adjectives used in searches with the word fat imply a place of abjection towards fat*

women, creating correlations with other minorities also considered abject. As a main finding, it is confirmed that Brazilian searches on the web about fat women are discriminatory.

**Keywords:** Database; mapping; fat woman

## Introdução

Surgida na década de 60, a internet se mostrou uma ferramenta comunicacional (LÉVY, 1999) relevante, de amplo uso e de fácil acesso. Nos primeiros estudos sociais a seu respeito, ela era vista como distinta da realidade e um ambiente que seria “um reino angélico para o discurso e para a sociedade mediada” (HALVAIS, in FRAGOSO, *et al.* 2011. p. 12). A visão existente da *web* mudou com os anos, já que seu caráter considerado de mediação, mostrou-se influenciado por interesses diversos. A inovação comunicacional começou a ser observada, então, por uma perspectiva de reprodução das estruturas sociais. As interações propostas pela rede variam, dessa forma, construindo e reconstruindo representações do que ocorre nas práticas sociais (RECUERO, 2017).

Dentre as funcionalidades da internet, o acesso gratuito à informação é uma das mais conhecidas. A empresa *Google* praticamente monopoliza tal uso, através de uma rede de buscas que é configurada por meio de uma característica retroalimentar (CASTELLS, 2009) na qual a medida em que usuários e usuárias pesquisam os termos, incluindo-os em picos de interesses, a empresa decide sugerir-los (dando mais visibilidade a eles através de sua ferramenta de busca), provocando uma reação em cadeia. A partir disso, é possível enxergar quais são os termos mais procurados, a que estes termos são associados e como a população em geral alimenta bancos de dados.

Por meio dos indicativos de padrões sociais existentes nas buscas do *Google*, é possível compreender qual o padrão de buscas de um conjunto de indivíduos a respeito de diferentes assuntos. Nesta pesquisa, delimitou-se um objeto relacionado a uma minoria social (CHAVES, 1970), no caso as mulheres gordas, de modo que através do *Google Trends*, serviço que dá visibilidade às buscas feitas no Google, fossem diagnosticados comportamentos discriminatórios e excludentes. O *Google Trends* é definido pela própria empresa como “[...] uma ferramenta do *Google* que mostra os mais populares termos buscados em um passado recente. A ferramenta apresenta gráficos sobre a frequência em que um termo particular é procurado em várias regiões do mundo, e em

vários idiomas”, o que possibilita o mapeamento e análise dos termos buscados.

É importante ressaltar que o objeto de pesquisa, o corpo gordo, é estigmatizado devido à divergência dos padrões estéticos, o que ocasiona um ciclo que inclui violência verbal; associação do peso a doenças; falta de visibilidade. A internet pode ser utilizada para reiterar a condição de abjeto (BUTLER, 1993) do corpo gordo, principalmente utilizando-se do discurso de ódio. Para uma melhor compreensão destas questões, realizou-se um mapeamento de como usuários brasileiros realizam buscas relacionadas ao termo “gorda”, questionando em que os adjetivos utilizados nas buscas implicam? Para isso estabeleceu-se como recorte as buscas da palavra “gorda” no território brasileiro utilizando-se exclusivamente a ferramenta *Google Trends*. Partindo disto, tornou-se visível a necessidade de compreender como os adjetivos utilizados nas buscas implicam na correlação do corpo gordo a um corpo abjeto. Os dados coletados para análise são inicialmente do período de 30 de janeiro de 2018 a 30 de janeiro de 2019, intervalo delimitado metodologicamente a partir da necessidade de se obter uma distância dos dados, para que estes se encontrassem em uma situação estática, facilitando o desenvolvimento da análise. Como controle a mesma metodologia foi aplicada ao longo do mês de março de 2024 sem que alterações consideráveis fossem encontradas, o que reforça tanto os estigmas quanto a relevância do objeto de estudo já que em quase cinco anos não houve mudanças consideráveis. Assim, o mapeamento dos padrões de buscas é relevante, já que por meio dele é possível compreender o ciclo perpetuado pelas buscas no *Google* em relação aos corpos gordos, assim como outros corpos pertencentes a minorias sociais.

### **Relação ator-rede e o banco de dados**

Para iniciar as discussões propostas é necessário pontuar a perspectiva de Pierre Lévy (1999) que, ao estudar a expansão da internet, faz alusão a dois termos: ciberespaço e cibercultura. Segundo o autor, a categorização de ciberespaço é de “novo meio de comunicação que surge da

interconexão mundial dos computadores” (LÉVY, 1999, p. 15), o que determina a forma como esta rede tem sido utilizada como uma ferramenta comunicacional do cotidiano. Já a categorização de cibercultura refere-se ao “conjunto de técnicas (materiais e intelectuais), de práticas, de atitudes, de modos de pensamento e de valores que se desenvolvem juntamente ao crescimento do ciberespaço” (LÉVY, 1999, p. 16). Ao conceituar cada um destes termos, dá-se norte a esta pesquisa, já que, é através das definições utilizadas que determinaremos a relação ator-rede (LATOURE, 2012).

Bruno Latour (2012) define que a Teoria Ator-Rede (TAR) é voltada para as interações, sem determinar pontos fixos para os atores e delimitações para a rede. Para compreender e aplicar tal teoria à dinâmica existente de ciberespaço-cibercultura, é necessário introduzir nesta equação o usuário da internet. Podemos imaginar, a princípio, os usuários e as usuárias do ciberespaço como atores que interagem ou se associam, como indicado por Latour (2012). Estes atores são “o alvo móvel de um amplo conjunto de entidades que enxameiam em sua direção” (LATOURE, 2012, p 75) e estão imersos na cibercultura, reproduzindo valores e práticas sociais de forma constante e ativa.

Ao discutir os termos primordiais para reflexão deste trabalho é preciso compreender o que forma e dá informações à rede: o banco de dados. Este sistema de armazenamento tornou-se presente na maioria das formas de mídia (MANOVICH, 2015), o que justifica sua função de base do ciberespaço. Aqui, é preciso pontuar a interferência de modo ativo da relação ator-rede por meio dos algoritmos que regem os bancos de dados, fomentando uma cibercultura que reproduz estruturas sociais por meio da internet (RECUERO, 2017). Sobre esta problemática Lévy (1999, p. 22) aponta: “A dificuldade de analisar concretamente as implicações sociais e culturais da informática ou da multimídia é multiplicada pela ausência radical de estabilidade neste domínio”.

Aqui, para mapear as associações decorrentes da relação ator-rede, é necessário discorrer a respeito das representações presentes na rede de computadores que seguem um ciclo retroalimentar (LÉVY, 1999)



envolvendo a alternância entre ator e rede, na medida em que estes se mesclam e têm papéis ativos na forma que a internet é utilizada. Assim, pode-se dizer que o mapeamento, ou cartografia, do ciberespaço (circunscrito ao objeto de pesquisa deste trabalho) volta-se para a compreensão de uma rede de forças e agenciamentos (LATOURE, 2012) que aqui é explicitada por meio do banco de dados da empresa *Google*.

Partindo desta perspectiva, o caráter observativo da TAR permite refletir a respeito da reprodução e hierarquização de posições sociais na *web* (RECUERO, 2017) já que Latour (2012, p. 109) caracteriza o projeto de TAR como um meio de “ampliar a lista e modificar as formas e figuras dos participantes, esboçando como maneira de fazê-los agir como um todo durável”. Considerando as características positivas e negativas da reprodução social na *web*, este tipo de análise tende a mostrar a perpetuação de estigmas ou uma mudança no padrão social. Para isso, é necessário mapear, ou cartografar (LATOURE, 2012) com o intuito de decalcar associações, para compreender a dinâmica da rede, que é moldada pelos atores na mesma medida que os molda.

As relações do banco de dados da *Google* com os usuários da rede é um fenômeno passível de ser cartografado, diante da compreensão da troca de poder que rege suas dinâmicas de visualização e exploração (LATOURE, 2012). Corroborando com este ponto, Menezes afirma:

[...] os espaços virtuais podem ser lidos como vitrines do estado de crise que vivenciamos ao evidenciar as faíscas advindas do contato entre a epistemê vigente e aqueles que sentem, em seus próprios corpos e vivências, uma relação de desajuste em relação ao sistema ordenativo dominante (MENEZES, 2018. p. 15).

Assim, é possível pontuar que a difusão de informação proposta aqui, que tem base na dinâmica da *internet* e nos bancos de dados, respalda-se na ideia de que as hierarquias e, com isso, os indivíduos que estão em posições de privilégio, encontram-se “ameaçados pela emergência dessa nova configuração de comunicação” (LÉVY, 1999, p. 12).

## O corpo gordo no ciberespaço

Socialmente, há uma necessidade de controle que gira em torno dos corpos divergentes do padrão. Esta situação faz parte do cotidiano das mais diversas minorias sociais (CHAVES, 1970). Com a expansão das mídias, no geral, a reiteração de hegemonias tornou-se constante na internet, então, tal reiteração tem seu alcance ampliado. Deste ponto de partida, é essencial discutir ferramentas de controle social existentes que visam tolher ações, ideologias e corpos, utilizando-se de uma disciplina presente nas sociedades. A respeito disto, Foucault argumenta que:

O momento histórico das disciplinas é o momento em que nasce uma arte do corpo humano, que visa não unicamente o aumento de suas habilidades, nem tampouco aprofunda sua sujeição, mas a formação de uma relação que no mesmo mecanismo o torna tanto mais obediente quanto é mais útil, e inversamente. Forma-se então uma política das coerções que são um trabalho sobre o corpo, uma manipulação calculada de seus elementos de seus gestos, de seus comportamentos, o corpo humano entra numa maquinaria de poder o esquadrinha, o desarticula e o recompõe. (FOUCAULT, 2007, p. 133)

A formulação do filósofo abre as possibilidades de discussão a respeito das formas que o corpo é vigiado e reajustado nas sociedades, por uma lógica de controle e utilidade presente nas associações cotidianas, que atualmente permeiam o ciberespaço. Assim, as reflexões feitas aqui sobre a internet, com foco nas interações e reproduções presentes nela, encontram um corpo pressionado pela vigilância com intuito de docilizá-lo:

Pela lógica do poder é perigoso negligenciar os detalhes. Referindo-se ao corpo e a forma como o poder o controla. Todos os detalhes têm que estar de acordo com a lógica da disciplina. Isto poderia ser adaptado para o corpo gordo, que pela lógica da disciplina, é um corpo desatento aos detalhes o que faz com a vigilância sob esse corpo aumente. (FOUCAULT, 2007, p. 135).

É através deste processo que as minorias sociais chegam a uma condição definida por Judith Butler (1993) como a de corpo abjeto, que

representa um lugar social de exclusão por meio da reiteração de uma classe normativa de seu espaço, determinando o que é “o inabitável, o não-narrativizável, o traumático” (BUTLER, 1993, p. 188). O corpo gordo está em uma posição social de vigilância reforçada, já que ele não se submete, direta ou indiretamente, ao ideal do corpo dócil (FOUCAULT, 2007) que segue uma lógica de utilidade, consumo e funcionalidade social, tornando-se, assim, abjeto em sua condição de exclusão social (BUTLER, 1993). A ideia de vigilância reforçada aponta para o fato que, ao serem adjetivados ou duplamente adjetivados em combinações como “travesti gorda”, “mulher gorda”, “mulher velha gorda”, “mulher negra gorda”, incide sobre os corpos também uma dupla vigilância: não se é apenas travesti, mas também gorda; não se é apenas mulher, mas também gorda; não se é apenas velha, mas também gorda; não se é apenas negra, mas também gorda. Assim, amplia-se, por um lado, a abjeção sobre os corpos e por outro a necessidade latente de corrigi-los ou controlá-los, tomando-se aqui controle no sentido foucaultiano.

É devido à divergência de padrões e à rejeição de um ideal de saúde biomédico (COOPER, 2008), que o corpo gordo está em uma situação em que, socialmente, há a negação de seus direitos. Assim, existem coerções sociais que ora negam a existência deste corpo por meio das mídias, do consumo, da acessibilidade, ora o visibilizam como alívio cômico.

A maneira como o indivíduo lida, sente e percebe o seu corpo reflete uma realidade coletiva, conseqüentemente, o corpo, antes de tudo, passa a existir e ter um sentido dentro de um contexto social, que o constrói, sendo-lhe atribuídas representações, constituídas de sentidos, imagens e significados dentro de um universo simbólico, tornando-se um fato cultural (VASCONCELOS *et al.* 2004, p. 75).

Desse modo, a forma como as pessoas gordas são tratadas e visibilizadas socialmente é reproduzida através da cibercultura. As associações advindas desta reprodução reforçam, constantemente, uma posição estigmatizada do corpo gordo, pautada na vigilância. Em meio a esta

dinâmica social, a opressão sofrida por pessoas gordas é reforçada no sexo feminino, o que ocorre pela necessidade do cumprimento de papéis de gênero que são transgredidos por meio da distância de um ideal magro (WOLF, 2018). A mulher gorda em sua dissonância dos papéis de gênero vai contra o que Naomi Wolf (2018) chama de “mito da beleza”:

Para a cultura dominante é incabível que ela deve respeitar como um compromisso político, tão profundo quanto qualquer orgulho étnico ou racial, a determinação de uma mulher demonstrar sua lealdade para com sua idade, seu corpo, sua pessoa e sua vida, em desafio a um mito da beleza tão poderoso quanto os mitos sobre a supremacia dos brancos (WOLF, 2018, p. 89).

Dessa forma, o comportamento social que reprime e estigmatiza as mulheres gordas é reproduzido, também, na internet. Isso acaba sendo definidor do objeto da presente pesquisa. “A era do computador trouxe com ela um algoritmo cultural novo: realidade --> mídia --> dados --> banco de dados” (MANOVICH, 2015, p. 12), ou seja, a empresa *Google*, um dos principais bancos de dados da atualidade, detém uma visão bastante realista de como pessoas gordas são retratadas, podendo fornecer por meio de ferramentas como o *Google Trends* indicativos a serem analisados.

Antes de avançarmos, cabe compreender que a visão atual existente do corpo gordo provém da cultura ocidental (VASCONCELOS, *et al.* 2004, p. 75), fomentada na perpetuação do “mito da beleza” (WOLF, 2018). Para Wolf (2018) este “mito” relaciona-se à necessidade de controle das mulheres e é reforçado após a terceira onda feminista. É neste momento, que acaba por unir a expansão das mídias, da internet e das dietas em revistas (WOLF, 2018), que a repressão ao corpo gordo tem um enfoque maior nas mídias, devido à divergência do ideal cultural e midiático de magreza inalcançável. A popularização das dietas, por exemplo, é fomentada pelo ideal biomédico de saúde (COOPER, 2008) defendido mundialmente e refutado por gordativistas durante a Segunda Onda do Movimento Gordativista, na década de 90.

O Movimento Gordativista, surgiu ao fim da década de 60 nos Estados Unidos e no Reino Unido (COOPER, 2008). No Brasil, a temática é discutida desde o início dos anos 2000, porém, a popularização das discussões ocorre em conjunto com a expansão das mídias sociais. A repercussão na internet brasileira acontece por meio do Movimento *Body Positive*<sup>1</sup> por volta de 2015, com a produção de conteúdo sobre o tema por *youtubers*.

A pesquisa desenvolvida aqui tem como base as associações por meio do ciberespaço que reproduzem e reiteram, de forma contínua, a posição social do corpo da mulher gorda. Por isto, o apanhado bibliográfico desenvolvido no presente trabalho volta-se para as discussões de Lévy e Manovich para compreender a internet e suas associações, o que traz nosso foco a Latour e Recuero. No que se refere à vigilância dos corpos, ao gordativismo, a gordofobia e suas variáveis, usa-se como base Foucault, Wolf, Cooper e Vasconcelos *et al.* Desta forma, procuramos relacionar o padrão de buscas na *web* através da ferramenta *Google Trends* com a reprodução das associações existentes na realidade.

### **Recortes metodológicos: visualização de dados e elaboração de indicadores para a análise**

Neste trabalho, o objetivo principal é compreender qual a implicação dos adjetivos utilizados nas buscas do termo gorda em território brasileiro, por meio de um mapeamento do padrão de busca local. Para isso, é necessário delimitar temporalmente a análise. Foi decidido que o *corpus* da pesquisa são as consultas e os assuntos relacionados à palavra gorda, a primeira coleta foi feita no período de 30 de janeiro de 2018 a 30 de janeiro de 2019. Em fevereiro de 2024 repetiu-se o procedimento apenas a título de controle da mostra. O período inicial (entre 2018 e 2019) foi delimitado metodologicamente a partir da necessidade de se estabelecer uma distância dos dados, para que estes se encontrassem em uma situação estática durante o período de um ano.

1 Movimento de Positividade Corporal que promove a autoaceitação e o amor-próprio, difundido por meio das redes sociais.

Os dados captados relativos à palavra gorda no período, demonstraram que as consultas relacionadas são: 1. Mulher gorda; 2. Gorda negra; 3. Velha gorda. Os principais assuntos relacionados foram 1. Mulher; 2. Negros; 3. Travesti. O Google Trends revela associações importantes quando analisamos termos como “mulher gorda” (gênero e peso), “gorda negra” (peso, gênero e raça), “velha gorda” (gênero, idade e peso) e “travesti gorda” (gênero, com conotações ligadas à sexualidade e ao corpo-objeto). Essas associações apontam para a necessidade de aplicar uma perspectiva interseccional, mesmo em contextos que aparentemente não tocam diretamente em questões raciais. Isso porque os atravessamentos de raça, gênero, classe e corpo estão presentes e moldam experiências que não podem ser entendidas isoladamente. Estudos interseccionais, como o proposto por Crenshaw (1989), ajudam a entender como esses marcadores se cruzam para criar subjetividades únicas e complexas.

A análise dessas intersecções no caso das mulheres gordas, em particular, revela não apenas como esses corpos são vistos e marginalizados, mas também como suas subjetividades são formadas a partir desses cruzamentos. O entrelaçamento desses marcadores contribui para a construção de corpos e subjetividades autônomas, que são ao mesmo tempo diferenciadas e atribuídas a significados sociais generalizados. O corpo gordo, quando analisado sob essa ótica, deixa de ser apenas um corpo individual e se transforma em um campo de disputa simbólica e política.

Para compreender as intitulações do *Google Trends* é necessário pensar nas palavras sugeridas na barra de busca do *Google*. Elas variam de acordo com a forma como os milhares de usuárias e usuários do buscador alimentam o banco de dados da plataforma por meio de suas buscas. Já na denominação de assuntos relacionados, o *Google Trends* cita em quais assuntos as buscas referentes à palavra gorda se inserem. Assim, é possível compreender que existem diversos conjuntos de assuntos determinados a partir da forma que usuárias e usuários alimentam a plataforma. Entre as buscas de cada termo, os primeiros resultados

indicam aqueles mais procurados e que se encontram nos picos de popularidade. De acordo com as informações fornecidas pelo *Google*, há uma métrica da quantidade de buscas que é apresentada exclusivamente como uma variação de interesse ao longo do tempo. A quantidade de vezes que cada um dos termos foi buscado ou a frequência, não são dados fornecido pela empresa *Google*. Numericamente, só é possível compreender e estudar a variação de interesse ao longo do tempo, que vai de 0 a 100 sem especificação da medida utilizada pela empresa.

Partindo da perspectiva de Bardin (2016) sobre o método de análise por associação de palavras, as relações feitas pelo *Google* por meio das palavras e temáticas registradas no banco de dados, fazem surgir “espontaneamente associações relativas às palavras exploradas a nível dos estereótipos que cria” (BARDIN, 2016, p. 58). Ou seja, dentro de sua dinâmica e estruturação, o banco de dados estudado aqui realiza associações de forma imediata, que moldam a visão de usuárias e usuários da rede, na mesma medida em que é moldado por elas.

O processo de extração dos dados se deu pela delimitação metodológica criada nesta pesquisa, em conjunto com as ferramentas oferecidas pelo *Google Trends*. O produto da *Google* oferece a análise de dados procurados de acordo com algumas delimitações, como: localização (“todo o mundo”, país, estado); tempo (horas, dias, meses, anos); categorias (animais, artes, casa, etc.) e pesquisa na *web*, que comporta as buscas por imagens, de notícias, do *Google shopping* e do *YouTube*. Assim, é necessário escolher na página inicial da ferramenta um termo a ser pesquisado (*gorda*); determinar a localização (que nesta situação foi o Brasil); delimitar o tempo de análise (12 meses); definir se a buscas será referente a todas as categorias (que é o caso da delimitação feita aqui), a uma delas ou a mais de uma; e determinar se será uma pesquisa na *web*. Através disso, resultados são apresentados de acordo com o interesse brasileiro na busca do termo nas métricas propostas pelo *Google Trends*, que variam de 0 a 100 de acordo com o interesse.

O termo principal e que rege a busca é a palavra *gorda*, a partir dela existem termos que podem ser incluídos no que diz respeito ao corpo

gordo. Em relação a este termo guarda-chuva, foram escolhidos dois outros termos que se referem ao assunto: gordofobia e *plus size*. Ambos foram determinados para colateralmente tratar tanto de ativismo quanto de consumo dentro desta pesquisa. A ideia era trazer um mapeamento mais amplo de como o corpo gordo é procurado e a que estes termos correspondem, durante a coleta.

No caso de gordofobia as consultas relacionadas são 1. Gordofobia significado, 2. Gordofobia é crime, 3. O que é gordofobia. E os principais assuntos relacionados foram 1. Movimento pela aceitação de obesos, 2. Netflix, 3. Série de televisão (no período da pesquisa o canal de streaming Netflix havia lançado uma série considerada gordofóbica). Já para o termo *plus size* as consultas relacionadas foram 1. Vestido, 2. Vestido *plus size*, 3. Roupas *plus size*. E os principais assuntos relacionados foram 1. Modelo *plus size*, 2. Vestido, 3. Roupas.

Para a realização do mapeamento foi utilizada a Teoria Ator-Rede, como meio de compreender as dinâmicas entre os usuários e usuárias do Google e de seu banco de dados. Assim, foi realizada uma cartografia, tendo como base o decalque das interações, procurando mostrar de forma fluida a relação ator-rede, que na presente produção não teve meramente delimitações metodológicas. Ou seja, houve a hibridização de métodos de pesquisa que incluíram a metodologia de análise de redes sociais (RECUERO, 2017), em sua perspectiva de interações sociais e a análise da cibercultura (LÉVY, 1999) que é a reprodução das ações sociais no ciberespaço.

Foi necessário também criar indicadores para a análise das palavras obtidas por meio da mineração de dados. Assim, o conceito de análise de conteúdo tornou-se relevante para a presente pesquisa. Bardin (2016, p. 37) pontua que:

A análise de conteúdo é um conjunto de técnicas de análise das comunicações. Não se trata de um instrumento, mas de um leque de apetrechos; ou, com maior rigor, será um único instrumento, mas marcado por uma grande disparidade de formas e adaptável a um campo de aplicação muito vasto: as comunicações (BARDIN, 2016, p. 37).



Metodologicamente, por meio de Bardin (2016), foi necessário definir critérios para a classificação das palavras e interpretação. Primeiro, é necessário pontuar que a análise de conteúdo passa por três fases: descrição, inferência e interpretação (BARDIN, 2016, p. 45) de modo que foi realizada a descrição dos dados obtidos, para que pudessem ser feitas inferência e interpretação. Estas consistem em um processo de compreensão e determinação da importância e da relevância dos resultados obtidos através dos dados das buscas. A ótica pela qual os dados foram interpretados vem da literatura referente a corpos abjetos (BUTLER, 1993) junto a análises referentes ao corpo gordo em sua perspectiva de um corpo vigiado socialmente (FOUCAULT, 2007) e pressionado por padrões de beleza (WOLF, 2018; COOPER, 2008). Assim, organizar as implicações das associações realizadas sobre corpo gordo nas buscas no *Google* e apontar, através disso, resultados que demonstrem a necessidade de mudanças na abordagem dos bancos de dados, sabendo-se que estes participam hodiernamente de ciclos de perpetuação de preconceitos.

### **Análise e resultados**

A perspectiva de reconstrução da realidade por meio das redes sociais (RECUERO, 2017) é o que dá o norte à presente análise, por meio da possibilidade de realizar uma cartografia das interações ator-rede. Também, propomos realizar as etapas de análise determinadas por Bardin (2016) – inferência e interpretação de dados –, que se dão após a descrição, realizada anteriormente, utilizando as premissas da análise de conteúdo e do teste por associação de palavras, a fim de diagnosticar a natureza das interações ator-rede existentes aqui. Para construir o mapeamento proposto, foi preciso visualizar os três principais resultados de consultas relacionadas fornecidos pela ferramenta *Google Trends* de 30 de janeiro de 2018 a 30 de janeiro de 2019. A princípio, listamos os dados referentes aos primeiros resultados, incluindo as medições de popularidade propostas pelo site (variações de 0 a 100, sem especificação do tipo de unidade utilizada). Estas foram as consultas relacionadas à

palavra gorda. Na coleta de controle realizada em fevereiro de 2024 não houve alteração nas palavras listadas:

1. Mulher gorda (100);
2. Gorda negra (36);
3. Velha gorda (27).

Partindo da perspectiva de Bardin (2016), é possível fazer uma análise empírica dos resultados obtidos através do *Google Trends*. Compreende-se, aqui, que a relação mais comum de consultas ao banco de dados do *Google*, durante o período de análise, foi a junção das palavras mulher e gorda. Tal resultado era esperado devido ao gênero atribuído à palavra gorda nesta busca e é compreensível que a associação seja realizada automaticamente por usuários e usuárias e pela plataforma de busca. Isto corresponde ao critério do teste por associação de palavras postulado por Bardin (2016), que deixa explícito as associações feitas à palavra “gorda” ao se deduzir a forma como uma mulher deve ser (no caso, não gorda, dentro dos padrões de beleza vigentes).

No que diz respeito ao segundo resultado obtido no período de análise, é necessário debruçar-se sobre a associação construída pela interação ator-rede, ou usuário-banco-de-dados, existente na produção de conteúdo. A segunda palavra mais procurada demonstra uma correlação de corpos abjetos que traz problemáticas de gordofobia e de racismo. Compreender que as pessoas destes grupos sociais são categorizadas e estigmatizadas dentro uma perspectiva vigilante é essencial para entender a conotação negativa dada aos corpos não-hegemônicos. É necessário compreender também, que o teste por associação de palavras, lógica existente na barra de buscas do *Google*, reforça estereótipos criados na linguagem. Neste caso, ao ser racializado o corpo gordo se torna interseccional e alvo de duplo preconceito.

Quanto ao terceiro conteúdo mais buscado, “velha gorda”, é necessário aqui introduzir a etarização como problema. Neste caso, nota-se uma semelhança à situação anterior em que ocorre a junção de corpos abjetos. Segundo Wolf (2018), devido ao mito da beleza, às mulheres

não é permitido envelhecer naturalmente, como aos homens, por conta de uma vigilância social exercida sobre os seus corpos. Ainda segundo a autora, a ampliação do consumo de procedimentos estéticos na década de 90 foi ocasionada por esta dinâmica social (WOLF, 2018), reforçando, assim, o controle exercido. Neste caso percebe-se também uma conotação negativa voltada a corpos estigmatizados em nossa sociedade. Aqui, é possível supor que há uma ligação do envelhecimento à existência do corpo gordo. Correspondendo ao que Bardin (2016) chama de teste por associação de palavras. Já que, na perspectiva hegemônica, o corpo feminino ancião não submetido a procedimentos estéticos tende a ser percebido como decaído, neste caso, gordo o que o torna, na visão estigmatizada, um corpo desleixado.

Para a finalizar a presente etapa da análise, é necessário perceber o que o *Google Trends* indicava durante a coleta os seguintes termos com os seus respectivos números de popularidade:

1. Mulher (100);
2. Negros (24);
3. Travesti (10).

A princípio, retoma-se o argumento sobre a relação dos adjetivos às consultas relacionadas. Neste caso, o resultado do primeiro assunto relacionado é, também, esperado devido ao gênero atribuído à palavra gorda. Assim, é possível, além de provável, que esta associação seja realizada na relação ator-rede desenvolvida na busca. Já o segundo assunto relacionado corresponde novamente à racialização, o que implica na comprovação da posição de abjeção tanto ao corpo gordo quanto ao corpo negro, como argumentado previamente.

O terceiro assunto relacionado com maior frequência à palavra gorda traz à discussão um corpo não-narrativizável (BUTLER, 1993). O corpo da travesti é abjeto devido às diversas opressões sofridas, que se dão pela negação aos padrões heteronormativos vigentes na sociedade brasileira. A correlação de dois corpos abjetos, um deles invisibilizado (corpo das gordas) e o outro não-passível de luto (corpo das travestis), segundo

Butler (Ibidem), expõe de forma clara a reprodução social de estigmas na cibercultura. Isto é comprovado no presente mapeamento, por meio da análise de conteúdo e de como a relação ator-rede, entre usuárias e usuários do *Google* no Brasil e a própria plataforma, imprime características negativas aos corpos abjetos ao relacioná-los com base em seus preconceitos, agora reproduzidos na *internet*.

### **Mapeamentos e correlações das palavras gordofobia e plus size, o contraponto dos panoramas de ativismo e de consumo em relação ao termo guarda-chuva, gorda.**

Para o aprofundamento da análise é necessário observar outros regimes de visibilidade desenvolvidos pelas associações ator-rede presentes aqui. A argumentação apresentada anteriormente, que constrói o mapeamento e as correlações existentes da palavra gorda, pontua como determinados corpos são taxados por meio das relações de usuárias e usuárias com o banco de dados da plataforma *Google*. Por isso, identificou-se a necessidade de ampliar a visão do corpo gordo no território brasileiro. Uma forma de estudar a visibilidade ou invisibilidade dada aos corpos é a partir da determinação de outros termos a serem mapeados. Foi preciso pensar em um termo que transpassasse todos os estigmas referentes ao corpo gordo, assim, notou-se a relevância das buscas à palavra gordofobia, entre 30 de janeiro de 2018 e 30 de janeiro de 2019. Para incluir o termo, foi necessário enumerar “consultas relacionadas” e “assuntos relacionados” fornecidos pelo *Google Trends*. A tabela 1 sintetiza os dados relacionados à busca da palavra gordofobia.

Tabela 1 – Consultas e assuntos relacionados à palavra gordofobia.

Consultas relacionadas	Assuntos relacionados
Gordofobia significado (100)	Movimento pela aceitação de obesos - Assunto (100)
Gordofobia é crime (83)	<i>Netflix</i> - Empresa (8)
O que é gordofobia (67)	Série de televisão - Assunto (6)

Fonte: Própria

Os resultados obtidos reforçam a questão da invisibilidade. Por meio das buscas relacionadas, fica claro como usuárias e usuários do *Google* pouco se aprofundam na temática da gordofobia, o que, da perspectiva da análise de conteúdo, ocorre devido à opressão sistêmica sofrida por um corpo vigiado. Os questionamentos dispostos nos resultados alarmam sobre a condição abjeta firmada na figura da mulher gorda. Em adição o panorama do gordativismo parece abordado acanhadamente no país, algo comprovado pelas buscas realizadas no *Google*.

A principal categorização feita pelo *Google Trends* sobre assuntos relacionados à palavra gordofobia contribui para a estigmatização. A referência ao corpo gordo como um corpo obeso apela para a medicalização dos indivíduos. Nesta situação, é reiterada a classificação de doente dada constantemente a este corpo abjeto. Porém, tal resultado é relevante para a pesquisa por condizer com o argumento desenvolvido por Cooper (2008) sobre a existência de um ideal biomédico de saúde. E, aqui, partindo de uma análise dos conteúdos presentes, nota-se a perpetuação dele por meio de uma plataforma que transita entre as posições fluidas de ator-rede, influenciando e sendo influenciada no processo de reiteração de estigmas.

Ainda, é possível analisar o interesse na temática da gordofobia gerado pela plataforma de *streaming*, *Netflix*. O segundo resultado obtido pode transitar entre três produções disponíveis no site que tangem a problemática: *Insatiable* (agosto de 2018), *Sierra Burgess Is a loser* (agosto de 2018), e *Dumplin'* (dezembro de 2018). A variação entre o clichê gordofóbico e aceitação pode ser observada de acordo com a ordem temporal das produções. Há a possibilidade do terceiro resultado referir-se mais notadamente à série *Insatiable*, que foi alvo de críticas devido ao cunho gordofóbico, já que buscou retratar o emagrecimento da protagonista como algo estritamente positivo. Ou à série *Dietland*, produção da rede de televisão AMC, que trata da uma jornada de auto-aceitação de uma protagonista gorda, que tem contato com diversos tipos de ativismo em suas diferentes vertentes, o que gera uma radicalização de sua visão a respeito dos corpos.

De modo a complementar a análise, verificou-se como o termo *plus size* é buscado. Criando, desse modo, um contraponto ao termo anterior, que se refere a uma dinâmica de ativismo, neste caso há também uma dinâmica de consumo inerente às palavras. Durante o período de 30 de janeiro de 2018 a 30 de janeiro de 2019, pôde-se observar os seguintes resultados, obtidos através do *Google Trends*, disponíveis na tabela 2.

Tabela 2 – Consultas e assuntos relacionados à palavra *plus size*.

Consultas relacionadas	Assuntos relacionados
Vestido (100)	Modelo <i>plus size</i> - Assunto (100)
Vestido <i>plus size</i> (98)	Vestido - Indumentária (60)
Moda <i>plus size</i> (68)	Roupa - Assunto (34)

Fonte: Elaborado pelas autoras

Tanto nas consultas quanto nos assuntos, a relação direta pela procura por roupas é óbvia. O foco é o consumo realizado por pessoas gordas, com métricas que variam menos em relação aos termos anteriores. Assim, a difusão de conteúdos referentes ao consumo feito por mulheres gordas mostra-se dentro de uma dinâmica de visibilidade maior. Algo que é assumido empiricamente, dentro dos pressupostos de Bardin (2016), e comprovado pela falta de questionamentos referentes ao significado de *plus size* ou à junção a outros corpos abjetos. Fica clara a relação de maior visibilidade ao corpo gordo quando se trata de consumo, como se as mulheres gordas fossem valoradas apenas enquanto consumidoras, em síntese, a mulher gorda, em suas tantas abjeções, só é reconhecida na cibercultura quando demonstra poder de consumo.

Por fim, precisa-se relacionar os panoramas de ativismo e consumo explanados ao termo guarda-chuva, que rege a pesquisa e refere-se diretamente a quem é invisibilizada. Gorda é a pessoa que não se enquadra no padrão estético vigente, que submete as mulheres a uma vigilância constante que busca docilizar os corpos, submetê-los a diferentes opressões e confiná-los a um espaço de abjeção na sociedade. Seja em associações nos processos sociais mais amplos ou estritamente na

cibercultura, a mulher gorda é submetida a estigmas com frequência pelo desafio que ela propõe ao modelo hegemônico, panorama que não se alterou de 2019 a 2024. As reproduções de preconceitos por meio da *internet* funcionam como reiteraões sutis ou escrachadas da posição a que a mulher gorda deve se limitar. Porém, é possível observar um padrão lento de mudança que anseia pela melhoria das associações feitas com o objetivo de confinar o corpo gordo em uma versão não narrativizável de vivência.

### **Considerações finais**

Nos mapeamentos aqui desenvolvidos é possível perceber como os adjetivos utilizados nas buscas da palavra gorda, por meio do *Google*, implicam em abjeção às mulheres gordas, criando correlações com outras minorias. Como achado principal, confirma-se a hipótese de que as pesquisas realizadas no Brasil sobre mulheres gordas é restritiva e reforça preconceitos, perpetuando na cibercultura a condição de abjeta à mulher gorda, junto a negras, idosas e travestis.

Sob a perspectiva interseccional, os termos “mulher gorda”, “gorda negra”, “velha gorda” e “travesti gorda” são problemáticos porque representam o cruzamento de múltiplas opressões e estigmas. Esses marcadores, quando analisados em conjunto, revelam como diferentes formas de discriminação – baseadas em gênero, raça, idade, corpo e sexualidade – se sobrepõem, criando experiências únicas de marginalização e exclusão social que dialogam com a noção de vigilância reforçada, tratada anteriormente neste texto.

A interseccionalidade revela que essas identidades não podem ser analisadas de forma isolada, pois cada uma delas traz consigo uma série de expectativas sociais, normas e opressões que se amplificam mutuamente. O problema reside justamente no fato de que essas associações de termos contribuem para reforçar estereótipos e estigmas que marginalizam ainda mais os indivíduos que ocupam essas identidades.

Reforça-se então que, o padrão de buscas de usuárias e usuários da plataforma *Google* reproduz estigmas em um regime de visibilidade

em que o consumo proveniente das mulheres gordas prevalece em relação à dinâmica de ativismo, inerente à palavra gordofobia, já que esta reconhece necessariamente a existência de um comportamento discriminatório. Este achado secundário, deixa claro que a consciência dos preconceitos sofridos por mulheres gordas, da perspectiva dos usuários e usuárias da rede de buscas *Google*, é pouca, e que os indivíduos atingidos pela opressão sistêmica só mostram-se relevantes socialmente a partir do seu poder de consumo. Assim, temos que o corpo da mulher gorda se encontra em uma condição de abjeção, estando relacionado a outras minorias sociais, o que é reiterado constantemente, a partir da dinâmica retroalimentar dos bancos de dados, o que acaba por legitimar o lugar dos corpos hegemônicos na sociedade atual, em meio a todos os seus privilégios.

## Referências

- BARDIN, L. *Análise de conteúdo*. São Paulo: Edições 70, 2011.
- BUTLER, J. *Bodies that matter, on the discursive limits of "sex"*. Nova York: Roudedge, 1993.
- CASTELLS, M. *A sociedade em Rede*. São Paulo: Paz e Terra, 2009.
- CHAVES, M. *Minorias e seu estudo no Brasil*. Revista de Ciências Sociais, Fortaleza, v.1, n. 1, p. 149-168, 1970.
- COOPER, C. *What's Fat Activism?*. University of Limerick, Department of Sociology Working Paper Series, 2008. Disponível em: <https://ulsites.ul.ie/sociology/sites/default/files/Whats%20Fat%20Activism.pdf&gt>. Acesso em: 9 maio. 2019.
- CRENSHAW, K. *Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics*. Chicago: University of Chicago Legal Forum, 1989.
- FRAGOSO, S.; RECUERO, R.; AMARAL, A. *Métodos de pesquisa para internet*. Porto Alegre: Sulina, 2011.
- FOUCAULT, M. *Vigiar e Punir*. Petrópolis: Editora Vozes, 2007.
- LATOUR, B. *Reagregando o social: uma introdução à Teoria Ator-rede*. Salvador: Edufba, 2012.
- LÉVY, P. *Cibercultura*. São Paulo: Editora 34, 1999.
- MANOVICH, L. *O Banco de Dados*. Revista: Arte, Tecnologia e Medicação da ECO-PÓS, Rio de Janeiro, v. 18, n. 1, 2015.
- MENEZES, R. *Entre a anormalidade e a abjeção dos corpos: estratégias discursivas da LGBTfobia nos comentários da página do facebook do Diário de Pernambuco*. 2018.



Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife PE 2018. 158p.

RECUERO, R. *Introdução à análise de redes sociais online*. Edufba, 1ª edição, 2017. Disponível em: <http://www.edufba.ufba.br/2017/12/introducao-a-analise-de-redes-sociais-online/&gt;>. Acesso em: 20 mar. 2019.

VASCONCELOS, N. SUDO, I. SUDO, N. *Um peso na alma: o corpo gordo e a mídia*. Revista Mal- Estar e Subjetividade, Fortaleza, v. IV, n. 1, p. 65 - 93, mar. 2004. Disponível em: [http://hp.unifor.br/pdfs\\_notitia/168.pdf&gt;](http://hp.unifor.br/pdfs_notitia/168.pdf&gt;). Acesso em: 17 abr. 2019.

WOLF, N. *O mito da beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres*. 1ª edição. - Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

## **Sobre os autores**

*Carolina Dantas de Figueiredo*: Doutora em Comunicação Social pela Universidade Federal de Pernambuco e Mestre em Sociologia pela mesma universidade. Professora do Departamento de Comunicação Social e membro do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Pernambuco. Autora do livro Admirável Comunicação Nova: Um estudo sobre a comunicação nas distopias literárias. Realiza pesquisas sobre comunicação, ambientes virtuais e inteligências artificiais. E-mail: [carolina.figueiredo@ufpe.br](mailto:carolina.figueiredo@ufpe.br). ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6611-2038>.

*Juliana Maia Albuquerque Pessoa*: Jornalista graduada pela Universidade Federal de Pernambuco. Estudante de Mestrado na linha de pesquisa de Mídias, Linguagens e Processos Sociopolíticos no Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco. Desenvolve estudos nas áreas de banco de dados, redes sociais e minorias sociais, com foco no corpo gordo e em suas interseccionalidades. E-mail: [juliana.maiapessoa@ufpe.br](mailto:juliana.maiapessoa@ufpe.br). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8230-837X>.

---

Data de submissão: 11/04/2024

Data de aceite: 22/10/2024

## **Atualização do Mapa do Jornalismo Independente no Brasil: modelos de negócio em funcionamento**

### **Update of the Map of Independent Journalism in Brazil: business models in operation**

*Stefanie Carlan da Silveira*

*Alessandra Natasha Costa Ramos*

**Resumo:** *Este trabalho propõe uma atualização do Mapa do Jornalismo Independente do Brasil, lançado pela Agência Pública em 2016. Considerando que o levantamento virou ponto de partida para muitas pesquisas acadêmicas, faz-se necessário atualizá-lo a fim de ampliar a compreensão acerca dos modelos de negócio que estão se demonstrando sustentáveis para o jornalismo. A investigação parte das 217 iniciativas presentes no Mapa, filtrando as jornalísticas e categorizando-as em ativas, inativas e híbridas. Ao final, 77 estavam encerradas e, dentre elas, a maioria foi desativada por dificuldades financeiras.*

**Palavras-chave:** *mapa do jornalismo independente; arranjos jornalísticos; sustentabilidade.*

**Abstract:** *This work proposes an update of the Map of Independent Journalism of Brazil, launched by Agência Pública in 2016. Considering that the survey became a starting point for many academic researches, it is necessary to update it in order to broaden the understanding about the models of business that are proving to be sustainable for journalism. The investigation starts from the 217 initiatives present on the Map, filtering the journalistic ones and categorizing them into active, inactive and hybrid. In the end, 77 were closed and, among them, the majority were deactivated due to financial difficulties.*

**Keywords:** *independent journalism map; journalistic arrangements; sustainability.*

## Introdução

As ramificações econômicas resultantes da alteração do paradigma de comunicação têm impacto direto no setor jornalístico e desempenham um papel crucial na formação de “novos arranjos econômicos relacionados ao trabalho dos jornalistas” (FIGARO, 2018). De acordo com a autora, “a crise que abala o modelo de negócios das empresas jornalísticas, a eliminação de postos de trabalho e a reconfiguração dos processos de produção desafiam o futuro da profissão” (2018, p. 17). Portanto, quer seja para enfrentar a crise ou para apresentar uma alternativa à mídia tradicional, jornalistas e outros profissionais da comunicação têm investido na inovação (SILVEIRA, 2022) de produtos, métodos e estruturas de negócios para a concepção de projetos de mídia. Essas iniciativas, têm papel essencial para compreender o ecossistema midiático atual (JARVIS, 2014), no qual novas lógicas têm aberto possibilidades a novos atores e práticas do campo jornalístico (ZAMITH; BRAUN, 2019) provavelmente como nunca antes.

Há proliferação de modelos nativos digitais diferentes do jornalismo convencional/hegemônico praticado pelas empresas de legado. Esta é uma realidade no Brasil e na América Latina. De acordo com o relatório *Ponto de Inflexão*, da Sembramedia (2017, p. 6), desde que o primeiro empreendimento do estudo foi fundado, em 1998, “centenas de meios nativos digitais surgiram na região e cresceram para atingir milhões de leitores”.

Organizados, muitas vezes, de forma horizontal em cooperativas ou sob a forma de associação sem fins lucrativos, esses novos atores que surgem no jornalismo digital – ou como Christofolletti e Silva (2018, p. 159) preferem chamá-los: essas “novas experiências de jornalismo” – são, geralmente, “empreendimentos recentes que se contrapõem, em alguma medida, ao modelo de jornalismo convencional”. Conforme explicitado por Saad e Silveira (2021), a criação de iniciativas independentes no Brasil e na América Latina acaba sendo uma “saída para o para o próprio jornalismo, já que essas novas empresas são capazes de lidar com temas e públicos de nicho esquecidos pela mídia tradicional.

Além disso, essas iniciativas também estão distantes do legado da ditadura e da supervisão estatal da mídia tradicional” (p. 2).

Devido à grande diversidade entre eles, é desafiador encontrar uma definição que seja capaz de abranger todas essas novas experiências de que falam Christofolletti e Silva (2018, p. 159), que “buscam se diferenciar do modelo hegemônico no campo”. Numa tentativa de localizar essas iniciativas, a Agência Pública, ela própria parte desse ecossistema, publicou o *Mapa do Jornalismo Independente*<sup>1</sup>. O levantamento, “uma iniciativa inédita que visa contribuir para a visibilidade da cena independente na mídia brasileira” (SILVA, 2017, p. 78), se tornou referência em estudos acadêmicos que tratam de arranjos econômicos alternativos aos conglomerados de mídia no Brasil. No entanto, os meios nativos digitais reunidos na amostra datam até fevereiro de 2016.

Assim, este trabalho propõe uma atualização do Mapa, uma vez que este se tornou um ponto de partida para muitas pesquisas que investigam o tema. Exemplo disso é o estudo conduzido pelo Centro de Pesquisa em Comunicação e Trabalho da Universidade de São Paulo (CPCT da USP), para o qual o Mapa foi essencial nas etapas iniciais de levantamento da amostra: “partiu-se do mapa (lista) da Mídia Independente indicado pela Agência Pública [...] para compor os informantes da pesquisa” (FIGARO, 2018, p. 34-35). Ao propor uma atualização do Mapa, esta pesquisa busca ampliar a compreensão acerca de quais modelos de negócio se demonstram sustentáveis e viáveis para o jornalismo brasileiro na atualidade. Para isso, esta pesquisa utiliza métodos quantitativos e qualitativos desenhados especificamente para o trabalho.

Numa primeira etapa, realizou-se o levantamento das 217 iniciativas presentes no Mapa, a fim de distinguir as que permanecem ativas das que estão encerradas ou inativas. Empregaram-se como métodos a observação sistemática de sites e coleta de informações nestes, além da aplicação de questionário com roteiro de perguntas abertas e fechadas, para verificar informações que não puderam ser encontradas com as técnicas de coletas anteriores.

1 Disponível em: <https://apublica.org/mapa-do-jornalismo/>. Acesso em 23 fev. 2023.

O percurso metodológico desta pesquisa foi, inicialmente, realizar o levantamento e categorização das iniciativas mapeadas que se encontram: a) ativas (em funcionamento) e b) encerradas ou inativas (desatualizadas há mais de seis meses). Depois, dentro das ativas, buscou-se verificar quais são de fato projetos jornalísticos, utilizando a metodologia do Centro de Pesquisa em Comunicação e Trabalho (CPCT) da Universidade de São Paulo (USP) (FIGARO, 2018). Após esse levantamento e triagem, chegou-se a uma amostra atualizada dos meios jornalísticos ativos e dos arranjos desativados/inativos, para os quais foi enviado um questionário de pesquisa com questões que investigam os motivos de estes estarem nesse estado.

### **Sobre o Mapa do Jornalismo Independente**

Fundada em 2011, a Agência Pública é uma agência brasileira de jornalismo investigativo e independente. Ela reuniu entre novembro de 2015 e fevereiro de 2016 uma amostra de iniciativas de jornalismo independente no Brasil que foi publicada em março de 2016 com o título de Mapa do Jornalismo Independente (SILVA, 2017). Com projetos criados entre 1995 e 2015, o levantamento da Pública identificou “iniciativas nativas da internet consideradas independentes de grandes grupos de mídia, políticos, organizações ou empresas” (SILVA, 2017, p. 78). Os critérios da seleção foram<sup>2</sup>: 1) organizações que produzem primordialmente conteúdo jornalístico; 2) organizações que nasceram na rede; 3) projetos coletivos, que não se resumem a blogs; e 4) sites não ligados a grandes grupos de mídia, políticos, organizações ou empresas (PÚBLICA, 2016b).

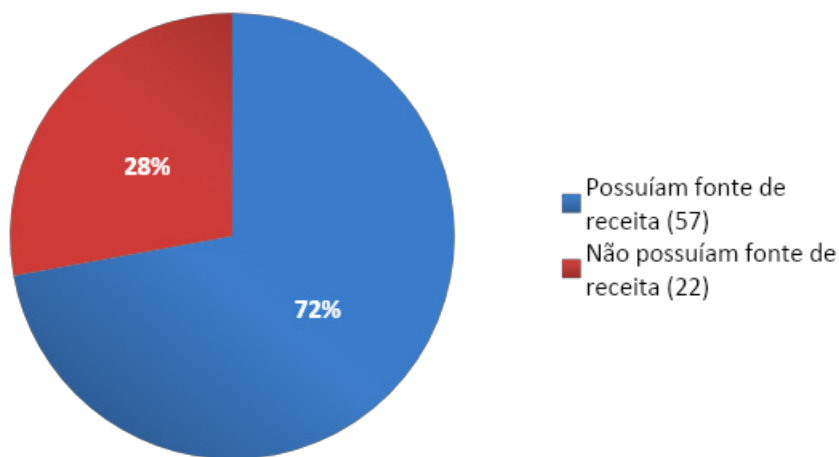
Segundo o site da Pública (2016b), após um levantamento inicial, a agência chegou a pouco mais de 100 iniciativas. A partir daí, foi enviado um questionário a estes veículos a fim de confirmar o alinhamento aos critérios estabelecidos para o estudo. Para isso, a Pública elaborou um formulário e pediu aos veículos selecionados que respondessem e

2 Disponível em: <https://apublica.org/mapa-do-jornalismo/metodologia/>. Acesso em: 26 fev. 2023.

indicassem outras organizações que se encaixavam no escopo da amostra, aproximando-se da técnica de *Snowball*<sup>3</sup>.

Após a filtragem, a Pública mapeou 79 arranjos em 12 Estados e no Distrito Federal. Ainda de acordo com a Pública, “a partir de 2006, é possível observar o surgimento de ao menos um veículo por ano. De 2013 para 2014, a fundação de novas organizações saltou de cinco para 18” (PÚBLICA, 2016a, online). A partir do seu levantamento, a agência verificou que, diferentemente da maioria das empresas jornalísticas hegemônicas no país, a maioria dos veículos observados não possuía fins comerciais: “Entre as 79, 32 [41%] têm caráter comercial e 47 [59%] são sem fins lucrativos”. Além disso, também foram investigadas as formas com as quais esses meios se sustentavam. Assim, dos 79 projetos, 57 (72%) possuíam alguma forma de financiamento, enquanto 22 (28%) não contavam com nenhuma (Gráfico 1).

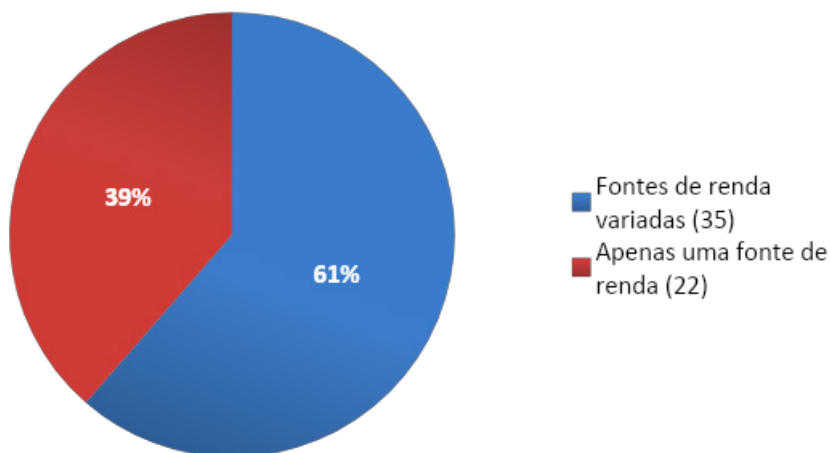
**Gráfico 1** – Quantos arranjos do Mapa em 2016 possuíam fontes de receita



Fonte: elaborado pelas autoras com base em PÚBLICA, 2016a, online.

3 A técnica metodológica de *Snowball* (BALDIN e MUNHOZ, 2011, p. 332) consiste em uma forma de amostra “não probabilística utilizada em pesquisas sociais onde os participantes iniciais de um estudo indicam novos participantes que por sua vez indicam novos participantes e assim sucessivamente, até que seja alcançado o objetivo proposto (o ‘ponto de saturação’)”.

**Gráfico 2** – Classificação dos arranjos do Mapa com pelo menos uma fonte de renda em 2016



Fonte: elaborado pelas autoras com base em PÚBLICA, 2016a, online.

A fonte de receita mais utilizada entre as 32 organizações com fins comerciais foi a publicidade (13 - 40,62%). Já das 47 iniciativas sem fins lucrativos, apenas sete veículos (14,89%) mencionaram o uso. O modelo de financiamento predominante neste segmento foi a doação de pessoas jurídicas (15 - 31,91%). Não contavam com fontes de receita 18 (38,30%) destes meios. Entre os 32 arranjos com fins comerciais, esse número cai para sete (21,88%).

Por ser uma ferramenta interativa, o Mapa da Pública conta também com contínuas indicações dos leitores, que incluíram quantidade significativa de iniciativas que não necessariamente atendem aos critérios de seleção previamente estabelecidos. Foram incluídos no Mapa outros 138 arranjos selecionados pelo público, de modo que o levantamento possui atualmente<sup>4</sup> 217 iniciativas.

4 Situação observada em 24 de set. 2021.

## Categorização das iniciativas e atualização do Mapa do Jornalismo Independente

Utilizando-se do *corpus* total do Mapa do Jornalismo Independente, esta investigação coletou informações acerca das 217 iniciativas. Inicialmente, realizou-se um levantamento sobre o *status* dos arranjos do Mapa e, na sequência, sua categorização em: a) ativos; e b) encerrados ou inativos. Foram considerados **encerrados** os arranjos cujos sites não puderam ser acessados, por estarem desativados, e suas páginas no Facebook inexistentes ou desatualizadas há mais de seis meses; ou quando a informação do encerramento estava publicada. Considerou-se **inativos** os projetos cujos sites e páginas no Facebook estavam desatualizados há mais de seis meses. Todos os arranjos que possuíam sites em funcionamento e atualizados foram considerados **ativos**<sup>5</sup>.

O período mínimo de seis meses para considerar uma iniciativa como inativa foi estabelecido tendo em vista as flutuações na frequência de publicações típicas das iniciativas jornalísticas independentes. A abordagem jornalística adotada por esses arranjos não se alinha com a lógica de constante periodicidade da grande mídia, caracterizada por breves e frequentes intervalos entre as publicações. No caso dos arranjos, é comum observar intervalos prolongados e certa variabilidade nas atualizações, o que não necessariamente indica o encerramento da iniciativa, mas ressalta que a periodicidade na mídia independente é diferente daquela vigente na mídia tradicional hegemônica.

Assim, verificou-se que dos 217 arranjos presentes naquele momento no *Mapa do Jornalismo Independente*, 124 (57,14%) permaneciam ativos e 77 (35,48%) encontram-se encerrados ou inativos. Optou-se por desconsiderar um (0,46%) dos arranjos, a rede Libertar.org, por não haver em seu site data de publicação, tampouco uma indicação, tanto no

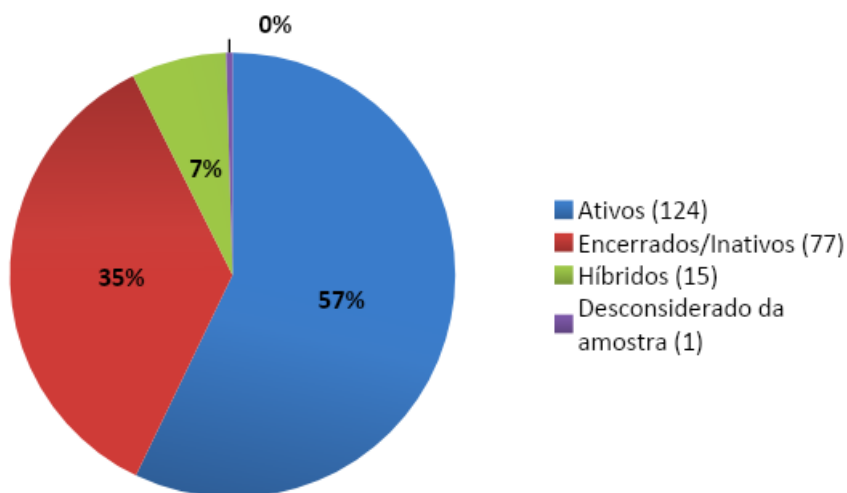
5 A presente investigação deriva de uma pesquisa maior realizada para trabalho de dissertação, na qual foi aplicado também modelo de questionário direcionado às iniciativas jornalísticas ativas do Mapa do Jornalismo Independente, para investigar aspectos de seus modelos de negócio.



site quanto no Mapa, de suas redes sociais onde poderia ser verificado se este arranjo está ativo ou não.

Durante o processo de levantamento de dados, identificou-se ainda um terceiro grupo que não estava previsto inicialmente: iniciativas cujos sites estavam encerrados ou desatualizados por mais de seis meses, mas que mantinham suas páginas no Facebook atualizadas. Quinze (6,91%) arranjos foram categorizados como um grupo híbrido.

Gráfico 3 – Status dos arranjos do Mapa do Jornalismo Independente atualizado



Fonte: elaborado pelas autoras.

**Quadro 1** – Mapa do Jornalismo Independente atualizado: arranjos encerrados/inativos<sup>6</sup>

	Nome	URL <sup>7</sup>
1	Vozerio	<a href="http://www.vozerio.org.br/">http://www.vozerio.org.br/</a>
2	Repórter de Rua	<a href="http://reporterderua.org/">http://reporterderua.org/</a>
3	BRIO	<a href="http://briohunter.org/">http://briohunter.org/</a>
4	Oppina	<a href="http://www.oppina.com/">http://www.oppina.com/</a>
5	Fluxo	<a href="http://www.fluxo.net/">http://www.fluxo.net/</a>
6	Estopim	<a href="http://www.estopimcoletivo.com">http://www.estopimcoletivo.com</a>
7	Acurácia	<a href="http://www.acuracia.com.br/">http://www.acuracia.com.br/</a>
8	Desneuralizador	<a href="https://www.youtube.com/channel/UCMFQDHDHS51h5RzQnfjWkNg">https://www.youtube.com/channel/UCMFQDHDHS51h5RzQnfjWkNg</a>
9	Outra Cidade	<a href="http://outracidade.com.br/">http://outracidade.com.br/</a>
10	Ecodesenvolvimento	<a href="http://www.ecod.org.br/">http://www.ecod.org.br/</a>
11	Projeto Andarilha	<a href="http://projetoandarilha.com/">http://projetoandarilha.com/</a>
12	Outros400	<a href="http://www.outros400.com.br/">http://www.outros400.com.br/</a>
13	Jornal Comunitário Vozes da Vila Prudente	<a href="http://www.vozesdavilaprudente.com/">http://www.vozesdavilaprudente.com/</a>
14	Overrated	<a href="http://overrated.com.br/">http://overrated.com.br/</a>
15	Bichos Geeks	<a href="http://www.bichosgeeks.com">http://www.bichosgeeks.com</a>
16	Revista Vírus	<a href="https://www.facebook.com/virusplanetario">https://www.facebook.com/virusplanetario</a>
17	VERTICES Inconfidentes	<a href="http://verticesinconfidentes.com.br/">http://verticesinconfidentes.com.br/</a>
18	Raízes do Mangue	<a href="https://raizesdomangue.wixsite.com/">https://raizesdomangue.wixsite.com/</a>
19	VIVAA DANÇA	<a href="youtube.com/vivaadanca">youtube.com/vivaadanca</a>
20	Canal Plá	<a href="http://www.canalpla.com/">http://www.canalpla.com/</a>
21	Revista DR	<a href="http://www.revistadr.com.br/">http://www.revistadr.com.br/</a>
22	Formiga.me	<a href="http://formiga.me">http://formiga.me</a>
23	Freak Market	<a href="https://freakmarket.com.br/">https://freakmarket.com.br/</a>
24	Bang Bang	<a href="https://medium.com/bang-bang">https://medium.com/bang-bang</a>

6 Situação em 21 de outubro de 2021.

7 Embora se saiba que muitos dos sites das iniciativas encerradas/inativas não possam mais ser acessados por estarem desativados, tomou-se o cuidado de incluir essa informação neste quadro a título de registro desses endereços e também como mais um elemento de identificação do arranjo, além do nome. Buscou-se também incluir os últimos endereços utilizados pelos arranjos: os que estavam indicados em suas páginas no *Facebook*.

	Nome	URL <sup>7</sup>
25	revista o Viés	<a href="http://revistaovies.com/">http://revistaovies.com/</a>
26	Cogito Coletivo	<a href="https://www.instagram.com/cogitocoletivo/">https://www.instagram.com/cogitocoletivo/</a> <sup>8</sup>
27	QuatroV - 4V	<a href="http://4v.quatrov.com.br">http://4v.quatrov.com.br</a>
28	Revista Cajá	<a href="http://revistacaja.com/">http://revistacaja.com/</a>
29	Revista Cardamomo	<a href="http://www.revistacardamomo.com/">http://www.revistacardamomo.com/</a>
30	Reinventar Jornalista	<a href="http://reinventajornalista.com.br/">http://reinventajornalista.com.br/</a>
31	Las Abuelitas	<a href="http://www.lasabuelitas.com">http://www.lasabuelitas.com</a>
32	Game Prime	<a href="http://www.gameprime.com.br/">http://www.gameprime.com.br/</a>
33	Frida Diria	<a href="http://www.fridadiria.com/">http://www.fridadiria.com/</a>
34	Rio de Graça	<a href="http://www.riodegraca.com/">http://www.riodegraca.com/</a>
35	Serviço de Utilidade Pública (SUP)	<a href="http://www.supmidialivre.com.br/">http://www.supmidialivre.com.br/</a>
36	Ano Zero	<a href="http://ano-zero.com/">http://ano-zero.com/</a>
37	Ovelha Mag	<a href="http://ovelhamag.com/">http://ovelhamag.com/</a>
38	Rádio RBC	<a href="http://www.radiorbg.com">http://www.radiorbg.com</a>
39	Na Cuia	<a href="http://nacuia.com.br/">http://nacuia.com.br/</a>
40	Portal em Pauta	<a href="http://www.portalempauta.com.br">www.portalempauta.com.br</a>
41	Arte Tv Rádio Tv Web	<a href="http://artetv10.wix.com/artetv">http://artetv10.wix.com/artetv</a>
42	O Novelo	<a href="http://www.onovelo.com.br/">http://www.onovelo.com.br/</a>
43	Risca Faca	<a href="http://riscafaca.com.br/">http://riscafaca.com.br/</a>
44	Rio na Rua	<a href="http://www.rionarua.org/">http://www.rionarua.org/</a>
45	Nós2	<a href="http://www.nos2.co/">http://www.nos2.co/</a>
46	Canal Ibase	<a href="http://www.canalibase.org.br/">http://www.canalibase.org.br/</a>
47	O Barato de Floripa	<a href="http://obaratodefioripa.com.br/">http://obaratodefioripa.com.br/</a>
48	Revista Vaidapé	<a href="http://vaidape.com.br/">http://vaidape.com.br/</a>
49	RockinPress	<a href="http://www.rockinpress.com.br">http://www.rockinpress.com.br</a>
50	Revista Megafonia	<a href="http://megafonia.info/">http://megafonia.info/</a>
51	Revista Geni	<a href="http://revistageni.org/">http://revistageni.org/</a>
52	Clichetes	<a href="https://clichetes.com.br/">https://clichetes.com.br/</a>

- 8 O *Cogito Coletivo* não possuía indicação de site/plataforma própria no Mapa do Jornalismo Independente nem em seu perfil no *Instagram* (sua página no *Facebook* indicada no Mapa estava desativada). Por isso, foi incluída a URL do seu perfil no *Instagram*. Situação em: 25 out. 2021.

	Nome	URL <sup>7</sup>
53	Calle2	<a href="http://www.calle2.com/">http://www.calle2.com/</a>
54	Move that Jukebox	<a href="http://movethatjukebox.com/">http://movethatjukebox.com/</a>
55	Revista Poleiro	<a href="https://revistapoleiro.com.br/">https://revistapoleiro.com.br/</a>
56	Trombone	<a href="https://medium.com/trombone-media">https://medium.com/trombone-media</a>
57	Pés descalços produções	<a href="https://www.youtube.com/channel/UCgFi3xfwvprmOCR2Yj1TZxg">https://www.youtube.com/channel/UCgFi3xfwvprmOCR2Yj1TZxg</a>
58	Afreaka	<a href="http://www.afreaka.com.br/">http://www.afreaka.com.br/</a>
59	Revista Paralela	<a href="http://issuu.com/paralela7/docs/paralelax_issuu_c15c875171ffd1">http://issuu.com/paralela7/docs/paralelax_issuu_c15c875171ffd1</a>
60	Candeia	<a href="http://www.candeia.jor.br/">http://www.candeia.jor.br/</a>
61	Diário Liberdade	<a href="http://www.diarioliberalidade.org/">http://www.diarioliberalidade.org/</a>
62	New Yeah	<a href="http://www.newyeahmusica.com/">http://www.newyeahmusica.com/</a>
63	Farol Reportagem	<a href="http://www.farolreportagem.com.br/">http://www.farolreportagem.com.br/</a>
64	plus55.com	<a href="http://plus55.com">http://plus55.com</a>
65	Murdoque.com	<a href="http://murdoque.com.br/">http://murdoque.com.br/</a>
66	Maria Pauteira	<a href="http://www.mariapauteira.com.br/">http://www.mariapauteira.com.br/</a>
67	Azoofa	<a href="http://www.azoofa.com.br/">http://www.azoofa.com.br/</a>
68	Esquiva	<a href="http://www.esquiva.org/">http://www.esquiva.org/</a>
69	Jornalismo B	<a href="http://www.jornalismob.com/">http://www.jornalismob.com/</a>
70	Degenerando Neurônios	<a href="https://degenerandoblog.wordpress.com/">https://degenerandoblog.wordpress.com/</a>
71	Projeto Gente Extraordinária	<a href="https://www.facebook.com/ProjetoGenteExtraordinaria">https://www.facebook.com/ProjetoGenteExtraordinaria</a>
72	Agência PLANO	<a href="http://www.agenciaplano.com/">http://www.agenciaplano.com/</a>
73	Brasis	<a href="http://brasis.vc/">http://brasis.vc/</a>
74	Canal Paralelo	<a href="http://www.youtube.com/canalparalelobr">http://www.youtube.com/canalparalelobr</a>
75	Multimundi	<a href="http://multimundi.org/">http://multimundi.org/</a>
76	Vozes do Sul	<a href="http://www.vozesdosul.com.br/">http://www.vozesdosul.com.br/</a>
77	Maruim	<a href="http://maruim.org/">http://maruim.org/</a>

Fonte: elaborado pelas autoras

**Quadro 2** – Mapa do Jornalismo Independente atualizado: arranjos híbridos<sup>9</sup>

	Nome	URL
1	TV Restinga na Web	<a href="http://www.tvrestinganaweb.com.br/">http://www.tvrestinganaweb.com.br/</a>
2	Pimentaria	<a href="http://napimentaria.com.br/">http://napimentaria.com.br/</a>
3	Futebol de Campo	<a href="https://www.futeboldecampo.net/">https://www.futeboldecampo.net/</a>
4	Jornal do Nativismo	<a href="http://www.nativismo.com.br/">http://www.nativismo.com.br/</a>
5	Rede de Informações Anarquista (RIA)	<a href="https://redeinfoa.noblogs.org/">https://redeinfoa.noblogs.org/</a>
6	ScienceBlogs	<a href="http://scienceblogs.com.br/">http://scienceblogs.com.br/</a>
7	Rede Colaborativa iTEIA de Cultura, Arte e Informação	<a href="http://www.iteia.org.br">http://www.iteia.org.br</a>
8	Ecos da Periferia	<a href="http://ecos-periferia.blogspot.com.br/">http://ecos-periferia.blogspot.com.br/</a>
9	Portal da Várzea	<a href="http://portaldavarzea.com/">http://portaldavarzea.com/</a>
10	Cidades para Pessoas	<a href="http://www.cidadesparapessoas.com/">http://www.cidadesparapessoas.com/</a>
11	Agência Anota	<a href="https://www.facebook.com/AgenciaAnota/">https://www.facebook.com/AgenciaAnota/</a>
12	Revista Rever	<a href="https://reveronline.com/">https://reveronline.com/</a>
13	Favela News	<a href="http://www.favelanews.org/">http://www.favelanews.org/</a>
14	Papo Reto	<a href="https://coletivopaporeto.org/">https://coletivopaporeto.org/</a>
15	Democratize	<a href="https://www.portaldemocratize.com.br/">https://www.portaldemocratize.com.br/</a>

Fonte: elaborado pelas autoras

Dentro do conjunto de 124 arranjos em atividade, procurou-se confirmar se estes eram genuinamente iniciativas jornalísticas ou apenas sites que produziam conteúdo com interesse noticioso. Isso se deve ao fato de que uma parte significativa dos arranjos listados no Mapa foi sugerida pelos leitores e, portanto, não necessariamente aderiu à metodologia estabelecida pela Agência Pública.

A verificação realizada neste estudo segue a abordagem proposta pela pesquisa do CPCT da USP, que utiliza como critérios: a) aqueles que se autodenominam iniciativas jornalísticas; e/ou b) que contam com jornalistas em sua equipe de condução; e/ou c) que apresentam indicativos da prática jornalística, como “elementos enunciativos que caracterizam as

9 Situação em 21 de outubro de 2021.

atividades jornalísticas” - tais como: reportagens, notícias, investigações, entrevistas, revistas, pautas e matérias (FIGARO, 2018, 69).

Para aplicação deste filtro, inicialmente, buscou-se a identificação de pelo menos um desses três elementos em textos de apresentação dos arranjos seja em seus sites ou em suas respectivas páginas no *Facebook*. Assim, foram classificados como não-jornalísticos 17 arranjos ativos do Mapa. Uma segunda etapa de checagem foi realizada, por meio do envio, pelo e-mail ou *Whatsapp*, das seguintes perguntas: “Vocês se identificam como uma iniciativa jornalística? Há jornalistas na equipe?”. Dos 17 arranjos identificados como não-jornalísticos, seis responderam<sup>10</sup> e três (*Papo de Homem*, *Blogueiras Negras* e *Ciranda Internacional da Comunicação Independente*) foram reincluídos no grupo dos meios jornalísticos ativos. Eliminando-se os arranjos não-jornalísticos do grupo dos ativos, têm-se os projetos jornalísticos que permanecem em funcionamento no novo Mapa do Jornalismo Independente:

**Quadro 3** – Mapa do Jornalismo Independente atualizado: arranjos jornalísticos ativos<sup>11</sup>

	Nome	URL
1	Envolverde	<a href="http://www.envolverde.org.br">http://www.envolverde.org.br</a>
2	Revista Capitolina	<a href="http://revistacapitolina.com.br/">http://revistacapitolina.com.br/</a>
3	Azmina	<a href="http://azmina.com.br/">http://azmina.com.br/</a>
4	Volt Data Lab	<a href="http://www.voltdata.info/">http://www.voltdata.info/</a>
5	Revista Berro	<a href="http://revistaberro.com/">http://revistaberro.com/</a>
6	Lado M	<a href="http://www.lado-m.com/">http://www.lado-m.com/</a>
7	#Colabora	<a href="http://www.projetocolabora.com.br/">http://www.projetocolabora.com.br/</a>
8	Jornalistas Livres	<a href="https://jornalistaslivres.org/">https://jornalistaslivres.org/</a>
9	Passapalavra	<a href="http://www.passapalavra.info/">http://www.passapalavra.info/</a>
10	Ponte	<a href="http://www.ponte.org/">http://www.ponte.org/</a>
11	Marco Zero Conteúdo	<a href="http://marcozero.org/">http://marcozero.org/</a>

<sup>10</sup> Respostas recebidas até 23 de outubro de 2021.

<sup>11</sup> Situação em 23 de outubro de 2021.

	Nome	URL
12	Livre.Jor	<a href="http://livre.jor.br/">http://livre.jor.br/</a>
13	Justificando	<a href="http://www.justificando.com/">http://www.justificando.com/</a>
14	Aos Fatos	<a href="http://aosfatos.org">http://aosfatos.org</a>
15	Porvir	<a href="http://porvir.org/">http://porvir.org/</a>
16	Papo de Homem	<a href="http://www.papodehomem.com.br/">http://www.papodehomem.com.br/</a>
17	Agência Mural	<a href="http://agenciamural.com.br/">http://agenciamural.com.br/</a>
18	Congresso em Foco	<a href="http://congressoemfoco.uol.com.br/">http://congressoemfoco.uol.com.br/</a>
19	Nexo	<a href="https://www.nexojornal.com.br/">https://www.nexojornal.com.br/</a>
20	Amazônia Real	<a href="http://amazoniareal.com.br/">http://amazoniareal.com.br/</a>
21	Nós, Mulheres de Periferia	<a href="http://nosmulheresdaperiferia.com.br/">http://nosmulheresdaperiferia.com.br/</a>
22	Mídia Ninja	<a href="https://midianinja.org/">https://midianinja.org/</a>
23	Jota	<a href="http://www.jota.info/">http://www.jota.info/</a>
24	Repórter Brasil	<a href="http://reporterbrasil.org.br/">http://reporterbrasil.org.br/</a>
25	Viomundo	<a href="http://www.viomundo.com.br/">http://www.viomundo.com.br/</a>
26	Puntero Izquierdo	<a href="https://medium.com/puntero-izquierdo">https://medium.com/puntero-izquierdo</a>
27	Opera Mundi	<a href="http://operamundi.uol.com.br/">http://operamundi.uol.com.br/</a>
28	Gênero e Número	<a href="http://www.generonumero.media/">http://www.generonumero.media/</a>
29	Rio on Watch	<a href="http://www.rioonwatch.org/">http://www.rioonwatch.org/</a>
30	Agência de reportagem Saiba Mais	<a href="http://www.saibamais.jor.br/">http://www.saibamais.jor.br/</a>
31	Farofafá	<a href="http://www.farofafa.com.br">http://www.farofafa.com.br</a>
32	#MinhaBrasilia	<a href="http://www.youtube.com/minhabsb">http://www.youtube.com/minhabsb</a>
33	Apartamento702	<a href="http://www.apartamento702.com.br">http://www.apartamento702.com.br</a>
34	Mulher no Cinema	<a href="http://www.mulhernocinema.com">http://www.mulhernocinema.com</a>
35	Global Voices Online Lusofonia	<a href="https://pt.globalvoices.org/">https://pt.globalvoices.org/</a>
36	Peneira Musical	<a href="http://www.peneiramusical.com.br">http://www.peneiramusical.com.br</a>
37	Jornalismo Júnior	<a href="http://jornalismojunior.com.br/">http://jornalismojunior.com.br/</a>
38	Assiste Brasil	<a href="http://assistebrasil.com.br">http://assistebrasil.com.br</a>
39	Nova Imprensa	<a href="http://www.novaimprensa.com/">http://www.novaimprensa.com/</a>
40	Papo Reto	<a href="https://paporeto.net.br/">https://paporeto.net.br/</a>
41	Revista Gambiarra	<a href="http://revistagambiarra.com.br/">http://revistagambiarra.com.br/</a>
42	Portal Giro	<a href="http://www.portalgiro.com">http://www.portalgiro.com</a>

	Nome	URL
43	Revista Afirmativa	<a href="http://revistaafirmativa.com.br/">http://revistaafirmativa.com.br/</a>
44	Inclusive - Inclusão e Cidadania	<a href="http://www.inclusive.org.br">http://www.inclusive.org.br</a>
45	Jornal O Duque	<a href="http://www.oduque.com.br">http://www.oduque.com.br</a>
46	Conexão Israel	<a href="http://www.conexaoisrael.org/">http://www.conexaoisrael.org/</a>
47	O Antagonista	<a href="http://www.oantagonista.com">http://www.oantagonista.com</a>
48	Agência de Comunicação Comunitária de Manguinhos	<a href="https://falamanguinhos.com/">https://falamanguinhos.com/</a>
49	Tramp	<a href="http://www.tramp.com.br/">http://www.tramp.com.br/</a>
50	GoAd Media	<a href="http://www.goadmedia.com.br">http://www.goadmedia.com.br</a>
51	Independente	<a href="http://independente.jor.br/">http://independente.jor.br/</a>
52	Blasting News Brasil	<a href="http://br.blastingnews.com">http://br.blastingnews.com</a>
53	Parágrafo 2	<a href="https://paragrafo2.com.br/">https://paragrafo2.com.br/</a>
54	Outros Críticos	<a href="http://www.outroscriticos.com">http://www.outroscriticos.com</a>
55	Jornal O Cidadão	<a href="http://jornalocidadao.net/">http://jornalocidadao.net/</a>
56	Revista Beira	<a href="https://medium.com/revista-beira">https://medium.com/revista-beira</a>
57	Esquina Democrática	<a href="http://www.esquinademocratica.com/">http://www.esquinademocratica.com/</a>
58	Verminosos por Futebol	<a href="http://www.verminososporfutebol.com.br/">http://www.verminososporfutebol.com.br/</a>
59	MigraMundo	<a href="http://migramundo.com/">http://migramundo.com/</a>
60	Projeto Draft	<a href="http://www.projetodraft.com">http://www.projetodraft.com</a>
61	InfoAmazônia	<a href="http://infoamazonia.org/">http://infoamazonia.org/</a>
62	Farol Jornalismo	<a href="http://faroljornalismo.cc/">http://faroljornalismo.cc/</a>
63	Desenrola E Não Me Enrola	<a href="http://desenrolaenaomenrola.com.br/">http://desenrolaenaomenrola.com.br/</a>
64	Jornal Fala Roça	<a href="http://www.falaroca.com">http://www.falaroca.com</a>
65	Coletivo Catarse	<a href="http://coletivocatarse.com.br/">http://coletivocatarse.com.br/</a>
66	Overloadr	<a href="http://overloadr.com.br/">http://overloadr.com.br/</a>
67	Outras Palavras	<a href="http://outraspalavras.net/">http://outraspalavras.net/</a>
68	Periferia em Movimento	<a href="http://periferiaemmovimento.com.br/">http://periferiaemmovimento.com.br/</a>
69	Conexão Planeta	<a href="http://conexaoplaneta.com.br/">http://conexaoplaneta.com.br/</a>
70	Scream & Yell	<a href="http://screamyell.com.br/site/">http://screamyell.com.br/site/</a>
71	Drops de Jogos	<a href="http://www.dropsdejogos.com.br">http://www.dropsdejogos.com.br</a>
72	Desacato	<a href="http://www.desacato.info/">http://www.desacato.info/</a>



	Nome	URL
73	Eder Content Agência de Conteúdo Ltda.	<a href="http://www.edercontent.com.br">http://www.edercontent.com.br</a>
74	Revista Série Z	<a href="https://revistaseriez.org">https://revistaseriez.org</a>
75	Associação Portal Catarinas	<a href="http://catarinas.info/">http://catarinas.info/</a>
76	Boatos.org	<a href="http://www.boatos.org">http://www.boatos.org</a>
77	Valinor Conteúdo	<a href="http://valinorconteudo.com.br/">http://valinorconteudo.com.br/</a>
78	Lupa	<a href="http://www.lupa.news.com/">http://www.lupa.news.com/</a>
79	Semana On	<a href="http://www.semanaon.com.br/">http://www.semanaon.com.br/</a>
80	A Escotilha	<a href="http://www.aescotilha.com.br/">http://www.aescotilha.com.br/</a>
81	Mamilos Podcast	<a href="http://mamilos.b9.com.br">http://mamilos.b9.com.br</a>
82	Rádio Yandê	<a href="http://www.radioyande.com">http://www.radioyande.com</a>
83	Jornal Sul 21	<a href="http://www.sul21.com.br/">http://www.sul21.com.br/</a>
84	Mães de Peito	<a href="http://www.maesdepeito.com.br">http://www.maesdepeito.com.br</a>
85	O Eco - ((o)eco	<a href="http://www.oeco.org.br/">http://www.oeco.org.br/</a>
86	Do Rico ao Pobre	<a href="http://www.doricoaopobre.com.br">http://www.doricoaopobre.com.br</a>
87	Nonada Jornalismo	<a href="http://www.nonada.com.br/">http://www.nonada.com.br/</a>
88	Correio da Cidadania	<a href="http://www.correiodacidade.com.br">http://www.correiodacidade.com.br</a>
89	Énois	<a href="http://www.enoisconteudo.com.br/">http://www.enoisconteudo.com.br/</a>
90	Centro de Estudos da Mídia Alternativa Barão de Itararé	<a href="http://www.baraodeitarare.org.br/">http://www.baraodeitarare.org.br/</a>
91	Jornal JÁ	<a href="http://www.jornalja.com.br">http://www.jornalja.com.br</a>
92	Amazonas Atual	<a href="http://amazonasatual.com.br/">http://amazonasatual.com.br/</a>
93	Plurale	<a href="http://www.plurale.com.br/site/index.php">http://www.plurale.com.br/site/index.php</a>
94	Pressenza	<a href="http://www.pressenza.com/pt-pt/">http://www.pressenza.com/pt-pt/</a>
95	Invasões Bárbaras	<a href="https://invasoesbarbaras.com.br/">https://invasoesbarbaras.com.br/</a>
96	Por dentro da África	<a href="http://www.pordentrodaafrica.com/">http://www.pordentrodaafrica.com/</a>
97	Revista O Grito!	<a href="http://revistaogrito.com">http://revistaogrito.com</a>
98	Manual do Usuário	<a href="http://www.manualdousuario.net">http://www.manualdousuario.net</a>
99	360meridianos	<a href="https://www.360meridianos.com/">https://www.360meridianos.com/</a>
100	Alma Preta Jornalismo	<a href="http://almapreta.com/">http://almapreta.com/</a>
101	Terra sem Males	<a href="http://www.terrasemales.com.br/">http://www.terrasemales.com.br/</a>
102	Colecionador de Sacis	<a href="https://www.colecionadordesacis.com.br/">https://www.colecionadordesacis.com.br/</a>

	Nome	URL
103	ANF - Agência de Notícias das Favelas	<a href="http://www.anf.org.br/">http://www.anf.org.br/</a>
104	O Cafezinho	<a href="http://ocafezinho.com">http://ocafezinho.com</a>
105	Mobilize Brasil	<a href="http://mobilize.org.br">http://mobilize.org.br</a>
106	Jornalismo Colaborativo	<a href="http://www.jornalismocolaborativo.com">http://www.jornalismocolaborativo.com</a>
107	Agência Informativa Pulsar Brasil	<a href="https://agenciapulsarbrasil.org/">https://agenciapulsarbrasil.org/</a>
108	Centro de Mídia Independente	<a href="https://midia independente.org/">https://midia independente.org/</a>
109	Ciranda Internacional da Comunicação Independente	<a href="http://www.ciranda.net">http://www.ciranda.net</a>
110	Blogueiras Negras	<a href="http://blogueirasnegras.org">http://blogueirasnegras.org</a>

Fonte: elaborado pelas autoras

## Investigação acerca das iniciativas encerradas/inativas

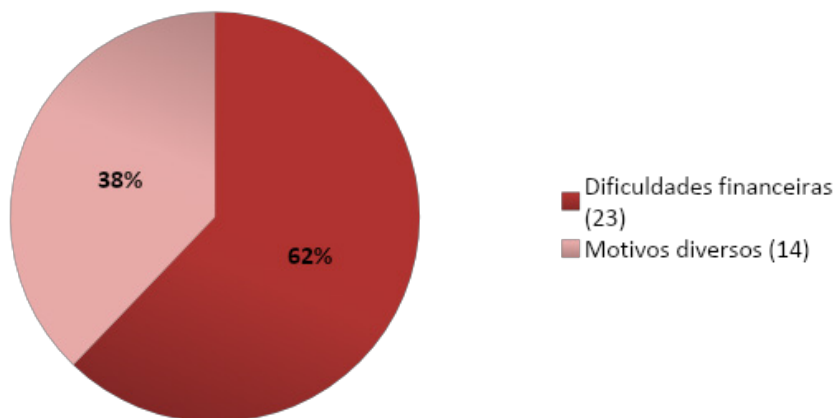
O questionário aplicado aos responsáveis pelos arranjos classificados como encerrados/inativos foi desenvolvido utilizando a plataforma *Google Forms* e, inicialmente, foi enviado por meio dessa ferramenta. As questões direcionadas ao grupo de iniciativas encerradas ou inativas foram formuladas com o objetivo de explorar as razões que levaram ao encerramento/inatividade dos projetos, bem como aspectos relacionados à proposta do arranjo.

Assim, foi enviado um questionário para os 77 arranjos do grupo das iniciativas encerradas/inativas. Uma vez que se tratavam de organizações encerradas, enfrentou-se muita dificuldade no contato com as equipes, seja por email, por redes sociais, ou por telefone. Mesmo após exaustiva busca, não foi possível contactar três dos projetos encerrados/inativos: *Acurácia Fotojornalismo*, *Desnaturalizador Brasil* e *Rádio RBG*.

Dos 74 arranjos contactados, 37 (48,05%) responderam o questionário e apontaram a sustentabilidade econômica como sua maior dificuldade na manutenção do projeto. Mais de 60% dos arranjos que participaram deste estudo, especificamente 23 dos 37, indicaram que o principal motivo para o encerramento/inatividade estava relacionado a dificuldades

financeiras. Os outros 14 projetos, o que equivale a aproximadamente 38%, afirmaram que suas situações de encerramento/inatividade eram devidas a várias razões diferentes, como demonstrado no Gráfico 4.

**Gráfico 4** – Motivos do encerramento/inatividade dos projetos



Fonte: elaborado pelas autoras.

Das 23 respostas confirmando dificuldades financeiras, sete (30,43%) escolheram a opção “a. Dificuldades financeiras: Tivemos dificuldade de pensar e efetivamente implementar fontes de receita que sustentassem o projeto”; oito (34,78%), a opção “b. Dificuldades financeiras: Até pensamos fontes de receita, mas tivemos dificuldade em efetivamente implementá-las”; e outras oito (34,78%), a “c. Dificuldades financeiras: Conseguimos pensar e implementar fontes de receita, mas os recursos obtidos foram insuficientes para sustentar o projeto”.

Para os 23 arranjos em que as dificuldades financeiras desempenharam um papel crucial no encerramento ou inatividade, também foi questionado se outros motivos poderiam ter contribuído para o status atual da iniciativa. Houve relatos de motivos secundários que se combinaram com as dificuldades financeiras ou foram exacerbados por elas, como foi o caso das iniciativas que mencionaram o desengajamento de seus membros:

Desarticulação do grupo (Candeia).

Afastamento geográfico dos envolvidos (Revista o Viés).

Falta de mobilização e persistência dos membros do projeto (Agência PLANO).

Dispersão da maioria dos colaboradores voluntários, por necessidades financeiras ou escolha de outras prioridades em suas carreiras (Estopim Coletivo).

Devido ao fato de que o trabalho nos arranjos frequentemente é realizado de forma voluntária, os membros muitas vezes precisam buscar remuneração por meio de outras atividades, o que afeta sua disponibilidade de tempo para se dedicarem a esses projetos. Essa situação pôde ser observada nos seguintes motivos secundários relatados por seis das 23 iniciativas:

Necessidade de manter um emprego formal para geração de renda (Maria Pauteira).

Por ter iniciado como projeto acadêmico de conclusão de curso, tivemos dificuldades para conciliar com outras demandas exigidas pelo trabalho remunerado (Esquiva).

Pela falta de rendimento financeiro, não poderia ficar investindo tempo sem retorno. Tenho família e um trabalho, preciso de tempo para ficar com a minha família e também estudar (Game Prime).

Dificuldade de organização, como era nosso primeiro grande projeto, e falta de tempo para nos dedicarmos a ele, já que era um projeto sem renda e colaborativo (Clichetes).

Indisponibilidade diante de outras ocupações no mercado, como repórter e assessor de imprensa (Revista Paralela).

Dificuldade em conciliar o projeto com as atividades profissionais que garantem minha renda (Jornalismo B).

Representantes de duas das iniciativas relataram que, devido às dificuldades financeiras, encerraram suas propostas como descritas no Mapa da Pública. No entanto, uma delas virou um novo negócio e a outra foi agregada a outro projeto mais promissor em termos de rentabilidade: a *Na Cuia*, que manteve o nome, mas deixou de ser uma revista e virou uma produtora cultural; e o *Murdoque*, que foi incorporado ao Fusne.com. Além desses, outros motivos, complementares ou não às dificuldades financeiras, foram comentados pelos demais representantes do grupo dos 23 arranjos:

Ansiedade dos sócios para obter receita logo (antes de seis meses de projeto) (Trombone).

Pouca procura pelo conteúdo publicado (Diário Liberdade).

Poucos recursos públicos disponíveis, obstáculos no momento da investigação (Multimundi).

Acredito que o Risca Faca surgiu em um momento não ideal: não havia ainda muitas iniciativas prontas para pedir dinheiro para o público, o modelo de negócio de *branded content* já estava mingando e a empresa fundadora do Risca Faca (F451 Mídia) passava por dificuldades financeiras e não conseguiu manter o investimento (Risca Faca).

Eu estava tocando o projeto sozinha ou com colaboradores que não escreviam tanto quanto eu. Então, sempre ficávamos um pouco defasados. Além disso, passei a trabalhar como assessora de imprensa, o que para mim seria uma quebra de ética continuar escrevendo sobre a área em que atua de forma crítica (Move that Jukebox).

Não ter criado outra fonte de receita do que as assinaturas/doações (Farol Reportagem).

Falta de organização, visão de produto, patrocínio e incentivo (Canal Paralelo).

Pesquisamos arduamente e testamos algumas alternativas, mas não fomos capazes de encontrar um modelo de negócio que sustentasse o projeto (Oppina).

Dentre os 14 arranjos que relataram motivos diversos como sendo as principais causas que levaram ao encerramento ou inatividade do

projeto (Quadro 6), é curioso observar que, embora os membros destas iniciativas não o tenham considerado como motivo determinante, o elemento econômico também permeia alguns dos casos, ou ainda, faz parte de um conjunto de justificativas apresentadas.

Alguns exemplos de respostas que citam a questão são: do *Azoofa*, para o qual “as dificuldades financeiras já existiam”; da *Revista Vaidapé*, que apontou a “falta de dinheiro” como outro motivo; da *Revista Geni*, que acusou o “desgaste do modelo de autogestão coletiva e sem financiamento” dentre as dificuldades principais; da *Revista Megafonia*, que afirmou serem o principal motivo “dificuldades financeiras e ao mesmo tempo, questões editoriais”; do *RockinPress*, que informou “a falta de pagamento à equipe” como um motivo secundário; do *VERTICES Inconfidentes*, que indicou “ausência de recursos” como principal causa e “falta de um plano sólido” e “possibilidades de receita”, como dificuldades adjacentes; e, finalmente, a *Revista Poleiro*, que atestou “dificuldade de retorno econômico” em sua resposta ao questionário.

## Considerações finais

Os arranjos econômicos alternativos às corporações de mídia influenciam e reconfiguram as práticas jornalísticas na contemporaneidade. Essas iniciativas têm ganhado força e número significativamente nos últimos anos, seja pela confluência entre tecnologia e questões contextuais, seja pela vontade de seus representantes de oferecer uma nova forma de noticiar, adaptada e reconfigurada para o jornalismo digital e para o formato de consumo de conteúdo da atualidade, permitindo inclusive, que essas iniciativas possam ser consideradas elas mesmas como inovações de consumo, conforme Bleyen et al (2014), na medida em que seus produtos são colocados à disposição do consumidor de forma diferenciada e também são percebidos e experienciados pelos consumidores de forma diferente da mídia tradicional.

O objetivo deste trabalho foi atualizar o importante levantamento Mapa do Jornalismo Independente, proposto pela Agência Pública em 2016, na medida em que existe uma grande relevância em verificar

quais iniciativas elencadas pela primeira pesquisa ainda se mantêm ativas e também em entender os motivos que levaram ao encerramento daquelas que não mais se encontram em operação. A partir da investigação proposta, o que se pode perceber é que muitos dos atores deste ecossistema ainda estão tateando em busca de soluções que garantam a longevidade de seus projetos (PAVLIK, 2013). Ou seja, a sustentabilidade financeira é um dos principais desafios a ser superado pelas iniciativas que desejam se manter em operação no país.

Como foi possível perceber, muitos arranjos acabam suspendendo suas operações devido aos desafios encontrados para sustentarem suas atividades, como evidenciado na atualização do Mapa do Jornalismo Independente, onde se constatou que 77 dos arranjos (equivalente a 35%) mapeados pela Agência Pública já não estão mais em funcionamento.

A informalidade nas relações de trabalho de muitos desses arranjos sem fontes de receita suficientes acaba por fragilizar os vínculos internos, o que acaba por inviabilizar em longo prazo as operações propostas. Arranjos que não contam com perspectivas de serem sustentáveis mesmo em médio ou longo prazo acabam por se tornar inativos ou encerrados. Entre os que permanecem, muitos o fazem na base da resistência, da crença numa causa engendrada ou por um certo conformismo de que o arranjo seja uma atividade secundarizada diante de outras prioritárias na vida de seus membros, como um trabalho remunerado.

Conforme explicado anteriormente, ao longo da coleta de dados, foi preciso criar um grupo de iniciativas híbridas: que não tinham ou não atualizavam mais seu site, mas permaneciam atuantes nas redes sociais. Pode-se considerar que o fato de não mais possuírem seus sites ou plataformas próprias se coloca como um indicativo da fragilidade das estruturas organizacionais e financeiras desses arranjos.

O fato de o principal motivo para essas iniciativas encontrarem-se nesse estado serem as dificuldades financeiras, demonstra que o caminho para a longevidade passa por encontrar configurações econômicas sustentáveis. Esta não é exatamente uma “novidade”, uma vez que a manutenção financeira do jornalismo sempre foi uma dificuldade para a

maioria dos veículos. No entanto, ao observar um dos primeiros levantamentos sobre jornalismo digital independente que se tornou referência na área e investigar dentre as iniciativas ali presentes, quais se mantiveram ativas, se está buscando uma compreensão de que tipos de modelos de negócio jornalísticos estão sendo capazes de se sustentar no Brasil.

Percebe-se que as configurações econômicas estáveis necessárias não passam apenas por novas fontes de receita, mas sim pela criação de modelos de negócio sustentáveis em toda sua operação e que tenham apelo para o público. O jornalismo da atualidade precisa encontrar maneiras de entregar ao público o produto que ele espera receber, da forma como espera receber e com o apelo necessário para que os sujeitos percebam o papel fundamental do trabalho jornalístico dentro da formação de uma sociedade democrática e criticamente capacitada.

É sabido que se enfrenta uma queda no consumo de informação jornalística na atualidade (NEWMANN et al, 2023). Conforme explicitado em trabalhos anteriores (SILVEIRA, 2021), diante deste desafio, torna-se cada vez mais fundamental traduzir as propostas de valor dos veículos para o público, a fim de garantir o consumo de jornalismo que pode se traduzir em sustentabilidade. Em uma sociedade profundamente plataformizada, os hábitos de consumo de informação se transformam radicalmente e ocorrem, principalmente, a partir de plataformas terceirizadas de redes sociais online (BELL et al., 2017). Desta forma, garantir uma compreensão e adoção da proposta de valor do veículo por parte do público fortalece também o engajamento e a participação da audiência.

## Referências

- BALDIN, N.; MUNHOZ, E. M. Bagatin. Snowball (Bola de Neve): uma técnica metodológica para pesquisa em educação ambiental comunitária. In: CONGRESSO Bell, E.; Owen, T.; Brown, P.; Hauka, C.; Rashidian, N. **A imprensa nas plataformas: como o vale silício reestruturou o jornalismo**. Nova York: Tow Center For Digital Journalism, 2017.
- BLEYEN, V-A., LINDMARK, S., RANAIVOSON, H., BALLON, P. **The Journal of Media Innovations** 1.1 (2014): 28-51. 2014.



- CHRISTOFOLETTI, R.; SILVA, M.; R. Novas experiências de jornalismo no Brasil: potências e limites para uma nova governança social. *Libero*, São Paulo, n. 41, p. 155-171, jan./abr. 2018.
- FIGARO, R. (Org.). *As relações de comunicação e as condições de produção no trabalho de jornalistas em arranjos econômicos alternativos às corporações de mídia*. São Paulo: Eca-usp, 2018. 245 p.
- JARVIS, J. *Geeks bearing gifts*. Nova York: CUNY Journalism Press, 2014.
- NACIONAL DE EDUCAÇÃO, 10., 2011, Curitiba. *Anais [...]*. Curitiba: Educere, 2011. p. 329-341.
- NEWMAN, N.; FLETCHER, R.; EDDY, K.; ROBERTSON, C. T.; NIELSEN, R. K. *Digital News Report 2023*. Reuters Institute, 2023. DOI: 10.60625/risj-p6es-hb13
- OSTERWALDER, A.; PIGNEUR, Y. *Business Model Generation - Inovação em Modelos de Negócios: um manual para visionários, inovadores e revolucionários* (R. Bonelli, trad.). Rio de Janeiro: Alta Books, 2011.
- PAVLIK, J. V. INNOVATION AND THE FUTURE OF JOURNALISM. *Digital Journalism*, [S.L.], v. 1, n. 2, p. 181-193, jun. 2013. Informa UK Limited. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1080/21670811.2012.756666>. Acesso em: 6 nov. 2021.
- PÚBLICA. *O que descobrimos com o Mapa do Jornalismo Independente*. 2016a. Disponível em: <https://apublica.org/2016/11/o-que-descobrimos-com-o-mapa-do-jornalismo-independente/>. Acesso em: 23 fev. 2023.
- PÚBLICA. *Metodologia*. 2016b. Disponível em: <https://apublica.org/mapa-do-jornalismo/metodologia/>. Acesso em: 23 fev. 2023.
- SAAD, E.; SILVEIRA, S. C. New Online Journalism Businesses: Exploring Profiles, Models and Variables in the Current Brazilian Scenario. *Journalism Practice*, 2021. DOI: 10.1080/17512786.2021.2016067
- SEMBRAMEDIA. *Ponto de Inflexão: impacto ameaças e sustentabilidade: um estudo dos empreendedores digitais latino-americanos*. 2017. Disponível em: <[https://www.omidyar.com/sites/default/files/file\\_archive/Inflection%20Point/Ponto%20de%20Inflexao.pdf](https://www.omidyar.com/sites/default/files/file_archive/Inflection%20Point/Ponto%20de%20Inflexao.pdf)>. Acesso em 20 de abril de 2020.
- SILVA, M. R. *Tensões entre o alternativo e o convencional: organização e financiamento nas novas experiências de jornalismo no Brasil*. 2017. 396 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Jornalismo, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2017.
- SILVEIRA, St. C.; RAMOS, A. N. C. Sustentabilidade de arranjos jornalísticos empreendedores no Brasil: um estudo de sete nativos digitais. *Brazilian journalism research*, [S. l.], v. 18, n. 2, p. 290-315, 2022. DOI: 10.25200/BJR.v18n2.2022.1496. Acesso em: 22 jan. 2023.
- SILVEIRA, S. C. ; PAUL, D. M.; RAMOS, A. N. C. Inovação e sustentabilidade em novos arranjos econômicos jornalísticos de Santa Catarina. *Revista Observatório*, [S. l.], v. 7, n. 4, p. a2pt, 2021. DOI: 10.20873/uft.2447-4266.2021v7n4a2pt. Acesso em: 22 jan. 2023

ZAMITH, R.; BRAUN, J. A. Technology and Journalism. *The International Encyclopedia of Journalism Studies*, [s.l.], p.1-7, 29 abr. 2019. Wiley. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1002/9781118841570.iejs0040>. Acesso em: 6 nov. 2021.

## Sobre os autores

*Stefanie Carlan da Silveira*: Professora adjunta do Departamento de Jornalismo da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Subcoordenadora do Programa de Pós-Graduação em Jornalismo (PPGJOR-UFSC). Doutora em Comunicação pela Universidade de São Paulo (PPGCOM/USP). Jornalista formada pela Universidade Federal de Santa Maria, mestre em Comunicação e Informação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). É pesquisadora do grupo COM+/USP. E-mail: [stefanie.silveira@ufsc.br](mailto:stefanie.silveira@ufsc.br). ORCID: <https://orcid.org/00>.

*Alessandra Natasha Costa Ramos*: Doutoranda no programa de PhD em Media Digitais da Universidade NOVA de Lisboa; mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Jornalismo da Universidade Federal de Santa Catarina (PPGJOR-UFSC); especialista em Mídia, Informação e Cultura pelo Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação da Universidade de São Paulo (CELACC-USP); bacharel em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). É fundadora e mantenedora do site independente especializado em música alternativa: Palco Alternativo ([www.palcoalternativo.com.br](http://www.palcoalternativo.com.br)); pesquisadora no Núcleo de Estudos e Produção em Hipermídia aplicados ao Jornalismo (Nephi-Jor); e do Grupo de Pesquisa Hipermídia e Linguagem, vinculado ao CNPq. E-mail: [natasha.ramos88@gmail.com](mailto:natasha.ramos88@gmail.com). ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4521-0493>.

---

Data de submissão: 11/02/2024

Data de aceite: 20/10/2024

## **Contextualizando a taxonomia da privacidade de solove no ciclo de vida dos dados**

### **Contextualizing solove's taxonomy of privacy in the data life cycle**

*Ricardo César Gonçalves Sant'Ana*

*Dayane de Oliveira Martins*

**RESUMO:** No *Ciclo de Vida dos Dados* a privacidade é um fator que pode permear todas as fases. Contudo, compreender o conceito de privacidade pode ser uma tarefa complexa. Daniel Solove (2006) descreve a chamada Taxonomia da Privacidade, que aborda a complexidade da quebra de privacidade. O objetivo do presente trabalho é relacionar o cenário proposto em uma narrativa ficcional com o contexto de quebra de privacidade. A partir de um processo de decupagem, segmentou-se o episódio *Joan is awful*, da série *Black Mirror*, em 33 sequências, a fim de identificar em que circunstâncias a privacidade da personagem principal do episódio (Joan, interpretada por Annie Murphy) foi quebrada, nos termos da Taxonomia da Privacidade, trazendo maior concretude a questão da privacidade. Dos 16 subgrupos propostos na Taxonomia da Privacidade, percebeu-se que a quebra da privacidade da personagem Joan ocorreu em 5 subgrupos distintos ao longo do episódio.

**Palavras-chave:** Privacidade; Ciclo de vida dos Dados; Taxonomia da Privacidade.

**ABSTRACT:** In the *Data Life Cycle* privacy is a factor that can permeate all phases. However, understanding the concept of privacy can be a complex task. Daniel Solove (2006) describes the so-called Taxonomy of Privacy, which addresses the complexity of privacy breaches. The aim of this study is to relate the scenario proposed in a fictional narrative to the context of privacy breaches. Through a process of segmentation, the episode «Joan is awful» from the series *Black Mirror*, was divided into 33 sequences to identify the circumstances in

*which the privacy of the main character of the episode (Joan, by Annie Murphy) was breached, in terms of the Taxonomy of Privacy, bringing greater concreteness to the issue of privacy. Out of the 16 subgroups proposed in the Taxonomy of Privacy, it was observed that the breach of Joan's privacy occurred in 5 distinct subgroups throughout the episode.*

**Keywords:** *Privacy; Data Life Cycle; Taxonomy of Privacy.*

## Introdução

As obras audiovisuais de ficção científica têm sido uma parte importante da cultura popular, oferecendo visões imaginativas do futuro, tecnologias avançadas e exploração de conceitos científicos complexos (MENEZES E ARAÚJO, 2018). As Tecnologias da Informação e Comunicação (TIC) são um dos temas abordados em produções audiovisuais do gênero ficção científica, como no caso do seriado *Black Mirror* (RODRIGUES; SANT'ANA, 2019).

Tanto nas obras audiovisuais, quanto na realidade, percebe-se que, a partir da criação de novos métodos e técnicas decorrentes da evolução da informática, sobretudo a partir do crescente protagonismo das TIC, intensificou-se a geração e o acesso a dados, que passaram a ser coletados, produzidos e armazenados, em grande volume, variedade e velocidade, configurando o assim denominado fenômeno *Big Data* (SANT'ANA, 2016), permitindo, ainda, a identificação de indivíduos pela análise de grandes volumes de dados, expondo a privacidade.

A questão da privacidade também tem sido um dos temas retratados em obras audiovisuais de ficção científica, uma vez que o uso de determinadas TIC pelos personagens, no contexto de obras audiovisuais, pode acarretar na quebra de privacidade de personagens, por exemplo.

Daniel Solove, estudioso do tema privacidade, assevera que: “a privacidade é um conceito muito complicado para ser resumido a uma única essência. As tentativas de encontrar tal essência muitas vezes acabam sendo muito amplas e vagas, com pouca utilidade para abordar questões concretas” (SOLOVE, 2006, p. 485). Na tentativa de explicar a (quebra de) privacidade, o autor desenvolve a chamada Taxonomia da Privacidade (SOLOVE, 2006), afirmando que a quebra de privacidade não ocorre a partir de um único critério.

O objetivo do presente trabalho é relacionar o cenário proposto em uma narrativa ficcional (obra audiovisual) com o contexto de quebra de privacidade. A partir disso, utilizou-se o episódio *Joan is awful*, da série *Black Mirror*, a fim de identificar em que circunstâncias a privacidade da personagem principal do episódio (Joan, Annie Murphy) foi

quebrada, a partir da Taxonomia da Privacidade, proposta por Solove (2006), trazendo maior concretude a Taxonomia da Privacidade.

A amostra do presente estudo foi delimitada ao episódio *Joan is awful*, da série *Black Mirror*. Adotou-se uma metodologia de análise exploratória e descritiva, já trabalhada por Rodrigues e Sant'Ana (2019) em análise semelhante, na qual o episódio em questão foi segmentado em sequências, resultado de um processo de decupagem, a partir da observação dos autores. Trata-se a sequência cinematográfica de uma unidade dramática composta por uma ou mais cenas interligadas por uma narrativa audiovisual, que pode ser percebida pela continuidade da ação, podendo variar o tempo e o espaço, mas permanecendo uma continuidade lógica (AUMONT; MARIE, 2007).

Em cada uma das sequências, foram identificadas as características com enfoque nas circunstâncias em que a privacidade da personagem principal pode ter sido quebrada (sim), não se pode afirmar que foi quebrada (não) ou foi desconsiderada por não haver relação direta com a personagem Joan (Annie Murphy) (não se aplica), a partir dos grupos e subgrupos trazidos na Taxonomia da Privacidade (SOLOVE, 2006), abordados na terceira seção.

O Ciclo de Vida dos Dados (CVD) é uma estrutura cíclica composta por quatro fases: Coleta, Armazenamento, Recuperação e Descarte (SANT'ANA, 2019). Nesta estrutura existem seis fatores transversais que permeiam todas as fases (privacidade, integração, qualidade, direitos autorais, disseminação e preservação) na qual esta pesquisa enfatiza o fator de privacidade, a partir dos grupos identificados por Solove (2006). Foi relacionado às fases de coleta e recuperação, não sendo analisadas as fases de armazenamento e descarte por tratar-se de fases ocorridas no interior do espaço do detentor do CVD.

Na última seção apresentam-se discussões e reflexões acerca de como a privacidade dos usuários pode ser quebrada, em diversas circunstâncias, sobretudo sem a efetiva ciência e concordância desses usuários. Nesse sentido, espera-se trazer maior concretude, mesmo que a partir

da observação de uma obra ficcional, a Taxonomia da Privacidade (SOLOVE, 2006).

### **O ciclo de vida dos dados (CVD) e o fator privacidade a partir da taxonomia de Solove**

A partir da criação de novos métodos e técnicas decorrentes da evolução da informática, sobretudo das Tecnologia da Informação e Comunicação (TIC), percebe-se uma transformação no tratamento de dados, que passa por uma mudança quantitativa e qualitativa. Assim, os dados são processados, em menos tempo (quantitativo), bem como os resultados obtidos desse processamento é mais preciso (qualitativo) (DONEDA, 2021).

Os dados em si são puramente objetivos, não apresentam alta carga semântica intrínseca e são independentes do usuário, constituindo, contudo, matéria-prima para uma

série de possíveis interpretações, bem como medidas ou fatos que são representados por números, palavras, sons e até imagens que poderão sustentar a produção de novas informações (SOUZA; ALMEIDA, 2023). Assim, o termo dado é compreendido, na presente pesquisa, como

uma unidade de conteúdo necessariamente relacionada a determinado contexto e composta pela tríade entidade, atributo e valor, de tal forma que, mesmo que não esteja explícito o detalhamento sobre contexto do conteúdo, ele deverá estar disponível de modo implícito no utilizador, permitindo, portanto, sua plena interpretação (SANTOS; SANT'ANA, 2015, p. 205).

No presente trabalho, adotou-se o conceito de dado como o elemento básico na geração de uma informação, sendo composto pela tríade entidade - atributo - valor (EAV). Nesses termos, a tríade é composta por um conjunto mínimo de símbolos que pode ser tomado como uma unidade de conteúdo, sendo necessária a identificação do contexto a que pertence (SANTOS; SANT'ANA, 2015).

Deste modo, a Ciência da Informação (CI) pode contribuir buscando equilíbrio entre o acesso e o uso intenso de dados pessoais em determinados contextos. Entre as possibilidades de contextualização está a delimitação das fases e dos fatores que permeiam a estrutura do CVD. Especificamente nesta pesquisa o fator de privacidade possui destaque ao se fazer relações com os subgrupos da taxonomia da privacidade de Solove (2008).

### **A privacidade como fator transversal do CVD**

A privacidade é um dos fatores do CVD, que pode ser observado em todas as fases do CVD, é uma preocupação comum na maior parte das legislações mundiais (DONEDA, 2021). As constituições, leis e normativas mundiais procuram proteger a privacidade dos seus cidadãos. A Declaração Universal dos Direitos Humanos das Nações Unidas de 1948, por exemplo, defende que “Ninguém sofrerá interferências arbitrárias em sua vida privada, família, lar ou correspondência, nem ataques à sua honra e reputação”. A Constituição Brasileira de 1988, em seu artigo 5º, também garante que “X - são invioláveis a intimidade, a vida privada, a honra e a imagem das pessoas, assegurado o direito a indenização pelo dano material ou moral decorrente de sua violação”.

O professor Daniel Solove (2008) atestou que quando iniciou seus estudos sobre o tema, procurou uma definição para o termo “privacidade”, mas quando se aprofundou na questão, não encontrou nenhum conceito satisfatório.

Nesse sentido, indaga-se: por que a definição de privacidade parece tão comum e ao mesmo tempo tão complexa? Ainda segundo o autor “[...] frequentemente, os problemas de privacidade são meramente declarados de forma instintiva. Não é raro ouvirmos ou até mesmo falarmos: Isso viola minha privacidade!” (SOLOVE, 2008, p. 7, tradução nossa). Assim, instintivamente, sabe-se que certas situações são capazes de quebrar a privacidade, por exemplo: quando dados pessoais coletados por empresas, sem autorização do titular ou no mínimo ciência, assim pode ser dito que houve uma quebra de privacidade (SOLOVE, 2008,



p. 7). Mas como apresentar, tecnicamente, o conceito de privacidade? Sobre a natureza difusa do conceito de privacidade, o autor citado diz que o conceito parece abranger tudo e, portanto, parece não ser nada em si mesmo (SOLOVE, 2008). Assim, a percepção de que “o termo *privacidade* é um termo guarda-chuva, referindo-se a um grupo amplo e díspar de coisas relacionadas. O uso de um termo tão amplo é útil em alguns contextos, mas bastante inútil em outros” (SOLOVE, 2006, p. 485, tradução nossa). Com efeito, são várias as situações que podem representar a quebra de privacidade e são apresentadas como:

- Um jornal noticia o nome de uma vítima de estupro.
- Repórteres conseguem entrar na casa de uma pessoa e secretamente fotografam e gravam a pessoa.
- Novos dispositivos de raios-X podem ver através da roupa das pessoas, totalizando o que alguns chamam de “revista virtual”.
- O governo usa um dispositivo de sensor térmico para detectar padrões de calor na casa de uma pessoa.
- Uma empresa comercializa uma lista de cinco milhões de mulheres idosas incontinentes.
- Apesar de prometer não vender as informações pessoais de seus membros para outros, uma empresa faz isso de qualquer maneira (SOLOVE, 2006, p. 481).

Warren e Brandeis foram os autores do artigo “*The right to Privacy*” (1890), oportunidade em que os autores alertavam sobre as novas tecnologias, como a fotografia instantânea, que eram capazes de invadir os recintos sagrados da vida privada e doméstica, quando divulgadas na imprensa, por exemplo. Assim, a quebra de privacidade passou a ser vista também como um dano, mas incorpóreo e não físico, como até então os danos eram vistos. Eles notaram que a lei e normativas deveriam reconhecer os danos não-físicos, na mesma proporção em que se reconhecia os danos físicos.

No caso da privacidade, conforme os autores, envolve o “ferimento aos sentimentos”. A privacidade, portanto, está relacionada à proteção concedida a pensamentos, sentimentos e emoções, expressados por qualquer meio, é uma das instâncias de aplicação do direito a estar só, do direito a ser deixado em paz, conforme defendido pela primeira vez pelo juiz Thomas Cooley, da Suprema Corte Norte Americana (1888).

Alan Westin (1967), no mesmo sentido, identificou quatro estados básicos de privacidade individual: (1) solidão: indivíduo é separado do grupo e se encontra livre da observação ou interação com outras pessoas; (2) intimidade: a pessoa tem a opção de escolher com quem quer se relacionar de maneira reservada, íntima; (3) anonimato: o indivíduo se expressa publicamente (através de atos ou outra manifestação), porém, sua identidade permanece oculta; e (4) reserva (a criação de uma barreira psicológica contra intrusão indesejada).

Para Westin (1967), a privacidade está relacionada à alegação de indivíduos, grupos ou instituições para determinar por si mesmo quando, como e em que medida as informações sobre eles são comunicadas aos outros. Westin (1967) também apresentou sua preocupação com a preservação da privacidade diante das novas tecnologias de vigilância.

Contudo, segundo Solove (2006), as categorias apresentadas focam principalmente na distância espacial e separação, mas falham em capturar as diferentes dimensões da privacidade informacional.

Apesar das importantes considerações trazidas pelos autores supracitados, Solove (2006) afirma que Prosser, por exemplo, escreveu há mais de 40 anos suas considerações sobre privacidade, e as novas tecnologias, sobretudo as TIC, deram origem a um conjunto de novos danos à privacidade, tornando a construção desse conceito ainda mais complexa.

### **A Taxonomia da Privacidade de Solove**

Na tentativa de entender a privacidade, Solove (2006) apresenta a *Taxonomia da Privacidade*, oportunidade em que retira o foco de uma definição única para o termo para voltar-se às atividades que incidem sobre a privacidade, isto é, instituir um conceito plural, a partir das ações

que podem prejudicar ou quebrar a privacidade do indivíduo. Assim, Solove afirma que:

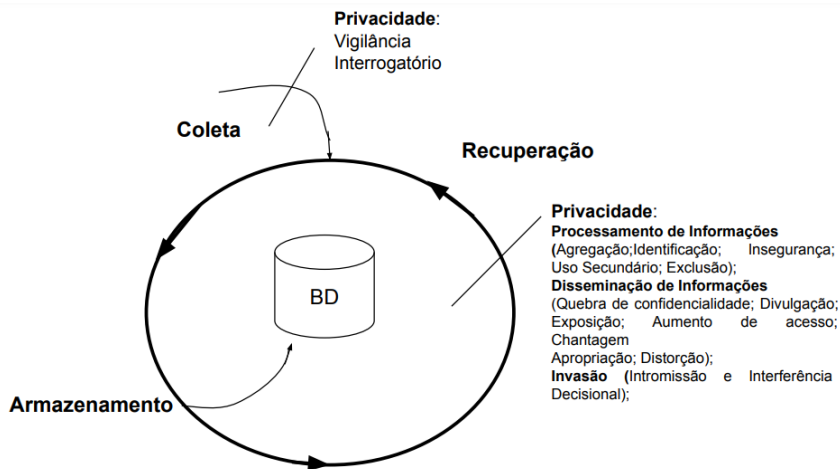
Em termos de generalidade, defendo que a privacidade deve ser conceituada de baixo para cima e não de cima para baixo, de contextos particulares e não de forma abstrata. Todas as concepções devem existir em algum nível de generalidade, portanto, minha teoria generaliza além da miríade de contextos específicos (SOLOVE, 2008, p. 9)

A taxonomia desenvolvida por Solove (2006) tem como objetivo simplificar o entendimento de situações que podem quebrar a privacidade dos usuários. Assim, o autor defende que o foco deve repousar sobre os problemas da privacidade ao invés de buscar localizar um terreno conceitual único.

A taxonomia da privacidade de Solove (2006) é classificada em quatro grupos básicos de atividades que violem a privacidade, quais sejam: (1) coleta de informações, (2) processamento de informações, (3) disseminação de informações, e (4) invasão.

Na figura 1 abaixo, os autores adaptaram o CVD (SANT'ANA, 2016), destacando o fator transversal de privacidade nas fases de coleta e recuperação, conforme trazido por Solove (2006), senão vejamos:

Figura 1 – A privacidade como fator transversal às fases de coleta e recuperação.



Fonte: Adaptado de SANT'ANA, 2016.

Segundo Solove (2006), a quebra de privacidade pode ser iniciada desde a **coleta de informações**. A fase de coleta é uma das fases do CVD (SANT'ANA, 2016), que tem a privacidade como fator transversal, pois é necessário identificar, nas fontes utilizadas, a quebra de privacidade de indivíduos relacionados aos dados coletados (SANT'ANA, 2016). A coleta de dados, que acarreta na quebra de privacidade do indivíduo, pode ocorrer de duas

formas: *Vigilância* ou *Interrogatório*. A *vigilância* é percebida quando a coleta de dados ocorre por meio de assistir, monitorar, ouvir ou gravar as atividades de um indivíduo. Rodrigues e Sant'Ana (2015) esclarecem que a vigilância pode ocorrer

Por exemplo, um serviço disponível na internet pode (...) executar ações de vigilância como o direcionamento de conteúdo a partir de dados coletados sobre trajetos do usuário (incluindo as coordenadas geográficas, a umidade, a pressão atmosférica e a altitude); informações do dispositivo de acesso e da rede de dados; histórico de comandos por voz; gostos e experiências sobre locais visitados; tempo de permanência em um local público ou privado; informações sobre a conexão de rede; metadados

de imagens, áudios e vídeos; entre outros (RODRIGUES; SANT'ANA, 2015, p. 3).

O *Interrogatório*, por sua vez, consiste na coleta de dados por meio de questionamentos ou entrevistas, podendo ser tratada como a pressão sofrida pelo indivíduo para que ele disponibilize alguma informação sobre si. Um exemplo cotidiano ocorre quando sítios eletrônicos fornecem formulários para serem preenchidos pelos usuários como condição obrigatória para o ingresso nesses sítios (RODRIGUES; SANT'ANA, 2015).

Um segundo grupo de atividades reconhecido por Solove (2006) trata-se do **processamento de informações**. Como dito anteriormente, a presente pesquisa, adota as fases do CVD (SANT'ANA, 2016) e, portanto, devemos relacionar o processamento de informações descrito por Solove na Taxonomia da Privacidade (2006) como pertencente à **fase de recuperação**, pois passa-se a tornar os dados já armazenados disponíveis para acesso e uso pelos detentores (SANT'ANA, 2016).

Na fase de recuperação, na qual o processamento está envolvido, a privacidade também é um fator transversal, pois “[...] devem ser considerados os envolvidos com os conteúdos a serem disponibilizados, identificando estruturas e possíveis usuários” (SANT'ANA, 2016, p. 18).

Solove (2006) destaca cinco subgrupos que podem ser observados no processamento de informações (fase de recuperação do CVD), quais sejam: *Agregação*: cruzamento de dados de múltiplas fontes, visando revelar fatos ocultos sobre o indivíduo, fatos esses que não seriam revelados se analisados isoladamente (RODRIGUES; SANT'ANA, 2015, p. 40). Segundo Solove (2008), um pedaço de informação aqui ou ali pode não dizer muito, mas quando esses pedaços são combinados, podem formar um retrato dessa pessoa, sendo capaz de revelar novas informações sobre essa pessoa, que ela não esperava que terceiros soubessem. Assim, Solove explica que agregar informações não é uma atividade nova, pois é sempre possível combinar vários dados, de forma que coloca-se “[...] dois e dois juntos para aprender algo novo sobre a pessoa” (SOLOVE, 2008, p. 118, tradução livre).

Em didático exemplo, Solove (2008) esclarece que um comércio eletrônico usa dados agregados quando sugere a um indivíduo produtos que ele possa se interessar, com base em suas compras anteriores. A agregação quebra a privacidade desse indivíduo quando combina dados que não eram esperados, revelando fatos até então desconhecidos por terceiros; *Identificação*: é conectar os dados aos indivíduos; é relacionar ou (re)identificar a informação a um indivíduo, a partir da vinculação de dados. Solove (2008) esclarece que a identificação pode ser similar a agregação, uma vez que ambas envolvem combinações de dados. Contudo, se diferenciam no sentido de que a identificação implica em reconhecer uma pessoa. Por exemplo, podem ocorrer exaustivas agregações de dados sobre uma pessoa em diversas bases de dados, mas essa agregação não necessariamente irá conectar (identificar) a uma pessoa no seu dia-a-dia. Existe identificação sem agregação, por exemplo, em postos de controle, nos quais as pessoas se identificam, mas não necessariamente há repositório de dados sobre elas (SOLOVE, 2008). *Insegurança*: envolve descuido em proteger as informações armazenadas contra vazamentos e acesso indevido, isto é, a partir do momento em que uma “[...] rede é alvo de uma coleta de dados externa não autorizada, através de técnicas como o *exploit*, o resultado é um vazamento de dados pessoais que não há possibilidade de retorno ao estágio anterior” (RODRIGUES; SANT'ANA, 2015, p. 4); *Uso Secundário*: a informação coletada é processada para um propósito diferente sem o consentimento do sujeito; e *Exclusão*: diz respeito às atividades que apresentam opacidade aos usuários no ciclo de vida de seus dados, tais como: armazenamento de dados; com quem são compartilhados, bem como na ausência de participação desses usuários nas decisões referentes a coleta, armazenamento, recuperação e descarte destes dados (RODRIGUES; SANT'ANA, 2015).

Importante esclarecer que essas atividades não envolvem coleta de dados, uma vez que os dados já foram coletados na fase anterior. Em vez disso, essas atividades envolvem a maneira como os dados são processados.

O terceiro grupo refere-se a **Disseminação de informações**, que também está relacionado à **fase de recuperação** do CVD. Envolve atividades de publicação, exposição e disseminação de informações sobre indivíduos ou a ameaça de fazê-lo. Esse grupo está dividido nos seguintes sete subgrupos: *Quebra de Confidencialidade*: quebrar a confidencialidade de informações, quebra de confiança entre as partes acerca da confidencialidade em que se comprometeram. A quebra de confidencialidade pode ocorrer quando determinado serviço se compromete a não compartilhar informações de seus usuários com parceiros, mas o usuário passa a receber propagandas desse parceiro, por exemplo;

*Divulgação*: ocorre quando uma informação verdadeira é revelada a outras, afetando a maneira como os outros julgam seu caráter, ocorre “quando não está transparente a usuários qual o repertório de informações estará disponível para seus pares e para as conexões de seus pares” (RODRIGUES; SANT’ANA, 2015, p. 4), acarretando em um julgamento sobre seu caráter, a partir das informações reveladas; *Exposição*: envolve a revelação de atributos emocionais ou físicos de um indivíduo, tais como a nudez, a dor ou as funções corporais de outra pessoa, como ocorre quando fotos íntimas de um indivíduo são divulgadas. Solove (2008) afirma que a exposição pode ser semelhante a divulgação, pois ambas envolvem compartilhamento de informações verdadeiras sobre uma pessoa. Contudo, a exposição envolve informações sobre nossos corpos e saúde, enquanto a divulgação está relacionada a uma gama mais ampla de dados. *Aumento do Acesso*: ampliar a acessibilidade da informação, além do previsto pelas partes. Nessa ocasião, a privacidade é quebrada quando, por exemplo, um sítio eletrônico compartilha dados pessoais de seus usuários com seus parceiros, para além do que o usuário espera ou do que é necessário para a execução do serviço; *Chantagem*: refere-se a atividades de controle, de dominação, de intimidação ou de ameaças a indivíduos ou grupos, por terceiros, como ocorre quando criminosos fazem ameaças a um indivíduo, extorquindo-o, caso o indivíduo não pague o valor determinado para que a informação não seja divulgada; *Apropriação*: envolve o uso da identidade de um indivíduo

para servir os objetivos e interesses de outrem ou para cancelar um serviço ou produto, sem o devido consentimento do indivíduo; e *Distorção*: consiste na disseminação de informações falsas, enganosas ou contraditórias sobre indivíduos.

A **Invasão**, por fim, também envolvida na **fase de recuperação do CVD**, engloba atividades de invasão à privacidade de usuários. O grupo está dividido em dois subgrupos: *Intrusão*: atos invasivos que perturbam a tranquilidade ou a solidão de um indivíduo, como “utilizar serviços com propósito de gravar dados sobre ações em um determinado ambiente, sem consentimento das partes (...)” (RODRIGUES; SANT'ANA, 2015, p. 6) e *Interferência Decisional*: envolve a interferência do governo em assuntos privados, isto é, na intrusão não consentida por parte de órgãos governamentais na vida do indivíduo.

A taxonomia da privacidade, assim, é capaz de demonstrar que existem conexões entre diferentes danos e problemas. Dessa forma, diferentes situações podem ser referidas como quebras de privacidade, pois apesar das semelhanças substanciais entre elas, há também divergência.

### **Análise do episódio *Joan is awful*, da série *Black Mirror***

O seriado *Black Mirror*, criado por Charlie Brooker, estreou em dezembro de 2011 e tornou-se um sucesso mundial. Cada episódio do seriado é independente e apresenta uma história única, sendo abordadas uma variedade de temas, como isolamento social, privacidade, política, inteligência artificial, entre outros. O seriado, geralmente, se passa em realidade distópica, onde a tecnologia desempenha um papel central na vida das pessoas (RODRIGUES; SANT'ANA, 2019).

A supracitada série, que atualmente é exibida pela plataforma de *streaming Netflix*, lançou em junho de 2023 sua sexta temporada, com cinco episódios que narram histórias independentes entre si.

O primeiro episódio, da sexta temporada da série, a ser analisado no presente trabalho, é nomeado *Joan is awful* (Joan é péssima, em tradução livre). O episódio em questão é dirigido por Ally Pankiw e tem como sinopse oficial: “Uma mulher comum fica chocada ao descobrir



que uma plataforma global de *streaming* lançou uma adaptação televisiva de prestígio de sua vida”.

O episódio, composto por 33 (trinta e três) sequências, conforme observação dos autores, retrata a história de Joan, interpretada por Annie Murphy, uma mulher, em tese, comum, que tem atividades rotineiras também comuns: as sequências iniciais mostram Joan acordando, desligando seu despertador; fazendo sua primeira refeição do dia, preparada por seu namorado; após isso, ela sai de casa para trabalhar. A sua vida é, aparentemente, comum e, por isso, não seria um enredo interessante para nenhum seriado, em tese. Contudo, ao escolher um seriado para assistir com seu namorado, Joan assiste a estréia de uma série chamada *Joan is awful*, cuja protagonista se parece fisicamente com ela e carrega seu nome.

Ao assistir o seriado, Joan percebe que sua vida se transformou em um seriado, produzido por uma plataforma de *streaming*, protagonizado por uma popular atriz (Salma Hayek). Os detalhes da vida cotidiana de Joan passam a ser expostos no seriado, de forma mais dramatizada, sendo exibido poucas horas após acontecer na vida “real”. O seriado repercute entre os amigos e colegas de trabalho de Joan, que a reconhecem. Em decorrência do seriado, Joan é demitida de seu emprego (por ter supostamente “revelado” segredos comerciais de sua empresa no seriado) e seu namorado termina o relacionamento (por conta de uma traição também retratada no seriado).

Assim, detalhes de sua intimidade são continuamente revelados, episódio após episódio, oportunidade em Joan procura sua advogada, na esperança de que sua vida não seja mais exposta. Contudo, a advogada afirma que nada pode ser feito, pois Joan consentiu que seus dados fossem coletados, armazenados e recuperados pela fictícia empresa de *streaming*. Por não ter meios legais de resolver a questão, Joan busca, por conta própria, destruir o computador quântico, responsável por coletar, armazenar e recuperar seus dados, cessando a quebra de sua privacidade, a partir de sua destruição.

Das 33 (trinta e três) sequências analisadas no presente trabalho, as sequências 22, 24 e 25 foram desconsideradas (não se aplica), posto que a protagonista, Joan, não está presente em cena, nem envolvida indiretamente. Destaca-se que apenas a quebra de privacidade de Joan foi o objeto de estudo deste trabalho, sendo desconsiderada a quebra de privacidade de outros personagens.

Na presente análise não foi percebida nenhuma quebra de privacidade de Joan, nos seguintes subgrupos da Taxonomia da Privacidade de Solove (2006):

- I. no subgrupo interrogatório (fase coleta; grupo coleta), pois não houve nenhum interrogatório ou entrevista à personagem principal, tendo tido todos os seus dados, quando coletados, por meio de vigilância;
- II. no subgrupo agregação (fase recuperação; grupo processamento), pois a vida de Joan era apenas reproduzida, não podendo ser afirmado que houve combinação de dados de fontes diversas, tampouco sendo gerados dados que não eram esperados;
- III. no subgrupo insegurança (fase recuperação; grupo processamento), pois nenhum terceiro invadiu o sistema do fictício serviço de *streaming* responsável pelo armazenamento dos dados da personagem principal outrora coletados;
- IV. uso secundário (fase recuperação; grupo processamento), pois como Joan não sabia, inicialmente, que estava sendo vigiada, ela não conhecia, em tese, as finalidades dessa vigilância, logo não poderia ter seus dados desvirtuados. Após conhecer a vigilância, a advogada mostra que Joan concedeu seu consentimento para as finalidades que estavam sendo utilizadas pela empresa de *streaming*. A legalidade ou efetividade desse consentimento não foi objeto de análise da presente pesquisa, que se restringiu a quebra de privacidade;
- V. exclusão (fase recuperação; grupo processamento): em consulta a sua advogada, Joan é informada que havia consentido aos termos

- de uso, ou seja, havia concordado com o uso de seus dados e, em tese, teria o conhecimento de como eles poderiam ser usados.
- VI. quebra de confidencialidade (fase recuperação; grupo disseminação): em tese, a personagem Joan consentiu com o compartilhamento de seus dados pessoais com terceiros, pois segundo a advogada que analisou o documento, o *streaming* a informou acerca da possibilidade de uso dos dados para a realização de um seriado.
  - VII. exposição (fase recuperação; grupo disseminação): fotos íntimas de Joan não foram divulgadas, uma vez que todo o conteúdo exibido no seriado fictício foi uma reprodução cinematográfica e dramatizada.
  - VIII. aumento de acesso (fase recuperação; grupo disseminação): em tese, não houve quebra de confidencialidade, a partir do presente subgrupo, posto que os acessos aos dados pessoais de Joan estariam devidamente descritos nos termos de uso, isto é, todo o acesso e uso de seus dados foi por ela formalmente consentido.
  - IX. no subgrupo chantagem (fase recuperação; grupo disseminação), pois a personagem principal não sofreu tentativa de extorsão para não ter seus dados divulgados; x. apropriação (fase recuperação; grupo disseminação): em tese, como Joan tinha conhecimento formal de como seus dados seriam recuperados, não houve apropriação indevida e, conseqüentemente, sua privacidade não foi quebrada.
  - X. no subgrupo interferência decisional (fase recuperação; grupo invasão), pois não houve interferência do governo na vida da personagem principal.

Assim, a partir da Taxonomia da Privacidade de Solove (2006), a personagem Joan tem sua privacidade quebrada nos seguintes subgrupos e respectivos grupos, apresentados no Quadro 1, a seguir:

**Quadro 1 – Sequências a partir do CVD e Taxonomia da Privacidade**

	Fase do CVD x Taxonomia da Privacidade				
	Coleta	Recuperação			
	Vigilância	Identificação	Divulgação	Distorção	Intrusão
	1	8	8	9	9
	2	9	9	10	10
	3	10	10	14	11
	4	11	11	16	13
	5	13	13		14
	6	14	16		16
	7	16	19		17
	8	18			19
	11	20			
	12	21			
	13	23			
	14				
	15				
	16				
	17				
	18				
	19				
	20				
	21				
	23				
	26				
	27				
	28				
	29				
	30				

Fonte: Os autores.

Considerou-se que a quebra de privacidade de Joan ocorreu nas seguintes oportunidades:

- a. Vigilância (fase coleta; grupo coleta): a quebra teve início já na coleta dos dados de Joan, que ocorreu por meio de vigilância (subgrupo). As sequências 9 e 10 não se aplicam ao subgrupo coleta, pois a personagem principal não está presente. Dentro da fase coleta, por meio da vigilância, por exemplo, a protagonista tem sua privacidade quebrada por não saber, efetivamente, que sua rotina está sendo mapeada e monitorada por meio de um processo de vigilância de coleta constante de dados. Percebeu-se que a coleta

- de dados (fase coleta), por meio de vigilância, ocorreu em 25 (vinte e cinco) sequências, excetuando as aqui pontuadas. Assim, até a destruição do computador quântico, equipamento responsável por armazenar os dados coletados, na sequência 30, os dados de Joan estavam sendo, em tese, incessantemente coletados.
- b. Identificação (fase recuperação; grupo processamento): percebe-se a personagem principal é identificada no total de 11 (onze) sequências, com destaque para as sequências 9 a 11, em que pessoas do convívio social de Joan a reconhecem como “personagem” da série.
  - c. Divulgação (grupo processamento e a fase recuperação): foi observado em 7 (sete) sequências, nas quais percebeu-se mudanças na maneira que outros indivíduos julgam o caráter da personagem, que passa a ser reconhecida como uma pessoa “péssima”;
  - d. Distorção (fase recuperação; subgrupo disseminação): pode ser percebida a quebra de privacidade por distorção em 04 (quatro) sequências, tais como nas sequências em que a vida de Joan era retratada de forma exagerada, quando comparadas ao original para aumentar a dramaticidade e gerar mais audiência.
  - e. Intromissão (fase recuperação; grupo invasão): foi identificado em 08 (oito) sequências, ou seja, sequências em que foi possível vislumbrar a quebra da solidão de Joan, causando-lhe desconforto, uma vez que sua vida estava sendo retratada em um seriado, disponível a todos os “assinantes” do serviço de *streaming* fictício.

Nesse sentido, observa-se que a Taxonomia de Solove (2006) pode ser relacionada ao CVD (SANT’ANA, 2016), pois a privacidade de um indivíduo pode ser quebrada em qualquer fase do CVD, quais sejam, coleta, armazenamento, recuperação e descarte. Dentro de cada uma das fases supracitadas, é possível que a privacidade seja quebrada de diferentes formas, a partir dos grupos e respectivos subgrupos apresentados por Solove (2006).

## Discussão e reflexões

Apesar da obra audiovisual, ora em estudo, apresentar uma realidade aumentada e dramatizada acerca da coleta, armazenamento, recuperação e descarte de dados pessoais por detentores de informação, o uso de dados para finalidades opacas aos usuários é uma realidade que vivenciamos.

A aparência amigável das TIC, a facilidade e velocidade em que esses dispositivos operam, tornam, aparentemente, o desejo do usuário por informação plenamente satisfeito. Contudo, os usuários são inscientes de como de fato ocorrem esses processos e a que custo. O episódio em estudo demonstra a existência de camadas de abstração pelos quais dados fluem e o usuário é insciente (SANT'ANA, 2021).

Conforme apresentado no seriado, um volume considerável e desconhecido de dados é coletado e recuperado, a partir do uso de TIC, oportunidade em que o usuário comum desconhece o volume de dados gerados nas diversas e rotineiras operações que realiza em seu cotidiano, pois a TIC apenas apresenta a informação biodisponível na tela do usuário.

Esse distanciamento entre o conhecimento dos detentores e a insciência dos usuários pode tornar os usuários vulneráveis às vontades dos detentores de informações. Assim, por mais que a tecnologia tenha avançado e se tornado capaz de armazenar informações em grande volume com eficiência, ainda somos fisicamente e biologicamente portadores das mesmas fragilidades humanas e dependentes de que os dados sejam tratados e apresentados como informações biodisponíveis (SANT'ANA, 2021).

Em consulta aos seus advogados, as personagens Joan (sequência 15) e a atriz Salma Hayek, interpretando ela mesma, (sequência 22), são informadas que todo o CVD está descrito nos Termos e Condições apresentados pela fictícia empresa de serviços de *streaming*. Tratam-se os Termos e Condições de uma declaração emitida por detentores de informação e direcionada aos usuários, acerca de como funciona determinado serviço, bem como os dados pessoais são tratados por uma

organização. Os detentores afirmam que esses documentos são suficientes para que o usuário entenda e efetivamente compreenda como seus dados serão tratados, não cabendo ao presente estudo a validade jurídica desse argumento.

Contudo, nenhuma das duas personagens havia lido a documentação, ou seja, mesmo que a informação esteja formalmente apresentada e disponível aos usuários, parece não ser garantido que os usuários irão ler e compreender efetivamente o que é descrito em volumosos documentos, o que impede a eles de adquirir o devido conhecimento acerca do CVD de seus próprios dados, operacionalizado por grandes corporações, que ocupam o papel de detentores.

Diante da complexidade, volume de páginas e linguagem, muitas vezes robustas, geralmente comuns em documentos dessa natureza (como é demonstrado no episódio), a maior parte dos usuários (reais e não somente os fictícios) não acessam esse tipo de informação, desconhecendo como seus dados serão tratados, para quais finalidades e quem terá acesso a eles.

Destaca-se, ainda, que foram desconsiderados os grupos uso secundário, exclusão e aumento de acesso, por exemplo, uma vez que a presente pesquisa considerou o conhecimento formal de Joan de como seus dados seriam usados pela plataforma de *streaming*, pois a advogada disse que essas informações estavam descritas nos Termos de Uso.

Contudo, o consentimento mostra-se meramente formal, não sendo devidamente capaz de informar ao usuário como seus dados serão tratados. As próprias personagens Joan (Annie Murphy) e Salma Hayek (interpretando ela mesma) surpreenderam-se com o disposto nos Termos de Uso, quando informadas por seus advogados.

Nesse sentido, percebe-se que mesmo tratando-se de uma obra ficcional, o desconhecimento dos Termos de Uso aceitos pelos usuários parece também ser desconhecido pelos usuários da realidade, uma vez que, após a estreia do episódio *Joan is awful*, por exemplo, a busca pelos Termos e Condições de uso da *Netflix* aumentou em 596% (quinhentos e noventa e seis por cento). Sugere-se, assim, a continuação de estudos

acerca da efetividade dos Termos de Uso, referente a assimilação da informação por esses usuários.

## Considerações finais

A percepção da privacidade mostra-se um sentimento muitas vezes intuitivo, mas suficientemente complexo para uma conceituação única. Como a privacidade é um fator que permeia todas as fases do Ciclo de Vida dos Dados (SANT'ANA, 2016), podendo ser quebrada em quaisquer dessas fases.

A partir das considerações de Solove (2006), o presente artigo observou uma obra audiovisual, o episódio *Joan is awful*, da série *Black Mirror*, buscando trazer maior concretude a Taxonomia da Privacidade, a partir das situações vivenciadas pela protagonista, Joan (Annie Murphy), na série. Observou-se, assim, a complexidade da quebra de privacidade, posto que dos 16 (dezesesseis) subgrupos propostos por Solove (2006), na Taxonomia da Privacidade, percebeu que a quebra da privacidade da personagem Joan ocorreu em 5 (cinco) subgrupos distintos ao longo do episódio.

A transmissão de obras audiovisuais dessa natureza mostra-se uma ferramenta poderosa para aumentar a consciência dos usuários acerca do processo constante de dados, a partir das TIC. O aceite aos Termos e Condições de uso é uma condição obrigatória para o acesso aos serviços da empresa de *streaming*, todavia, parece ter sido necessário a criação de um episódio, em tese distópico, de um seriado com grande audiência, para gerar a efetiva curiosidade dos usuários acerca do que está descrito nesses termos.

As relações entre consumo, comunicação e sociedade podem ser percebidas em uma obra audiovisual, ainda que ficcional. Pois, é possível identificar semelhanças com o que pode vir a se tornar realidade. Nesse sentido, os dados pessoais são percebidos como a moeda paga pelo uso gratuito de plataformas, *sites* e serviços *online*. Esses dados são capazes de inferir identidades e comportamentos a partir da agregação de informações de fontes diversas.



Sob a ótica econômica, o uso de dados pessoais poderia contribuir para aumentar a eficiência das transações econômicas em redes digitais. Algoritmos disponíveis nas plataformas *online*, ao identificarem um certo consumidor, poderiam melhorar a experiência de navegação e de consumo, uma vez que aquilo que ele mais gosta seria diretamente oferecido, sem perda de tempo (SILVEIRA; AVELINO; SOUZA, 2016).

Entretanto, apesar de proporcionar melhor experiência ao usuário, sugere-se que novos estudos sejam realizados para inferir as formas e meios mais eficazes para que o usuário venha a ter efetivo conhecimento acerca do tratamento de seus dados, bem como estudos voltados para a legalidade da forma de apresentação de instrumentos dessa natureza, a partir da vigência da Lei 13.709 de 14 de agosto de 2018, Lei Geral de Proteção de Dados Pessoais (LGPD).

## Referências

- AUMONT, J.; MARIE, M. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papirus, 2007.
- BRASIL. *Constituição da República Federativa do Brasil*, 1988. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/constituicao.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm). Acesso em: 11 jul. 2023.
- BROOKER, C. *Black Mirror*. Reino Unido. Endemol/Netflix, 2011.
- DONEDA, D. *Da privacidade à proteção de dados pessoais*. 2. ed. São Paulo: Thomson Reuters Brasil, 2021.
- DUTRA, I. A influência da literatura de ficção-científica na técnica cinematográfica: uma análise de o homem invisível de H.G. Wells e sua transposição filmica homônima. *Baleia na Rede*, v. 1, n. 9, p. 209-221, 2012.
- FOSS, J. C. Netflix: buscas por termos de uso disparam devido a Black Mirror. *Tecmundo*, 18 jun. 2023. Disponível em: <https://www.tecmundo.com.br/mercado/265747-black-mirror-buscas-terminos-uso-netflix-dispararem.htm>. Acesso em: 06 ago. 2023
- MENEZES, S. S.; ARAÚJO, R. F. Fanfiction de ficção científica: divulgação e incentivo à leitura sobre ciência. *Múltiplos Olhares em Ciência da Informação*, n. Especial, 2018. Disponível em: <http://hdl.handle.net/20.500.11959/brapci/106502>. Acesso em: 04 ago. 2023.
- ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS. *Declaração Universal dos Direitos Humanos*, 1948. Disponível em: <https://www.unicef.org/brazil/declaracao-universal-dos-direitos-humanos>. Acesso em: 12 jul. 2023.

RODRIGUES, F. A.; SANTANA, R. C. G. Uso de taxonomia sobre privacidade para identificação de atividades encontradas em termos de uso de redes sociais. En XII CONGRESO ISKO ESPAÑA Y II CONGRESO ISKO ESPAPA-PORTUGAL, 19-20 de noviembre, 2015, Organización del conocimiento para sistemas de información abiertos. Murcia: Universidad de Murcia. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/294728457\\_Uso\\_de\\_taxonomia\\_sobre\\_privacidade\\_para\\_identificacao\\_de\\_atividades\\_encontradas\\_em\\_termos\\_de\\_uso\\_de\\_redes\\_sociais](https://www.researchgate.net/publication/294728457_Uso_de_taxonomia_sobre_privacidade_para_identificacao_de_atividades_encontradas_em_termos_de_uso_de_redes_sociais). Acesso em: 06 ago. 2023.

RODRIGUES, F.A.; SANT'ANA, R.C.G. Ficção Científica e Realidade da Coleta de Dados em Redes Sociais Online (Black Mirror). In: MORAES, J.A.; RODRIGUES, F. A.; PANTALEÃO, N. C. A.(Orgs.). *Tecnologia e Sociedade: discussões contemporâneas*. São Paulo: FiloCzar, 2019

SANTOS, P. L. V. A. C.; SANTANA, R. C. G. Dado e Granularidade na perspectiva da Informação e Tecnologia: uma interpretação pela Ciência da Informação. *Ciência da Informação*, v. 42, n. 2, 2015. DOI: 10.18225/ci.inf.v42i2.1382. Disponível em: <https://revista.ibict.br/ciinf/article/view/1382>. Acesso em: 12 fev. 2023.

SANT'ANA, R. C. G. Ciclo de vida dos dados: uma perspectiva a partir da ciência da informação. *Informação & Informação*, v. 21, n. 2, p. 116-142, 2016. DOI: 10.5433/1981-8920.2016v21n2p116. Acesso em: 25 jun. 2021.

SANT'ANA, R. C. G. Transdução informacional: impactos do controle sobre os dados. In: MARTÍNEZ-ÁVILA, D., SOUZA, E. A., and GONZALEZ, M. E. Q., eds. *Informação, conhecimento, ação autônoma e big data: continuidade ou revolução?*. Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica; FiloCzar, 2019, pp. 117- 128. ISBN: 978-85-7249-055-9. Disponível em: <http://books.scielo.org/id/gfrbh/pdf/martinez-9788572490559-09.pdf>.

<https://doi.org/10.36311/2019.978-85-7249-055-9.p117-128>. Acesso em: 05 jun. 2022.

SANT'ANA, R. C. G. A transdução nos processos de mediação e a informação biodisponível. In: SMIT, J. W. et al (org.) *Humanidades digitais, big data e pesquisa científica*. São Paulo : Fundação Fernando Henrique Cardoso (FFHC), 2021. Disponível em: <https://fundacaofhc.org.br/files/Humanidades%20Digitais.pdf>. Acesso em: 04 jun. 2022.

SILVEIRA, S. A.; AVELINO, R.; SOUZA, J. A privacidade e o mercado de dados pessoais | Privacy and the market of personal data. *Liinc em Revista*, v. 12, n. 2, 2016. DOI: 10.18617/liinc.v12i2.902. Disponível em: <https://revista.ibict.br/liinc/article/view/3719>. Acesso em: 1 mar. 2024.

SOLOVE, D. J. A *Taxonomy of Privacy*. University Of Pennsylvania Law Review, 2006, 154(3), 477. <http://doi.org/10.2307/40041279>.

SOLOVE, D. J. *Understanding privacy*. Cambridge: Harvard University Press, 2008.

SOUZA, M. ; ALMEIDA, F. G. O comportamento do termo conhecimento na Ciência da Informação. *Revista Conhecimento em Ação*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, p. 3-27, 2023. DOI: 10.47681/rca.v8i1.58126. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/rca/article/view/58126>. Acesso em: 21 maio. 2024.

WARREN, S. D.; BRANDEIS, L. D. *The Right to Privacy*. *Harvard Law Review*, v. IV, n. 5, 1890. Disponível em: <https://www.cs.cornell.edu/~shmat/courses/cs5436/warren-brandeis.pdf>. Acesso em: 21 maio 2024.

WESTIN, A. *Privacy and freedom*. New York: Athenaeum, 1967.

## Sobre os autores

*Ricardo César Gonçalves Sant'Ana*: Professor Associado da Universidade Estadual Paulista - UNESP, Faculdade de Ciências e Engenharias - FCE, Campus de Tupã. Professor do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade Estadual Paulista, Campus de Marília. Doutor em Ciência da Informação (2008) e Livre-Docente em Sistemas de Informações Gerenciais pela UNESP (2017). Possui especializações em Orientação à Objetos (1996) e Gestão de Sistemas de Informação (1998). Líder do Grupo de Pesquisa - Tecnologias de Acesso a Dados (GPTAD) e membro do Grupo de Pesquisa - Novas Tecnologias em Informação GPNTI. Foi Presidente da primeira composição da Comissão de Acompanhamento e Avaliação dos Cursos de Graduação - CAACG da UNESP, entre 2018 e 2020. E-mail: [ricardo.santana@unesp.br](mailto:ricardo.santana@unesp.br). ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1387-4519>.

*Dayane de Oliveira Martins*: Mestre em Ciência da Informação pela Universidade Estadual Paulista (Unesp); especialista em Direito Processual Civil pela Universidade Anhaguera - Uniderp (2017) e em Direito Civil e Empresarial pelo Instituto Damásio de Direito da Faculdade IBMEC SP (2020); bacharel em Direito pela Universidade Federal de Goiás (2016). É advogada licenciada no Brasil, membro da Ordem dos Advogados do Estado de Goiás. Atualmente, atua como Responsável Técnica em uma plataforma de gestão de dados pessoais e que oferece serviços terceirizados de DPO ([www.dponet.com.br](http://www.dponet.com.br)), com emissão de pareceres jurídicos. Membro do Grupo de Pesquisa - Tecnologias de Acesso a Dados (GPTAD). E-mail: [dayane.martins@unesp.br](mailto:dayane.martins@unesp.br). ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-8872-510X>.

---

Data de submissão: 3/9/2023

Data de aceite: 28/10/2024

## **Compreendendo o design através das plataformas: o caso do consumo de moda no Shopee**

### **Understanding design across platforms: the case of consumption of fashion in Shopee**

*Sandra Portela Montardo*

*Ítalo José de Medeiros Dantas*

*Glauber Soares Júnior*

*Marcelo Curth*

**RESUMO:** *Este artigo tem por objetivo analisar a plataforma de comercialização Shopee, a partir de sua estrutura e dos comentários dos consumidores. Conduziu-se um estudo de caso em duas partes: I) Análise de macrouniverso da plataforma, focado na identificação e discussão das características de plataforma da Shopee, articulando com as funções do Design; e, II) Análise de microuniverso, focado em apenas um dos anúncios, onde se coletou 248 comentários com foco em identificar os valores de design presentes em tais textos. A primeira etapa do estudo revelou a característica de datificação e plataforma como mais possível de influenciar a percepção das funções do Design. O segundo estudo demonstrou que os consumidores se atêm a comentários de valores pragmáticos, evidenciando atributos materiais e da interação consumidor-produto.*

**Palavras-chave:** *plataforma de comercialização; valores de Design; consumo.*

**ABSTRACT:** *This paper aims to analyse the Shopee trading platform, based on its structure and consumer comments. A case study was carried out in two parts: I) Analysis of the platform's macro universe, focused on identifying and discussing Shopee's platform characteristics, articulating with the functions of Design; and II) Microuniverse analysis, focused on just one of the advertisements, where 248 comments were collected with a focus on identifying the design values present in*

*such texts. The first stage of the study revealed the characteristic of datatification and platform as being more likely to influence the perception of the functions of Design. The second study showed that consumers adhere to comments based on pragmatic values, highlighting material attributes and consumer-product interaction.*

**Keywords:** *commercialization platform; Design values; consumption.*

## Introdução

A ascensão das plataformas digitais no contexto contemporâneo tem transformado a maneira como os consumidores interagem com produtos e serviços, proporcionando novas oportunidades e desafios para designers e marcas (PARKER *ET AL.*, 2016). Essas plataformas têm se tornado espaços cruciais para a troca de informações, tal como a construção de comunidades e a criação de valor compartilhado (Srnicsek, 2017). A perspectiva teórica conhecida como Estudos de Plataforma pode ser tomada como um campo de estudos que vem sendo desenvolvido desde os anos 2010 interessado na intersecção entre trocas sociais e questões relativas à materialidade das plataformas, aspectos econômicos e políticos inerentes ao funcionamento das plataformas digitais (D'ANDRÉA, 2020). Trata-se, segundo Burgess (2021) de investigações que se voltam às relações compreendidas em torno de “tecnologias, interfaces, e *affordances*, estruturas proprietárias, modelos de negócio, mídia e auto-representações, e a governança dessas entidades, posicionando esses elementos em uma relação coevolutiva com as diversas culturas de uso da plataforma” (BURGESS, 2021, P. 26). No Brasil, essa abordagem teórica vem sendo apropriada pela área da Comunicação, de 2010 em diante, como demonstram estudos sobre teses e dissertações produzidas a partir dos Estudos de Plataforma (MONTARDO, FERREIRA, 2022), bem como a respeito de artigos publicados em periódicos dos Extratos A e B do Sistema Qualis baseados nessa perspectiva em periódicos brasileiros nesse mesmo período (MONTARDO, 2023).

Pode-se dizer que produção cultural (de jogos, notícias, produção de conteúdo imagético, audiovisual e sonoro) e consumo de tudo isso em plataformas digitais figuram como temas de pesquisa consistentes no âmbito dos Estudos de Plataforma, emergindo como duas (ou mais) faces de uma mesma moeda. E isso porque, por um lado, tem-se que a produção e a distribuição de bens culturais nessas plataformas encontra-se fortemente determinada por aspectos infraestruturais, de mercado e de governança que as constituem (Poell, Nieborg, 2018; Poell, Nieborg, Duffy, 2022). Por outro lado, configura-se uma forma

de consumo que se dá em forma de ciclos de feedback, em que consumidores reagem ao conteúdo oferecido em plataformas digitais por meio das funcionalidades disponíveis na plataforma em questão (curtidas, comentários, reações, compartilhamento etc.), afetando, com isso, a própria produção daí decorrente (Montardo, Valiati, 2021). Caliandro et al. (2024) definem plataformização da cultura de consumo como a “progressiva penetração das infraestruturas, dos processos econômicos e dos enquadramentos de governança das plataformas (Nieborg, Poell, 2028, p. 2) na vida cotidiana dos consumidores”. (Caliandro et al, 2024, p. 14). Com isso, ocorre a reorganização das práticas culturais por meio das quais os consumidores utilizam objetos de consumo para conferirem sentido coletivo aos ambientes em que circulam, além de orientar suas experiências online e offline. (Caliandro et. al, 2024). Para designers e marcas de moda, as plataformas oferecem um potencial significativo para alcançar públicos mais amplos, obter feedback direto dos consumidores e adaptar suas ofertas às necessidades e preferências em constante evolução do mercado (Cusumano *et al.*, 2019).

Um aspecto fundamental das plataformas digitais é a capacidade de extrair e analisar dados sobre os consumidores, permitindo que designers e marcas compreendam melhor seus comportamentos, motivações e desejos (Mayer-Schönberger; Cukier, 2013). Esses dados podem ser usados para informar o processo de design, melhorar a qualidade e a relevância dos produtos e criar experiências mais personalizadas e significativas para os consumidores (Lupton, 2016). A plataforma Shopee, uma das maiores plataformas de comércio eletrônico do Sudeste Asiático, é exemplo notável dessa tendência, oferecendo uma ampla gama de produtos de moda para milhões de consumidores em todo o mundo (Zhang *et al.*, 2020).

Neste contexto, surge a hipótese de que a compreensão geral, tanto da estrutura de uma plataforma como da Shopee, quanto dos comentários dos consumidores, pode ser inserida na prática do Design para entender a receptividade e ampliação do alcance dos produtos. Ao analisar e interpretar os comentários dos consumidores, os designers podem

obter insights valiosos sobre as expectativas, as necessidades e as preferências do público-alvo, bem como identificar tendências emergentes e oportunidades de inovação (Kozinets, 2002).

A justificativa para essa abordagem reside na crescente importância do consumo de moda e na experiência e necessidade de criar produtos que sejam não apenas esteticamente atraentes e funcionais, mas também culturalmente relevantes e emocionalmente envolventes. Ao integrar os comentários dos consumidores no processo de design, os designers podem desenvolver soluções mais adaptadas às demandas e aos valores do mercado, contribuindo para a criação de uma oferta de produtos mais competitiva e diferenciada (Verganti, 2009).

O objetivo deste artigo é, portanto, explorar a relação entre plataforma e os valores e funções do design quanto a cultura do consumo de moda, com foco específico no uso da estrutura de plataforma e dos comentários da Shopee. Através de um estudo de caso, o artigo busca identificar as principais oportunidades e desafios associados a essa abordagem e fornece recomendações práticas para designers e marcas que desejam aproveitar o potencial das plataformas digitais para melhorar seus produtos e processos criativos, identificando a correlação entre funções e valores, e o papel da plataforma ofertada pela Shopee.

## **Fundamentação teórica**

### **Plataformas: conceitos introdutórios**

Plataforma e plataformização são conceitos que têm ganhado destaque no cenário atual, especialmente no contexto digital e de negócios (D'ANDRÉA, 2020). O termo “plataforma” pode ser entendido como uma base tecnológica ou infraestrutura que permite a interação entre diferentes atores, como consumidores, desenvolvedores e fornecedores, facilitando a troca de informações, recursos e serviços (D'ANDRÉA, 2020). Já com relação ao termo “plataformização”, pode-se entendê-la como relacionado ao processo de transformação de um produto,



serviço ou negócio em uma plataforma, buscando criar um ecossistema em torno dele e gerar valor por meio da colaboração e da inovação (BALDWIN; WOODARD, 2009). Neste artigo, atem-se aos conceitos de plataforma, segundo o que aponta D'Andréa (2020).

As plataformas digitais têm se tornado cada vez mais comuns e influentes, abrangendo diversos setores da economia, como comércio eletrônico, mídia social, transporte e hospedagem (Parker *et al.*, 2016). Essas plataformas se caracterizam pela sua capacidade de conectar e integrar diferentes atores e recursos, promovendo a criação de redes e comunidades e estimulando a cooperação e a competição (Rochet; Tirole, 2003). Tendo isso em vista, a teoria das plataformas sugere que o sucesso de uma plataforma depende de sua capacidade de atrair e reter um número suficiente de participantes, gerando efeitos de rede e aumentando o valor do ecossistema para todos os envolvidos (Eisenmann *et al.*, 2006). Nesse sentido, a gestão de plataformas envolve a definição de estratégias e políticas que incentivem a adesão e a contribuição dos participantes, bem como a governança e a regulação das interações e das transações (Boudreau; Hagiu, 2009).

A literatura sobre plataformas também destaca a importância da arquitetura e do design na criação e no desenvolvimento de plataformas bem-sucedidas (Yoo *et al.*, 2010). A arquitetura de uma plataforma refere-se à sua estrutura e organização, incluindo os componentes, as interfaces e os protocolos que permitem a interação e a integração entre os participantes (Baldwin; Clark, 2000). O design de uma plataforma, por sua vez, envolve a definição de suas funcionalidades, características e experiências, buscando atender as necessidades e as preferências dos consumidores e dos desenvolvedores (Wareham *et al.*, 2014).

A pesquisa e a análise de dados são atividades fundamentais para o desenvolvimento e a gestão de plataformas, permitindo a identificação de tendências, oportunidades e desafios, bem como a avaliação do desempenho e do impacto das estratégias e das políticas adotadas (Hagiu; Wright, 2015). A coleta e a análise de dados em plataformas podem envolver o uso de técnicas e ferramentas de big data, inteligência artificial

e aprendizado de máquina, buscando extrair *insights* e conhecimentos relevantes para a tomada de decisão e a inovação (Provost; Fawcett, 2013).

Assim sendo, as plataformas digitais têm se mostrado uma estrutura valiosa para captar dados e compreender os desejos e necessidades dos consumidores, permitindo que as empresas desenvolvam produtos e serviços mais alinhados às expectativas do mercado. A análise de comentários dos consumidores em plataformas como redes sociais, fóruns e sites de avaliação pode fornecer dados sobre as preferências, opiniões e comportamentos dos consumidores (Kaplan; Haenlein, 2010). Essa abordagem tem sido amplamente adotada por empresas e profissionais de marketing para identificar tendências, oportunidades e desafios, bem como para avaliar a percepção e a satisfação dos clientes em relação aos produtos e serviços oferecidos (Jansen *et al.*, 2009; Stieglitz; Dang-Xuan, 2013).

### **Conceitos de Design: as funções dos produtos e o papel da visão do consumidor**

O conceito de design tem se transformado ao longo do tempo e, atualmente, é entendido de maneira mais ampla do que apenas o desenvolvimento de produtos. O design é agora visto como um processo criativo que envolve a resolução de problemas e a inovação, e não apenas a estética de um produto (TORRES, 2017). O design, em sua essência, é um processo de criação que envolve a identificação de um problema, a geração de ideias para resolvê-lo e a implementação da melhor solução (CROSS, 2006). Este processo é iterativo e envolve uma série de etapas, incluindo pesquisa, geração de ideias, prototipagem, teste e refinamento (BAXTER, 2011).

O design é, portanto, um processo de pensamento crítico e criativo que pode ser aplicado a qualquer área, não apenas ao desenvolvimento de produtos. Assim sendo, o design também é visto como uma forma de comunicação (Burdek, 2010). Ele envolve a criação de mensagens visuais que são interpretadas pelos consumidores ou espectadores

(Silveira, 2022). Essas mensagens podem ser transmitidas através de vários meios, incluindo produtos, gráficos, ambientes e sistemas digitais. O design, portanto, desempenha um papel crucial na criação de experiências significativas para os consumidores (Moggridge, 2007).

Nesse entremeio, enxerga-se o design como dotado de funções que servirão para conduzir e tentar garantir o processo de satisfação dos consumidores quanto a interação consumidor-produto em diferentes níveis (Löbach, 2001). Essas funções se relacionam as estratégias de codificação projetadas pelo designer em um produto, assim sendo, as possíveis escolhas de usos de artefato (Löbach, 2001). No entanto, não se trata apenas disso, está também centrado nos possíveis usos feitos pelos consumidores sobre aquele objeto, tratando-se então de uma linguagem, pois este vai além da materialidade do produto e se torna imbricado de sentidos socioculturais, comunicativos e que se modificarão de acordo com os usos que os consumidores farão destes produtos (Bürdek, 2010). A partir disso, Löbach (2001) define como três as funções dos produtos: prática (relacionado a função), estética (relacionado a forma) e simbólica (relacionada ao significado).

Inicialmente, sobre a função prática, Braidia e Nojima (2014) relacionam essa dimensão a função de um produto, ao sentido fisiológico e ergonômico para o qual este artefato foi construído, o sentido mecânico que se toma forma na base dele. Assim sendo, Löbach (2001) define a função prática como as relações práticas entre um produto e seus consumidores, que envolvem aspectos fisiológicos no nível orgânico-corporal, abrangendo todos os aspectos fisiológicos do seu uso.

Em seguida, ao adentrar na sensorialidade evocada pelos produtos, Löbach (2001) apresenta a função estética, que Braidia e Nojima (2014) relacionam a forma dos produtos, aos elementos (visuais, táteis e sonoros) que conformam o artefato. Portanto, trata-se dos aspectos psicológicos que são evocados pela aparência dos produtos e como esse pode influenciar em seu uso (Löbach, 2001). Nesse entremeio, os significados dos produtos estão relacionados à função simbólica (Braidia; Nojima, 2014). Löbach (2001) define como a função que servirá para estimular

a espiritualidade do consumidor, interconectando ao artefato com as experiências e bagagens do indivíduo que interage com o produto.

Tendo isso em mente, argumenta-se que a comunicação eficaz com os consumidores é um dos aspectos mais importantes no design de um produto e que a interconexão entre as funções dos produtos (Löbach, 2001) e o desejo dos consumidores se tornam estritamente necessárias, por isso, as empresas buscam obter feedback e avaliar a satisfação dos clientes em relação aos produtos e serviços oferecidos (Kotler; Keller, 2012).

Pensando assim, entende-se que as plataformas digitais podem ser utilizadas para coletar dados sobre as preferências e necessidades dos consumidores, auxiliando no processo de pesquisa e análise de mercado (Kaplan; Haenlein, 2010). Por exemplo, as redes sociais e os fóruns online podem ser explorados para identificar tendências, opiniões e comportamentos dos consumidores, bem como para obter feedback e avaliar a satisfação dos clientes (Jansen *et al.*, 2009; Stieglitz; Dang-Xuan, 2013). A integração dessas abordagens e a aplicação de estratégias de análise de dados em plataformas digitais podem auxiliar as empresas na criação de produtos que atendam às demandas e às expectativas do mercado, promovendo a diferenciação e o sucesso no competitivo cenário atual.

### **O consumo de Moda e os valores de Design: teorias e categorias**

O consumo de moda é um fenômeno amplamente estudado na literatura acadêmica, destacando a importância dos aspectos culturais, sociais e psicológicos na escolha e no uso roupas e acessórios (BARNARD, 2003; SANCHES, 2016). Assim sendo, a Moda é vista não apenas como uma forma de expressão individual, mas também como um meio de comunicação e de construção de identidade, permitindo que os indivíduos se posicionem e se relacionem com os outros dentro de um contexto social específico (BARTHES, 1967; BARNARD, 2003).

Tendo isso em mente, adentra-se na perspectiva do valor dos produtos, e como os artefatos que se consome pode trazer em sua configuração

formal um potencial comunicativo (Burdek, 2010), onde o próprio produto transmite suas características e atributos, a forma como é produzido, seus usos e o público-alvo que se pretende alcançar (Niemeyer, 2013). No caso da Moda, os consumidores a utilizam como um possível canalizador de uma mensagem por vezes de status ou de pertencimento à grupos sociais, que se deseja comunicar para um meio sociocultural (Barnard, 2003). Tais mensagens, quando configuradas na forma de um produto, utilizam-se de uma série de construtos sintáticos para que se alcance o efeito pretendido no consumidor (Silveira, 2022).

Niemeyer (2003) apresenta uma teoria semiótica aplicada ao Design que considera quatro dimensões centrais: material, sintática, semântica e pragmática, ressaltando sua interdependência no produto, mas divisão para efeitos didáticos. Essa teoria reverbera o processo constitutivo da construção de um produto, em que parte dos seus elementos plásticos componentes (cores, formas, texturas...), passando pelo significado desses elementos até chegar aos possíveis contextos de uso. Essas dimensões auxiliam na compreensão do processo de criação de produtos (Silveira, 2022). Segundo o que trata Braida e Nojima (2014), haveria então uma relação entre esses conceitos e as funções de um produto, onde a dimensão sintática estaria relacionado a função estética, a dimensão semântica e a função simbólica e a dimensão pragmática e a função prática dos artefatos.

A partir das categorias de Niemeyer (2003), Medeiros (2014) sugere uma nova abordagem denominada de “Interação Significante”, que considera as relações entre pessoas, produtos e contextos para explicar os valores emocionais e pragmáticos que acabam por serem atribuídos a produtos, ainda que de maneira inconsciente. Nesse contexto, a interação semântica com os produtos tomaria partido a partir da dimensão pragmática, que considera a materialidade do artefato, portanto, estando relacionado diretamente aos atributos físicos; e, a dimensão emocional, que vislumbram percepções afetivas e simbólicas a partir dos produtos. Portanto, argumenta-se que as categorias propostas por Medeiros (2014) conseguem dar luz para classificação da textualidade presente na

avaliação de produtos pelos consumidores em plataformas de comercialização como a Shopee.

Considerando tudo o apresentado nesta fundamentação teórica, argumenta-se sobre a necessidade de atenção às funções do design ressaltadas pelos comerciantes a partir da estrutura de plataforma da Shopee. Assim sendo, os consumidores possuem contato, o que levam ao despertar do interesse, de diferentes formas e por diferentes motivações. Tais interesses serão evocados a partir dos elementos de oferta escolhidos pelos vendedores para divulgar os seus produtos e como esses anúncios serão construídos.

## **Materiais, métodos e técnicas**

### **Procedimentos técnicos: a plataforma Shopee, calçado selecionado e a coleta de dados**

A plataforma Shopee, lançada em 2015, tem se consolidado como um importante nome no mercado de *e-commerce*, oferecendo uma ampla gama de produtos, incluindo calçados – foco desta pesquisa –, para milhões de consumidores em todo o mundo (ZHANG *ET AL.*, 2020). Nesse sentido, a plataforma desempenha um papel fundamental na transformação do varejo de calçados, facilitando a interação entre consumidores, designers e marcas e promovendo a inovação e a criação de valor no setor (PARKER *ET AL.*, 2016). Assim, justifica-se sua escolha de tal plataforma para esta investigação.

Para a etapa 2, que foca nos comentários de uma das publicações, conduziu-se uma filtragem na plataforma, seguindo os seguintes passos: I) Sapatos femininos; II) Aba “Popular”, buscando aqueles com uma grande quantidade de produtos vendidos; III) Produto com uma média 4 estrelas, de modo a se obter uma variedade de comentários (positivos e negativos). A partir disso, selecionou-se o produto para análise com base nesses critérios. Este produto foi um Chinelo Unisex (Figura 1).

Figura 1 – Identificação preliminar do objeto de estudo

Calçado <sup>1</sup>	Tipo	Informações técnicas	
	Chinelo	<b>Título</b>	Chinelo Unisex Nuvem Original Lançamento
		<b>Preço</b>	R\$24,90
		<b>Estrelas</b>	4,3
	<b>Descrição</b>	<p><i>“Essa é a mais nova moda em Chinelos ‘Pisando nas Nuvens’”. Chinelos de Alta qualidade e com um conforto que você nunca viu antes Muita atenção aqui!!! A cor preta e um pouco mais clara, não é um preto tão escuro. Características: 1. Material de alta qualidade, largura de banda, macia e confortável 2. calçados casuais antiderrapante, secagem rápida, respirável Fácil de usar! 3. Bicos de vazamento, alças cruzadas, Esfria, respirável, a melhor escolha da praia 4. Sapato caminhada leve, Design conveniente de slip-on, Solinha selecionada em escova. Informações do produto: Gênero: Unisex Material: microexpandido Função: Respirável, Mensagem, Love, Soft Estilo: Moda ,Encanto fresco, Feminino Forma de Dedo: Cabeça redonda Altura do Salto: 3cm Temporada Adequada: Primavera, Verão Pacote: 1 Par Chinelo Tamanhos Disponíveis: forma padrão 33-34 / 20,00 cm 35-36 / 21,50 cm 37-38 / 22,50 cm 39-40 / 24,00 cm”.</i></p>	

Fonte: elaborado pelos autores (2023) de acordo com Shopee (2023).

A coleta dos comentários foi conduzida manualmente, sistematizando-se os comentários da sessão “com comentários” da publicação supramencionada em uma tabela do Excel. Quanto à amostragem, considerando-se que a redundância (PANG & LEE, 2008) não se trata de um viés necessário nesta investigação, optou-se por selecionar no máximo 50 comentários para cada nível de avaliação (1 a 5 estrelas), de modo a se obter um equilíbrio. Por isso, foram mapeados e considerados, ao todo, 248 comentários, eliminando-se aqueles cujos respondentes só teceram críticas nas sessões específicas referentes a “conforto”, “qualidade” e “parecido com o anúncio”, por já ter um viés semântico em sua codificação.

## Categorias de interpretação e técnicas de análise

### Etapa 1: Plataformas digitais e as dimensões do Design

Para condução da análise, nesta primeira etapa, são entrecruzados conceitos relacionados às características de plataforma, segundo D'Andréa (2020), e a relação com a comunicação dos atributos dos produtos comercializados, considerando-se as dimensões do Design, com base na ordem da plataforma Shopee, analisado por meio das funções dos produtos, sendo estas: prática, estética e simbólica, segundo apresenta Löbach (2001). Tais conceitos norteadores podem ser compreendidos no Figura 2.

Figura 2 – Conceitos/questões norteadores de plataformas e funções do Design

<b>Plataformas (D'ANDRÉA, 2020)</b>	
Datificação e algoritmos	Como esta plataforma recomenda/disponibiliza conteúdo para os usuários?
Infraestrutura	Qual Big 5 está associada à plataforma? E como essa relação se dá?
Modelo de negócios	De que forma esta plataforma gera receita?
Governança	O que é proibido/desincentivado a se fazer nessa plataforma? E como/onde isso está declarado?
Práticas e <i>Affordances</i>	O que é proibido de se fazer, mas as pessoas fazem mesmo assim nesta plataforma? Como isso acontece?
<b>Funções do Design (LOBACH, 2001)</b>	
Prática	Como os elementos de plataforma da Shoppe auxiliam na compreensão da função prática dos produtos comercializados?
Estética	Como os elementos de plataforma da Shoppe auxiliam na compreensão da função estética dos produtos comercializados?
Simbólica	Como os elementos de plataforma da Shoppe auxiliam na compreensão da função simbólica dos produtos comercializados?

Fonte: elaborado pelos autores (2023) de acordo com Lobach (2001) e D'Andréa (2020).



## Etapa 2: Valores de Design

Para análise dos comentários, e entendimento do seu potencial de relação com os valores do design, empregou-se como método a análise de conteúdo, que, segundo Bardin (2011), trata-se de abordagem sistemática e objetiva da análise de textos, conduzindo-a a partir da formalização de categorias. Portanto, tal estratégia permitiu identificar e quantificar os temas recorrentes relacionados ao design presentes nesses comentários, identificando padrões e tendências. De modo a guiar a análise, tornando-a, categoricamente, objetiva, empregou-se como princípios de observação os valores de design de Medeiros (2014), no método de interação significativa, que considera as visões pragmáticas e emocionais da dimensão semântica do Design (Figura 3).

Figura 3 – Conceitos/questões norteadores dos valores de design

<b>Valores do Design (MEDEIROS, 2014)</b>		
Pragmática	Prático	Associações semânticas do usuário conectadas aos atributos físicos, incluindo as qualidades tangíveis e perceptíveis dos produtos.
	Crítico	Julgamentos do usuário e essa dimensão revela como o usuário pode se sentir sobre o uso de um produto.
Emocional	Ideológico	Implica associações semânticas que são sustentadas por paradigmas simbólicos atribuídos aos produtos (status, identidade, estilo de vida e/ou personalidade).
	Lúdico	As associações semânticas emocionais do usuário, porém abrangem preferências individuais, em vez de valores ou padrões de comportamento baseados em elementos sociais/simbólicos.

Fonte: elaborado pelos autores (2023) de acordo com Medeiros (2014).

## Discussões e resultados

### **Análise de macrouniverso: diálogos possíveis entre as características de plataforma da Shopee e apresentação das funções dos produtos de Design**

A primeira dimensão sugerida por D'Andréa para análise de plataformas diz respeito à “datificação e algoritmos”, que se refere às estruturas de funcionamento das plataformas. Tal discussão se torna pertinente, pois “compreender o funcionamento das plataformas a partir de lógicas de programabilidade é central para uma abordagem contemporânea e crítica do tema” (D'ANDRÉA, 2020, P. 26). Isso influencia a forma como os dados, e conseqüentemente os produtos, são apresentados aos seus potenciais consumidores. Nesse contexto, tem-se dois principais envolvidos no processo: consumidores e comerciantes. Neste artigo, foca-se nas discussões relacionadas aos consumidores e a intersecção com as postagens veiculadas na plataforma.

Portanto, em se tratando dos consumidores, a Shopee explica que recolhe dados básicos relacionados a nome, endereço de e-mail, data de nascimento, endereço de cobrança ou de entrega, conta bancária, informações de pagamento, número de telefone e sexo, entende-se que algumas dessas informações se tornam necessárias para que haja uma transação segura entre as partes envolvidas. No entanto, ainda há coleta de outros atributos, como informações enviadas ou associadas ao(s) dispositivo(s) usado(s) para acessar serviços ou a plataforma da Shopee, informações sobre a rede de internet, bem como as pessoais e contas com as quais se tenha interagido, gravações e arquivos de fotos, áudios ou vídeos, documentos de identificação emitidos pelas autoridades públicas, dados de publicidade e comunicações, dados de utilização dos serviços e transacionais e dados de localização. Observa-se uma coleta completa de informações do consumidor, que vão além de informações pessoais básicas, todas em nome de uma experiência pretensamente personalizada de anúncios e ofertas para os potenciais consumidores. Quanto a

ARTIGO

isso, a plataforma adverte que “[...] desativar a coleta de informações de localização fará com que seus recursos baseados em localização sejam desativados” (SHOPEE, 2022, N.P.).

As escolhas de personalização de anúncios feita pela Shopee com base em tantas informações pessoais do consumidor, podem ser observadas por uma vertente do design de experiência, e afetar diretamente na oferta das funções do Design e na percepção dos diferentes valores dos produtos. Isso no sentido de que “[...] os usuários podem não perceber que o conteúdo de uma página foi adaptado aos seus interesses, visto que o conteúdo da Web está sempre em estado de fluxo” (Treiblmaier; Pollach, 2011, p. 19, tradução nossa). Assim sendo, as dimensões estética e simbólica podem ser relacionadas a interesses de grupos específicos de consumidores (Löbach, 2001), categorizados, originalmente, por algoritmos que realizam os agrupamentos de informações com base nas vertentes de dados coletadas pela plataforma.

Com isso, por exemplo, consumidores da Shopee com perfis pertencentes à Geração Z e identificadas com o gênero feminino, estão majoritariamente influenciadas pelo consumo de peças endossadas por influenciadores digitais de Moda. Assim, ao não haver o compartilhamento de informações, haverá uma quebra na oferta de anúncios diretamente relacionados aos interesses estéticos desses grupos, ofertando itens que poderão ser considerados inúteis por esse perfil de consumo. Portanto, a tendência é que a eficiência dos anúncios feitos pela plataforma diminua e impacte na assimilação e interesse das funções do Design dos produtos apresentados. Todas essas recolhas são feitas através de *cookies*, que são previamente aceitos pelos consumidores da plataforma, ao acessar a página pela primeira vez (Figura 4).

## Figura 4 – Cookies para personalização da experiência na plataforma

Usamos cookies e ferramentas semelhantes (coletivamente referidos como "cookies") para os fins descritos abaixo. Para cada uma das finalidades a seguir, você pode optar por ativar os cookies selecionando a respectiva chave. Observe que, a menos que você esteja conectado, suas escolhas só serão efetivas no navegador da web e no dispositivo que você está usando no momento.

Aceitar todos os cookies

**Cookies essenciais**  
Essencial para tornar a plataforma utilizável, permitindo funções básicas, como navegação na página e acesso a áreas seguras da plataforma. A utilização destes cookies não requer o seu consentimento.

**Cookies analíticos**  
Coleta informações técnicas sobre sua visita e interações com a plataforma para entender seu uso dos serviços e melhorar sua experiência de usuário.  Aceitar

**Cookies funcionais**  
Habilita determinadas funções da plataforma, coleta informações sobre suas atividades e lembra de certas preferências e configurações que você especifica na plataforma.  Aceitar



**Cookies de publicidade personalizada**  
Recoleta informações sobre a sua atividade no site ou atividade de navegação para apresentar conteúdos mais relevantes para você e para os seus interesses.  Aceitar

Cookies finalizados Cancelar

---

**Cookies terceirizados**  
Esses cookies podem ser fornecidos por provedores de análise de terceiros ou para fins de publicidade, mas são usados apenas para fins relacionados aos nossos serviços.  Aceitar

Ver mais ^

 Google	<input type="checkbox"/> Aceitar
 Tiktok	<input type="checkbox"/> Aceitar

Fonte: Shopee (2023).

Outras questões podem, também, serem articuladas no tópico de datificação e algoritmos, como, por exemplo, a utilização de pontos para classificação dos compradores/produtos e as recompensas para o consumidor por comentários e constância no consumo. Nesse primeiro caso, a forma de monitoramento é denominada de pontos de penalidade, empregado “para proporcionar aos compradores uma ótima experiência, e garantir que nossos vendedores desfrutem de vendas contínuas [...]” (SHOPEE, [2023?], N.P.), subdividindo-os entre cumprimento dos prazos de envio, anúncios autênticos e atendimento satisfatório ao cliente. Nesse sentido, são emitidos pontos semanalmente para cada um desses itens que o Vendedor infringir.

Tal questão tem impacto direto na configuração de códigos dos algoritmos de classificação dos vendedores, uma vez que as publicações do comerciante passam a ser menos ofertadas, ou são mostradas, apenas,

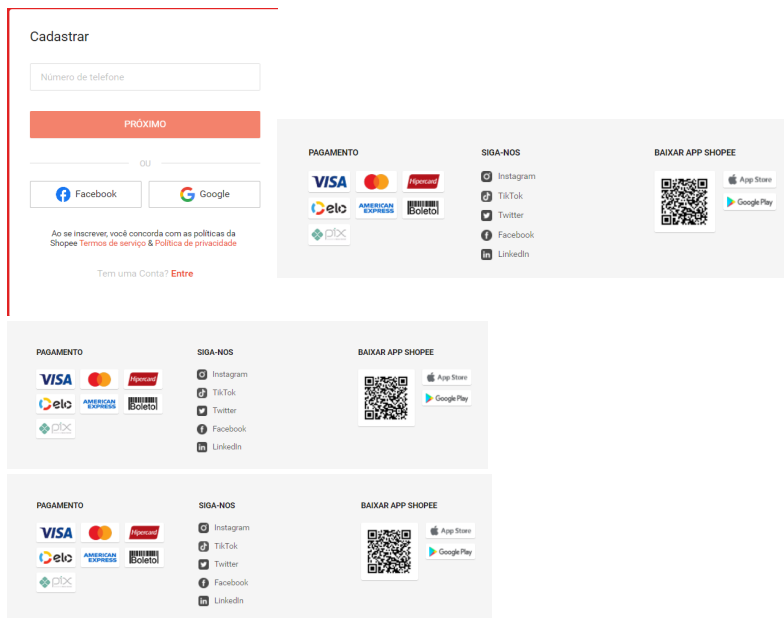
em algumas das últimas páginas de produtos, o que confere diminuição do acesso aos seus produtos. Por outro lado, tem-se o programa de fidelidade, a partir do qual os consumidores recebem dinheiro e pontos para divulgar produtos da plataforma entre os amigos, criando uma rede de dados e de colaboração, pois por “[...] meio do programa de afiliados e dos próprios afiliados, a empresa pode alcançar pessoas e mercados que normalmente não alcançariam com o uso de táticas de comunicação convencionais ou teriam que fazer altos financiamentos” (JURIŠOVÁ, 2013, p. 110, tradução nossa).

Além disso, como também apresentado na Figura 4, sobre os *cookies* de publicidade personalizada, há um compartilhamento de informação com outras plataformas – em específico o TikTok e a Google – para fins de marketing. Essa questão também se interconecta com a dimensão de Infraestrutura das plataformas, segundo a qual D’Andréa (2020, p. 33) pontua que “[...] as infraestruturas se mostram ainda mais centrais nas articulações de fluxos e práticas comunicacionais nas ambiências digitais”. Essa dimensão ressalta a relação da plataforma analisada com o que seria as *Big 5* (Google, Amazon, Apple, Facebook<sup>1</sup> e Microsoft). Portanto, nota-se que, a primeiro momento, os dados coletados pela Shopee são convertidos em informações publicitárias pela Google, porém, expresso como sendo apenas para anúncios relacionados à própria Shopee.

O aplicativo da Shopee está disponível em lojas como *Play Store* (Google) e *App Store* (Apple), ambas representantes das *Big 5*. Ademais, quando se observa o cadastro na plataforma, nota-se a mais ampla conexão da Shopee com o Facebook, já que aceita telefone celular, conta do Google ou Facebook para realizar o login na plataforma Shopee. As formas de pagamento na plataforma se dão através de cartão, de diferentes bandeiras, ShopeePay, SPParcelado, boleto e Pix (Figura 5).

1 No final de outubro de 2021, a corporação que supervisiona o Facebook, Instagram e WhatsApp fez um anúncio significativo sobre a mudança de nome. A empresa passou a ser conhecida como “Meta”, refletindo sua ênfase na construção de um metaverso.

Figura 5 – Atributos de Infraestrutura da plataforma Shopee



Fonte: Shopee Homepage (2023).

Em se tratando da terceira dimensão de plataforma, “Modelo de Negócios”, D’Andréa (2020, p. 36) destaca que “As lógicas e os constrangimentos mediados pelas plataformas moldam uma economia de mercado baseada em movimentações financeiras transnacionais de forte caráter especulativo e que acirra desigualdades e assimetrias em âmbitos locais e globais”. Isto é, compreende-se aí as possíveis formas de se gerar receita através da plataforma. No caso da Shopee, há duas formas centrais de se gerar receita: I) com um perfil de vendedor, através do *marketplace* da plataforma, a partir do qual a empresa fica com cerca de 14% por anúncio/vendas realizadas; II) programas de afiliados, que consiste em que os consumidores consigam gerar receita através da publicidade dos anúncios que mais os interessarem.

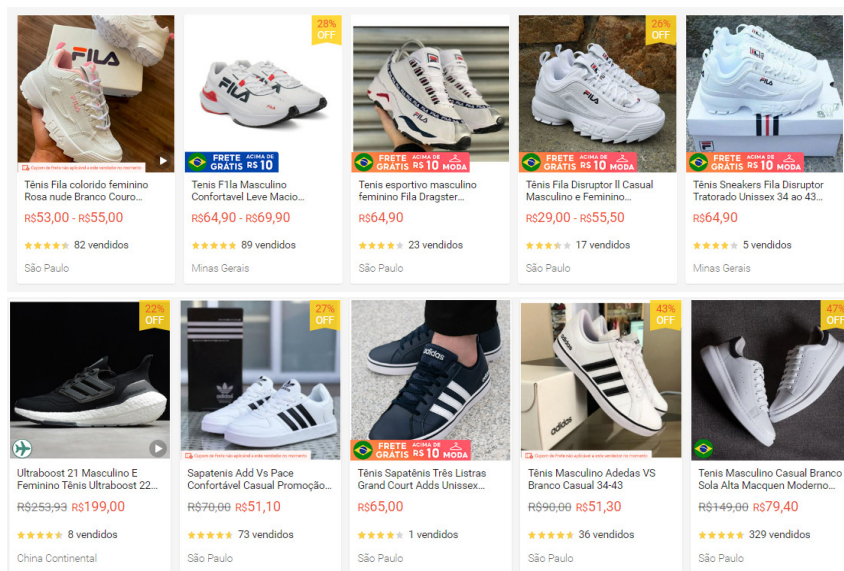
Com relação à quarta dimensão de análise de plataformas, a saber “Governança”, tem por finalidade “Estabelecer regras, negociar condutas, identificar e decidir o que é ou não publicável: todas essas são

ações ao mesmo tempo estratégicas e cotidianas que dão sustentação ao funcionamento de uma plataforma online” (D’ANDRÉA, 2020, p. 41). Entendendo a Shopee como uma plataforma de e-commerce, o controle de publicações se centra, majoritariamente, nos anúncios veiculados. Há uma série de regras que os vendedores devem seguir para que não tenha seus anúncios rebaixados pelo sistema de penalidades. Dentro da sessão de políticas da Shopee, entende-se como proibido o desenvolvimento de anúncios falsos, enganosos ou de itens que tenham uma proibição por lei no país em que serão publicados/ofertados. Além disso, também é proibida a comercialização de produtos que ferem a propriedade intelectual ou que sejam falsificados (SHOPEE, [2023?]).

Isso se torna gancho para a próxima dimensão, denominada de “práticas e *affordances*”. Nas palavras do próprio autor, a “[...] noção de *affordance* é especialmente interessante para atentarmos aos modos como usuários constituem suas práticas a partir das possibilidades políticas e materiais propostas pelos desenvolvedores” (D’Andréa, 2020, p. 47, grifo do autor). *Affordances* foi um termo proposto por James Gibson (1978) no âmbito da psicologia ecológica para discutir as possibilidades de ação dos animais em diferentes ambientes físicos, conceito que vem sendo apropriado por diversos campos do conhecimento, em especial, pela área do Design (D’Andréa, 2020). “Práticas e *affordances*”, então, diz respeito a um vetor de análise que privilegia tanto as interfaces de uma plataforma, quanto o uso que se faz delas.

De tal maneira, mesmo que nas políticas da Shopee esteja expressa a proibição de comercialização de produtos falsificados, em especial com logotipos de marcas, compreende-se que é uma prática que prossegue sendo realizada. Exemplo disso é a comercialização de produtos que não são originais, mas que trazem atributos visuais – principalmente de logotipos, de marcas conhecidas internacionalmente (Figura 6).

Figura 6 – Comercialização de produtos falsificados/contrafeitos na Shopee da Fila e Adidas



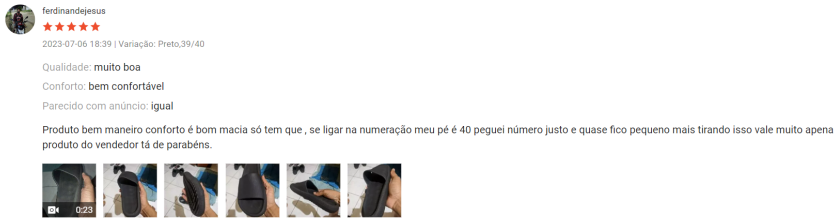
Fonte: Shopee (2023).

Quanto às ações encorajadas pelas funcionalidades da plataforma, após a compra, os consumidores têm a possibilidade de realizar uma análise crítica sobre o produto adquirido. Para tecer tais críticas, a plataforma solicita que os consumidores utilizem uma escala de cinco estrelas, e alguns itens que os levam a responder questões específicas, como qualidade, conforto e se o produto é parecido com o que fora anunciado. Percebe-se que produtos com baixo número de estrelas são muito difíceis de serem encontrados na interface da Shopee. Durante a busca, encontrou-se calçados com, no mínimo, quatro estrelas. Evidentemente, tais questões estão relacionadas com o sistema de penalidades, mantendo-se em destaque apenas produtos que sejam considerados “bons”, o que, nesse caso, significa ter uma alta classificação em estrelas, o que, por sua vez, regula a entrada de informações e publicização dos produtos e vendedores. Além dessa possibilidade de avaliação, o



consumidor pode tecer um comentário aberto e postar fotografias dos produtos (Figura 7).

Figura 7 – Estrutura de comentários dos consumidores nos anúncios da Shopee



Fonte: Shopee (2023).

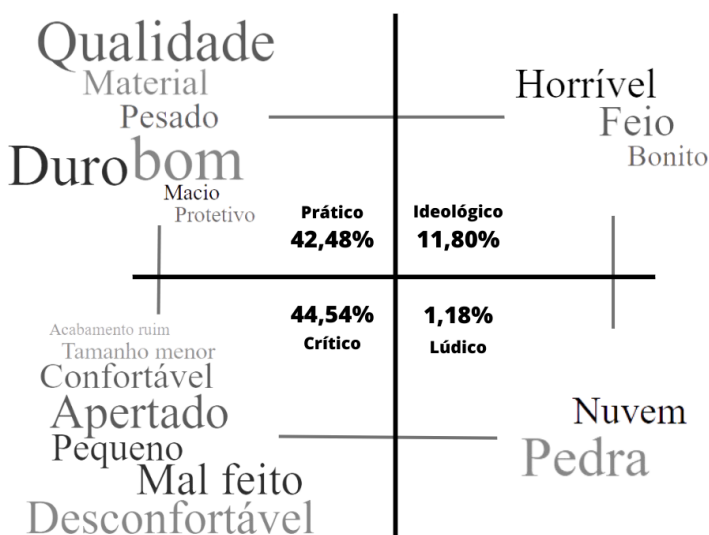
Em síntese, observa-se que a dimensão de “datificação e algoritmos”, “governança” e “práticas e *affordances*” possuem influência direta na percepção das funções dos produtos comercializados, portanto, carecendo de maior atenção destas características de plataformas de e-commerce para os setores de desenvolvimento de produtos. Assim, nesta primeira etapa do estudo, entende-se que é válido compreender as possibilidades de personalização da plataforma, de modo que os atributos dos produtos de Design alcancem o público-alvo/consumidores de maneira assertiva, comunicando de maneira efetiva a intenção mercadológica do produto. Observou-se que as demais característica da plataforma Shopee possuem apelo direcionado ao marketing e a administração das empresas envolvidas, trazendo pouca contribuição direta para o design de produtos.

### **Análise de microuniverso: identificação dos valores de Design em um anúncio da Shopee e a interlocução com a plataforma**

Em seguida, para a segunda etapa deste estudo, coletou-se 248 comentários de uma das postagens de comercialização feita na Shopee. O foco seria minerar o texto contido nos comentários, de modo a entender os valores de Design presentes nesse material, categorizando-os pelas indicações de Medeiros (2014). A partir disso, observou-se a presença de 339 valores do Design, com predominância quantitativa para crítico (151),

prático (144), ideológico (40) e lúdico (4), respectivamente nessa ordem (Figura 8).

Figura 8 – Valores do Design presentes em 248 comentários da Shopee para o Chinelo Unisex



Fonte: Elaborado pelos autores (2023).

A partir dos achados, pode-se perceber que os consumidores ressaltam atributos mais relacionados aos valores críticos e práticos do Design. Tal resultado aponta que os comentários feitos pelos consumidores são quase sempre de caráter pragmático, voltado para revisão das qualidades técnicas e interação consumidor-produto.

[...] a dimensão pragmática do IS abrange valores semânticos relacionados a atributos físicos, usabilidade e funcionalidade, entre outros valores ligados a questões práticas. Os valores semânticos que as pessoas transmitem na dimensão pragmática são valores de base denotativa, pois estão ligados aos significados imediatos em produtos relacionados à materialidade e ao uso (MEDEIROS, 2014, P. 24, tradução nossa, grifo nosso).

Na postagem investigada, percebeu-se poucos comentários de caráter emocional, e os que tinham, tratava-se de elogios ou crítica ao aspecto estético do produto, ou relacionando-o a outros objetos, como com uma pedra.

### **Considerações finais**

Considerando-se a estrutura de uma plataforma como a principal conexão entre consumidor e artefatos, entender as suas características pode ser uma porta de entrada para a ampliação de valor de um produto. Por isso, neste artigo, objetivou-se compreender quais são as intersecções possíveis entre as características de plataforma da Shopee e as funções e valores do Design. Para tanto, conduziu-se um estudo de caso em duas partes, observando-se a plataforma como um sistema, e avaliando os valores presentes nos comentários de uma postagem.

Frente à análise realizada, percebe-se que quando um produto é vendido em uma plataforma como a Shopee, ele se torna acessível a um público amplo e diverso, o que pode alterar a percepção de valor e a demanda por esse item. Os comentários dos usuários, por sua vez, funcionam como uma forma de feedback coletivo, influenciando futuras decisões de compra e moldando a reputação do produto. Assim sendo, esses comentários podem também impactar o processo de produção, pois os designers e fabricantes podem ajustar seus produtos com base nas opiniões e críticas dos consumidores, promovendo uma interação contínua entre oferta e demanda. Assim, a prática de consumo se torna não apenas uma questão de adquirir um produto, mas também de participar ativamente na sua evolução, alinhando-se ao entendimento de que as plataformas digitais reconfiguram as dinâmicas tradicionais de mercado (CALIANDRO ET AL., 2024).

Quanto à primeira etapa, observou-se que as características de “datificação e algoritmo”, “governança” e “práticas e affordances” da Shopee, tomadas em conjunto, afetam diretamente o modo pelo qual o valor dos produtos são percebidos. O atributo de personalização, feito a partir da modificação do algoritmo da plataforma, e da autorização de *cookies*

publicitários, pode impactar diretamente na entrega concreta das funções técnica, estética e simbólica, portanto, apresentando produtos que estejam efetivamente relacionados ao público-alvo em questão. Da mesma forma, a aplicação de penalidades pela Shopee sobre avaliações não tão positivas elaboradas pelos consumidores promove o rebaixamento de produtos em termos de visibilidade na plataforma.

Em se tratando da segunda etapa, a compreensão dos comentários de uma das postagens na Shopee revela tendência voltada à análise de dimensões pragmáticas, mais especificamente sobre a qualidade material do produto e de como transcorreu a interação consumidor-produto. Quase não foram encontrados comentários de cunho emocional (ideológico ou lúdico). A partir disso, pode-se concluir que os comentários se tornam um material valioso para entender a ergonomia do produto, visando melhorá-la. Sugere-se, para pesquisas futuras, que se realize uma avaliação junto aos consumidores para entender de quais formas acontecem a entrega dos produtos, e a autopercepção de valor e funções do Design por potenciais consumidores.

## Referências

- BARDIN, L. *Análise de conteúdo*. São Paulo: Edições 70, 2011.
- BALDWIN, C.; WOODARD, J. The architecture of platforms: a unified view. In: GAWER, A. (Ed.). *Platforms, markets and innovation*. Cheltenham: Edward Elgar Publishing, 2009. p. 19-44. Disponível em: [https://www.hbs.edu/ris/Publication%20Files/09-034\\_149607b7-2b95-4316-b4b6-1df66dd34e83.pdf](https://www.hbs.edu/ris/Publication%20Files/09-034_149607b7-2b95-4316-b4b6-1df66dd34e83.pdf). Acesso em: 29 out. 2024.
- BARNARD, M. *Fashion as Communication*. Londres: Routledge, 2003.
- BARTHES, R. *The fashion system*. Nova Iorque: Hill and Wang, 1967.
- BRAIDA, F.; NOJIMA, V. L. *Tríades do Design: Um Olhar Semiótico Sobre a Forma, o Significado e a Função*. Rio de Janeiro: Rio Books, 2014.
- BOUDREAU, K. Open platform strategies and innovation: granting access vs. devolving control. *Management Science*, v. 56, n. 10, p. 1849-1872, 2010. Disponível em: <https://pubsonline.informs.org/doi/10.1287/mnsc.1100.1215>. Acesso em: 29 out. 2024.
- BOUDREAU, K.; HAGIU, A. Platform rules: multi-sided platforms as regulators. In: GAWER, A. (Ed.). *Platforms, markets and innovation*. Edward Elgar Publishing, 2009. p. 163-191. Disponível em: [https://ideas.repec.org/h/elg/eechap/13257\\_7.html](https://ideas.repec.org/h/elg/eechap/13257_7.html). Acesso em: 29 out. 2024.

- BURDEK, B. *Design: História, Teoria e Prática do Design de Produtos*. São Paulo: Blucher, 2010.
- BURGESS, J. Platform Studies. In: CUNNINGHAM, Stuart; CRAIG, David (org.). *Creator Culture*. New York: NYU Press, 2021. Disponível em: <https://nyupress.org/9781479817979/creator-culture/>. Acesso em: 29 out. 2024.
- C CALIANDRO, A.; GANDINI, A.; BAINOTTI, L.; ANSEMI, G. The platformization of consumer culture: A theoretical framework. *Marketing Theory*, v. 24, n. 1, p. 3-21, 2024. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/14705931231225537>. Acesso em: 29 out. 2024.
- CROSS, N. *Designerly Ways of Knowing*. Londres: Springer, 2006.
- D'ANDRÉA, C. F. B. *Pesquisando plataformas online: conceitos e métodos*. Salvador: EDUFBA, 2020.
- EISENMANN, T.; PARKER, G.; VAN ALSTYNE, M. Strategies for two-sided markets. *Harvard Business Review*, v. 84, n. 10, p. 92-101, 2006. Disponível em: <https://hbr.org/2006/10/strategies-for-two-sided-markets>. Acesso em: 29 out. 2024.
- GIL, A. C. *Métodos e Técnicas de Pesquisa Social*. 6. ed. São Paulo: Editora Atlas, 2008.
- HAGIU, A.; WRIGHT, J. Multi-sided platforms. *International Journal of Industrial Organization*, v. 45, p. 162-174, 2016. Disponível em: [https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract\\_id=2794582](https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=2794582). Acesso em: 29 out. 2024.
- JANSEN, B.; ZHANG, M.; SOBEL, K.; CHOWDURY, A. Twitter power: tweets as electronic word of mouth. *Journal of the American Society for Information Science and Technology*, v. 60, n. 11, p. 2169-2188, 2009. Disponível em: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1002/asi.21149>. Acesso em: 29 out. 2024.
- JURIŠOVÁ, V. Affiliate marketing in the context of online marketing. *Review of Applied Socio-Economic Research*, v. 5, n. 1, p. 106-111, 2013. Disponível em: [https://reaser.eu/RePec/rse/wpaper/R5\\_12\\_Jurisova\\_p106\\_p111.pdf](https://reaser.eu/RePec/rse/wpaper/R5_12_Jurisova_p106_p111.pdf). Acesso em: 29 out. 2024.
- KAPLAN, A.; HAENLEIN, M. Users of the world, unite! The challenges and opportunities of social media. *Business Horizons*, v. 53, n. 1, p. 59-68, 2010. Disponível em: <https://ideas.repec.org/a/eee/bushor/v53y2010i1p59-68.html>. Acesso em: 29 out. 2024.
- KOTLER, P.; KELLER, K. L. *Marketing management*. 14. ed. Nova Jersey: Hall, 2012.
- KOZINETS, R. *Netnography: doing ethnographic research online*. Londres: Sage Publications, 2010.
- KOZINETS, R. The field behind the screen: using netnography for marketing research in online communities. *Journal of Marketing Research*, v. 39, n. 1, p. 61-72, 2002. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1509/jmkr.39.1.61.18935>. Acesso em: 29 out. 2024.
- LÖBACH, B. *Design industrial: bases para configuração dos produtos industriais*. São Paulo: Blucher, 2001.
- LUPTON, D. *The quantified self: a sociology of self-tracking*. Cambridge: Polity Press, 2016.
- MARCONI, M. A.; LAKATOS, E. M. *Fundamentos de metodologia científica*. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2003.

- MAYER-SCHÖNBERGER, V.; CUKIER, K. *Big data: a revolution that will transform how we live work and think*. Boston: Houghton Mifflin Harcourt, 2013.
- MEDEIROS, W. G. Meaningful Interaction with Products. *Design Issues*, v. 30, n. 3, p. 16–28, 2014. Disponível em: <https://ftp.isdi.co.cu/Biblioteca/BIBLIOTECA%20UNIVERSITARIA%20DEL%20ISDI/COLECCION%20DIGITAL%20DE%20REVISTAS/01%20-%20Revistas%20suscritas%20por%20la%20Biblioteca/DesignIssues/2014/V30NO3/P16-28.pdf>. Acesso em: 29 out. 2024.
- MOGGRIDGE, B. *Designing Interactions*. Cambridge: MIT Press, 2007.
- MONTARDO, S. P. *Estudos de Plataforma no Brasil: levantamento de artigos científicos*. In: 46º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Anais [...]. Belo Horizonte: PUC Minas, 2023.
- MONTARDO, S. P.; FERREIRA, A. *Estudos de Plataforma no Brasil: mapeamento de teses e dissertações*. In: MONTARDO, Sandra Portella. *Sobre plataformas digitais: apropriações interdisciplinares dos Estudos de Plataforma*. Porto Alegre: Editora Fi, 2022. pp. 14-33.
- MONTARDO, S. P.; VALIATI, V. A. D. Streaming de conteúdo, streaming de si? Elementos para análise do consumo personalizado em plataformas de streaming. *Revista FAMECOS*, v. 28, n. 1, p. e35310, 2021. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/revistafamecos/article/view/35310>. Acesso em: 29 out. 2024.
- NIEMEYER, L. *Elementos da Semiótica Aplicados ao Design*. Rio de Janeiro: 2AB, 2003.
- PANG, B.; LEE, L. Opinion mining and sentiment analysis. *Foundations and Trends in Information Retrieval*, v. 2, n. 1-2, p. 1-135, 2008. Disponível em: <https://www.cs.cornell.edu/home/llee/omsa/omsa.pdf>. Acesso em: 29 out. 2024.
- PARKER, G.; VAN ALSTYNE, M.; CHOU, S. P. *Platform revolution: how networked markets are transforming the economy and how to make them work for you*. W. W. Nova Iorque: Norton & Company, 2016.
- POELL, T.; NIEBORG, D.; DUFFY, B. E. *Platforms and Cultural Production*. Cambridge, UK: Polity Press, 2022.
- POELL, T.; NIEBORG, D.; VAN DIJCK, J. Plataformização. *Revista Fronteiras – Estudos Midiáticos*, v. 22, n. 1, p. 2-10, jan./abr. 2020. Disponível em: <https://revistas.unisinos.br/index.php/fronteiras/article/view/fem.2020.221.01>. Acesso em: 29 out. 2024.
- POELL, T.; NIEBORG, D. The platformization of cultural production: Theorizing the contingent cultural commodity. *New Media & Society*, v. 20, n. 11, p. 4275-4292, 2018. Disponível em: [https://pure.uva.nl/ws/files/31895348/The\\_platformization\\_of\\_cultural\\_production.pdf](https://pure.uva.nl/ws/files/31895348/The_platformization_of_cultural_production.pdf). Acesso em: 29 out. 2024.
- PROVOST, F.; FAWCETT, T. Data Science and its Relationship to Big Data and Data-Driven Decision-Making. *Big Data*, v. 1, n. 1, p. 51-59, 2013. Disponível em: <https://www.liebertpub.com/doi/10.1089/big.2013.1508>. Acesso em: 29 out. 2024.
- ROCHET, J.C.; TIROLE, J. Platform competition in two-sided markets. *Journal of the European Economic Association*, v. 1, n. 4, p. 990-1029, 2003. Disponível em: <https://academic.oup.com/jeea/article/1/4/990/2280902>. Acesso em: 29 out. 2024.

- SANCHES, M. C. F. *O Projeto Do Intangível Na Formação De Designers De Moda. Tese de Doutorado. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo*, 2016.
- SHOPEE. *Normas & Políticas de Desempenho do Vendedor. Shopee: Central de Ajuda*, 2022. Disponível em: <https://help.shopee.com.br/portal/article/76428-Normas-Pol%C3%ADticas-de-Desempenho-do-Vendedor?previousPage=secondary%20category>. Acesso em: 22 jul. 2023.
- SHOPEE. *Central de ajuda*. 2023. Disponível em: <https://help.shopee.com.br/portal>. Acesso em: 22 jul. 2023.
- SILVEIRA, N. B. M. *Morfologia do objeto: fundamentos e análise visual dos artefatos tridimensionais*. Curitiba: Appris, 2022.
- SRNICEK, N. *Platform capitalism*. Cambridge: Polity Press, 2017.
- STIEGLITZ, S.; DANG-XUAN, L. Social media and political communication: a social media analytics framework. *Social Network Analysis and Mining*, v. 3, n. 4, p. 1277-1291, 2013. Disponível em: [https://www.academia.edu/7079815/Stieglitz\\_Stefan\\_Dang\\_Xuan\\_Linh\\_Bruno\\_Axel\\_Neuberger\\_Christoph\\_2014\\_Social\\_Media\\_Analytics\\_An\\_Interdisciplinary\\_Approach\\_and\\_Its\\_Implications\\_for\\_Information\\_Systems\\_In\\_Business\\_and\\_Information\\_Systems\\_Engineering\\_6\\_Jg\\_H\\_2\\_S\\_89\\_96](https://www.academia.edu/7079815/Stieglitz_Stefan_Dang_Xuan_Linh_Bruno_Axel_Neuberger_Christoph_2014_Social_Media_Analytics_An_Interdisciplinary_Approach_and_Its_Implications_for_Information_Systems_In_Business_and_Information_Systems_Engineering_6_Jg_H_2_S_89_96). Acesso em: 29 out. 2024.
- TREIBLMAIER, H.; POLLACH, I. The influence of privacy concerns on perceptions of web personalisation. *International Journal of Web Science*, v. 1, n. 1/2, p. 3-20, 2011. Disponível em: <https://www.inderscienceonline.com/doi/abs/10.1504/IJWS.2011.044079>. Acesso em: 29 out. 2024.
- TORRES, P. M. A. Design for Socio-technical Innovation: A Proposed Model to Design the Change. *The Design Journal*, v. 20, sup1, p. S3035-S3046, 2017. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14606925.2017.1352811>. Acesso em: 29 out. 2024.
- VERGANTI, R. *Design-driven innovation: changing the rules of competition by radically innovating what things mean*. Boston: Harvard Business Press, 2009.
- YOO, Y.; HENFRIDSSON, O.; LYYTINEN, K. Research commentary - the new organizing logic of digital innovation: an agenda for information systems research. *Information Systems Research*, v. 21, n. 4, p. 724-735, 2010. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/23015640>. Acesso em: 29 out. 2024.
- WAREHAM, J.; FOX, P.; GINER, J. L. C. Technology Ecosystem Governance. *Organization Science*, v. 25, n. 4, p. 1195-1215, 2014. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/43660930>. Acesso em: 29 out. 2024.
- ZHANG, M.; GUO, L.; HU, M.; LIU, W. Influence of customer engagement with company social networks on stickiness: mediating effect of customer value creation. *International Journal of Information Management*, v. 30, n. 3, p. 244-257, 2020. Disponível em: <https://ideas.repec.org/a/eee/ininma/v37y2017i3p229-240.html>. Acesso em: 29 out. 2024.

## Sobre os autores

*Sandra Portela Montardo*: Doutora em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (2004). Fez Estágio de Doutorado na Université René Descartes, Paris V, Sorbonne, em Paris (2003-2004). Professora e pesquisadora da Universidade Feevale no Programa de Pós-Graduação em Processos e Manifestações Culturais e no Mestrado Profissional em Indústria Criativa. Foi secretária executiva da Diretoria da Associação Brasileira de Pesquisadores em Cibercultura (ABCiber), Gestão 2011-2013. Coordenadora do GT Comunicação e Cibercultura da Associação Nacional dos Programa de Pós-Graduação em Comunicação (Compós). Foi Coordenadora do GP Comunicação e Cultura Digital na Sociedade Brasileira de Ciências da Comunicação (Intercom) (2016-2017). Líder do Grupo de Pesquisa Comunicação, Cultura e Consumo Digitais (c3dig). Bolsista de Produtividade do CNPq - Nível 2. E-mail: sandramontardo@feevale.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8336-9329>.

*Ítalo José de Medeiros Dantas*: Doutorando em Processos e Manifestações Culturais pela Universidade Feevale; Mestre em Design pela Universidade Federal de Campina Grande (2021); Especialista em Comunicação, Semiótica e Linguagens Visuais pela Universidade Braz Cubas (2021); e, graduado em Design de Moda pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte (2019). Atualmente, é também Bacharelando em Estatística pelo Centro Universitário IBMR. Foi professor substituto na área de processos de gestão e controle de qualidade na indústria do vestuário no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte - Campus Caicó entre os anos de 2022 e 2023. E-mail: italodantasdesign@hotmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0710-6142>.

*Glauber Soares Júnior*: Doutorando em Processos e Manifestações Culturais (Universidade Feevale); Mestre em Economia Doméstica (Universidade Federal de Viçosa); Graduado em Design de Moda (IF Sudeste MG, Muriaé). E-mail: [glaubersoares196@hotmail.com](mailto:glaubersoares196@hotmail.com). ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9902-9740>.

*Marcelo Curth*: Doutor em Administração pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS), mestre em Administração e Negócios pela Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS), Pós-Graduado em Administração e Marketing pela Universidade Gama Filho, Pós-Graduado em Educação pela



ARTIGO

Faculdade (SENAC-RS) e pós-graduando em Mentoring Teacher Education (Universidade de Tampere - Finlândia). É professor do PPG em Processos e Manifestações Culturais da Universidade Feevale, Coordenador de curso em nível de pós-graduação (Lato Sensu) em Gestão Esportiva e Treinamento e Prescrição de Exercícios. Coordenador de projetos de inovação na área da Saúde com agências de fomento. Gestor de programas e projetos esportivos e de extensão. Coordenador temático dos GTs de Marketing Esportivo e Modelagem de Negócios e Empreendedorismo da Associação Brasileira de Gestão Esportiva (ABRAGESP). Sócio proprietário de empresas de consultoria, assessoria e treinamento. E-mail: marcelocurth@feevale.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9361-8373>.

---

Data de submissão: 5/9/2023

Data de aceite: 28/10/2024