



ENTRE SENTIDOS E RESSIGNIFICAÇÕES

Discursos e sujeitos em tensão

João Victor Gomes de Oliveira

Lucas Porfírio

Pedro Henrique Magalhães Mendonça

Raphael Marinho de Carvalho

ORGANIZADORES





ENTRE SENTIDOS E RESSIGNIFICAÇÕES

Discursos e sujeitos em tensão

João Victor Gomes de Oliveira

Lucas Porfírio

Pedro Henrique Magalhães Mendonça

Raphael Marinho de Carvalho

ORGANIZADORES



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Reitor: Alessandro Fernandes Moreira

Vice-Reitor: Alamanda Kfoury Pereira

FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

Diretora: Thais Porlan de Oliveira

Vice-Diretor: Rogério Duarte do Pateo

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

Coordenadora: Sônia Caldas Pessoa

Vice-Coordenadora: Geane Carvalho Alzamora

SELO EDITORIAL PPGCOM

Coordenação editorial acadêmica:

Ângela Cristina Salgueiro Marques

Tiago Barcelos Pereira Salgado

CONSELHO CIENTÍFICO

Ana Carolina Escosteguy (PUC-RS)	Jorge Cardoso (UFRB UFBA)
Benjamim Picado (UFF)	Kati Caetano (UTP)
Cezar Migliorin (UFF)	Luis Mauro Sá Martino (CasperLíbero)
Elizabeth Duarte (UFSM)	Marcel Vieira (UFPB)
Eneus Trindade (USP)	Mariana Baltar (UFF)
Fátima Regis (UERJ)	Mônica Ferrari Nunes (ESPM)
Fernanda Duarte (NCSU/EUA)	Mozahir Salomão (PUC-MG)
Fernando Gonçalves (UERJ)	Nilda Jacks (UFRGS)
Frederico Tavares (UFOP)	Renato Pucci (UAM)
Iluska Coutinho (UFJF)	Rosana Soares (USP)
Itania Gomes (UFBA)	Rudimar Baldissera (UFRGS)

Esta obra foi selecionada pelo Conselho Editorial do Selo PPGCOM/UFMG após avaliação por pareceristas ad hoc.

O acesso e a leitura deste livro estão condicionados ao aceite dos termos de uso do Selo PPGCOM/UFMG, disponíveis em:
<https://seloppgcomufmg.com.br/termos-de-uso/>

www.seloppgcomufmg.com.br

Avenida Presidente Antônio Carlos, 6627, sala 4234, 4º andar
Pampulha, Belo Horizonte - MG. CEP: 31270-901
Telefone: (31) 3409-5072

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)

E61 Entre Sentidos e Resignificações [livro eletrônico] : discursos e sujeitos em
tensão / Organizador João Victor Gomes de Oliveira ... [et al.]. - 1. ed. - Belo
Horizonte, MG: Fafich/Selo PPGCOM/UFMG, 2026.

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia

ISBN 978-65-85915-54-0

1. Análise do discurso. 2. Comunicação social. 3. Memória social. I. Oliveira,
João Victor Gomes de. II. Porfírio, Lucas. III. Mendonça, Pedro Henrique Maga-
lhães. IV. Carvalho, Raphael Marinho de.

CDD 302.2

Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422

DOI: <https://doi.org/10.64275/es09lm26>

CRÉDITOS DO E-BOOK

© PPGCOM/UFMG, 2026.

CO-COORDENAÇÃO EDITORIAL

Ettore Stefani de Medeiros

COMUNICAÇÃO E DIVULGAÇÃO

Ettore Stefani de Medeiros

Mariana Cardoso Carvalho

WEBSITE E DIVULGAÇÃO CIENTÍFICA

Daniel Melo Ribeiro

ASSISTENTE EDITORIAL

Marina Carrano Lelis

PROJETO GRÁFICO E DIREÇÃO DE ARTE

Bruno Guimarães Martins

Rannyson da Silva Moura

DIAGRAMAÇÃO

Daniel Augusto Borges Silva

Iara Mendes dos Santos

Apoio:



SUMÁRIO

Apresentação	9
--------------	---

DISPUTAS DE DISCURSO

CAPÍTULO 1

Microfascismo digital e transfobia memética a partir das hashtags

#DeputadaNikole, #DeputadaNikoletemRazão e

#NikoletemRazão no Instagram

19

Philippe Oliveira Abouid e Joana Ziller

CAPÍTULO 2

“Palavras *non gratas*”: a tentativa de apagamento de sujeitos

por meio da interdição de palavras na gestão Trump

43

Pabline Felix

CAPÍTULO 3

Entre o acolhimento e a proposição de soluções: análise sobre

discursos e tensionamentos da luta contra a LGBTfobia no futebol¹

63

Rafaela Cristina de Souza

DISPUTAS DE VISIBILIDADE

CAPÍTULO 4

- O reconhecimento da homossexualidade no cinema
da Alemanha Oriental 89
Raphael Castilho Bueno Silva

CAPÍTULO 5

- A engenharia do “eu” e a performance do trauma na
trajetória de Richard Gadd 105
Glauco Saldanha de Medeiros e Juarez Guimarães Dias

CAPÍTULO 6

- Percamos a cabeça: Fabulações com Verónica, Martel e a câmera 121
Aryanne de Oliveira Araújo

CAPÍTULO 7

- A garota negra do momento: racismos e rasteiras em uma
telenovela brasileira 141
Nayara Luiza de Souza

DISPUTAS DE MEMÓRIA

CAPÍTULO 8

- O Sexo Feminino: emancipação da mulher por meio
da produção letrada 167
Maria Eduarda Gonzaga dos Santos

CAPÍTULO 9

- Ubaldo, o jogador; Euro, em Binômio: o humor no jornalismo
sobre futebol 181
Ives Teixeira Souza

CAPÍTULO 10

Entre testemunhar, rememorar e esquecer: reflexões sobre o
testemunho do combate à ditadura brasileira a partir
de um livro delicado

201

Lucas Guimarães Resende

Sobre as autoras e os autores

219

■ APRESENTAÇÃO

“Verdade, em termos sociais, sempre tem dono”, nos diz Pedro Demo (2023, p. 9) em um de seus textos. Estas palavras dão a tônica deste *e-book*, fruto da 8ª edição do Colóquio Discente Diálogos e Convergências, promovido em setembro de 2025 por estudantes do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social (PPGCOM) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e realizado na Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (Fafich) dessa mesma instituição.

Organizado sob a temática “Tempo, memória e território”, o evento se destacou não apenas por possibilitar a troca de conhecimentos (formais e informais) entre pesquisadoras e pesquisadores ainda em formação, mas também pelo caráter diverso dos temas compartilhados. Tal diversidade se reflete também aqui, com problemáticas que perpassam campos como a política institucional, o cinema, e os contextos de produção e de circulação de periódicos, dentre outros. A pluralidade de temas pode, em um primeiro momento, causar o receio de um livro díspar, frágil em sua estruturação. Acreditamos, contudo, que ela constitui, na verdade, uma força. Em primeiro

lugar, por ajudar a afirmar a Comunicação como um campo relacional, diretamente associado a questões e a experiências do cotidiano, como afirma Vera Veiga França (2016); em segundo lugar, porque embora múltiplas, essas problemáticas se unem sob um mesmo fio condutor: as disputas de sentidos.

É sob essa perspectiva que nos apropriamos das palavras de Pedro Demo (2023), anteriormente citadas. Consideramos, em diálogo com o autor, que não existem verdades em absoluto, sendo a realidade demasiado dinâmica para ser apreendida por sentidos totalizantes. A potencialidade dos textos aqui compilados reside, então, nos tensionamentos a narrativas e práticas naturalizadas, que contribuem, de diferentes formas, para a manutenção de clivagens sociais. Desse modo, a obra está dividida em três seções: Disputas de discurso; Disputas de visualidade; e Disputas de arquivos. Cada uma delas reflete o entendimento de que “pesquisar” é verbo que pressupõe atenção ao tecido social e às contradições que o compõem - contradições essas que, longe de serem silenciadas, devem ser destacadas e analisadas, gerando movimentos e transformações. Transformação, aliás, é um dos pressupostos comunicacionais destacados por Vera Veiga França (2016) - e é, também, a sensação que nos marca enquanto organizadores deste livro. Esperamos que sua leitura provoque em você essa mesma afetação. A seguir, detalhamos as discussões do *e-book*.

No primeiro capítulo, intitulado “Microfascismo digital e transfobia memética a partir das hashtags #DeputadaNikole, #DeputadaNikoletemRazão e #NikoletemRazão no Instagram”, Philippe Oliveira Abouid e Joana Ziller analisam como a circulação de memes transfóbicos nessas hashtags tensiona a esfera pública digital ao articular linguagem, afetos e ideologia na produção de violência simbólica contra pessoas trans. A partir de uma abordagem qualitativo-interpretativa, ancorada nos Métodos Digitais e na análise sociosemiótica, os autores demonstram que os memes operam como dispositivos ideológicos capazes de estetizar o ódio e reforçar agendas antigênero. Ao discutir as relações entre discurso parlamentar, plataformas digitais e dinâmicas algorítmicas, o capítulo evidencia como práticas co-

municacionais contemporâneas podem ameaçar experiências de cidadania, reconhecimento e democracia.

Ainda no campo das disputas discursivas e políticas que atravessam a linguagem, o capítulo 2, “‘Palavras non gratas’: a tentativa de apagamento de sujeitos por meio da interdição de palavras na gestão Trump”, assinado por Pabline Felix, discute como a restrição do uso de determinados termos durante o governo Donald Trump transforma a linguagem em arena de disputa política. Amparada especialmente nas formulações de Judith Butler, a autora argumenta que a interdição de palavras associadas à diversidade, aos direitos e à ciência ultrapassa uma simples escolha lexical, produzindo efeitos concretos sobre os sujeitos que essas palavras nomeiam. Ao tensionar os limites do dizível e as condições de reconhecimento social, o capítulo evidencia como determinadas políticas linguísticas podem operar como mecanismos de exclusão simbólica e reorganização restritiva da esfera democrática.

Deslocando esse debate para o universo esportivo, o capítulo seguinte, “Entre o acolhimento e a proposição de soluções: análise sobre discursos e tensionamentos da luta contra a LGBTfobia no futebol”, escrito por Rafaela Cristina de Souza, analisa como coletivos LGBTQIA+ tensionam práticas historicamente marcadas pelo machismo e pela heteronormatividade no futebol brasileiro. A partir da observação de postagens da torcida Marias de Minas no Instagram, a autora discute como as redes sociais podem funcionar simultaneamente como espaços de acolhimento, sociabilidade e ativismo, favorecendo a circulação de conteúdos educativos e de enfrentamento à discriminação. Ao mesmo tempo, o capítulo também evidencia limites e contradições dessas iniciativas, especialmente no que diz respeito ao alcance das publicações e à ausência de abordagens interseccionais mais aprofundadas.

Raphael Castilho Bueno Silva dá início ao eixo das disputas de visibilidade com o quarto capítulo, intitulado “O reconhecimento da homossexualidade no cinema da Alemanha Oriental”. Com base em discussões de reconhecimento social, teorias filmicas e estudos de gênero, o autor discute o filme “Saindo do armário”, produzido no contexto da Alemanha Oriental e lançado

em 1989. Ao recuperar aspectos históricos e culturais que atravessam a obra, o texto nos ajuda a enxergar articulações possíveis entre cinema, vulnerabilidades e dissidências, evidenciando que manifestações estéticas podem reverberar, concretamente, nas experiências dos indivíduos.

Ainda no âmbito das relações entre performance, visibilidade e experiência subjetiva, o capítulo 5, “A engenharia do ‘eu’ e a performance do trauma na trajetória de Richard Gadd”, de Glauco Saldanha de Medeiros, investiga a trajetória artística do performer escocês a partir da relação entre autobiografia, trauma e performance. Tendo como foco obras como *Monkey See Monkey Do* e *Baby Reindeer*, o autor discute como experiências pessoais de abuso sexual e stalking são transformadas em material artístico por meio da mobilização do corpo, da memória e de dispositivos confessionais. Ao mesmo tempo, o capítulo problematiza os limites éticos dessa exposição da intimidade, refletindo sobre os modos pelos quais dinâmicas de espetacularização e assédio se reconfiguram na cultura digital contemporânea.

Em diálogo com reflexões sobre imagem, olhar e representação, no capítulo “Percamos a cabeça: fabulações com Verónica, Martel e a câmera”, Aryanne de Oliveira Araújo toma o filme *A Mulher Sem Cabeça*, de Lucrecia Martel, como ponto de partida para refletir sobre imagem, opacidade e fabulação no cinema contemporâneo. Em diálogo com autores como Édouard Glissant, Donna Haraway e Saidiya Hartman, a autora analisa como a obra desestabiliza regimes tradicionais do olhar e tensiona formas patriarcais e coloniais de visibilidade. Ao acompanhar os gestos, silêncios e fragmentos do filme, o capítulo propõe a fabulação como prática crítica capaz de habitar lacunas, imaginar outras formas de conhecimento e experimentar modos alternativos de relação com as imagens.

Também voltado às disputas em torno da representação, o sétimo capítulo, redigido por Nayara Luiza de Souza e denominado “A garota negra do momento: racismos e rasteiras em uma telenovela brasileira”, analisa a telenovela *Garota do Momento* a partir das tensões que atravessam a representação de mulheres negras na teledramaturgia brasileira. Dialogando com autoras como Lélia Gonzalez e pesquisadores como Joel Zito Araújo, a autora argumenta que,

embora a obra proponha deslocamentos importantes ao colocar uma protagonista negra no centro da narrativa, também reproduz dinâmicas recorrentes de apagamento e subalternização. Dessa forma, o capítulo evidencia a telenovela como espaço de disputa simbólica, no qual representações, estereótipos e estratégias de resistência permanecem em constante tensão.

Já no eixo das disputas de memória, o capítulo seguinte, “O Sexo Feminino: emancipação da mulher por meio da produção letrada”, de Maria Eduarda Gonzaga dos Santos, mergulha no universo da produção feminina e feminista brasileira. Tendo por foco algumas edições do periódico oitocentista “O Sexo Feminino”, a autora promove um resgate histórico profícuo para pensar transformações na imprensa e na sociedade brasileira como um todo, discutindo potencialidades e limitações do jornal mencionado, bem como seus contextos de produção e circulação.

Ainda no campo das articulações entre memória, imprensa e cultura, no capítulo “Ubaldo, o jogador; Euro, em Binômio: o humor no jornalismo sobre futebol”, Ives Teixeira Souza analisa as relações entre imprensa, humor e cultura esportiva em Belo Horizonte nos anos 1950 a partir da coluna O chute, publicada no jornal Binômio. Dialogando com discussões sobre memória, jornalismo e colonialidade, o autor investiga como o humor mobilizava ironias, estereótipos e moralizações para narrar tensões em torno do futebol e de seus personagens públicos, especialmente o atacante Ubaldo Miranda. Ao articular análise verbo-visual e história da imprensa mineira, o capítulo evidencia o riso como linguagem política e como forma de mediação das sensibilidades urbanas.

Por fim, encerrando o percurso do *e-book* com uma reflexão sobre testemunho, trauma e permanências autoritárias, no capítulo “Entre testemunhar, rememorar e esquecer: reflexões sobre o testemunho do combate à ditadura brasileira a partir de um livro delicado”, Lucas Guimarães Resende discute as relações entre testemunho, memória e esquecimento no contexto da ditadura civil-militar brasileira. Tomando como eixo analítico o livro Viagem à Luta Armada, de Carlos Eugênio Paz, o autor reflete sobre os limites e as potências do testemunho como gesto político de elaboração do trauma e dis-

puta narrativa. Ao dialogar com debates sobre memória e justiça, o capítulo evidencia permanências autoritárias na sociedade brasileira e os impasses ainda existentes para a consolidação de uma efetiva cultura da memória.

Finalmente, alguns reconhecimentos são necessários, uma vez que não se faz ciência individualmente. Além dos esforços empreendidos pela Comissão Organizadora do 8º Colóquio Discente Diálogos e Convergências e da confiança das autoras e dos autores listados, a materialização deste *e-book* só foi possível devido ao engajamento de pareceristas anonimizados e aos apoios institucionais da Coordenação do PPGCOM - UFMG e do Selo PPGCOM. Por fim, não poderíamos deixar de mencionar as colegas Aryanne de Oliveira Araújo, Fernanda Shelda de Andrade Melo, Letícia Araújo Resende Guimarães Pereira e Pabline Cota Felix, organizadoras de “Territorialidades em trânsito: Cartografando memórias e experiências”, “livro-irmão” desta obra, que agrupa outros trabalhos apresentados no Colóquio, e cuja leitura incentivamos.

Desejamos um excelente percurso pelas reflexões aqui reunidas!

João Victor Gomes de Oliveira

Lucas Porfírio

Pedro Henrique Magalhães Mendonça

Raphael Marinho de Carvalho

Referências

DEMO, Pedro. Verdade é a invenção de um mentiroso. In: SARAIVA, Luiz Alex Silva; PESSOA, Sônia Caldas; MANTOVANI, Camila Maciel Campolina Alves (org.). *Metodologias vulneráveis*. Cachoeirinha: Fi, 2023. p. 9-12. DOI: 10.22350/9786585725873. Disponível em: <https://www.editorafi.org/ebook/a087-metodologias-vulneraveis>. Acesso em: 7 de maio de 2026.

FRANÇA, Vera Regina Veiga. O objeto e a pesquisa em comunicação: uma abordagem relacional. In: MOURA, Cláudia Peixoto de; LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. *Pesquisa em comunicação: metodologias e práticas acadêmicas*. Porto Alegre: Editora da PUCRS, 2016. p. 153-174.

I
DISPUTAS DE DISCURSO

CAPÍTULO 1

Microfascismo digital e transfobia memética a partir das hashtags #DeputadaNikole, #DeputadaNikoletemRazão e #NikoletemRazão no Instagram

PHILIPPE OLIVEIRA ABOUID

JOANA ZILLER

Introdução

Em 8 de março de 2023, Dia Internacional da Mulher, um episódio ocorrido na Câmara dos Deputados colocou em evidência a violência simbólica e institucional contra a população LGBTQIAPN+, especialmente transexuais e travestis, na sociedade brasileira. Durante sessão plenária, o deputado federal Nikolas Ferreira proferiu um discurso carregado de simbolismo transfóbico, atacando direta e indiretamente as parlamentares trans Erika Hilton e Duda Salabert (Pinotti; Amaral; Hirabahasi, 2023). A fala, que negava a legitimidade ontológica e política de pessoas trans, como as deputadas em questão, foi rapidamente apropriada, reconfigurada e amplificada por meio de memes nas redes sociais, especialmente no *Instagram*, sob as *hashtags* #DeputadaNikole, #DeputadaNikoletemRazão e #NikoletemRazão. Longe de constituir um fenômeno isolado, essa onda de memetização revela uma

dinâmica comunicacional estruturada, em que a linguagem visual e afetiva dos memes opera como vetor de microfascismos digitais, disposições subjetivas que, sem necessariamente se inscreverem em regimes totalitários clássicos, promovem a estetização do ódio, a desumanização do “outro” e a banalização da violência contra corpos dissidentes.

Este artigo parte da hipótese de que a memetização transfóbica, impulsionada por lógicas populistas e algorítmicas, não apenas replica discursos de ódio, mas produz subjetividades microfascistas que ameaçam a cidadania LGBTQIAPN+ e corroem os fundamentos da democracia brasileira. Ao transformar a identidade trans em alvo de escárnio e negação, tais práticas participam de uma agenda antigênero que busca deslegitimar conquistas sociais, políticas e epistemológicas construídas por movimentos feministas, queer e trans ao longo das últimas décadas (Junqueira, 2022; Butler, 2024). Nesse contexto, os memes não funcionam apenas como entretenimento ou sátira, mas como paratextos políticos (Chagas, 2018; 2021) que operam na fronteira entre o afeto, a estética e a ideologia, reforçando hierarquias de gênero e sexualidade por meio de estratégias visuais e retóricas aparentemente pontuais, porém profundamente estruturantes.

Diante disso, o objetivo geral desta pesquisa é analisar as manifestações de microfascismo digital e transfobia veiculadas por memes associados às *hashtags* mencionadas no *Instagram*, investigando suas táticas discursivas e sua articulação com a agenda antigênero no Brasil. Para tanto, delineiam-se como objetivos mapear e caracterizar a rede de publicações em torno dessas *hashtags*, identificando as principais temáticas e reverberações das campanhas; além de analisar os repertórios retórico-visuais dos memes, com foco nas dinâmicas dos microfascismos descritas por Bratich (2022), pautadas na lógica do eliminacionismo/restauração; e interpretar como esses repertórios se articulam para formar um *corpus* discursivo microfascista que ataca especificamente a cidadania e os direitos da população trans e travesti.

Metodologicamente, a investigação adota uma perspectiva qualitativa-interpretativa, articulando os Métodos Digitais (Rogers, 2013) à abordagem das textualidades midiáticas (Abril, 2012), o que permite analisar os memes

como textos complexos que integram linguagens verbal, visual e afetiva em contextos específicos de produção e recepção. A coleta de dados foi realizada manualmente no *Instagram*, entre outubro e novembro de 2025, utilizando a ferramenta de busca nativa do aplicativo para as *hashtags* #DeputadaNikole, #DeputadaNikoletemRazão e #NikoletemRazao. Considerando que o algoritmo do *Instagram* personaliza os resultados conforme o perfil do usuário e as configurações de “Controle de Conteúdo Sensível”, adotou-se como recorte viável para a análise qualitativa a manutenção do controle na configuração “Padrão”, uma vez que a opção “Menos” resultava em um volume inabrangível de dados para a análise textual e visual aprofundada proposta.

A partir desse mapeamento, procedeu-se à constituição do *corpus* final. Para a sua delimitação, consideraram-se exclusivamente as publicações que objetivavam atacar a população e/ou políticas LGBTQIAPN+, principalmente aquelas direcionadas a transexuais e travestis. Foram incluídos na análise os conteúdos que apresentavam ataques à legitimidade da identidade de gênero; questionamentos à participação de mulheres trans no esporte; restrições ao uso de banheiro segundo a identidade de gênero; e outras pautas associadas à ofensiva antigênero que circulou intensamente em plataformas de mídias digitais durante e após o ciclo eleitoral de 2022 (Abouid, 2024). Esse procedimento de curadoria qualitativa resultou em uma materialidade composta por 73 publicações, sendo 46 no formato de imagens/textos e 27 no formato de vídeos/Reels. A partir das *hashtags* mencionadas, a análise seguiu operando com as três dimensões do texto e da imagem discutidas por Abril (2012): textual (elementos semióticos e discursivos internos aos memes), contextual (cenários de enunciação e dinâmicas envolvidas) e intertextual (relações com discursos políticos, midiáticos e culturais mais amplos).

O artigo está organizado da seguinte forma: após esta introdução, apresenta-se o referencial teórico-conceitual, que articula os conceitos de microfascismo, memes ideológicos, transfobia e lógicas algorítmicas; em seguida, detalha-se a metodologia empregada; a seção de análise dos dados explora os achados empíricos conforme os objetivos específicos; a discussão sintetiza as contribuições teóricas e políticas da pesquisa; e, por fim, as considerações

finais reafirmam a urgência de compreender e enfrentar as formas contemporâneas de violência simbólica digital contra corpos trans.

Referencial teórico

Microfascismo e a molecularização do desejo

A compreensão contemporânea do fascismo transcende os moldes históricos dos regimes totalitários do século XX. Enquanto o fascismo de Estado atua na macropolítica por meio de leis e aparelhos repressivos, o microfascismo, conforme Guattari (2016), opera na esfera molecular, infiltrando-se nas subjetividades, relações cotidianas e fluxos de desejo. Essa distinção é epistemológica e desloca a análise do poder visível para as micropolíticas do desejo, em que o fascismo se atualiza como força imanente e adaptável. Para Guattari (2016), o fascismo não é apenas ideologia ou formação histórica, mas uma disposição subjetiva que se alimenta da energia libidinal, força produtiva do desejo. O capitalismo, então, muito além de reprimir, modela o desejo em função de sua lógica de dominação. Nesse quadro, a repressão se moleculariza em mecanismos sutis e cotidianos de controle, presentes cada vez mais nas plataformas digitais. Tais mecanismos de controle substituem a coerção explícita e transcendem os aparatos extremos do fascismo clássico.

Essa abordagem micropolítica rompe com a dicotomia clássica entre indivíduo e sociedade, propondo que a subjetividade é um campo de batalha onde forças coletivas, inconscientes e semióticas se entrelaçam. Os agenciamentos coletivos de enunciação configuram-se como máquinas de subjetivação que constroem identidades, afetos e modos de existência (Deleuze; Guattari, 1996). Nesse sentido, em diálogo com a biopolítica foucaultiana, compreende-se que o microfascismo não é imposto de cima para baixo, mas produzido desde dentro, por meio de investimentos afetivos e desejantes que os próprios sujeitos fazem em estruturas de dominação (Foucault, 1977).

Para Bratich (2022), o microfascismo é a condição de possibilidade para a emergência de projetos fascistas em escala macropolítica. Ele se

manifesta “antes e além do Estado”, habitando a mente, o corpo, as práticas sociais e a cultura, moldando ações individuais e coletivas que, em conjunto, criam as condições para a ascensão de regimes autoritários. Nesse quadro, as plataformas digitais se constituem como ambiências semióticas que capturam, amplificam e reconfiguram os fluxos de desejo, favorecendo a composição de coletivos microfascistas.

Esses coletivos operam por meio de estratégias de eliminacionismo e restauração (Bratich, 2022), que buscam apagar, deslegitimar ou neutralizar a alteridade, para então resgatar valores tradicionais. O microfascismo digital, portanto, se estrutura como uma máquina de produção de subjetividades autoritárias, que estiliza a vida e a morte segundo lógicas algorítmicas e mercadológicas. A banalização da violência, a estetização do ódio e a normalização da exclusão são efeitos diretos dessa molecularização do desejo, agora mediada por interfaces que priorizam o engajamento acima da ética, a polarização acima do diálogo e a viralização acima dos fatos.

Compreende-se que a micropolítica não é o oposto da macropolítica; ela é sua condição de possibilidade e seu ponto de inflexão. Nesse sentido, compreender o microfascismo é uma urgência política num contexto em que o fascismo se renova pela colonização cotidiana do desejo, da linguagem e das relações sociais.

Nas plataformas digitais, essa colonização assume formas específicas, em que algoritmos promovem conteúdos polarizadores, bolhas ideológicas que reforçam preconceitos, e práticas de ridicularização que transformam corpos dissidentes em alvos de escárnio. Nesse contexto, a transfobia memética, objeto central deste artigo, é um sintoma estrutural do microfascismo digital, que opera pela desumanização, pela descapacitação política e pela restauração simbólica de uma ordem cisheteronormativa.

Memes como dispositivos ideológicos e paratextos políticos

Na paisagem comunicacional contemporânea, os memes digitais deixaram de ser meros artefatos de entretenimento para se tornarem dispositivos ideoló-

gicos centrais na disputa simbólica e política. Sua proliferação nas plataformas sociais, especialmente no *Instagram*, espaço privilegiado de interação afetiva, visual e política, revela uma transformação profunda nos modos de enunciação, persuasão e mobilização no campo político. Como argumenta Chagas (2018; 2021), além de refletir discursos já estabelecidos, os memes produzem sentidos, enquadram realidades e constroem subjetividades, e operam como paratextos políticos que circundam, amplificam ou subvertem as narrativas oficiais.

No contexto político, os memes funcionam como extensões semióticas de campanhas eleitorais e posicionamentos políticos, capazes de traduzir propostas complexas em formatos visuais simplificados, humorísticos e altamente compartilháveis. Eles imitam, como observa Chagas (2018), um “formato iconográfico e infográfico” adaptado às lógicas das redes sociais, combinando linguagem verbal, visual, afetiva e intertextual em textos multissemióticos que circulam com autonomia relativa em relação às intenções originais de seus produtores.

Importa destacar que os memes são recebidos e produzidos coletivamente. Segundo Chagas (2021), eles são “itens digitais” cuja existência depende da agência ativa dos usuários, que os criam, transformam e circulam em redes de significação compartilhada. Essa dimensão generativa os insere no campo das práticas culturais participativas, mas também os torna suscetíveis à captura por lógicas de ódio e exclusão.

As *hashtags*, em particular, funcionam como *slogans* algorítmicos (Chagas, 2018): organizam discursos, segmentam públicos e ativam lógicas de visibilidade nas plataformas. No caso analisado, as *hashtags* categorizaram o conteúdo, mas também acionam uma comunidade afetiva e ideológica em torno da figura do deputado, transformando um gesto performático (o uso de uma peruca no plenário e seu discurso antitrans) em um evento midiático viralizável. Essa performance, pensada desde o início para ser “instagramável”, revela a lógica da política memética: tudo é produzido para reverberar no ambiente digital, onde o escárnio substitui o debate e a caricatura substitui a argumentação.

Transfobia, agenda antigênero e violência simbólica

A ofensiva antigênero contra a população LGBTQIAPN+, especialmente trans e travesti, articula microfascismos de gênero e digital, restauracionismo cisheteronormativo e eliminacionismo político. Conforme Butler (2024), opera por uma “sintaxe do medo” ante a desestabilização da ordem patriarcal e binária enquanto constructo político, interpretando-a como ameaça à nação e à moralidade. O eliminacionismo, segundo Bratich (2022), manifesta-se pela banalização do ódio, e neste caso pela ridicularização das identidades trans, negação de sua existência ontológica, e no limite, pelo extermínio físico. Memes, *hashtags* e discursos digitais funcionam como armas linguísticas que objetificam e desumanizam corpos trans. Esses corpos são tratados como anomalia a ser corrigida ou apagada, e o discurso memético-algorítmico torna-se vetor de microfascismos que comprometem a cidadania LGBTQIAPN+ e a plenitude da democracia.

No Brasil, essa agenda encontra terreno fértil em uma coalizão conservadora que atua como uma força hegemônica no Congresso Nacional. Dados recentes revelam a dimensão institucional dessa ofensiva: em 2023, houve uma média de 5,75 dias para que um projeto de lei que ataca a população LGBTQIAPN+ seja apresentado e se espalhe por diferentes esferas do poder legislativo no Brasil (Carvalho, 2024). Muitas dessas propostas seguem roteiros padronizados, como a tentativa de proibição de linguagem não-binária, restrição ao uso de banheiros por mulheres trans e travestis, impedimento à participação esportiva segundo a identidade de gênero, entre outros, e são replicadas de forma coordenada entre câmaras municipais, assembleias estaduais e o Congresso, evidenciando uma estratégia nacional de institucionalização da transfobia.

O episódio envolvendo o deputado Nikolas Ferreira e sua subsequente memetização sob as *hashtags* #DeputadaNikole e variantes, é emblemático dessa sinergia entre esfera parlamentar e esfera digital. A performance no plenário foi rapidamente apropriada por redes conservadoras como prova de uma suposta “imposição ideológica” por parte de parlamentares trans e

da esquerda. Assim, a transfobia institucional e a transfobia memética se retroalimentam: uma fornece legitimidade discursiva à outra, criando um circuito fechado de desumanização que tem consequências reais.

Essas consequências são brutalmente visíveis nos dados sobre violência letal. Segundo o relatório da ANTRA (Benevides, 2024), a expectativa de vida de uma pessoa trans no Brasil é de apenas 35 anos ¹. Além disso, 94% das vítimas de assassinatos de pessoas trans no Brasil são mulheres trans e travestis, sendo 72% delas negras, indicando que a vida trans é interrompida precocemente por uma combinação de racismo, transfobia e misoginia estruturais. Esses números são o corolário material da violência simbólica que circula livremente nas redes, nos discursos parlamentares e nas políticas públicas.

Metodologia

Esta pesquisa adota uma abordagem qualitativo-interpretativa, ancorada na articulação entre os Métodos Digitais (Rogers, 2013) e a perspectiva crítica, sociosemiótica e cultural desenvolvida por Gonzalo Abril (2012). Rogers (2013) propõe uma virada metodológica que desloca o foco da pesquisa na internet do estudo da cultura on-line para o uso da internet como fonte e método para diagnosticar transformações socioculturais. Assim, o autor sugere investigar os fenômenos sociais a partir das lógicas próprias das plataformas digitais, tratando sua arquitetura, algoritmos, *affordances* e categorias nativas como dispositivos analíticos. Os métodos digitais se constituem na apropriação crítica das próprias técnicas empregadas pelas plataformas para organizar informação, conhecimento e sociabilidade.

Por outro lado, Abril (2012) oferece uma perspectiva crítica, sociosemiótica e cultural que permite compreender os textos visuais como formações discursivas situadas, atravessadas por relações de poder e inscritas em ecologias textuais e imaginários coletivos. A convergência desses referenciais permite analisar os memes como nós em redes textuais dinâmicas, cujos sentidos emergem da interação entre seus elementos internos (verbais, visuais, afetivos), os cenários de produção e recepção em que circulam e as

formações discursivas mais amplas às quais pertencem, reconhecendo-os como dispositivos ideológicos plenos, capazes de produzir subjetividades, afetos e práticas políticas no ambiente algorítmico.

A análise seguiu três dimensões fundamentadas na proposta de Abril (2012). A dimensão intratextual examinou os memes como textos verbovisuais, entendidos como tramas multisemióticas em que qualidades sensíveis, elementos figurativos e sobreinterpretações culturais se articulam. Identificaram-se repertórios visuais (caricatura, símbolos políticos/religiosos), verbais (vocabulário estigmatizante, ironia, sarcasmo) e verbo-visuais que associam identidades trans a “farsa”, “enganação” ou “ameaça social”, e operam com os planos narrativo-figurativo e alegórico-conceitual descritos pelo autor. Além disso, também é possível acionar a ideia de que a imagem está relacionada à imaginários socioculturais (Abril, 2012). A dimensão contextual considerou os memes como práticas sociodiscursivas na medida em que não há textos visuais fora dos modos de produção, circulação e recepção que os sustentam. Foram analisados os cenários de produção e recepção, considerando os perfis disseminadores (parlamentares, contas anônimas), suas biografias, alinhamentos ideológicos, interações dos usuários (comentários, engajamento) e as *affordances* do *Instagram*, lógica algorítmica, formato vertical dos *Reels* e arquitetura das *hashtags*; que modulam modos de ver e de interpretar esse conteúdo simbólico. Por fim, a dimensão intertextual mapeou conexões com formações discursivas mais amplas, seguindo a noção de “redes textuais”. Identificaram-se referências à agenda antigênero, a projetos antitrans, discursos parlamentares e narrativas conspiratórias que vinculam a identidade trans a uma suposta “ideologia de gênero”. Esses conteúdos reativam clichês visuais (como a peruca associada à “falsidade”) e estéticas midiáticas que reforçam posições de dominação simbólica.

Essa triangulação metodológica, intratextual, contextual e intertextual, evita reducionismos que privilegiam apenas o conteúdo ou apenas a plataforma. Ao mesmo tempo, respeita a complexidade semiótica dos memes contemporâneos, conforme a perspectiva de Abril (2012), para quem o sentido emerge da interdependência entre forma, enunciação e imaginário.

A coleta de dados foi realizada manualmente no *Instagram* entre outubro e novembro de 2025, utilizando as *hashtags* #DeputadaNikole, #DeputadaNikoletemRazão e #NikoletemRazao como ferramenta de buscas no aplicativo. O volume total de publicações exibido nos resultados da pesquisa está diretamente relacionado às configurações de “Preferências de Conteúdo” que o usuário define na plataforma. Para este estudo, optou-se por manter o controle de conteúdo sensível na configuração “padrão” como um recorte viável para a análise qualitativa, tendo em vista que a opção “menos sensível” gerou um enorme número de publicações durante o mapeamento e definição do *corpus*.

Buscou-se selecionar àqueles que atacavam as políticas e/ou a população LGBTQIAPN+, especialmente a partir da agenda antigênero (Junqueira 2022; Butler, 2024). Esse procedimento gerou uma materialidade composta por 73 publicações (47 pela *hashtag* #deputadanikole, 15 em #deputadanikoletemrazão e 11 em #nikoletemrazão), sendo 46 de imagens/textos e 27 de vídeos/*Reels*. Este conjunto foi tratado como uma rede semiótico-discursiva, cuja análise se ateve à identificação de padrões retóricos recorrentes e eixos temáticos dominantes que estruturam o discurso transfóbico microfascista na ambiência do *Instagram*.

Análise dos dados

Antes de iniciar a análise, faz-se necessário um esclarecimento ético-metodológico. As publicações aqui examinadas constituem material de violência simbólica contra a população trans e travesti. Sua reprodução neste artigo atende exclusivamente a finalidades acadêmicas e de pesquisas. Os nomes de usuários e perfis de pessoas físicas foram preservados ou suprimidos quando não se tratava de figuras públicas ou parlamentares no exercício do mandato.

A análise do *corpus* constituído a partir das *hashtags* #NikoletemRazão, #DeputadaNikoletemRazão e #DeputadaNikole revela um ecossistema discursivo altamente coeso, estruturado em torno de repertórios retórico-visuais que operam como vetores de microfascismo digital e transfobia. O mapeamento empírico evidencia que a linguagem memética, as *hashtags*

entre outras ferramentas da plataforma, quando instrumentalizada por agendas antigênero, funcionam como dispositivos de estetização da violência, desumanização do “outro” e banalização das políticas LGBTQIAPN+, articulando-se de forma estrutural à lógica do eliminacionismo e da restauração cisheteronormativa descrita por Bratich (2022).



Figura 1: Meme “Nikole tem razão”.
Fonte: reprodução/Instagram.²

O epicentro discursivo é a figura do deputado Nikolas Ferreira, cuja performance no plenário da Câmara em 8 de março de 2023 funcionou como nó gerador de memes, vídeos, posicionamentos políticos, pessoais e discursos noticiosos enviezados com conotações transfóbicas, que transformou um gesto performativo em vetor de mobilização simbólica e midiática. O vídeo com o pronunciamento do deputado aparece replicado em diferentes perfis com alcances distintos, principalmente naqueles de apoio à políticos, personalidades, partidos de direita e/ou conservadores, como @michellebolsonaro2.0 e @plj.uberaba.

A Figura 1 é emblemática, uma vez que nela, a imagem do Deputado Nikolas Ferreira com uma peruca loura (performance originalmente realizada na tribuna da Câmara) é recontextualizada com a *hashtag* #DeputadaNikoleTemRazao. Do ponto de vista intratextual (Abril, 2012), observa-se uma dupla camada de violência semiótica: a primeira diz respeito à feminilidade como deboche, em que a peruca e a maquiagem, signos culturais da performance feminina são mobilizados para produzir o efeito de “farsa” ou “disfarce” em relação às mulheres trans e travestis. O sorriso na imagem caricatural reforça o enquadramento de que a reivindicação trans é uma “falácia” e passível de ser ridicularizada. Busca-se reduzir as lutas por reconhecimento de gênero a meros instrumentos retóricos. Na legenda, a identidade trans é apontada como uma “tática” ideológica da esquerda. O meme assume um papel de esvaziar o conteúdo político da data e reposiciona o debate público no terreno do entretenimento agonístico, típico das plataformas digitais.



Figura 2: Meme critica diversidade em campanha publicitária.

Fonte: reprodução/Instagram.³

A Figura 2, por sua vez, conecta a lógica restauracionista à esfera do consumo e da cultura. A postagem critica uma campanha publicitária da Calvin Klein que apresenta um casal de mulheres ou uma modelo trans (a imagem é ambígua), com a legenda: “Não vou nem comentar nada, vai que sou cancelado...” e a *hashtag* #direitabrasil. A ameaça velada de “cancelamento” tenta associar a simples existência de corpos dissidentes na publicidade com a performance caricatural do deputado Nikolas. Há um deboche direcionado à quem critica sua performance como um “atentado à democracia”. Os sentidos que emergem do meme demonstram que o microfascismo também opera pela interdição do visível, na medida em que se busca restaurar uma paisagem midiática cisheteronormativa, onde corpos trans não têm direito à imagem ou à representação.

No conjunto de publicações organizadas por essas *hashtags*, os principais atores identificados incluem parlamentares e/ou candidatos, como @ofederal-dobolsonaro e @vereadorsantao, perfis de ativismo de direita, contas anônimas ou satíricas, canais de notícias, como Itatiaia e Jovem Pan News, outros que se apresentam como de informações e/ou opiniões independentes da mídia hegemônica, além de perfis críticos ao deputado, em que o conjunto de publicações aponta para uma lógica de endogamia discursiva. As bolhas ideológicas, que reverberam nas publicações e nos comentários, reforçam identidades coletivas em torno de um “nós” defensor de uma suposta “verdade biológica”. Importante notar, contudo, que tal invocação da biologia se constitui como um ato performativo e biopolítico (Foucault, 1977; Butler, 2024), na medida em que o discurso microfascista se apropria do corpo biológico como matéria fixa e pré-discursiva justamente para negar a historicidade e a construção social das normas de gênero. Desse modo, naturaliza-se a exclusão ao apresentar a diferença como “erro” ou “farsa” ontológica. Esse “nós” se opõe a um “eles” composto por esquerda, população LGBTQIAPN+ e a suposta “ideologia de gênero”. As mulheres trans aparecem como um inimigo comum a ser combatido, cujas políticas e cidadania são ridicularizadas por meio de diferentes repertórios retórico-visuais e violências simbólicas.

A análise intratextual dos memes e *Reels* permite identificar as estratégias alinhadas ao microfascismo. O eliminacionismo se manifesta por meio da sobrecarga de estereótipos negativos associados à identidade trans, como a repetição da peruca como metáfora visual de “farsa”, “enganação” (Figura 1), paródias grotescas⁴, e a ideia de que mulheres trans são homens que querem competir, violentar ou invadir o espaço de mulheres cis nas esferas públicas e sociais, como em banheiros.



Figura 3: Meme critica mulheres trans em banheiros femininos.
Fonte: reprodução/Instagram.⁵

Esses recursos operam por sobredeterminação simbólica, esvaziam a subjetividade trans de qualquer complexidade ontológica e reduzindo-a a uma ameaça caricatural. A descapacitação emerge na negação explícita da agência humana e cidadania das pessoas trans, seja nos vídeos que questionam a legitimidade de atletas trans em competições esportivas, apresentada como injusta⁶, nas críticas quanto ao uso da linguagem não-

-binária, ou no impedimento de que mulheres trans usem o banheiro segundo a sua identidade de gênero (Figura 3).

Na Figura 3, a montagem mostra um homem cisgênero diante da porta de um banheiro feminino, com a legenda: “Tranquilo menines / Sou mulher!”. A análise contextual revela que o perfil disseminador é um vereador em exercício, e, portanto, há um vazamento entre a esfera parlamentar e a esfera digital, em que um agente do Estado utiliza sua plataforma para legitimar o pânico moral em torno do uso de banheiros. Busca-se transmitir a ideia de que o uso do banheiro feminino por mulheres trans representa um perigo às mulheres cis. O texto sobreposto, “NENHUMA MULHER QUE SE PREZE DEFENDE UMA PORCARIA DESSA!”, aciona a lógica restauracionista. Ele convoca uma suposta “mulher de verdade” (cis, “de respeito”) para se opor à presença trans, criando uma falsa cisão e convocando mulheres cis para a agenda antigênero.

A lógica restauracionista se expressa por meio do apelo a uma ordem cisheteronormativa idealizada, presente no discurso do deputado que reiteradamente questiona qual o conceito de mulher, referindo-se a um entendimento biologicista que tenta negar a dimensão social da construção dos gêneros e naturalizar exclusão ontológica de pessoas trans. Isso também aparece em postagens que celebram decisões como a da *World Athletics* de banir mulheres trans das competições femininas, retratada como “uma vitória para as mulheres”⁷, ou no depoimento de uma criança de 12 anos que afirma ser “perseguida” na escola por usar uma camiseta com a frase “só existem dois gêneros”⁸. Essa narrativa está articulada a uma retórica de perigo, na qual corpos trans são representados como ameaças à segurança das mulheres cis, à integridade do esporte, à moralidade escolar e à própria nação.

Esses repertórios se combinam em sintaxes verbo-visuais altamente eficazes, sendo a imagem do deputado com a peruca o principal ícone de condensação simbólica. Reproduzida em diferentes formatos e ferramentas digitais, essa imagem performática e textualizada sintetiza ironia, desumanização e apelo a uma ordem tradicional, bem como opera como catalisador afetivo da rede discursiva. A análise intertextual revela que essas *hashtags* e memes são articulações estratégicas inseridas em uma formação discursiva mais ampla, alinhada

à agenda antigênero tanto no âmbito nacional quanto no transnacional. Eles dialogam diretamente com narrativas midiáticas polarizadas, e muitas vezes controversas, como ilustra a manchete compartilhada por um perfil apoiador sobre uma reportagem da Revista Oeste, que afirma ter um homem escapado da acusação de feminicídio ao se declarar mulher (Figura 6).



Figura 4: Meme crítico à Nikolas.
Fonte: Reprodução/Instagram.⁹

Embora no *corpus* tenha aparecido muitas críticas ao deputado Nikolas que também se organizam por meio dessa *hashtag*, importante destacar que poucas dessas publicações são críticas às conotações transfóbicas presentes na performance do deputado. As Figuras 4 e 5 ilustram que, mesmo quando a *hashtag* é utilizada para atacar o parlamentar, o repertório utilizado frequentemente resvala em LGBTQIAPN+fobia. A Figura 4 utiliza a imagem de homens negros com camisas e cuecas brancas com a legenda “O QUE ESTE PAÍS PRECISA É DE HOMENS COM TESTOSTERONA”. A crítica a Nikolas se dá pela ridicularização da masculinidade do deputado, associando-o a um desejo homossexual. A ironia é construída sobre uma base

homofóbica: Nikolas seria “menos homem” ou “gay”. Similarmente, a Figura 5 critica o presidenciável Ciro Gomes e o apresentador Datena, representado como uma “marionete” de Ciro. Essa representação se faz por meio de um desenho grotesco que, novamente, não toca na questão da transfobia institucional, mas opera na lógica LGBTQIAPN+fóbica ao representar o apresentador trajado de biquíni e bota vermelhos, o primeiro estilizado com uma estrela em referência ao Partido dos Trabalhadores (PT). Ele repete o discurso “Nikolas Fascista”, que é uma crítica recorrentemente direcionada ao deputado por seus opositores políticos.



Figura 5: Meme crítico à Ciro Gomes.
Fonte: reprodução/Instagram.¹⁰

A materialidade se constitui majoritariamente por um *corpus* discursivo microfascista, tendo em vista que essa ofensiva é pautada em uma lógica de segregação e ataque à dissidência de gênero, bem como ao pleno exercício de sua cidadania. Ela opera por meio da criação de um pânico moral em torno das vivências trans e travestis, considerando-as como um

risco às mulheres cis (Figura 3, Figura 6), pela ridicularização sistemática, naturalização da exclusão e mobilização afetiva em torno de um inimigo comum: a população LGBTQIAPN+, e de modo particular, as mulheres trans e travestis. A linguagem memética, as mobilizações das *hashtags*, os comentários nessas publicações, os gargalos em torno das moderações de conteúdo, as dinâmicas algorítmicas, entre outros recursos da plataforma, longe de serem inofensivos, revelam-se como ferramentas digitais que são instrumentalizadas ideologicamente para transformar a identidade trans em alvo de escárnio, negação e eliminação simbólica. É justamente nessa banalização da violência, mascarada de humor e “liberdade de opinião”, que reside a força e a periculosidade do microfascismo digital contemporâneo, não como projeto totalitário explícito, mas como uma micropolítica do ódio que mina a cidadania e ameaça a democracia.

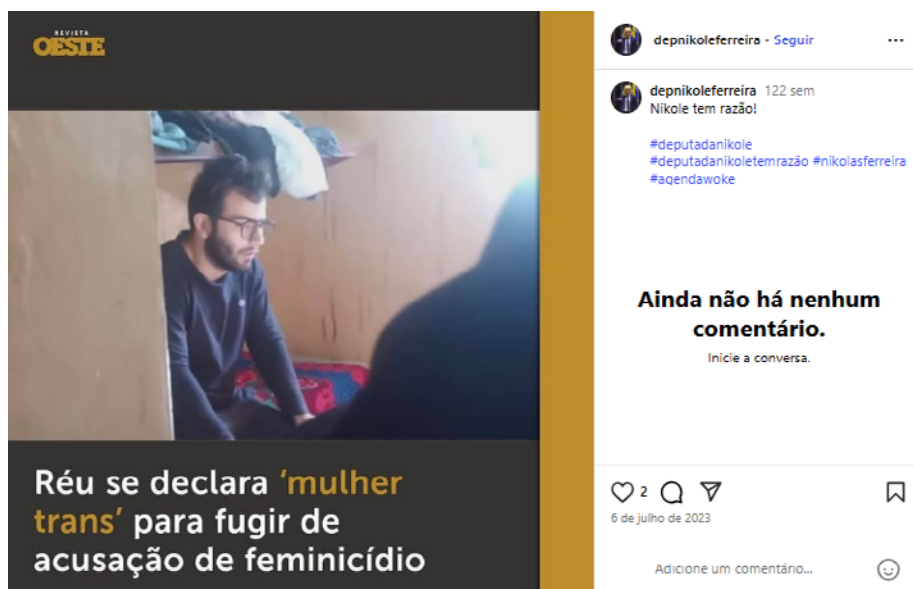


Figura 6: Postagem sobre uso da autodeclaração de identidade de gênero por réu acusado de feminicídio.
Fonte: reprodução/Instagram.¹¹

Considerações Finais

Este artigo demonstrou que a memetização transfóbica associada às *hashtags* #DeputadaNikole, #DeputadaNikoletemRazão e #NikoletemRazão no *Instagram* não aparece como um fenômeno isolado de “humor” ou “liberdade de expressão”, mas sim uma manifestação estruturada de microfascismo digital articulada à agenda antigênero. A análise revelou que os memes funcionam como dispositivos ideológicos que operam pela estetização do ódio, pela desumanização sistemática de corpos trans e pela banalização da violência simbólica, tudo isso sob o disfarce de ironia, deboche, entretenimento ou informação. As *hashtags* analisadas organizam um conjunto de publicações que exploram as mesmas dimensões LGBTQIAPN+fóbicas presentes no discurso do parlamentar, seja nos perfis de apoiadores ou nos perfis que criticam o deputado. Essa evidência empírica demonstra que a força do microfascismo digital reside em sua capacidade de colonizar o sentido das *hashtags*. A ambiência discursiva é tão saturada de ódio à dissidência de gênero que até as críticas ao deputado, ao entrarem nesse território semiótico, acabam por reproduzir, ainda que inadvertidamente, a gramática da violência simbólica contra corpos não-normativos.

Esse *corpus* articula, de forma coerente, as estratégias eliminacionista, de descapacitação e esgotamento da cidadania LGBTQIAPN+; e de restauração, que apela a uma ordem cisheteronormativa idealizada como única legítima. Além de operar no plano simbólico, essas estratégias reverberam no campo institucional e alimenta um espiral de violência transfóbica em plataformas de mídias digitais.

Observa-se uma continuidade estrutural entre o discurso parlamentar e o digital, na medida em que a performance do deputado no plenário foi essencialmente instagramável, e sua memetização foi imediatamente apropriada pelas redes. Isso evidencia como a esfera institucional alimenta e legitima discursos microfascistas nas plataformas.

As plataformas, e em especial o *Instagram*, desempenham um papel crucial nesse processo, sobretudo como infraestruturas sociotécnicas que, por

meio de lógicas algorítmicas, amplificam e normalizam esse tipo de conteúdo. A opacidade desses algoritmos, somada à ineficácia dos sistemas de moderação diante da ambiguidade da linguagem memética, cria um ambiente propício para a proliferação de violência simbólica disfarçada de humor, de informação ou mesmo de posicionamento político. Nesse contexto, a liberdade de expressão é instrumentalizada como escudo para práticas que, na verdade, buscam silenciar, excluir e eliminar sujeitos dissidentes.

A análise do conjunto de publicações evidencia três padrões retóricos recorrentes que estruturam o microfascismo memético: a estética da farsa a partir do uso de perucas e elementos caricaturais para negar a ontologia trans (eliminacionismo); o sequestro do medo, em que o uso do banheiro e a inserção no esporte acionam um pânico moral para restaurar a ordem de gênero (restauração/descapacitação); e a homofobia instrumental, em que mesmo a crítica ao deputado, quando desprovida de letramento de gênero, reproduz o ataque à dissidência sexual como forma de deslegitimar o adversário. Conclui-se que a memetização, sob a aparente leveza do humor, constitui uma infraestrutura afetiva para a manutenção da violência institucional e política que atinge a população trans brasileira, assim como retroalimenta o ciclo entre a violência simbólica no digital, no Parlamento e no cotidiano das pessoas.

Referências

ABRIL, Gonzalo. Tres dimensiones del texto y de la cultura visual. *IC – Revista Científica de Información y Comunicación*, Sevilla, n. 9, p. 15-35, 2012.

BENEVIDES, Bruna G. Dossiê: assassinatos e violências contra travestis e transexuais brasileiras em 2023. *Brasília: Distrito Drag: ANTRA*, 2024. Disponível em: <https://antrabrasil.org/wp-content/uploads/2024/01/dossieantra2024-web.pdf>. Acesso em: 10 out. 2024.

BRATICH, Jack Z. On Microfascism: gender, war, and death. *Brooklyn: Common Notions*, 2022.

BUTLER, Judith. *Quem tem medo do gênero?* Tradução: Heci Regina Candiani. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2024.

CARVALHO, Jess. Como surgem e se espalham os projetos de lei contra LGBTQIA+ no Brasil. *Diadorim*. [S. l.], 29 maio 2024. Disponível em: <https://adiadorim.org/reportagens/2024/05/como-surgem-e-se-espalham-os-projetos-de-lei-contralgbtqia-no-brasil/>. Acesso em: 11 jun. 2024.

CÊSAR, Caio. MPF defende veto ao PL que proíbe a participação de crianças em paradas LGBT em João Pessoa. *Carta Capital*. [S. l.], 29 nov. 2023. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/diversidade/mpf-defende-veto-ao-pl-que-proibe-a-participacao-de-criancas-em-paradas-lgbt-em-joao-pessoa/>. Acesso em: 11 jun. 2024.

CHAGAS, Viktor. A febre dos memes de política. *Revista Famecos*, Porto Alegre, v. 25, n. 1, p. 1- 26, 2018. DOI: <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2018.1.27025>. Disponível em: <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2018.1.27025>. Acesso em: 14 de nov. 2022.

CHAGAS, Viktor. Da memética aos memes de internet: uma revisão da literatura. *BIB*, São Paulo, n. 95, p. 1-22, 2021. DOI: <https://doi.org/10.17666/bib9506/2021>. Disponível em: <https://bibanpocs.emnuvens.com.br/revista/article/view/119>. Acesso em: 21 nov. 2024.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Micropolítica e segmentaridade. In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e segmentaridade*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996. cap. 9, p. 83-115.

GUATTARI, Felix. Micropolítica do fascismo. *Cadernos de Subjetividade*. Da afasia aos gritos, São Paulo, n. 19, p. 9-26, 2016. DOI: <https://doi.org/10.2354/cs.v0i19.38156>. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/cadernoss subjetividade/article/view/38156>. Acesso em: 4 mar. 2024.

FOUCAULT, Michel. Introdução à vida não-fascista. Prefácio. In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Nova York: Viking Press, 1977. pp. XI-XIV.

JUNQUEIRA, Rogério Diniz. *A invenção da “ideologia de gênero”: um projeto reacionário de poder*. Brasília: LetrasLivres, 2022.

PINOTTI, Fernanda; AMARAL, Luciana; HIRABAHASI, Gabriel. Nikolas Ferreira veste peruca na Câmara e diz: “Mulheres estão perdendo espaço para homens que se sentem mulheres”. *CNN Brasil*, São Paulo, 8 mar. 2023. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/politica/nikolas-ferreira-veste-peruca-na-camara-e-diz-mulheres-estao-perdendo-espaco-para-homens-que-se-sentem-mulheres/>. Acesso em: 8 ago. 2025.

ROGERS, Richard. *Digital Methods*. Cambridge, MA: MIT Press, 2013

Notas

Clique sobre o número para retornar ao texto

1. É necessário um cuidado metodológico na interpretação deste dado. Trata-se de uma média calculada sobre os casos de homicídio registrados e monitorados pela ANTRA, e não de uma expectativa de vida populacional calculada por órgãos oficiais brasileiros, que ainda não coletam dados de identificação de gênero de forma sistemática para a população trans. Embora o dado seja frágil do ponto de vista da demografia oficial, ele é extremamente potente como indicador da letalidade violenta e precoce que atinge essa população, cumprindo um papel político e afetivo fundamental na denúncia da necropolítica de Estado e na mobilização social.
2. Disponível em: https://www.instagram.com/p/Cpk5-0DLpc_/>. Acesso em: 04 nov. 2025
3. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CsuE2tWP4V2/>. Acesso em: 04 nov. 2025
4. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/Cp3YBgUJtD7/>. Acesso em: 04 nov. 2025
5. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CppvD2suNUE/>. Acesso em: 04 nov. 2025
6. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/C4PDiIat8r9/>. Acesso em: 04 nov. 2025.
7. Disponível em: https://www.instagram.com/p/Cpnlc_LO-xH/. Acesso em: 05 nov. 2025
8. Disponível em: https://www.instagram.com/p/Cu9r7OWg_r3/. Acesso em: 04 nov. 2025.
9. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/C6Gw3QMLmwq/>. Acesso em: 04 nov. 2025
10. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/Cp3ktD1MaDH/>. Acesso em: 04 nov. 2025

11. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/C6Gw3QMLmwq/>.
Acesso em: 04 nov. 2025

CAPÍTULO 2

“Palavras *non gratas*”: a tentativa de apagamento de sujeitos por meio da interdição de palavras na gestão Trump

PABLINE FELIX

Em dezembro de 2017, veículos de imprensa de todo o mundo noticiaram que o governo Trump teria orientado o Centro de Controle e Prevenção de Doenças (CDC) dos Estados Unidos a evitar o uso de certos termos em relatórios orçamentários, entre eles: “vulnerável”, “direito”, “transgênero”, “feto”, “baseado em evidências”, “baseado em ciência” e “diversidade” (Veja, 2017). Essa foi a primeira vez que uma administração impôs tal restrição a servidores federais – apesar de ser comum em governos de diferentes ideologias e em diferentes países a orientação preferencial por determinados termos, a proibição e a eliminação de palavras do léxico governamental é *sui generis*.

A administração Trump também suprimiu da internet páginas oficiais voltadas à comunidade LGBTQIAPN+, a serviços oferecidos a pessoas com deficiência e a orientações de denúncia de tráfico sexual, segundo repor-

tagem do El País (Alonso, 2017). Com o retorno do governo Trump à Casa Branca, após o período de gestão de Joe Biden – durante o qual termos e conteúdos haviam sido restituídos às esferas institucionais –, uma nova lista de palavras e expressões a serem limitadas, evitadas ou banidas foi divulgada internamente entre os funcionários do governo, desta vez com um número significativamente maior de itens, conforme reporta o jornal *The New York Times* (Yourish *et al.*, 2025):

These Words Are Disappearing in the New Trump Administration

By [Karen Yourish](#), [Annie Daniel](#), [Saurabh Datar](#), [Isaac White](#) and [Lazaro Gamio](#) March 7, 2025



Share full article



847

accessible	discriminated	inclusive	privilege
activism	discrimination	inclusive leadership	privileges
activists	discriminatory	inclusiveness	promote diversity
advocacy	disparity	inclusivity	promoting diversity
advocate	diverse	increase diversity	pronoun
advocates	diverse backgrounds	increase the diversity	pronouns
affirming care	diverse communities	indigenous community	prostitute
all-inclusive	diverse community	inequalities	race
allyship	diverse group	inequality	race and ethnicity
anti-racism	diverse groups	inequitable	racial
antiracist	diversified	inequities	racial diversity
assigned at birth	diversify	inequity	racial identity
assigned female at birth	diversifying	injustice	racial inequality
assigned male at birth	diversity	institutional	racial justice
at risk	enhance the diversity	intersectional	racially
barrier	enhancing diversity	intersectionality	racism
barriers	environmental quality	key groups	segregation
belong	equal opportunity	key people	sense of belonging
bias	equality	key populations	sex
biased	equitable	Latinx	sexual preferences
biased toward	equitableness	LGBT	sexuality
biases	equity	LGBTQ	social justice
biases towards	ethnicity	marginalize	sociocultural
biologically female	excluded	marginalized	socioeconomic
biologically male	exclusion	men who have sex with men	status
BIPOC	expression	mental health	stereotype
Black	female	minorities	stereotypes
breastfeed + people	females	minority	systemic
breastfeed + person	feminism	most risk	systemically
chestfeed + people	fostering inclusivity	MSM	they/them
chestfeed + person	GBV	multicultural	trans
clean energy	gender	Mx	transgender
climate crisis	gender based	Native American	transsexual
climate science	gender based violence	non-binary	trauma
commercial sex worker	gender diversity	nonbinary	traumatic
community diversity	gender identity	oppression	tribal
community equity	gender ideology	oppressive	unconscious bias
confirmation bias	gender-affirming care	orientation	underappreciated
cultural competence	genders	people + uterus	underprivileged
cultural differences	Gulf of Mexico	people-centered care	underrepresentation
cultural heritage	hate speech	person-centered	underrepresented
cultural sensitivity	health disparity	person-centered care	underserved
culturally appropriate	health equity	polarization	undervalued
culturally responsive	hispanic minority	political	victim
DEI	historically	pollution	victims
DEIA	identity	pregnant people	vulnerable populations
DEIAB	immigrants	pregnant person	women
DEIJ	implicit bias	pregnant persons	women and
disabilities	implicit biases	prejudice	underrepresented
disability	inclusion		

Figura 1: Captura de tela de página do jornal The New York Times com trechos de notícia (cabecalho e lista de palavras a serem evitadas).

Fonte: reprodução The New York Times ¹.

Este ensaio busca analisar os possíveis sentidos mobilizados a partir da restrição do uso de palavras por parte da iniciativa governamental. Para tanto, articula autores que compreendem a linguagem como um terreno privilegiado de disputa política, especialmente a partir do entendimento de que ela ultrapassa o plano estritamente discursivo. Nesse sentido, o trabalho realiza uma revisão bibliográfica de caráter teórico, para olhar para o material midiático-jornalístico como corpus analítico sob uma abordagem interpretativista, segundo a qual “enquanto os objetos de investigação são fundamentalmente reais, estão no mundo, o que abre espaço para o empirismo, a sua compreensão acontece essencialmente na mente do observador enquanto ser que percebe e interpreta” (Sauerbronn; Cerchiaro; Airosa, 2011 *apud* Santos, 2013, p. 116).

Este trabalho, portanto, busca propor uma chave de leitura construída de forma coletiva e diversificada para evidenciar que, mais do que uma escolha lexical, a atitude do governo estadunidense constitui um ato performativo (Butler, 2018; 2021) análogo a um discurso de ódio (Butler, 2021). Nesse sentido, o silenciamento promovido por Donald Trump não incide apenas sobre a linguagem, mas sobre os próprios sujeitos que deixa de nomear, contribuindo para a perpetuação de um apagamento simbólico, a desautorização de seus discursos e o aumento da exposição de seus corpos à violência. Trata-se, assim, de uma tentativa de produzir efeitos concretos sobre aquilo que pode ser reconhecido como “povo” (Butler, 2018), com implicações diretas para a definição de sujeitos legítimos na esfera política. Tal movimento tensiona o debate sobre representação e seus limites no contexto democrático, na medida em que, ao contrário do que Garcêz (2017) identifica como característica de um novo modelo representativo, restringe a participação equânime no processo comunicacional e reduz a visibilidade de determinados grupos, ao menos no âmbito das ações oficiais. Sob a perspectiva comunicacional, essa forma de representação desafia suas próprias bases de legitimidade ao limitar o campo do dizível e, conseqüentemente, afetar o campo do visível (Green, 2010), reconfigurando as possibilidades de reconhecimento, representação política e mobilização de sujeitos historicamente vulnerabilizados.

Palavras *non gratas* e o discurso de ódio

A produção de uma lista de palavras com uso proibido ou desincentivado é uma decisão exclusiva dos governos de Donald Trump: foi realizada pela primeira vez em 2017 e voltou com mais força em 2025. Tal ação tem menos importância quando tomada pelo (não-)uso efetivo das palavras em si e muito mais pelo seu caráter performativo, conforme conceituado por Butler (2018, p.35), para quem “a performatividade caracteriza primeiro, e acima de tudo, aquela característica dos enunciados linguísticos que, no momento da enunciação, faz alguma coisa acontecer ou traz algum fenômeno à existência”. Para a autora, a linguagem não apenas descreve a realidade, mas a produz ao instituir definições que podem se tornar estruturantes e duradouras, especialmente no que diz respeito à constituição de sujeitos e grupos sociais.

Essa compreensão dialoga com os debates acerca do que se entende por discurso de ódio, que vem sendo concebido – não apenas na esfera linguística, mas também no âmbito jurídico – como uma forma de conduta, e não apenas como discurso, uma vez que “ele age, tratando o outro como subordinado moral, causando danos ao ofendido” (Oliveira; Mendes; Sakr, 2021, p. 6). Essa distinção entre discurso e conduta é fundamental, sobretudo diante da resistência por parte de defensores da liberdade de expressão em reconhecer seus efeitos, frequentemente buscando reconduzi-lo ao plano estritamente discursivo, quando, na realidade, é seu potencial de cercear liberdades que deve ser considerado. Há ação (violenta) na produção da linguagem (do discurso de ódio) e não apenas incentivo à ação, como é comum ver na defesa do argumento da liberdade de expressão irrestrita.

Na visão de Judith Butler (2021), o discurso de ódio pode ser visto pelo seu caráter performativo quando atua sobre o corpo daquele a quem ele se dirige, produzindo ou intesificando sua vulnerabilidade por meio da violência linguística ou de outras formas de violência que são nela invocadas. Essa violência não está presente apenas na produção de um discurso de definição, como injúrias explícitas proferidas contra um indivíduo, caso de natureza ilocucionária, mas também quando funciona como impedi-

mento, na tentativa de apagar linguística e simbolicamente a existência e a legitimidade de certos grupos, comprometendo seu contexto (Butler, 2021) e sua capacidade de mobilização. Esse caso é identificado como de natureza perlocucionária posto que produz “certos efeitos como consequência; quando algo é dito, certo efeito é produzido” (Butler, 2021, p. 8), e como uma formulação insidiosa de discurso de ódio. Não configura a ação, mas provoca sua invisibilização, tão violenta quanto uma ação de extermínio.

França (2019) endossa a perspectiva de Butler ao propor que a configuração de um discurso de ódio resulta da conjunção de situações discursivas: a subtração da dignidade do outro (isto é, a sua desumanização) e a proclamação de um tratamento violento contra ele. A justaposição deste pensamento aos conceitos apresentados por Butler e à situação provocada pelo impedimento trumpiano, é possível observar que a primeira dimensão, da desumanização, pode ser identificada como de natureza perlocucionária, uma vez que afeta o direito de grupos e sujeitos de se nomearem e se representarem e, sobretudo, de serem reconhecidos no espaço público e governamental.

Dessa maneira, o ato de fala, na forma de obstáculo à existência, busca afetar o corpo social do indivíduo que é seu alvo, tornando-o (mais) vulnerável ao cercear a linguagem que lhe permite nomear-se, reivindicar-se e ter seus direitos reconhecidos. Como proibição – e não como afirmação –, o governante busca desmobilizar a capacidade de reconhecimento e proteção, deslegitimar as iniciativas de inclusão pré-existentes e invisibilizar identidades específicas, alinhando-se ao contexto de combate ao *wokism*². Em fim último, Trump parece querer redefinir os valores humanos com base em ideologia e na exclusão de uma parcela da população do campo do politicamente reconhecível.

O conjunto de palavras divulgado pelas duas administrações ³ foi organizado em oito categorias por associação temática. Sete delas são relevantes para a nossa análise (a exceção é a categoria “Disputa geográfica”, que contém uma única palavra: *Gulf of Mexico*) por sugerirem atuação focada sobre sujeitos já frequentemente marginalizados, vulneráveis ou historicamente oprimidos e cujo reconhecimento e direitos são questões de disputa política e social, como imigrantes, pessoas com deficiência, pessoas racializadas, mulheres e pessoas

que escapam à matriz de inteligibilidade de gênero (Butler, 2018). Todos esses sujeitos são contemplados pelo conceito de precariedade de Butler (2018):

“A “precariedade” designa a situação politicamente induzida na qual determinadas populações sofrem as consequências da deterioração de redes de apoio sociais e econômicas mais do que outras, e ficam diferencialmente expostas ao dano, à violência e à morte. Como mencionei, a precariedade é, portanto, a distribuição diferencial da condição precária. Populações diferencialmente expostas sofrem um risco mais alto de doenças, pobreza, fome, remoção e vulnerabilidade à violência sem proteção ou reparações adequadas. A precariedade também caracteriza a condição politicamente induzida de vulnerabilidade e exposição maximizadas de populações expostas à violência arbitrária do Estado, à violência urbana ou doméstica, ou a outras formas de violência não representadas pelo Estado, mas contra as quais os instrumentos judiciais do Estado não proporcionam ação e reparação suficientes” (Butler, 2018, p. 40).

Além das pessoas de identidade “fora da norma”, são alvo da lista ativistas, ambientalistas, cientistas, pessoas de atuação ‘baseada em ciência/dados’ e profissionais de áreas relacionadas ao cuidado (físico e mental) das populações subalternizadas. Dentro do contexto da administração pública, parece ser o objetivo de Trump retirar a proteção do Estado e desincentivar ações que forneçam tal proteção, mesmo quando performadas por entidades de direito privado. A lista, neste sentido, configura uma coleção de palavras *non gratas* porque se refere, subliminarmente, a *personas non gratas* para a imagem que o atual presidente busca (re)construir do “povo americano”.

O “povo” cada vez mais restrito

A definição de “povo” sempre foi polêmica entre os pensadores das ciências humanas e da política, sobretudo porque é a partir dela que decorre um debate importante: quem está autorizado a falar em nome do povo e a defender seus interesses (Garcêz, 2017)? É a partir dessa discussão que o conceito de democracia é desenvolvido, visto que muitos movimentos par-

tem da premissa de representar o dito “povo” para fazer demandas e, assim, serem percebidos como mais democráticos que outras associações populares.

O conceito de povo, contudo, não é monolítico nem permanente, mas é certo dizer que sua delimitação sempre implica em colocar uma categoria de sujeitos dentro e outra fora (Butler, 2018). Aceitar essa condição excludente não significa ser cínico, mas compreender que é impossível atingir a “inclusividade completa” (Butler, 2018, p. 10) dadas as diferentes situações sociais dos sujeitos no mundo. Estar consciente dessas diferenças e, sobretudo, lutar para corrigir essa condição desigual – não aceitando apenas como “o estado das coisas”, como aponta Butler (2018) – é uma forma de garantir que esse cinismo não seja um aspecto constitutivo dessa concepção.

O esforço empreendido pelo governo Trump, ao estabelecer o que não pode aparecer nos documentos oficiais, busca justamente redefinir as margens do *american people*, uma vez que ele se identifica como representante legítimo dessa categoria. Ao atuar sobre o aparecimento da “contraforma” do povo americano, o político renova também as linhas do conteúdo interno ao conceito. Se tal ação visa reforçar a composição das margens, local em que estão os sujeitos que se beneficiam do conceito de “diversidade”, aqueles que são considerados não-normativos, então é possível inferir que a imagem que esta gestão busca projetar é normativa, legíveis pela matriz de inteligibilidade de gênero, com poder de compra e dispostos a exercer poder sobre outras (avessos ao ativismo) – um sujeito orientado por valores neoliberais.

O ataque às iniciativas de promoção de diversidade – corporativamente conhecidas como de DEI (Diversidade, Equidade e Inclusão) – reflete a crescente atenção que tais ações vinham recebendo nos últimos tempos, especialmente em âmbito organizacional. Segundo Lacerda, Freitas e Brennand (2025), o assunto “saúde mental e políticas de Diversidade, Equidade e Inclusão (DEI)” era considerado “socialmente relevante” para 53% dos americanos entrevistados por uma pesquisa conduzida pela Bentley University e Gallup (2024). Essa visibilidade pode ser vista como resultado dos esforços históricos de movimentos sociais vários que, por meio da política de alianças (Butler, 2018) – a qual, ao dar visibilidade performática à interdependência e à precariedade dos corpos,

forja um ‘povo’ em contestação das normas existentes –, geraram consciência sobre a desigualdade de acessos e a necessidade de atuação estatal para diminuir desequilíbrios estruturais. Ainda que essa dimensão de conquista de visibilidade e reconhecimento tenha sido cooptada pela economia neoliberal e transformada em discurso de vantagem competitiva, há uma importante dimensão ética que precisa ser considerada e valorizada dentro do papel social dos negócios, como aponta Carine Roos (2025):

“O retrocesso nos programas de DEI revela a fragilidade do compromisso de muitas organizações com a inclusão. Este é um momento decisivo para que empresas realmente comprometidas fortaleçam suas iniciativas, demonstrando que a diversidade não é apenas uma estratégia de negócios, mas um valor inegociável para um mercado de trabalho mais justo e equitativo. Lideranças devem atuar com coragem e determinação para transformar o discurso em prática e consolidar um futuro empresarial verdadeiramente inclusivo” (Roos, 2025, s.p.).

A discussão sobre a responsabilidade governamental na busca pela diminuição das assimetrias sociais converge com o questionamento de Butler (2018) sobre a visão neoliberal que associa responsabilidade à individualidade. Nela, cada um seria responsável apenas por si mesmo e pelo seu estado na sociedade; sua condição mais ou menos precária seria resultado de esforços individuais (popularmente, essa visão ficou conhecida como “meritocracia”); e o Estado, por sua vez, não deveria interferir na “livre concorrência” dos sujeitos, assim como faz com as empresas. A desmobilização de incentivos de DEI é, nesse contexto, frequentemente apresentada como um retorno à “liberdade genuína”, valor central dentro da cultura estadunidense.

“Embora a noção de “responsabilidade” tenha sido reapropriada para propósitos neoliberais de modo problemático, o conceito permanece um aspecto crucial na crítica da desigualdade acelerada. Na moralidade neoliberal, cada um de nós é responsável apenas por si mesmo, e não pelos outros, e essa responsabilidade é principalmente e acima de tudo uma responsabilidade por nos tornarmos economicamente autossuficientes em condições que a autossuficiência está estruturalmente comprometida” (Butler, 2018, p. 32).

Para Butler (2018, p. 50), “tem que existir uma maneira de encontrar e forjar um conjunto de ligações e alianças, de ligar a interdependência ao princípio do igual valor” como saída para superar essa lógica neoliberal que nos coloca em competição e que valoriza a produção de diferenças (e não o seu reconhecimento) como mecanismo de sobrevivência. Pelo contrário, é a consciência da correlação ontológica existente entre os sujeitos e a noção da vulnerabilidade corporal inerente, que Butler (2018) denomina como interdependência, que deveria nortear a ação política conjunta e a construção de uma vida vivível. Nesse sentido, as políticas de DEI seriam úteis no sentido não de abolir a norma, mas de contribuir para a construção do mundo ideal, como projeta Butler (2018, p.40): “Na verdade, o mundo como deveria ser teria que salvaguardar os rompimentos com a normalidade e oferecer apoio e afirmação para os que realizam essas rupturas.” As ações do governo Trump, ao buscarem a desmobilização de tais iniciativas e a interdição de uma linguagem que reconhece a diversidade e a vulnerabilidade, atuam na contramão desse ideal. Elas reforçam uma visão exclusivista de “povo” e do papel do Estado, perpetuando a precariedade de populações marginalizadas e minando os esforços de construção de um futuro social verdadeiramente inclusivo.

O representante e a representação sob olhar comunicacional

Assim como a discussão em torno do conceito “povo”, é profícuo entre os pensadores o debate sobre a capacidade de representação⁴ dos representantes. Desde os tempos de Rousseau (1762) levanta-se a questão sobre a impossibilidade de a decisão de uma pessoa (no caso, do eleito) traduzir uma vontade coletiva (dos eleitores), vontade essa que quase só existe no momento de escolha, posto que está em constante transformação (Garcêz, 2017). Reconhecer a limitação deste ator não significa, entretanto, aceitar sua dispensa absoluta sobre a consideração das demandas de seu público – mas agir para incentivar uma “dinâmica comunicativa potente no sentido de garantir as interações acerca do ato de representar, especialmente de modo a empoderar os próprios representados” (Garcêz, 2017, p. 18). Neste sentido,

a representação (e os estudos sobre) muda(m) seu foco do *momento* em que se toma a decisão para um modelo visto como uma *atividade* – que insere na perspectiva comunicacional dadas as suas características. A proposta sustentada por Garcêz (2017) é baseada em diversos autores da ciência política, tendo sido inaugurada por Pitkin (1989).

A mudança do foco epistêmico da tomada de decisão (agora vista como um ponto de culminância) para os aspectos processuais envolvidos e percebidos na realidade leva em consideração suas características: a) é uma atividade ininterrupta, que sofre interferências cotidianamente, com resultados (decisões) sempre em debate e abertos a revisões; b) é fluida, isto é, não é fechada em regras, mas está envolta em disputas que garantem maior ou menos legitimidade à própria representação; e c) é sistêmica, ou seja, essa característica é verdadeira para os diversos âmbitos da representação, não apenas para cargos oficiais – os atores sociais, por meio de associações de diferentes naturezas, agem para interagir com e exercer influência sobre seus representantes em diversas áreas da vida, como um síndico, um membro do conselho sindical ou o Presidente da República.

Para Garcêz (2017), essa visão coloca a linguagem no centro simbólico da discussão, visto que é por meio dela que os atores irão exercitar sua capacidade de organização e aglutinação de necessidades, bem como as negociações de prioridades e visões (esse processo é amplamente discutido nos estudos como *representative claims*), possibilitando o surgimento de um cenário para fazer e receber influência e, assim, produzir um senso de legitimidade democrática:

A dinâmica da representação se estrutura assim a partir de se insumos provenientes do pano de fundo moral que se articula através da linguagem, gerando as demandas de representação que se nutrem dos contextos sociais onde está inserida. Compreendida desse modo, a representação se configura como espaço criativo de proposições na cena pública, capaz de reorganizar formas políticas e reconfigurar padrões de injustiça e desrespeito (Garcêz, 2017, p. 14).

Mas se “a legitimidade da representação depende da relação entre representantes e representados e do reconhecimento dos diretamente afetados nos discursos de representação” (Garcêz, 2017, p. 17), é possível dizer que a

ação de Trump afeta o equilíbrio dessa dinâmica de maneira absoluta quando age sobre o reconhecimento desses “diretamente afetados”. Assim, não seria equivocado identificar o ato performático trumpista como antidemocrático, dado que é assim que muitos movimentos antagonísticos (Ercan; Asenbaum; Mendonça, 2023) são vistos ao identificar sua audiência como inimiga e cujo objetivo é eliminá-la da cena – neste caso, por via linguística inicialmente.

Ao analisar o impacto da decisão de Trump sobre a linguagem, podemos inferir que sua atuação vai no sentido não de contribuir para o empoderamento de todos os atores, mas de criar barreiras para a expressão de alguns e de reforçar o apagamento de algumas comunidades. Eleito com o slogan *Make America Great Again*, ele deixou claro desde o início da gestão sua intenção de orientar os esforços do país no sentido de reforçar um imaginário *yankee* do passado – em trajetória diferente do país de discussões progressistas, de reconhecimento da diversidade e que criava mecanismos para refletir essa diversidade em ambiente executivo, ainda que a passos lentos (Lacerda; Freitas; Brennand, 2025). Trump parece mirar em épocas de imperialismo ativo, de predominância branca em cargos de poder e de imagem única, visando projetar a ideia de que só há um jeito de ser “povo americano”, do qual ele é o “representante legítimo”. Em face das discussões sobre a óbvia impossibilidade de decisões do Poder Executivo refletirem a vontade de todos (Garcêz, 2017), cabe o questionamento: ainda que limitada, pode a figura do representante não só ignorar, mas agir para obscurecer as demandas de determinadas identidades? Pode o representante agir em favor de uma parcela às custas da representatividade?

O impedimento discursivo representa uma ruptura grave no modelo de representação dentro da perspectiva comunicacional e traz um novo desafio para um campo que já argumenta por uma “crise da representação”. A limitação do processo criativo de proposições (*claims*) na cena pública, como conceituado por Garcêz (2017), altera a forma com que a sociedade tem de reorganizar a política e reconfigurar padrões de injustiça e desrespeito. Ao interditar termos que expressam identidades, experiências e realidades complexas, a gestão

trumpista impede a constituição de sujeitos políticos plenamente representados, sabotando as condições de um espaço público realmente democrático.

O dizível e o visível

Como ato performativo no campo discursivo, a investida de Trump contra um conjunto de palavras que identifica e reconhece a existência de pessoas com múltiplas vivências, sobretudo de sujeitos que transgridem a norma, busca redefinir não só as fronteiras do dizível, mas alterar também a esfera do visível na arena pública americana. Na concepção de democracia ocular formulada por Green (2010), o público é constituído majoritariamente por espectadores, cuja participação política se realiza mais pela observação constante e pela vigilância crítica do que pela atuação direta como sujeitos vocais e presentes na cena pública – posição ocupada apenas por uma minoria. Nesse arranjo, a esfera pública democrática se configura como um “espetáculo” (Green, 2010) diante do qual a maioria da população se posiciona como audiência, assistindo aos acontecimentos políticos em vez de neles intervir. Essa postura predominantemente observadora, entretanto, não deve ser confundida com uma passividade absoluta: ainda que distante da ação direta, essa audiência exerce um papel ativo de julgamento, que se concretiza de modo crucial por meio do voto – principal instrumento institucionalizado para a tomada de decisão coletiva nas democracias de massa.

Recai, nessa perspectiva, grande importância sobre a questão da visibilidade dos grupos, pautas e performances dos governantes, que são os insumos para a formação de opinião e posterior análise do público. A limitação de léxico é, na verdade, uma busca por interferir na visibilidade dentro das ações governamentais que, ao controlar o vocabulário oficial, tenta controlar os “olhos do povo”: tanto a maneira como os cidadãos veem a si mesmos (como parte de uma categoria digna de desfrutar direitos, acessos, respeito – o “povo” americano) quanto como veem os outros (as “*non gratas*” ou irrelevantes). O dano causado com a supressão do aparecimento é resumido por German e Garcez (2024):

“Consideramos que o direito de aparecer é o direito à existência e a uma vida vivível (Arendt, 1956; Butler, 2018). Minar o direito ao aparecimento, por sua vez, não é somente violar um direito, ou o direito a ter e reivindicar direitos, mas é minar a própria existência desses sujeitos, obrigados a existir conforme uma regra imposta” (German; Garcêz, 2024, p. 35).

Ao fixar o que pode ser dito, o governo atua também sobre o campo visual da política, buscando tornar menos visíveis as lutas por inclusão e equidade e as pessoas que se beneficiam de tais lutas, enquanto amplifica a imagem de uma identidade nacional que, se não é monolítica, é certamente menos diversa.

Não é como se não conhecêssemos essa realidade. A observação do espectador de Green (2010) irá perceber – se as ações do presidente forem executadas com sucesso – o que Trump almejou: um cenário político mais homogeneizado, em que se simula uma “igualdade” de condições entre os sujeitos que não é realista, posto que é justamente o reconhecimento das desigualdades que suscita a política: “a política surge quando se coloca em questão a pretensão de igualdade que se diz assegurada pelos direitos, expondo assim um dano, revelando a igualdade desconsiderada” (German; Garcez, 2024). Essa situação remete diretamente a momentos pregressos de limitação de acesso (seja por “motivos oficiais”, como podemos enquadrar políticas como as de segregação racial nos EUA, ou “estruturais”, como podemos pensar a ocupação branca das universidades federais no Brasil em tempos anteriores às cotas raciais) e que foi palco de movimentos que podemos associar à política de alianças (Butler, 2018), quando ocupações populares demandaram, por meio do corpo na rua e com engajamento político, avanços significativos e ações afirmativas. Tais mobilizações tornaram possível o reconhecimento das diferentes condições de precariedade entre os indivíduos e a busca por minimizar essas disparidades.

Diante disso, é evidente que o cenário atual representa um retrocesso. O recente abandono de políticas de Diversidade, Equidade e Inclusão (DEI) por gigantes como Meta (controladora de Instagram, Facebook e WhatsApp), X/ Twitter, Microsoft e Walmart, visando alinhar-se à visão de investidores e grupos conservadores (Lacerda; Freitas; Brennand, 2025) pode resultar no retorno a corpos diretivos majoritariamente brancos, masculinos e de origem socio-

econômica similar, sob a justificativa de “melhor retorno financeiro”. Contudo, essa postura ignora o impacto fundamental na representatividade, uma dimensão crucial que tem sido insistentemente apontada pelos movimentos afirmativos, conforme ressalta Parker (2019):

O movimento negro de reivindicação de direitos civis aumentou a consciência de que as ideologias da sexualidade estão carregadas de pressupostos sobre raça, classe e nacionalidade. Isso deu uma nova dimensão à pesquisa sobre sexualidade. Por causa da relação irrefutável entre sexualidade e poder, os/as intelectuais mantêm-se atentos à forma como as políticas de raça e etnicidade moldam a expressão da sexualidade. (Parker, 2019 *apud* Lacerda; Freitas; Brennand, 2025, p. 9)

A percepção de que certas nuances da precariedade só podem ser plenamente compreendidas por aqueles que as vivenciam se relaciona à questão da visibilidade. Sem políticas de inclusão efetivas e a presença de pessoas com essas experiências, muitas dessas problemáticas não serão sequer questionadas ou endereçadas. Lacerda, Freitas e Brennand (2025) ilustram isso ao apontar que, embora pessoas trans negras não enfrentem grandes dificuldades para obter empregos na base da pirâmide, elas encontram enorme resistência para ascender a cargos de chefia – e a isso somam-se as condições desiguais de acesso à educação. Essa ocupação diferencial dos postos de trabalho, se não houver a reincidência e o fortalecimento dos movimentos sociais, perpetuará uma imagem limitada de quem pode ocupar esses espaços. Tal cenário representa uma grande perda para as mudanças de pensamento que buscamos, visando diminuir as manifestações de racismo, homofobia e, de forma estendida, machismo, capacitismo, misoginia e outros modos de discriminação.

Considerações finais

A reflexão empreendida ao longo deste ensaio buscou evidenciar como a linguagem é o próprio solo da política (Garcêz, 2017) e sua manipulação deliberada, como observado na investida do governo Trump, configura uma forma de violência não só epistêmica e simbólica, mas com inferências

físicas (Butler, 2021) quando pensada dentro do conceito de discurso de ódio. O veto a determinadas palavras tem implicação para o abandono de políticas de inclusão, como as chamadas iniciativas de DEI, e transcendem a mera restrição lexical: configuram-se como um impedimento à visibilidade (Green, 2010), à agência e à representação plena (Garcêz, 2017) – e, por fim, à existência (German; Garcêz, 2023) daqueles que dependem desses termos para se tornarem reconhecíveis e aptos à participação no jogo democrático.

Nesse contexto, a inclusão não é apenas um ideal democrático, mas um desafio central para definir quem compõe o “povo” – e, por consequência, quem permanece fora dele (Butler, 2018). O reconhecimento do Outro, conforme enfatizado por Butler (2021), é um pilar da nossa própria existência, pois começamos a ‘existir’ em virtude dessa dependência fundamental. Contudo, os termos que facilitam esse reconhecimento são convenções sociais, “efeitos e instrumentos de um ritual social que decide, muitas vezes por meio da exclusão e da violência, as condições linguísticas dos sujeitos aptos à sobrevivência” (Butler, 2021, p. 11).

A produção de discursos de ódio, mesmo com seu sentido perlocucionário, inscreve-se nessa agenda violenta ao retirar a capacidade de acesso e nomeação institucional a grupos já frequentemente precarizados. Esse movimento é agravado pela lógica neoliberal, que, travestida de valores como liberdade e responsabilidade, cria uma narrativa ficcional que tenta transferir para o indivíduo o papel de motor de sua própria vida, esvaziando a relevância dos movimentos políticos e a força das assembleias, tão valorizadas por Butler (2018). Assim, a batalha pelos termos e pela legitimação de iniciativas como as políticas de DEI é, fundamentalmente, uma luta por existência, na vida e na democracia. É uma disputa sobre quem tem o direito a ser respeitado, contado como parte do povo, e quem tem sua existência e demandas reconhecidas no espaço público.

Referências

ALONSO, Nicolás. Trump proíbe uso das palavras “transgênero” e “feto” em relatórios de saúde. *El País*, 18 dez. 2017. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2017/12/16/internacional/1513460047_997718.html>. Acesso em: 29 jun. 2025.

BUTLER, Judith. *Corpos em aliança e a política das ruas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

BUTLER, Judith. *Discurso de ódio: uma política do performativo*. São Paulo: Editora Unesp, 2021.

ERCAN, Selen; ASENBAUM, Hans; MENDONÇA, Ricardo Fabrino. Performing democracy: non-verbal protest through a democratic lens. *Performance Research*, v. 27, n. 3–4, p. 26–37, 2023. Disponível em: <<https://doi.org/10.1080/13528165.2022.2155393>>. Acesso em: 29 jun. 2025.

FRANÇA, Thiago Alves. Discurso de ódio: definições prévias, incompatibilidades e formulação. In: *Análises em (dis)curso: perspectivas, leituras, diálogos*. São Paulo: Pedro & João Editores, 2019. ISBN 978-85-7993-798-9.

GARCÊZ, Regiane Lucas de Oliveira. A representação política em uma perspectiva comunicacional. *Anais do XXVI Encontro Anual da Compós*, p. 1–20, 2017.

GERMAN, Tomás Soares Pereira; GARCÊZ, Regiane Lucas de Oliveira. Entre a cruz e a espada: dimensões do aparecimento em partilhas do sensível de travestis na prostituição durante a pandemia de covid-19. *Reciis – Revista Eletrônica de Comunicação, Informação & Inovação em Saúde*, v. 18, n. 1, p. 32–47, 2024.

GREEN, Jeffrey Edward. *The eyes of the people: democracy in an age of spectatorship*. New York: Oxford University Press, 2010.

LACERDA, Igor; FREITAS, Ricardo Ferreira; BRENNAND, Jorgiana Melo de Aguiar. Diversidade para quem? Ascensão e queda das políticas de diversidade, equidade e inclusão no Facebook/Meta. *Revista da Compós*, n. 34, 2025.

OLIVEIRA, Cristina Godoy Bernardo de; MENDES, Guilherme Adolfo dos Santo; SAKR, Rafael Lima. Discurso de ódio: significado e regulação jurídica. *Revista Paradigma*, Ribeirão Preto, ano XXVI, v. 30, n. 1, p. 2–30, jan./abr. 2021.

REVISTA VEJA. Trump proíbe palavras como “transgênero” e “feto” no orçamento. *Veja*, 16 dez. 2017. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/mundo/trump-proibe-palavras-como-transgenero-e-feto-em-documentos/#google_vignette>. Acesso em: 29 jun. 2025.

ROOS, Carine. O perigo de abandonar a inclusão. *Você RH*, 14 mar. 2025. Disponível em: <<https://vocerh.abril.com.br/coluna/carine-roos/o-perigo-de-abandonar-a-inclusao>>. Acesso em: 29 jun. 2025.

YOURISH, Karen; DANIEL, Annie; DATAR, Saurabh; WHITE, Isabelle; GAMIO, Lazaro. These words are disappearing in the new Trump administration. *The New York Times*, 7 mar. 2025. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/interactive/2025/03/07/us/trump-federal-agencies-websites-words-dei.html>>. Acesso em: 29 jun. 2025.

SANTOS, Jean Carlo Silva dos. *Masculinidades, feminilidades e androginia: uma análise interpretativa sobre a construção social de gêneros e suas implicações para o exercício da liderança no Poder Judiciário de Rondônia*. 2013. Tese (Doutorado em Administração) – Programa de Pós-Graduação em Administração, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

Notas

Clique sobre o número para retornar ao texto

1. Disponível em: <https://www.nytimes.com/interactive/2025/03/07/us/trump-federal-agencies-websites-words-dei.html#> . Acessado em 29/06/2025.
2. Ligado ao conceito de “*woke*” (em tradução livre, *desperto*, em referência às pessoas que buscam estar conscientes das opressões vividas e imputadas a outros), o nome foi dado pelos membros da ultradireita americana aos movimentos associados a preocupações identitárias, humanistas e progressistas – que eles relacionam à esquerda global.
3. As palavras que compõem a lista que foi analisada neste texto foram recolhidas, traduzidas e organizadas e estão disponíveis neste link: https://docs.google.com/document/d/1W4zQrWtiB5mqJ__fC1ss8Pw2JwAy9ftlsdj5WQ2r_e4/edit?usp=sharing
4. A palavra “representação” tem múltiplos significados dentro da ciência política. Aqui, seu uso faz referência ao campo de estudo e não a um sentido em particular.

CAPÍTULO 3

Entre o acolhimento e a proposição de soluções: análise sobre discursos e tensionamentos da luta contra a LGBTfobia no futebol¹

RAFAELA CRISTINA DE SOUZA

Introdução

Este texto apresenta parte das reflexões desenvolvidas a partir de um incômodo pessoal: o machismo e a LGBTfobia presentes no futebol brasileiro, especialmente nas arquibancadas do futebol masculino (profissional e midiático)². Aqui, apresentamos um recorte do percurso desenvolvido no Mestrado do PPGCOM/UFMG, na linha de Processos Comunicativos e Práticas Sociais, em uma tentativa de ilustrar como, a despeito do histórico machista e heterossexista da modalidade (Bandeira, 2017), alguns agrupamentos de pessoas torcedoras utilizam o futebol como um espaço de luta contra a LGBTfobia.

Neste trabalho, nos dedicamos a olhar para a produção discursiva da Marias de Minas, torcida LGBTQIA+ do Cruzeiro Esporte Clube, a fim de investigar e compreender as relações entre pessoas LGBTQIA+ e o futebol no âmbito das culturas torcedoras. Ainda que este seja um esporte marcado pela constante “afirmação e (re)produção da masculinidade através da competição, sobretudo por tratarem-se de disputas que colocam em ação

outro valor tradicionalmente masculino, a força física” (Anjos; Silva Júnior, 2018, p. 216), entendemos que existe um certo tensionamento da noção hegemônica de que o futebol é um espaço reservado apenas aos homens cis-heteronormativos, especialmente pelo uso das redes sociais por torcidas e coletivos que lutam contra a LGBTfobia.

Assim, temos como principal objetivo *analisar como a LGBTfobia presente no futebol é tensionada por torcidas que buscam um espaço mais inclusivo e diverso*. Para isso, organizamos este trabalho em quatro etapas: primeiro, realizamos uma breve revisão teórica relacionando os conceitos de gênero, masculinidades e culturas torcedoras. Em seguida, apresentamos o percurso metodológico, que foi adaptado do Circuito do Protesto proposto por Bart Cammaerts (2018), e que dialoga diretamente com a nossa concepção de comunicação a partir da perspectiva relacional. Vale destacar que, pela natureza deste trabalho, não vamos passar por todos os eixos do Circuito do Protesto (produção, automediação, representação e recepção), focando apenas na produção discursiva da torcida Marias de Minas. Por fim, dedicamo-nos à descrição da empiria, relacionando tais resultados com o referencial teórico utilizado e apresentando as principais considerações apreendidas a partir da análise.

Breves reflexões sobre gênero e sexualidade no contexto do futebol

Diferentes pesquisas já discutiram e apontaram o caráter normativo, machista e heterossexista do futebol masculino profissional e midiático (Franzini, 2005; Bandeira, 2017). Esse contexto resulta em um distanciamento simbólico e físico de mulheres e de pessoas LGBTQIA+ tanto das dinâmicas do torcer, quanto da prática esportiva, a exemplo do histórico de proibição (Bonfim, 2019) e da invisibilidade do futebol de mulheres no jornalismo esportivo (Vimieiro *et al.*, 2026). Outras consequências são a marginalidade de outros futebolistas, como o praticado por homens gays e pessoas transgênero (Camargo, 2020), e as negociações que pessoas LGBTQIA+ precisam fazer nas arquibancadas, assumindo, muitas vezes, uma performance heteronormativa ligada a ideais como macheza e virilidade, ou evitam frequentar estádios pelo medo,

o que coloca as mídias sociais como meio de sociabilidade e reivindicação do direito ao torcer (Pinto, 2017; Vimieiro, 2023).

De modo geral, este é um esporte em que alguns tipos de preconceitos encontram certa permissividade, na medida em que torcidas de diferentes cantos do Brasil costumam entoar cânticos naturalizados cujas letras ligam o rival a uma expectativa de feminilidade e a práticas sexuais relacionadas a uma passividade frequentemente vista como exclusiva de homens gays. Nesse sentido, esse distanciamento de um personagem antagônico — o rival — é comum na construção dessa identidade, ou seja, o que uma pessoa torcedora é se relaciona com a reafirmação do que ela não é. Assim, o principal valor cultivado e utilizado como forma de hierarquização e antagonismo entre esse “nós” e “eles/os outros” vem justamente da virilidade, relacionada com atributos como força e agressividade (Bandeira; Seffner, 2013, p. 252).

Por outro lado, isso não significa que pessoas LGBTQIA+ estão completamente alheias ao futebol. Na verdade, existem torcidas e movimentos que têm “o propósito de desnaturalizar as ofensas e violências misógina e homofóbica que são constantemente reiteradas no campo futebolístico e questionar o lugar de abjeção ao qual são usualmente relegadas as mulheres e as pessoas LGBT” (Pinto, 2017, p. 73). O trabalho de Anjos (2022), por exemplo, reconta a trajetória da Coligay, além de identificar 22 outras torcidas de 19 clubes diferentes, sendo a mais antiga a Maré Vermelha, do Inter de Santa Maria (p. 158). Entre contradições e negociações (Bandeira, 2017; Anjos, 2022; Anjos; Pinto, 2023), a Coligay pode ser considerada uma das precursoras da luta contra a LGBTfobia³ no futebol brasileiro, movimento que passou a ter novos componentes especialmente a partir de 2013, como aponta a investigação realizada por Pinto (2017).

Nessa mesma seara, destacamos o ano de 2019 como mais um capítulo da luta contra a LGBTfobia no futebol, especialmente com o surgimento do Coletivo de Torcidas Canarinhos LGBTQ, que tem promovido uma série de ações, campanhas, iniciativas e sugestões de inclusão e diversidade em conjunto com vários outros coletivos. Vale ressaltar que, de modo geral, esse surgimento dialoga com a eleição do ex-presidente Jair Bolsonaro e com a ascensão da extrema direita

no Brasil. O trabalho de Carlos Mendonça e Felipe Viero Mendonça (2019), por exemplo, demonstra como o nome do ex-presidente e o próprio discurso violento ligado a ele e aos seus apoiadores foram utilizados em cânticos como “Ô Cruzeiroense, toma cuidado: o Bolsonaro vai matar viado!”. Obviamente esse tipo de violência não surgiu nesse contexto. Os gritos de “Bicha!” durante a cobrança de tiro de meta por goleiros adversários, por exemplo, são entoados desde a Copa do Mundo de Futebol Masculino realizada no Brasil em 2014⁴. Outro pano de fundo que marca esse período é a recomendação emitida pelo Superior Tribunal de Justiça Desportiva do Futebol (STJD) em 2019 que estabelece a prevenção por parte dos clubes com campanhas contra a homofobia⁵, e a atuação da equipe de arbitragem para o relato e denúncias em caso de crimes cometidos em estádios. Em alguma medida, entendemos que essas torcidas parecem ter maior atuação e visibilidade em um contexto marcado por essas questões, o que não significa que elas não existiam antes, como o próprio trabalho de Pinto (2018) demarca. Algumas torcidas pesquisadas por ele continuam existindo e se posicionando contra tais questões até hoje, como a Palmeiras Livre.

Na Tabela 1, listamos essas torcidas e indicamos o perfil, o ano de criação, o número de postagens e o clube ao que estão ligados. Além disso, a partir de uma coleta utilizando o método de *coldstarter*⁶ no Instagram identificamos, até o momento, 15 torcidas LGBTQIA+⁷. Essa coleta nos ajuda a compreender o cenário atual como um novo momento de efervescência de coletivos LGBTQIA+, além de demonstrar a importância do Instagram para a divulgação das ações e como ponto de encontro e sociabilidade para esses coletivos:

Nome	Clube	Perfil	Ano de criação	Nº de posts
Coral Pride	Santa Cruz	https://www.instagram.com/coralpride/	2020	226
Coritiba LGBTQ+	Coritiba	https://www.instagram.com/coxalgbt/	2020	7
Fiel LGBT	Corinthians	https://www.instagram.com/fielgbt/	2019	208
Fora da Toca	América	https://www.instagram.com/foradatocaafc/	2022	46
Frasqueira LGBT	ABC Futebol Clube	https://www.instagram.com/frasqueiralgbt/	2020	22
Furacão LGBTQ	Athletico-PR	https://www.instagram.com/furacaolgbtq/	2019	192
Leões com Orgulho	Remo	https://www.instagram.com/leoescomorgulho/	2021	38
LGBTricolor	Bahia	https://www.instagram.com/lgbtricolor	2019	1465
Marias de Minas	Cruzeiro	https://www.instagram.com/mariasdemg/	2019	152
Orgulho Rubro-Negro	Vitória	https://www.instagram.com/orgulhoecv/	2019	116
Palmeiras Livre	Palmeiras	https://www.instagram.com/palmeiraslivre	2013	319
Papão Livre	Paysandu	https://www.instagram.com/papaolive/	2017	118
Porcofiris	Palmeiras	https://www.instagram.com/oporcoiris/	2019	1896
Torcida LGBTQIA+ Botafogo	Botafogo	https://www.instagram.com/torcidalgbtqiadobotafogofr/	2020	985
Vozão Pride	Ceará	https://www.instagram.com/vozaopride/	2020	1777

Tabela 1: Torcidas LGBTQIA+ do Brasil

Fonte: Autoria própria (2025).

A Marias de Minas, torcida LGBTQIA+⁸ do Cruzeiro, surge nesse contexto de efervescência de coletivos que lutam contra a LGBTfobia no futebol. Criada

em 2019 por Yuri Senna, também co-fundador da Canarinhos, a Marias de Minas tinha o objetivo de reunir torcedores LGBTQIA+ para se conhecerem a partir do gosto em comum pelo clube. No entanto, o coletivo acabou mudando de rumo e passou a se posicionar ativamente como um coletivo contra a LGTBfobia depois de um episódio de homofobia sofrido por Yuri no Mineirão⁹. Esse pontapé inicial para o surgimento da torcida ilustra o que destacamos anteriormente a partir de Quinalha (2024). Para o autor, “a resistência LGBTI+ se materializa em existências individuais antes da emergência de um ativismo organizado e mesmo antes das próprias identidades que hoje compõem a essa sigla em permanente mutação” (Quinalha, 2024, p. 18).

Como ocorre com a maioria das torcidas que reúnem pessoas LGBTQIA+, a Marias de Minas tem atuação mais restrita ao uso das redes sociais, com foco maior nas questões sobre identidade de gênero e orientação sexual. Essa dimensão menos presencial é reflexo do histórico espaço predominantemente cisheteromasculino do futebol no Brasil (Franzini, 2005), em que a lógica heteronormativa, machista e LGTBfóbica é constantemente reproduzida, através de cânticos e performances que naturalizam o discurso contra tudo aquilo que não performa o que é entendido como heterossexualidade (Bandeira; Seffner, 2013). Apesar disso, a Marias de Minas tem feito uma série de propostas e ações de combate à LGTBfobia, incluindo o Seminário contra a LGTBfobia citado anteriormente. Vale destacar, ainda, que segundo um levantamento¹⁰ feito pelo Coletivo Canarinhos em 2024, a Marias de Minas é a oitava maior torcida LGBTQIA+ do mundo, com um total de 8 mil e 700 torcedores. Na lista, outras três torcidas brasileiras também são destacadas: a Porco Íris do Palmeiras em segundo lugar, a LGBT Tricolor do Bahia em quarto lugar; e a Vasco LGBTQ em sexto lugar.

Desenho metodológico

Para alcançar o objetivo apresentado, utilizamos como desenho teórico-metodológico o Circuito do Protesto (Cammaerts, 2018), que busca dar sentido às diversas maneiras pelas quais a mídia e a comunicação

facilitam ou mediam o ativismo de movimentos sociais e as mudanças sociais que esses movimentos pretendem alcançar. O modelo proposto por Cammaerts perpassa quatro dimensões que dialogam com a nossa perspectiva relacional da comunicação: a) a produção de discursos do movimento e a construção de uma identidade coletiva; b) as práticas comunicativas internas e externas que são encenadas pelo movimento; c) as representações do movimento na mídia; e d) a recepção do movimento e do discurso da mídia por cidadãos não ativistas (Cammaerts, 2018, p. 9).

Neste trabalho, nosso foco será a dimensão de produção de discursos da Marias de Minas e a construção de uma identidade coletiva, a fim de compreender o que a torcida questiona e quais ações são propostas para resolver as lutas evidenciadas. Segundo Cammaerts (2018), é a partir do eixo de produção de discursos que os movimentos questionam os problemas sociais que buscam resolver, propõem ações para solucionar tais problemas e constroem e representam uma identidade coletiva. Para isso, ele se ancora na ideia de enquadramento proposto inicialmente por Bateson (2002) e aprofundado posteriormente por Erving Goffman (1974), a partir do conceito de quadros de sentidos e da pergunta “o que está acontecendo aqui?”. De acordo com o autor, a ideia de enquadramento ajuda a localizar, organizar e compreender diferentes fenômenos “de acordo com uma série de esquemas que subsequentemente têm impacto na forma como a informação e o conhecimento são percebidos, posicionados e compreendidos” (Cammaerts, 2018, p. 41, tradução nossa)¹¹. Assim, a teoria do enquadramento ajuda a identificar as razões para as lutas dos movimentos sociais e aponta como essas lutas devem ser conduzidas, evidenciando como esses movimentos comunicam os seus objetivos e mobilizam a sociedade em torno da luta.

É importante ressaltar, ainda, que a análise proposta por Cammaerts, além de utilizar a teoria do enquadramento, também tem influência do conceito de discurso foucaultiano. Segundo Foucault (2008), o discurso deve ser compreendido como um conjunto de enunciados formados ao longo do tempo e que são reiterados a partir de inúmeras interações estabelecidas entre os sujeitos o que, portanto, demarca o discurso como um lugar em constante disputa. De

modo geral, Cammaerts defende o uso dos dois conceitos porque a construção da identidade coletiva dos movimentos sociais é um “processo aberto, dinâmico, contestado”, tal como o próprio discurso (2018, p. 44).

Para identificar e analisar a produção discursiva da Marias de Minas, realizamos a coleta do material empírico referente ao perfil da torcida no Instagram no dia 20 de junho de 2024 por meio da plataforma *Phantom-Buster*, que permite a extração de todas as postagens realizadas por perfis selecionados em planilhas com informações sobre a publicação, como link, legenda, número de comentários, número de curtidas, localização, data da publicação, perfil que realizou a postagem (em caso de *collabs*) e perfis marcados em cada postagem. No total, foram coletados 128 posts. A partir disso, categorizamos os conteúdos das postagens observando tanto as legendas quanto as fotos e vídeos de acordo com o tema da publicação: sobre o clube, datas comemorativas, sobre a própria torcida, sobre outras torcidas LGBTQIA+, nota de repúdio ou reflexão e propostas contra a LGBTfobia.

A produção discursiva da Marias de Minas

A partir da estrutura de Cammaerts (2018), apresentamos os principais resultados encontrados. Do total de 128 posts, publicados entre 20/05/2020 e 17/05/2024, a maioria tinha como tema principal datas comemorativas (38% ou 49 posts) e postagens sobre a própria torcida (26% ou 34 posts). Como já era esperado, não identificamos nenhuma publicação sobre a presença de pessoas torcedoras que fazem parte da Marias de Minas em um estádio. Por outro lado, essa ausência não significa que pessoas LGBTQIA+ não frequentam estádios ou outros lugares comuns à sociabilidade torcedora. Conforme estudos sobre a relação de homens homossexuais com o futebol brasileiro (Anjos; Silva Júnior, 2018; Silva Júnior, 2018), muitas vezes essas pessoas adotam estratégias próprias para frequentar o estádio sem serem reconhecidos como pessoas LGBTQIA+, reproduzindo comportamentos heterossexistas e LGBTfóbicos da mesma forma que as demais pessoas presentes no estádio.

Para além dessas duas categorias, também identificamos postagens com conteúdos educativos sobre lutas/opressões diversas. Como o próprio nome aponta, esse tipo de publicação explica de forma didática sobre termos usados comumente no meio do futebol e na sociedade em geral e que são LGBTfóbicos e/ou machistas mas que, normalmente, não são vistos dessa forma pelas pessoas. Como Bandeira (2017) aponta, muitas vezes, a torcida, em geral, acredita que essas violências devem ser vistas como “ações excepcionais”, brincadeiras e piadas. Seguindo essa lógica, seria “aceitável” rechaçar certas performances de pessoas que não seguem os ideais da heteronormatividade: “Se gritos como ‘bicha’ ou ‘veado’ não são ofensas, e sim piadas, se ensina nesse currículo de masculinidades que rir de usos corporais que fujam da heteronormatividade é aceitável” (Bandeira, 2017, p. 311).

Vale ressaltar que esse tipo de postagem parece ser a forma que a Marias de Minas encontra para tentar resolver os problemas identificados por ela, a partir da conscientização da LGBTfobia e do machismo presente no futebol e de como esses termos podem e devem ser erradicados. No entanto, é importante destacar que o alcance e a ressonância desse tipo de discurso ainda são muito pequenos. Vale ressaltar também que algumas dessas postagens são motivadas por datas específicas, como o Dia Internacional da Mulher e o Mês do Orgulho LGBTQIA+, mas não categorizamos como “Datas comemorativas” porque entendemos que aqui as postagens não são apenas para falar sobre o dia histórico, mas utilizam esse gancho factual na produção de conteúdos reflexivos e educativos sobre essas temáticas. É nesse momento que vemos o que Cammaerts (2018) aponta sobre como as lutas de muitos movimentos são conduzidas a fim de não só comunicar os seus objetivos, mas também mobilizar a sociedade em torno da luta e da mudança. No trabalho de Cammaerts, isso aparece como artefatos de protesto, especialmente porque ele analisa movimentos que atuam presencialmente. No caso das torcidas LGBTQIA+, como existe certa vigilância ou proibição simbólica acerca da presença dessas pessoas no estádio, é difícil pensar em ações mais efetivas ou presenciais. Apesar disso, consideramos que esse tipo de ação, como a publicação de cartilhas, materiais educativos sobre o tema e a proposição de soluções para a LGBTfobia no futebol junto às entidades responsáveis pelo futebol.

Um exemplo desse tipo de articulação foi encontrado em uma postagem publicada no dia 08 de junho de 2020¹², que apresenta propostas para combater a LGBTfobia no futebol mineiro. O documento foi encaminhado a todos os times do Módulo I do Campeonato Mineiro de 2020, além da FMF, Ordem dos Advogados do Brasil Seção Minas Gerais (OAB-MG), Estádio Mineirão e Arena Independência e, além de campanhas educativas, propõe ações práticas como a garantia de revista de mulheres trans por policiais mulheres, mudança do uso de termos como “opção sexual” em recomendações oficiais, respeito ao nome social de pessoas transsexuais e travestis e a criação de um aplicativo para denúncia de casos de LGBTfobia nos estádios. Aqui, destacamos a importância de um posicionamento que não se restringe aos homens gays, mas evidencia os problemas enfrentados por pessoas transsexuais e travestis que, pensando no espaço físico dos estádios, podem sofrer diversos tipos de violências, desde a revista obrigatória ao uso de banheiros, por exemplo.

Outro tipo de postagem identificado em nossa análise são aquelas que falam especificamente sobre o Cruzeiro, recuperando ídolos antigos, recontando a história do clube e enaltecendo conquistas de títulos e campanhas vitoriosas de temporadas passadas. Esse discurso nos parece importante para legitimar o conhecimento em relação ao próprio clube, já que não é esperado que pessoas LGBTQIA+ (e também mulheres) gostem ou saibam de futebol tanto quanto homens cisheterossexuais. Aqui, essas postagens podem ser vistas como um posicionamento de que essas pessoas são torcedoras “de verdade”, que torcem, que acompanham os jogos, que já celebraram vitórias e sofreram com derrotas. Especialmente no contexto entre 2020 e 2022, em que o Cruzeiro disputou o Campeonato Brasileiro da Série B, muitas dessas postagens trazem esse sentimento de pertencimento clubístico e de amor incondicional, com um discurso de nunca abandonar o clube, independentemente da fase boa ou ruim — muito presente no imaginário do que é ser um torcedor, seja organizado ou não. No entanto, vale ressaltar que essas postagens são especificamente sobre a história da modalidade masculina do clube, já que não encontramos nenhuma publicação sobre o futebol de mulheres do Cruzeiro. Isso chama a atenção especialmente porque, a des-

peito da falta de investimento e invisibilidade, a modalidade tem conseguido bons resultados em campo desde a criação do time em 2019¹³, ao contrário do futebol masculino que enfrentou anos difíceis esportivamente com o descenso inédito em 2019 e os três anos seguidos na Série B.

Quando você venceu o Brasileirão eu estava lá. Vi de perto também Copas do Brasil, Libertadores... Tantos Campeonatos Mineiros que já perdi a conta. Mas estava lá também quando perdeu, empatou... E não importa o campeonato, a gente estava lá. Porque se o Cruzeiro for jogar eu vou. Isso é amor. E só quem é entende. Estaremos com você no Torneio Inconfidência, estaremos se fosse Corujão, Itatiaia... Mas temos a certeza que em breve estaremos novamente comemorando Brasileirões e Copas do Brasil. Porque o Cruzeiro é gigante! E sua torcida maior ainda. “Com essa torcida tu serás o campeão. Não importa o que digam, o que digam os rivais. Vou contigo a toda parte, cada vez te quero mais.” (Legenda de uma postagem da Marias de Minas no Instagram publicada em 01/08/2020¹⁴).

Outro ponto interessante a ser destacado é a adaptação de símbolos, músicas e cores do imaginário cruzeirense para um contexto mais inclusivo, como a adoção de uma identidade visual com uma raposa (mascote do clube) e as cores da bandeira LGBTQIA+, além do uso de uma famosa música cantada pela torcida do Cruzeiro com a linguagem neutra: “Dizem que somos louques da cabeça”. Ademais, nem todas as postagens dessa categoria são apenas sobre os aspectos esportivos, mas mesclam esse lado mais voltado ao futebol com a luta por um futebol mais diverso. Em uma publicação do dia 02 de janeiro de 2021¹⁵, dia em que o Cruzeiro completou 100 anos, a Marias de Minas destacou que o clube tem em sua história uma origem que também inclui minorias, já que foi criado por imigrantes italianos e, por isso, pode e deve ser um clube plural.

Apesar de realmente ter sido fundado por pessoas que vieram da Itália para o Brasil, é importante ter cautela ao falar sobre o preconceito sofrido por esses imigrantes ou utilizar esse argumento como justificativa de uma possível origem minoritária do clube celeste. De todo modo, como parte da comemoração ao centenário do clube, a torcida publicou um vídeo no YouTube em que 27 integrantes da parte da Marias de Minas narram a história do Cruzeiro. Desta-

camos, ainda, as publicações sobre outras torcidas e coletivos LGBTQIA+ que se assemelham aos conteúdos sobre as alianças entre as torcidas organizadas (TOs) do Atlético, mas que não seguem a mesma lógica das coligações tradicionais — geralmente a partir de fatores diversos como regionalidade, brigas históricas, rivais em comum, etc.

No caso da Marias de Minas, essas “alianças” existem pelo simples fato de que todas são torcidas e coletivos LGBTQIA+. Em uma publicação do dia 24 de junho de 2023, por exemplo, o perfil destaca as primeiras torcidas LGBTQIA+ do futebol brasileiro, desde a criação da Coligay na década de 70 até os dias atuais, reconstruindo a história da luta pelo direito de torcer e demonstrando como esse tipo de resistência já existia mesmo na época da ditadura militar. Se, por um lado, a reconstrução dessa memória é importante, por outro podemos destacar a ausência de publicações sobre a articulação com movimentos LGBTQIA+ de fora do futebol, já que a LGBTfobia não é exclusiva do esporte — a única postagem que fala sobre o movimento LGBTQIA+ foi feita durante a pandemia e menciona a história da revolta de Stonewall, mas sem maior relação com o movimento e/ou à Parada LGBTQIA+, mesmo após a volta do modelo presencial do evento. Falar sobre um movimento de pessoas torcedoras LGBTQIA+ é também falar sobre a luta LGBTQIA+ no geral, mas nos parece que esses dois aspectos não são interligados pela produção discursiva da Marias de Minas já que não há quase nenhuma menção ao movimento LGBTQIA+ no geral. Isso também chama a atenção porque outros agrupamentos que relacionam futebol e pessoas LGBTQIA+ realizam ações em conjunto com movimentos ligados à comunidade, como a articulação de times de futebol LGBTQIA+ com a Parada do Orgulho LGBTQIA+ (Vieira, 2023) e com o CELLOS-MG (Nogueira Junior, 2024).

Passando para as publicações de datas comemorativas, encontramos uma diversidade maior de temáticas abordadas em relação ao público LGBTQIA+, com postagens sobre pessoas com identidade de gênero e orientação sexual diversas, como pessoas lésbicas, bissexuais, trans e panssexuais. Isso é muito importante tendo em vista que, muitas vezes, movimentos sobre a causa LGB-

TQIA+ não são muito plurais, focando especialmente em homens cis gays brancos. Por outro lado, há pouca visibilidade para a temática racial, o que evidencia que o foco maior da torcida é lutar contra a LGBTfobia mas também ignora as interseccionalidades que perpassam a vivência dessas pessoas. Ainda que, no caso do futebol, questões ligadas à identidade de gênero e sexualidade parecem ser as que mais afastam pessoas dos estádios e demais espaços de sociabilidade do esporte, ressaltamos essa ausência já que os desafios e as demandas das pessoas LGBTQIA+ são complexos e não se resumem apenas aos dois marcadores evidenciados no discursos produzidos pela Marias de Minas. Conforme aponta Pablo Moreno Fernandes (2025), existem demandas individuais, o que requer um olhar mais abrangente, ou seja, ao “olhar para orientação sexual e identidade de gênero somadas à raça, emergem complexidades que demandam reflexões específicas sobre o objeto” (p. 129).

Como a nossa investigação foi feita apenas a partir do que foi publicado, não é possível verificar se essa diversidade em relação à comunidade LGBTQIA+ especificamente também está presente de forma representativa na composição da torcida, mas a partir de algumas postagens como a do vídeo que citamos anteriormente e que traz tanto homens quanto mulheres, e também a partir de algumas publicações específicas com depoimentos, é possível inferir que se trata de um movimento com uma certa diversidade, especialmente do ponto de vista de gênero e sexualidade. Em 2020 e em 2022, por exemplo, a Marias de Minas publicou dois vídeos sobre o Dia do Orgulho LGBTQIA+, sendo que no primeiro (publicado em 2020), as pessoas que participaram não tiveram seus rostos revelados por medo de sofrer algum tipo de perseguição no estádio.

Por fim, destacamos as postagens sobre a própria Marias de Minas, como a venda de camisa, história de criação da torcida, número de integrantes e contextualização do nome e dos símbolos utilizados por ela. Algumas dessas publicações têm um discurso de resistência e união, e ressaltam como o futebol é um ambiente extremamente hostil com pessoas LGBTQIA+ e que a existência da Marias de Minas, além de confrontar essa realidade marcada pela LGBTfobia, também traz um certo acolhimento para essas pessoas que não podem

declarar o amor ao clube do coração de forma pública. Aqui, vemos como essas pessoas conseguem ressignificar esse histórico de violência e heterossexismo presentes no futebol e continuar mantendo um vínculo com o clube do coração apesar de todo esse contexto.

Não só as mensagens de apoio nos motivam a não desistir. Nossa luta se torna muito mais significativa quando recebemos novos torcedores LGBTQIA+ que encontram em nós acolhimento e aceitação. É para essas pessoas que existimos, para que orientação sexual e identidade de gênero não sejam mais motivo de repressão ou exclusão do futebol. Quanto mais torcedores puderem soltar seu grito de gol sem ter medo de ser quem é, mais realizados estaremos (Legenda de uma postagem da Marias de Minas no Instagram publicada em 10 de agosto de 2020).¹⁶

Esses depoimentos ressaltam o ambiente de acolhimento da Marias de Minas e da importância da torcida como um local de sociabilidade para as pessoas LGBTQIA+ que torcem para o Cruzeiro e, de certa forma, podemos relacionar isso com uma rede de apoio muito similar a uma “família”, categoria encontrada por Pisani e Pinto (2021) ao investigarem como as estruturas machistas e LGBTfóbicas são vivenciadas por mulheres lésbicas e por homens trans que praticam futebol. Para os autores, essa família é mobilizada por essas pessoas como uma forma de resistir a esse ambiente hostil, o que, em alguma medida, também aparece nos depoimentos de integrantes da Marias de Minas, que encontram na torcida pessoas semelhantes e um espaço em que podem efetivamente torcer e demonstrar o amor pelo clube:

a categoria família aqui apresentada e problematizada, quando mobilizada pelas/os atletas mulheres cis e/ou homens trans, tem papel crucial para que esses sujeitos consigam construir estratégias de resistência e de pertencimento, da mesma forma que possibilita que os mesmos sujeitos se apropriem das práticas futebolísticas e des-constroam, em algum nível, as normas reguladoras que pairam sobre seus corpos e subjetividades (Pisani; Pinto, 2021, p. 10).

Apesar de muitas dessas postagens adotarem um tom menos combativo e propositivo em relação ao que pode ser feito para que o futebol seja um espaço

menos LGBTfóbico, com um discurso muito pautado em uma lógica de que o “amor vence tudo”, encontramos algumas publicações que são, de fato, formas de contribuir com a transformação dessa realidade. Em 2023 e em 2024, a Marias de Minas realizou, em parceria com o Estádio Mineirão, duas edições do Seminário de Combate à LGBTfobia no Futebol Mineiro, com a presença de pessoas da imprensa, da arbitragem e de Cruzeiro e Atlético. Em uma série de publicações no Instagram, a torcida celebrou a parceria e a realização do evento como uma forma de debater e conscientizar sobre a importância da inclusão e respeito à diversidade no ambiente esportivo. De fato, trazer esse tipo de discussão para pessoas que fazem parte do dia a dia do futebol — imprensa, arbitragem e clubes — é um grande passo para que mudanças efetivas aconteçam. No entanto, é importante refletir se essa não foi apenas mais uma agenda específica para o Mês do Orgulho LGBTQIA+, sem um impacto tão direto no combate à LGBTfobia no futebol. Muitas vezes, esse tipo de ação fica restrita a essas datas e o debate não avança e não alcança outros atores importantes na dinâmica socioesportiva — como os próprios torcedores organizados ou não e membros de órgãos importantes como a FMF.

Considerações finais

O futebol é um fenômeno social, político, cultural e econômico que transcende a prática esportiva e se relaciona com a reprodução de valores e sentidos na sociedade brasileira. Mais do que uma paixão que tem, na maioria das vezes, forte influência familiar, esse esporte se configura como um espaço de sociabilidade e de hierarquização de masculinidades ligadas a aspectos viris, com uma “constante desvalorização das práticas homoeróticas, especialmente aquelas associadas à passividade” (Bandeira, 2017, p. 52). Nessa hierarquia, masculinidades que não se encaixam na heteronormatividade não são legitimamente aceitas dentro da prática do torcer. Essa cultura machista e LGBTfóbica (ou heterossexista) não afeta apenas homens que não performam de acordo com os ideais da masculinidade hegemônica (sejam gays e bissexuais ou não), mas também afasta mulheres e pessoas LGBTQIA+ em geral.

Apesar disso, identificamos que existem experiências de pessoas torcedoras que reivindicam o direito do torcer, não só a partir do ponto de vista de gênero e sexualidade, mas também de raça e classe, o que reafirma a potencialidade do esporte como um lugar possível para expor, dialogar e contribuir com transformações em relação às diversas formas de opressão ainda presentes na sociedade brasileira. De modo particular, foi possível perceber como as redes sociais se configuram como locais possíveis para a sociabilidade dessas pessoas e para a produção e disseminação de discursos produzidos em formatos diversos como vídeos, imagens, textos e cartilhas. A Marias de Minas, conforme observamos, é um exemplo disso, especialmente em relação à luta contra a LGBTfobia, estabelecendo, inclusive, diálogo com clubes e federações e propondo soluções práticas para os problemas evidenciados.

Portanto, os resultados encontrados apontam que o *Instagram* é utilizado tanto como espaço de sociabilidade para pessoas LGBTQIA+ quanto para questionar as opressões que persistem no futebol e na sociedade brasileira. Além disso, a torcida tensiona noções reiteradas no futebol brasileiro (como esporte e como prática do torcer) e demonstra que o esporte pode ser utilizado não só como um meio de sociabilidade, cultura e lazer, mas também como um espaço de luta. Destacamos a relevância da atuação da Marias de Minas, mesmo que em alguns momentos exclusivamente pelas redes sociais, por retratar novas existências que, muitas vezes, são relegadas à margem como pessoas que não podem participar da prática do torcer. Assim, elas são mais um exemplo de como pessoas torcedoras, muitas vezes, fazem muito mais do que “só” torcer, e demonstram como é possível recuperar a potência que o futebol tem dentro da sociedade brasileira, não só como um esporte que faz rir, celebrar e chorar (especialmente como mais um espaço possível de sociabilidade), mas também como mais uma forma de debater, dialogar e conscientizar as pessoas em relação à luta contra opressões como a LGBTfobia e o machismo.

Por outro lado, a ausência de visibilidade racial no discurso da Marias de Minas chama a atenção porque entendemos que é preciso considerar os múltiplos marcadores sociais que perpassam a existência dessas pessoas torcedoras, ainda que o contexto do futebol brasileiro seja mais marcado pelas disputas de

gênero e sexualidade. Lançar luz sobre essas questões contribui para que esse tipo de luta não seja tomada a partir de uma identidade comum, como se a LGBTfobia fosse vivenciada de maneira totalmente igual por todas as pessoas. A própria noção de comunidade LGBTQIA+ deve ser utilizada com cuidado para não reproduzir uma visão estereotipada e homogênea (Quinalha, 2024).

Destacamos, ainda, que é evidente que há uma preocupação em sugerir possíveis soluções para a luta contra a LGBTfobia, o que é possível pela articulação que a torcida parece ter com os clubes, com o Estádio Mineirão e com a própria CBF a partir da Canarinhos. Em um documento de proposição de soluções publicado nas redes sociais, identificamos a assinatura da Grupa Galo, torcida do Atlético, mas essa foi a única vez em que a torcida mencionou outro agrupamento que não esteja relacionado à Canarinhos. Acreditamos que essa articulação com outros coletivos LGBTQIA+ é extremamente importante, mas deve ser ampliada para outras torcidas, dentro do possível. Não se trata de responsabilizar as torcidas pela mudança, especialmente porque não é possível pensar em mudanças estruturais como essas a partir de apenas um agente, mas de evidenciar a potencialidade da abertura de espaços para alianças mais complexas e transformadoras, inclusive com mobilizações de fora do futebol, como os movimentos da comunidade LGBTQIA+ que não são mencionados pela Marias de Minas em nenhuma postagem.

Por fim, ressaltamos a importância de continuar investigando essas torcidas que tensionam discursos historicamente reiterados sobre o torcer no futebol. Algumas torcidas mapeadas inicialmente para este trabalho deixaram de utilizar as redes sociais para falar sobre a luta contra a LGBTfobia, o que ressalta como esse é um cenário incerto de durabilidade e de possibilidade de atuação, o que acreditamos que tem a ver com o voluntarismo das pessoas integrantes, falta de recursos e até mesmo pela questão da segurança das pessoas que fazem parte dessas torcidas. Ainda que seja um recorte específico dentro do ecossistema de torcidas do futebol brasileiro, nossos achados contribuem para que essas histórias não caiam no esquecimento sem um registro que, em alguma medida, resume os principais pontos de atuação e de luta. Além disso, reconhecemos os limites da nossa própria pesquisa, que se ateve apenas aos registros

públicos em redes sociais, o que não dá conta da complexidade das relações dessas pessoas com o futebol, e que também indica a importância de pesquisas futuras envolvendo novas possibilidades metodológicas, com entrevistas, *surveys* e outros métodos que conseguem aproximar ainda mais a experiência de pessoas que fogem à norma heteronormativa do futebol.

Referências

- ANJOS, Luiza Aguiar dos; SILVA JÚNIOR, José Aelson da. Recusando armários: histórias de homens homossexuais no futebol brasileiro. *Mosaico*, v. 9, n. 14, p. 241-231, 2018.
- ANJOS, Luiza Aguiar dos. *De “são bichas mas são nossas” à diversidade da alegria: uma história da torcida Coligay*. 2018. 388f. Tese (Doutorado em Ciências do Movimento Humano) – Faculdade de Educação Física, Fisioterapia e Dança, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.
- ANJOS, Luiza Aguiar dos. *Plumas, arquibancadas e paetês: Uma história da Coligay*. Santos: Dolores Editora, 2022.
- ANJOS, Luiza Aguiar dos; PINTO, Maurício Rodrigues. Práticas torcedoras transgressoras no templo da virilidade: a experiência da Coligay. *FuLiA/UFMG*, Belo Horizonte, v. 8, n. 1, p. 204-226, 2023.
- BANDEIRA, Gustavo Andrada; SEFFNER, Fernando. Futebol, gênero, masculinidade e homofobia: um jogo dentro do jogo. *Espaço Plural*, Toledo, v. 14, n. 29, p. 246-260, 2013.
- BANDEIRA, Gustavo Andrada. *Do Olímpico à Arena: elitização, racismo e heterossexismo no currículo de masculinidade dos torcedores de estádio*. 2017. 342f. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.
- BATESON, Gregory. Uma teoria sobre brincadeira e fantasia. In: RIBEIRO, Branca Telles; GARCEZ, Pedro M. (org.). *Sociolinguística interacional*. 2. ed. São Paulo: Loyola, 2002.
- BONFIM, Aira. *Football Feminino entre festas esportivas, circos e campos suburbanos: uma história social do futebol praticado por mulheres da introdução à proibição (1915- 1941)*. Dissertação (Mestrado em História Política e Bens Culturais) – Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2019.
- CAMARGO, Wagner Xavier de. Dimensões de gênero e os múltiplos futebolis no Brasil. In: GIGLIO, Sérgio Settani; PRONI, Marcelo Weishaupt. (Orgs.). *O futebol nas ciências humanas no Brasil*. Campinas: Editora da Unicamp, 2020.

CAMMAERTS, Bart. *The circulation of anti-austerity protest*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2018.

EUGÊNIO, Flaviane Rodrigues. *As mulheres que falam do futebol de mulheres: uma análise de projetos de mídia esportiva alternativa brasileiros*. 2023. 139f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2023.

FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FRANZINI, Fabio. Futebol é “coisa para macho”? Pequeno esboço para uma história das mulheres no país do futebol. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 25, n. 50, p. 315-328, dez/2005.

GOFFMAN, Erving. 1974. *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*. London: Harper & Row.

MENDONÇA, Carlos Magno Camargos; MENDONÇA, Felipe Viero Kolinski Machado. “Ô bicharada, toma cuidado: o Bolsonaro vai matar viado!” Cantos homofóbicos de torcidas de futebol como dispositivos discursivos das masculinidades. *Galáxia*, São Paulo, 46, 2021, p.1-18, 2021.

MORENO FERNANDES, Pablo. Negritude LGBTQIAPN+ na publicidade: esse arco-íris tem todas as cores? *MATRIZES*, São Paulo, v. 19, n. 1, p. 127-150, 2025.

NOGUEIRA JUNIOR, João Martins. *FUTEBOL E LAZER DISSIDENTE: quando pessoas LGBTQIA+ vivenciam a prática futebolística*. 2024, 224f. Tese (Doutorado Interdisciplinar em Estudos do Lazer) — Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2024.

PINTO, Maurício Rodrigues. *Pelo direito de torcer: das torcidas gays aos movimentos de torcedores contrários ao machismo e à homofobia no futebol*. 2018. 126f. Dissertação (Mestrado em Ciências) – Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

PISANI, Mariane da Silva; PINTO, Maurício Rodrigues. Expressões e corporalidades de mulheres cis e homens trans no ambiente futebolístico. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 29, n. 2, 2021.

QUINALHA, Renan. *Movimento LGBTI+*: uma breve história do século XIX aos nossos dias atuais. Belo Horizonte: Autêntica, 2024.

SILVA JÚNIOR, José Aelson. *Pedagogia do armário*: identidade, pertencimento e apropriação do futebol por torcedores homossexuais. 2018, 160f. Tese (Doutorado Interdisciplinar em Estudos do Lazer) — Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.

SOUZA, Rafaela Cristina de. *MUITO MAIS DO QUE TORCER*: discursos, tensionamentos e representações do movimento contra a LGBTfobia e outras opressões no futebol mineiro. 2025. 171f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2025.

VIEIRA, Vanrochris Helbert. *O futebol das bichas e dos manos*: manifestação de gênero e reflexividade na formação de times de futebol LGBTQIAPN+ de Belo Horizonte. 2023, 384f. Tese (Doutorado em Ciências Humanas) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Florianópolis, 2023.

VIMIEIRO, Ana Carolina. The Ecosystem of Football Supporter Groups in Brazil: Traditions, Innovation and Hybridity. In: Danielle Sarver Coombs; Anne C. Osborne. (Org.). *Routledge Handbook of Sport Fans and Fandom*. 1 ed. London: Routledge, 2022, v. 1, p. 225-237.

VIMIEIRO, Ana Carolina. Midiatização e futebol: dinâmicas digitais do torcer no Brasil. In: SILVA, Silvio Ricardo da. ANJOS, Luiza Aguiar dos. DANTAS, Marina de Mattos; SALDANHA, Renato Machado. (Org.). *Torcidas organizadas brasileiras e coletivos de torcedores*: um perfil nos dias atuais. Campinas: Mercado das Letras, 2023.

VIMIEIRO, Ana Carolina; SOUZA, Rafaela Cristina de; PILAR, Olívia. Quem são as mulheres do jornalismo esportivo brasileiro? Demografia, funções desempenhadas, veículos que as empregam e desafios interseccionais. In: VIMIEIRO, Ana Carolina; PILAR, Olívia. (Org.). *Mídia, esporte e gênero*. São Paulo: Editora Ludopédio, 2026.

Notas

Clique sobre o número para retornar ao texto

1. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.
2. Como aponta Camargo (2020), existem vários futebolis. Neste trabalho, referimo-nos ao futebol profissional, espetacularizado e midiático, na maioria das vezes protagonizado por homens cis-heteronormativos.
3. Aqui, falamos em luta LGBTQIA+, mas sem deixar de ressaltar que, na época da Coligay, essa forma de opressão ainda não tinha esse nome. Segundo Anjos (2022), “a homossexualidade era utilizada para identificar de forma genérica os sujeitos LGBT+” (p. 174) e, por conseguinte, falava-se em homofobia e não LGBTfobia.
4. Brasil e México lutam há 4 anos pelo fim dos gritos homofóbicos em estádios. Disponível em: <https://www.uol.com.br/esporte/futebol/copa-do-mundo/2018/noticias/2018/06/30/brasil-e-mexico-lutam-ha-4-anos-pelo-fim-dos-gritos-homofobicos-em-estadios.htm>. Acesso em: 24 nov. 2025.
5. Segundo a Recomendação nº 01/2019 do STJD, os clubes e federações devem realizar campanhas educativas junto aos torcedores, atletas e demais partícipes das competições a fim de evitar a ocorrência de comportamentos e atos considerados discriminatórios em razão da “opção sexual”, termo que ainda é utilizado pelo órgão.
6. Conforme Eugênio (2023), *coldstarter* é um método digital que utiliza o próprio algoritmo da plataforma a favor da pesquisa, neutralizando o processo de coleta dos dados.

7. Além dessas torcidas, também identificamos outras na plataforma X (antigo Twitter), já que começamos a seguir as mesmas torcidas em outras plataformas. Como aqui estamos tratando apenas das que têm perfil no *Instagram*, optamos por não incluir tais perfis no quantitativo total. São elas: FlaGay (Flamengo), Paraná LGBT (Paraná Clube), Santos Pride (Santos), LGBTQ Tigrão (Vila Nova), Sport Recife LGBT (Sport) e Vasco LGBTQIA+ (Vasco).

8. Até maio de 2025, a Marias de Minas se denominava uma torcida LGBTQIA+ na bio do Instagram. Já no X, ela se define como “Coletivo de torcedores LGBTQIA+ do Cruzeiro que lutam contra a LGBTfobia no futebol.”

9. Disponível em: https://www.mg.superesportes.com.br/app/noticias/futebol/cruzeiro/2019/09/12/noticia_cruzeiro,2172564/torcedor-do-cruzeiro-vitima-de-homofobia-se-declara-ao-namorado.shtml. Acesso em: 21 nov. 2025.

10. O levantamento da Canarinhos foi feito com base nas redes sociais X, Instagram e Threads, o que não necessariamente reflete o número total de pessoas, já que uma mesma pessoa pode seguir a torcida nas três redes sociais, por exemplo. Disponível em: <https://canarinhoslgbtq.com.br/5-das-10-maiores-torcidas-lgbtq-sao-brasileiras/>. Acesso em: 1 nov. 2025.

11. No original: *A frame thus organizes and structures information and knowledge in a very particular way according to a series of schemes which subsequently impact on how the information and knowledge is being perceived, positioned and understood.*

12. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CBMLtEKJcNo/?img_index=1. Acesso em: 15 fev. 2025.

13. Ao contrário do Atlético, que já tinha uma equipe feminina, o Cruzeiro só criou a modalidade em 2019 após a obrigatoriedade imposta pela Conmebol de que os times masculinos só poderiam participar das competições sul-americanas (Liberadores e Copa Sul-Americana) se tivessem uma equipe feminina. Atualmente, o

Cruzeiro tem investido na profissionalização da modalidade, especialmente após a aquisição da SAF pelo ex-jogador Ronaldo Fenômeno. Assim, destacamos como os resultados desde 2019, como a conquista do Campeonato Mineiro e o acesso à divisão principal do Campeonato Brasileiro, foram obtidos apesar da falta de cuidado e investimento do clube na época.

14. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CDWl9eYpvmB/>.

15. Disponível em: <https://www.instagram.com/mariasdemg/p/CJjypG9pIba/>.

16. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CDuZ2rGpj31/>.

II

DISPUTAS DE VISIBILIDADE

CAPÍTULO 4

O reconhecimento da homossexualidade no cinema da Alemanha Oriental

RAPHAEL CASTILHO BUENO SILVA

Introdução

O reconhecimento social ultrapassa as fronteiras da cortesia e da tolerância e se consolida como um processo intersubjetivo de aceitação das diferenças. As teorias formuladas por Honneth (2003) permitem compreender o reconhecimento não apenas como um elemento que constitui a autonomia individual, mas como um princípio estruturante da convivência coletiva. Para o filósofo alemão, ser reconhecido é a condição básica para que os sujeitos se percebam como membros legítimos de uma comunidade. A negação desse reconhecimento, no entanto, pode reverberar lutas sociais que reivindicam condições mais justas para grupos em situação acentuada de vulnerabilidade.

O cinema, por sua vez, pode ser um campo privilegiado para pensar os processos de reconhecimento social. Mais do que uma forma de entretenimento ou de representação estética, os filmes configuram-se como dispositivos que incidem de maneira significativa sobre um amplo conjunto de práticas sociais (Turner, 1997). Ao representar as patologias sociais do nosso tempo, as narra-

tivas de ficção atuam como uma ponte de mediação capaz de representar e traduzir experiências de reconhecimento (Silva, 2025), condensando as tensões éticas e simbólicas que estruturam a vida coletiva (Simim, 2015).

Lançado em 1989, o filme “Saindo do armário” é o único longa-metragem com temática gay produzido pelo estúdio estatal de cinema da Alemanha Oriental (RDA) e se constitui como exemplo expressivo dos potenciais éticos e políticos do cinema. Produzido em um contexto em que a homossexualidade era tolerada e silenciada ao mesmo tempo (Santos, 2021), o filme discute questões que tensionam as fronteiras do reconhecimento. Se a heterossexualidade opera como matriz hegemônica da organização social (Wittig, 2022), a própria existência desse filme instaura fissuras semânticas que são capazes de reposicionar os olhares sociais sobre vidas e sexualidades dissidentes.¹

Neste capítulo, vamos observar “Saindo do armário” à luz das teorias honnethianas. A leitura fílmica será conduzida como um processo de interpretação das patologias e das potencialidades estéticas que atravessam as experiências de reconhecimento social. Estabelecendo diálogos entre o texto fílmico e o contexto sociocultural (Turner, 1997), consideramos os preceitos de Aumont e Marie (2004) de que uma boa análise se sustenta na observação de fragmentos específicos e na articulação entre as esferas crítica e transcritiva. O texto se organiza em três partes: na primeira, apresentam-se as principais contribuições de Honneth (2003) sobre o conceito de reconhecimento; na segunda, discute-se o cinema como ponte semântica da agnição coletiva; e, na terceira, realiza-se a análise do longa-metragem, evidenciando de que modo suas representações tensionam o campo simbólico e contribuem para a formulação de semânticas que podem despertar efeitos éticos e políticos nos espectadores.

As teorias honnethianas sobre o reconhecimento

Na perspectiva de Honneth (2003), em níveis ontológicos, a vulnerabilidade é entendida como uma condição constitutiva dos sujeitos, decorrente de interdependência humana em relação aos outros indivíduos. Essa con-

dição, contudo, pode ser intensificada pela negação do reconhecimento, que se manifesta em níveis intersubjetivos por meio das experiências de desrespeito. Nesse sentido, Lage (2020, p. 55) afirma que “ser vulnerável é estar constantemente sujeito à possibilidade de não ser reconhecido [...], ao ponto de ter sua própria relação consigo abalada”. Sob essa perspectiva mais situacional do que biológica, a vulnerabilidade se articula à autonomia, de modo que a integridade subjetiva depende de um processo contínuo de aprovação e validação por parte do outro.

A autonomia, por sua vez, é compreendida como a capacidade do sujeito em conduzir uma vida digna de valor. Para Honneth (2003), essa condição é sustentada pela combinação da autoconfiança, do autorrespeito e da autoestima. Cada um dos componentes da autonomia corresponde a um tipo específico de vulnerabilidade que emerge a partir de experiências distintas de desrespeito social. Assim, o reconhecimento e o desrespeito operam como forças opostas que moldam a autorrelação prática dos seres humanos: enquanto o primeiro reforça os vínculos de pertencimento, o segundo ameaça a integridade dos indivíduos.

A esfera do reconhecimento que ampara a autoconfiança do sujeito se vincula às relações primárias de afetividade. Honneth (2003) afirma que a forma de desrespeito que abala esse componente da autonomia refere-se às ameaças à integridade física e emocional dos cidadãos. O autorrespeito, por sua vez, se relaciona às interações jurídicas que oferecem a “[...] compreensão normativa da identidade do sujeito como alguém que dispõe da mesma imputabilidade moral que outros membros da sociedade” (Lage, 2020, p. 55-56). Essa dimensão se fragiliza diante da negação de direitos e da exclusão social, ocasiões que privam o indivíduo de se ver como membro igualitário de sua comunidade.

O terceiro padrão de reconhecimento confere ao indivíduo “uma estima social que lhes permite referir-se positivamente a suas propriedades e capacidades concretas” (Honneth, 2003, p. 198). A estima social incide sobre características particulares que individualizam os seres humanos a partir das suas diferenças. A humilhação e a injúria, como observa Lage (2020, p. 56), são “[...] formas de desmoralização que possuem um

componente semântico-simbólico significativo quanto à maneira como [...] ameaçam a autonomia dos sujeitos”. O desrespeito se manifesta nesta esfera por meio da depreciação de modos de vida e pela produção de discursos que degradam o valor social de grupos específicos.

É importante ressaltar que a mediação das características individuais é operada, no nível coletivo, por um quadro de orientações simbolicamente articulado (Honneth, 2003). Isso significa que a forma como as diferenças são percebidas depende dos referenciais éticos e culturais que estruturam a autocompreensão semântica das comunidades (Silva, 2025). Wittig (2022, p. 59) recorda que os discursos que oprimem homens homossexuais “[...] são aqueles que tomam como certo que a base da sociedade, de qualquer sociedade, é a heterossexualidade”. Assim, o desrespeito semântico é também a expressão de um regime discursivo que naturaliza hierarquias e limita o reconhecimento de identidades dissidentes.

Ao discutir o conceito de vulnerabilidade de forma crítica, Petherbridge (2017) destaca algumas limitações na abordagem honnethiana do reconhecimento. A autora aponta que o filósofo tende a negligenciar as formas como as relações de poder constituem a própria vulnerabilidade, observando que a negação do reconhecimento pode não apenas atingir a autonomia dos sujeitos, mas ameaçar a própria existência desses indivíduos (Lage, 2020). Essa crítica evidencia a necessidade de compreender o reconhecimento não apenas como categoria moral, mas como um campo atravessado por assimetrias estruturais e por regimes de dominação que são arquitetados e mantidos pelos arranjos institucionais e hegemônicos.

Honneth (2003) procura entender como as experiências sociais se articulam às vivências afetivas dos seres humanos. Quando as expectativas de reconhecimento são frustradas, desencadeia-se experiências de insubordinação que impulsionam a organização de lutas por legitimação. O surgimento de movimentos sociais baseia-se, portanto, na existência de uma semântica coletiva que permita que os sujeitos desrespeitados possam interpretar suas experiências como parte de um sofrimento compartilhado e historicamente situado. A indignação torna-se, assim, o ponto de partida de uma luta moral por

reconhecimento, que visa transformar os padrões simbólicos de exclusão em narrativas mais simétricas, redefinindo as condições de pertencimento social.

Nesse horizonte, compreendemos o cinema como ponte semântica do reconhecimento. As obras cinematográficas podem operar como certificações estéticas que tornam visíveis as patologias sociais da contemporaneidade e possibilitam a reconfiguração simbólica das experiências de desrespeito (Honneth, 2011). Ao representar vulnerabilidades e disputas por legitimidade, os filmes podem ampliar os repertórios coletivos de sentidos que são capazes de restaurar, ainda que provisoriamente, a dignidade dos sujeitos historicamente marginalizados que são retratados em tela.

O cinema como ponte semântica do reconhecimento

A aproximação entre o cinema e as teorias do reconhecimento apresentadas neste estudo foram inicialmente desenvolvidas em uma análise das anomalias simbólicas que permeiam a representação da aids no cinema (Silva, 2025). Ainda que esta integração tenha sido feita, em outra pesquisa, para interpretar as estigmatizações ligadas à doença, essa combinação pode servir para observar representações das múltiplas patologias sociais que atingem as relações intersubjetivas. Isso acontece porque a arte é capaz de complementar perspectivas científicas, funcionando como uma espécie de radar das desordens coletivas (Simim, 2015), ilustrando como o reconhecimento é sistematicamente negado para populações específicas da nossa sociedade.

Honneth (2011) enxerga o cinema como uma certificação estética que permite que os espectadores vivenciem experiências relacionadas ao reconhecimento de forma afetiva e reflexiva. As imagens cinematográficas têm o poder de condensar as tensões do mundo social, colaborando com a percepção do desrespeito e das possibilidades de reconciliação coletiva. É importante salientar, contudo, que não são todos os filmes que têm o poder de revelar patologias sociais. Simim (2015) afirma que, para isso acontecer, a obra precisa refletir de modo crítico as deformações sociais de sua tem-

poralidade, mostrando como práticas normalizadas escondem distorções que podem afetar a autonomia dos sujeitos.

Da mesma forma que as narrativas cinematográficas podem evidenciar as patologias do reconhecimento social, elas também são capazes de representar experiências simbólicas que contribuem para a consolidação de potenciais emancipatórios. Campello (2022) observa que, ao representar afetos e práticas de resistência, o cinema pode se tornar um espaço de reconstrução de sentidos e de afirmação de identidades específicas. Assim, as obras fílmicas não apenas expõem as distorções que comprometem o reconhecimento, mas também constroem horizontes de possibilidades nos quais emergem formas de visibilidade e dignificação das diferenças. Sendo assim, o cinema é ponte semântica do reconhecimento por proporcionar a leitura e a formação de vocabulários que permitem aos espectadores distinguir e caracterizar experiências de reconhecimento e desrespeito que são vivenciadas pelos diferentes grupos sociais representados em suas narrativas (Figura 1).

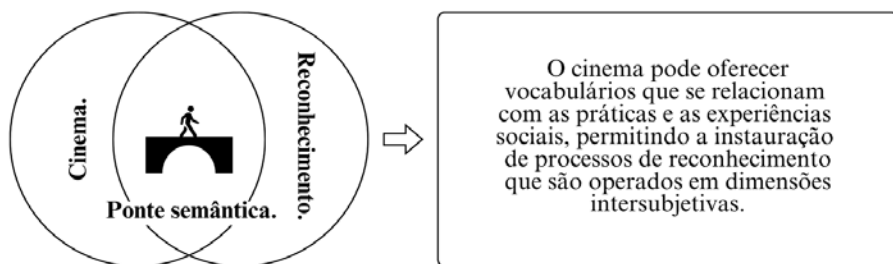


Figura 1: A condição do cinema como ponte semântica do reconhecimento.
Fonte: elaboração própria, 2025.

Neste contexto, a relação entre cinema e espectador também precisa ser discutida. Em uma experiência configurada em primeira pessoa, o espectador consegue se identificar com o personagem e com as situações que refletem aspectos do seu próprio cotidiano, de modo que o filme passa a incidir sobre a forma como o sujeito percebe a si mesmo. Já nas experiências delineadas em segunda pessoa, o espectador não se reconhece diretamente

na narrativa, mas se desloca para o lugar de um outro representado. Nessa perspectiva, o cinema torna-se um recurso de mediação simbólica que permite compreender diferentes grupos e realidades sociais, ampliando o repertório de empatia e reconhecimento (Maia, 2018).

Essa dinâmica se operacionaliza a partir da compreensão de que as imagens possuem um potencial ético capaz de despertar sentimentos de aprovação ou de indignação diante dos acontecimentos representados e o potencial político de transformar esse sentimento em ações críticas aos poderes estruturantes (Rodrigues Siqueira, 2021). A potencialidade semântica do cinema se manifesta em um movimento afetivo, uma vez que as experiências que comprometem ou fortalecem a autorrelação prática dos personagens representados em tela acabam por ressoar na experiência individual dos espectadores por meio da identificação ou da alteridade. Dessa forma, a sala de projeção se converte em um espaço de reflexão em que as experiências de reconhecimento ou desrespeito (Honneth, 2003) atuam sobre o senso ético de obrigação e responsabilidade, fazendo com que a reflexão possa se converter em vontade política.

Esta dinâmica, entre as experiências que são vividas pelos personagens e as experiências que são absorvidas pelos espectadores, pode ser comparada ao funcionamento do pêndulo de Newton (Figura 2). Por meio de uma força aplicada na esfera inicial, a energia é transferida para as esferas posteriores. Do mesmo modo, as experiências narrativas que são retratadas em tela repercutem no público, que recebe e ressignifica o impacto dessas representações. Ainda é importante ressaltar que, no pêndulo de Newton, o impulso inicial posteriormente se converte no deslocamento oposto das esferas. Quando o processo de recepção é capaz de transformar a realidade experienciada, a energia que parte da ficção retorna transformada pela experiência espectral, revelando o caráter intersubjetivo e circular do reconhecimento no cinema.

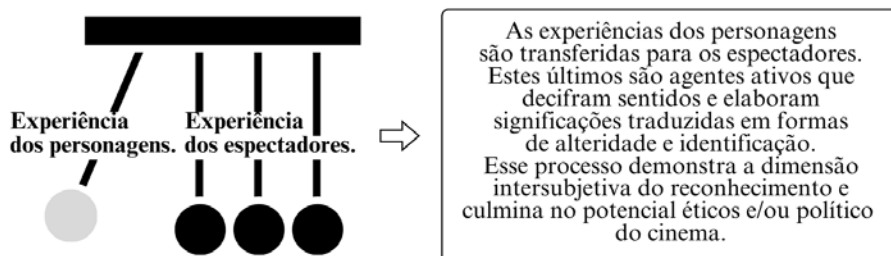


Figura 2: A incidência do cinema na experiência dos espectadores.

Fonte: elaboração própria, 2025.

Compreender o cinema como ponte semântica do reconhecimento significa reconhecer o seu potencial de articular as experiências simbólicas dos personagens com as sensações intersubjetivas dos espectadores e as mobilizações para modificar os enquadramentos que sustentam a realidade social. As obras fílmicas podem ser consideradas laboratórios nos quais o reconhecimento e o desrespeito são encenados, interpretados e reelaborados. É a partir dessa perspectiva que observamos, no filme “Saindo do armário”, como a narrativa produzida nos anos finais da Alemanha Oriental tensiona convenções e projeta novas possibilidades para sujeitos marcados pela dissidência sexual. O filme será, no próximo tópico, um terreno de observação em que as dimensões teóricas apresentadas neste texto partem para a densidade empírica, permitindo entender de forma menos abstrata como o cinema participa das lutas simbólicas por reconhecimento social.

Estudo de caso

“Saindo do armário” foi dirigido por Heiner Carow e lançado em novembro de 1989, um dia após a queda do Muro de Berlim. Este é o único filme de temática gay produzido pela DEFA, o estúdio estatal de cinema da Alemanha Oriental. O longa narra a trajetória de Philipp (Matthias Freihof), um jovem professor que vive um conflito com sua orientação sexual – ele é casado com uma colega de trabalho para manter as aparências. Ao entrar

por acaso em um bar gay, Philipp conhece e se apaixona por Matthias (Dirk Kummer). A partir deste ponto, o protagonista passa a enfrentar o dilema de assumir publicamente a sua identidade sexual. Vale ressaltar que no regime socialista alemão, há quem enxergue uma revolução sexual anterior à queda do Muro de Berlim, enquanto outros defendem que as possibilidades só se consolidaram somente após esse período (Santos, 2021).

A produção do filme pela DEFA — uma instituição que simultaneamente reafirmava a ideologia vigente e abria brechas para o questionamento de valores normativos — confere ao longa um estatuto singular de análise contextual. Santos (2021) afirma que o Estado lidava com a homossexualidade — que foi descriminalizada no país em 1968 — de forma ambígua, oscilando momentos de repressão e liberalização. O filme analisado materializa esse paradoxo: ao representar um sujeito que luta pela autorrelação prática dentro de um contexto parcialmente desfavorável, a narrativa projeta no espaço simbólico as disputas históricas que atravessavam a vida dos homossexuais na Alemanha Oriental.

É importante ressaltar que a experiência da homossexualidade na Alemanha Oriental não pode ser compreendida apenas a partir do individualismo que, para Honneth e Anderson (2011), ancora o pensamento liberal. A Alemanha Oriental promovia ideais de igualdade coletiva enquanto, ao mesmo tempo, valorizava aspectos relacionados à produtividade e a discrição social dos indivíduos, colocando, dessa forma, as dissidências sexuais em um lugar paradoxal nas expectativas de reconhecimento. A homossexualidade, portanto, era tolerada enquanto prática privada, mas poucas vezes chegava a ser legitimada como uma identidade pública reconhecível. Essa ambivalência produz um regime de visibilidade controlado, no qual o reconhecimento não era plenamente negado, mas também não era simbolicamente afirmado.

Como é possível observar, esta análise será conduzida por meio de movimento textual e contextual, conforme proposto por Turner (1997) como modo de perceber as perspectivas ideológicas e sociais atrás de uma obra cinematográfica. No primeiro nível, observam-se os fragmentos fílmicos representativos das dinâmicas de reconhecimento e desrespeito e, no segundo, as especificidades socioculturais da Alemanha Oriental. Segundo

Aumont e Marie (2004), uma boa análise fílmica se sustenta na observação de partes significativas da obra observada e na articulação entre a capacidade transcritiva e crítica do pesquisador. É nesta segunda brecha que adotaremos a abordagem do cinema como ponte semântica, que permite compreender o filme como espaço de mediação simbólica entre os eventos narrativos e experiências coletivas de reconhecimento social.

Sendo assim, a análise articula dois níveis complementares: a) uma descrição formal dos elementos fílmicos — como o enquadramento, a iluminação, a atuação e o uso do som, compreendidos aqui como operadores de sentido; e b) uma interpretação teórica dos acontecimentos, orientada pelas categorias do reconhecimento honnethiano, buscando identificar como as escolhas estéticas e narrativas traduzem experiências de autonomia, desrespeito e luta por legitimação. Essa articulação permite compreender o cinema não apenas como representação, mas como mediação simbólica das experiências sociais.

Para fins de uma delimitação analítica, selecionamos uma cena que condensa, de forma particularmente evidente, as tensões entre reconhecimento e desrespeito que estruturam a narrativa do filme. Trata-se de um momento em que as dimensões do reconhecimento se articulam e permitem observar, com maior nitidez, os conflitos entre a autonomia e a vulnerabilidade. Portanto, para este livro, trazemos uma das passagens mais significativas do filme — quando Phillip conversa com a mãe (Walfriede Schmitt) sobre sua orientação sexual.

Esse recorte privilegia um ponto da narrativa em que há um confronto explícito entre os diferentes regimes de inteligibilidade da sexualidade, operando como ponto de inflexão dramática e semântica da obra analisada. Na cena, o protagonista recusa a necessidade de precisar justificar publicamente sua sexualidade. Ao afirmar que “a natureza nos fez assim e não de outra forma” e que “cada um tem o direito de viver como se quer viver”, Philipp enuncia um gesto de autoaceitação que confronta a lógica da heteronormatividade e reivindica a legitimidade de sua existência. A reação negativa da mãe às características do filho, no entanto, evidencia uma clara experiência intersubjetiva de desrespeito semântico.

Considerando as interações entre os membros de uma família tradicional da RDA como um microcosmo representativo das normas sociais internalizadas da comunidade, a cena torna visível o embate entre autorrelação prática e vulnerabilidade simbólica: enquanto as falas do protagonista representam uma experiência emancipatória que tonifica a sua autoestima e materializa seu direito de ser reconhecido, a negação do reconhecimento materno fragiliza essa autonomia ao reproduzir as estruturas discursivas que naturalizam a heteronormatividade como matriz social. Este embate ultrapassa o âmbito doméstico, uma vez que reflete a persistência de um sistema de valores onde o reconhecimento das sexualidades dissidentes colide com um imperativo coletivo de silenciamento e ocultação das diferenças.

Vale a pena ressaltar que o fragmento (Figura 3) é marcado pela iluminação difusa e por planos médios e *close-ups* que se alternam entre o rosto de Philipp e o da mãe. A câmera fixa, quase estática, reforça uma sensação de aprisionamento emocional. A ausência de trilha sonora, por sua vez, amplia o silenciamento que acompanha a negação materna. Essa sensação é rompida a partir das falas do protagonista, que emergem de um olhar firme e de uma voz pausada e assertiva. A cena destaca a possibilidade de as experiências relacionadas ao reconhecimento serem traduzidas a partir de dimensões mistas: ao mesmo tempo que a cena apresenta vocabulários que se relacionam à desconstrução dos símbolos da heteronormatividade, ela reforça que populações historicamente vulnerabilizadas estão sempre passíveis à negação do reconhecimento.



Figura 3: Frames do fragmento analisado.

Fonte: Saindo do armário (1989), direção de Heiner Carow. Captura e composição realizadas pelo autor, 2025.

As experiências de Philip podem transbordar a diegese, inscrevendo-se nos espectadores e exemplificando como o cinema opera como ponte semântica do reconhecimento. Na cena analisada, o desmoronamento da autoestima oriundo da negação materna e a tentativa de reconstruir essa dimensão da autonomia por meio da autoaceitação reverberam como experiências compartilhadas, capazes de despertar no público a consciência das estruturas de desrespeito que moldavam a vida social naquele contexto e que ainda são persistentes em diversas comunidades do nosso tempo. Ao se projetar ou se solidarizar nas tensões e conquistas vivenciadas pelo protagonista, os espectadores são convocados a reavaliar seus próprios repertórios simbólicos, ampliando a compreensão das patologias de reconhecimento social e participando, ainda que afetivamente, das reivindicações que atravessam o tecido coletivo.

Sendo assim, pode-se dizer que o potencial ético da cena analisada reside na capacidade de despertar no espectador a indignação diante das esferas da realidade que reprimem a homossexualidade e negam o direito de ser quem se é. Ao tornar visível o sofrimento que emerge da ausência de reconhecimento, o filme convoca o público a uma experiência afetiva de reflexão moral (Simim, 2015). Já o potencial político manifesta-se quando este senso ético se transforma em ação simbólica ou prática, ou seja: quando essa experiência contribui para a formação de repertórios coletivos que sustentam a causa anti-homofobia ou para a participação nas lutas que a população LGBTQIAPN+ ainda travam nas sociedades contemporâneas. Ao promover esse deslocamento — da responsabilidade para ação — o cinema reafirma sua função semântica de colaborar na inserção do espectador nas batalhas por reconhecimento em múltiplos contextos e temporalidades.

Considerações finais

Este estudo permitiu que ampliássemos a compreensão do cinema tomado como prática social e como ponte semântica do reconhecimento. O filme “Saindo do armário” revelou-se um campo fértil para essa reflexão, ao condensar narrativamente os conflitos de um protagonista que busca afirmar sua

identidade em meio às contradições do contexto em que vivia. A análise da cena entre Philipp e sua mãe evidenciou como a negação familiar reflete o sistema social e que o desrespeito semântico é capaz de perpetuar hierarquias de valor que invisibiliza a diferença e afeta a autonomia dos sujeitos dissidentes. Assim, o cinema se mostrou capaz de traduzir as tensões entre vulnerabilidade e autorrelação prática que estruturam as experiências de reconhecimento.

As teorias honnethianas permitem identificar em uma certificação estética as diferentes dimensões do reconhecimento e suas respectivas formas de vulnerabilidade. No entanto, na cena analisada, focamos em entender a dimensão simbólica do agnição afetiva. No plano metodológico, a combinação da análise textual e contextual, crítica e transcritiva (Turner, 1997; Aumont; Marie, 2004) demonstrou a viabilidade de uma forma de observação que integra leitura estética e a reflexão social. Essa articulação permitiu observar como o cinema se inscreve na experiência de reconhecimento, instaurando um campo de afetação compartilhada entre personagens e espectadores.

Ainda que o estudo se concentre em um caso específico, seus resultados abrem caminho para investigações sobre as múltiplas potencialidades éticas e políticas do cinema na representação de contextos de vulnerabilidade e dissidência. Seria possível ampliar essa análise para outros períodos ou cinematografias que enfrentem dilemas semelhantes — especialmente em produções que elaboram as patologias sociais do nosso tempo. Reconhecer no cinema a capacidade de refletir e de transformar as percepções sociais implica também em reconhecer o espectador como parte ativa desse processo — alguém que, ao ver o outro na tela, é convidado a reconstruir seu próprio repertório de humanidade. Esta relação, entre uma noção de espectralidade ativa e emancipada com a condição de ponte semântica do cinema, pode ser feita em estudos futuros. Para Honneth (2003), o reconhecimento é o fundamento moral da vida coletiva. Esta pesquisa nos permite concluir que é no instante em que o filme atravessa o espectador, que o cinema realiza sua mais profunda vocação social.

Referências

- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *A análise do filme*. Lisboa: Texto & Grafia, 2004.
- HONNETH, Axel; ANDERSON, Joel. Autonomia, vulnerabilidade, reconhecimento e justiça. *Cadernos de Filosofia Alemã*, n. 17, p. 81-112, 2011.
- HONNETH, Axel. *Luta por reconhecimento*. São Paulo: Editora 34, 2003.
- LAGE, Leandro Rodrigues. Vulnerabilidade, reconhecimento e resistência: contribuições de Axel Honneth. In: CARVALHO, Carlos Alberto; MIRANDA, Cynthia Mara; LAGE, Leandro Rodrigues; SOUSA, Maíra Evangelista (orgs.). *Vulnerabilidades, narrativas, identidades*. Belo Horizonte: PPGCOM UFMG, 2020. p. 49-64.
- MAIA, Rousiley. *Mídia e lutas por reconhecimento*. São Paulo: Paulus, 2018.
- PETHERBRIDGE, Danielle. O que há de crítico na vulnerabilidade? *Dissonância*, v. 1, n. 2, p. 145-175, 2017.
- RODRIGUES SIQUEIRA, Jean. Imagens do sofrimento humano segundo Butler e Sontag: a questão da eficácia ético-política da fotografia. *Revista de Filosofia Instauratio Magna*, v. 1, n. 3, p. 134-177, 2021.
- Saindo do armário*. Direção: Heiner Carow. Produção: Horst Hartwig. Alemanha Oriental: DEFA-Studio für Spielfilme, 1989. 1 filme (113 min), son., color.
- SANTOS, Henrique. Ostalgie e a República Democrática Alemã: as disputas sobre as memórias da homossexualidade. *Outros Tempos*, v. 18, n. 31, p. 87-110, 2021.
- SILVA, Raphael Castilho Bueno. *O cinema como ponte semântica: as experiências sociais nos filmes sobre a aids*. 2025. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2025.
- TURNER, Graeme. *Cinema como prática social*. São Paulo: Summus, 1997.
- WITTIG, Monique. *O pensamento hétero e outros ensaios*. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.

Notas

Clique sobre o número para retornar ao texto

1. Rodrigues Siqueira (2021) afirma que o potencial ético das imagens reside em sua capacidade de despertar nos espectadores sentimentos de aprovação ou indignação diante dos acontecimentos representados. O potencial político, por sua vez, surge quando esses sentimentos se convertem em reação aos poderes vigentes.

CAPÍTULO 5

A engenharia do “eu” e a performance do trauma na trajetória de Richard Gadd

GLAUCO SALDANHA DE MEDEIROS

JUAREZ GUIMARÃES DIAS

Introdução

A intersecção entre vida pessoal e criação tem sido um terreno fértil e, por vezes, conturbado na produção artística e comunicacional contemporânea (Sibilia, 2016). Narrativas autobiográficas e autoficcionais, ou de modo mais amplo o campo das “escritas de si ou do eu”, parecem ser um sintoma do nosso tempo (Klinger, 2008), ocupando parte da criação artística em várias linguagens (cinema, teatro, música, artes visuais, literatura), assim como na comunicação, sobretudo por meio das redes sociais digitais, em que sujeitos (conhecidos ou não) dedicam-se a postar publicamente em seus perfis aspectos de seu dia-a-dia, de sua identidade e história de vida. Frequentemente, a própria subjetividade se torna o campo de experimentação e a matéria-prima de várias criações e produções, pois desde os anos 1970 percebe-se uma “valorização do ponto de vista da primeira pessoa e uma verdadeira explosão de produções autobiográficas” (Leite, 2017, p. 5), o que levou Beatriz Sarlo (2007)

a pensar numa “guinada subjetiva” em que o ponto de vista individual e as vivências particulares passam a legitimar modos de se fazer história.

Diana Klinger (2008, p. 13) aponta que vivemos numa sociedade que se caracteriza pela exaltação do sujeito, ou seja, “uma sociedade na qual a mídia tem insistido na visibilidade do privado, na espetacularização da intimidade e na exploração da lógica da celebridade”. Paula Sibilia, por sua vez, parece corroborar com essa percepção ao forjar o conceito de extimidade para pensar em processos contemporâneos de exposição pública da intimidade, transformando-a em espetáculo: “converter a imagem que cada um projeta numa sorte de obra de arte; essa parece ser, de fato, a principal tarefa dos artistas de si, visando a se tornar um personagem o mais aurático e atraente possível” (Sibilia, 2016, p. 336). Há, entretanto, tensionamentos nessa exposição de si mesmo, que muitas vezes resvalam para um narcisismo, em que a história individual não consegue sair de si mesma para alcançar o outro, o espectador, o público, o leitor. Por outro lado, dependendo do modo como se constroem, histórias reais e pessoais podem potencialmente se conectar a várias audiências, humanizando suas personagens e oferecendo mecanismos de reconhecimento e identificação.

Observa-se uma tendência crescente de artistas que não apenas se inspiram nas suas experiências, mas que transformam a própria subjetividade e, crucialmente, os seus traumas, na matéria-prima central da sua obra (Leite, 2017; Pedron, 2025). Esse movimento parece ir além da simples confissão, configurando o que pode ser entendido como uma complexa “engenharia do eu” (Blanco, 2023), um processo deliberado no qual o artista utiliza a sua prática e suas vivências para construir, negociar e apresentar a sua identidade. Quando o trauma é o núcleo dessa experiência criativa, a prática artística pode se tornar uma “performance do trauma”, isto é, um meio de corporificar e processar publicamente aquilo que, como define Patrick Duggan (2007), resiste à simbolização.

A trajetória do artista escocês Richard Gadd emerge neste estudo como um caso particularmente elucidativo desta dinâmica. A sua biografia artística, marcada por uma transição de um humor mais conceitual (*high-concept*) para uma prática intensamente confessional e dramática,

parece revelar um percurso que utiliza a performance para confrontar e elaborar traumas pessoais significativos, nomeadamente o abuso sexual e a experiência de ser vítima de *stalking* para diversos tipos de audiência.

Desde sua formação em Glasgow e sua emergência profissional no inovador *Edinburgh Fringe Festival*¹, Gadd parece demonstrar inclinação para tensionar os limites da representação, colocando sua biografia em cena e culminando em obras como *Monkey See Monkey Do* (2016) e *Baby Reindeer* (inicialmente uma peça de teatro com estreia em 2019 e depois adaptada por ele para a minissérie homônima da Netflix, em 2024), nas quais o seu próprio corpo e história se tornam o palco central.

Este trabalho debruça-se, portanto, sobre aspectos da biografia artística de Richard Gadd, analisando seus métodos criativos à luz dos conceitos de “engenharia do eu” (Blanco, 2023) e “performance do trauma” (Duggan, 2007; Pedron, 2025), focando nos métodos autobiográficos e performáticos desenvolvidos por esse artista para lidar com as suas experiências em reelaborações criativas. Deste modo, questionamos: como a trajetória biográfica e artística de Richard Gadd pode demonstrar um processo de “engenharia do eu” através da “performance do trauma”?

Essa análise reside na singularidade da abordagem de Gadd e na sua relevância para os estudos contemporâneos das relações entre comunicação, performance e trauma. Ao contrário de abordagens puramente terapêuticas ou documentais, Gadd parece integrar o trauma na própria estrutura da performance (seja no teatro ou na minissérie televisiva), utilizando a sua vulnerabilidade como um dispositivo estético e crítico.

Analisar partes do seu percurso possibilita aprofundar a compreensão sobre como a performance pode funcionar tanto como apresentação de si mesmo quanto como um ato de processamento e reconfiguração da subjetividade traumatizada. A sua passagem de um humor *high-concept*² no teatro para o confessional da minissérie e os métodos específicos que desenvolveu parecem oferecer um material profícuo para analisar as estratégias e os desafios inerentes à transformação da dor pessoal em ato artístico e comunicacional público.

Para compor aspectos da sua biografia, serão acionadas diversas reportagens e entrevistas coletadas no site e em buscas pelo Google que estarão disponíveis nas notas de rodapé, visto que no site oficial, de Richard Gadd³, não há uma biografia, mas outros materiais como críticas, reportagens, vídeos e galeria de fotos de alguns trabalhos, que serão também relevantes para compreender melhor sua criação artística.

Apresentando Richard Gadd: aspectos biográficos entrelaçados à carreira artística

Richard Gadd nasceu em 11 de maio de 1989 em Wormit, uma localidade no distrito de Fife⁴, na Escócia, e seguiu uma formação relativamente tradicional, graduando-se em Literatura Inglesa e Estudos de Teatro na Universidade de Glasgow. Sua emergência no cenário artístico, no entanto, deu-se num espaço de vanguarda e experimentação, o *Edinburgh Fringe Festival*, um dos maiores do mundo e conhecido desde 1947 por celebrar a inovação e desafiar convenções, tornando-se o berço da sua prática performática cênica.

Foi nele que Gadd começou a forjar a sua identidade artística, inicialmente por meio do que podemos descrever como uma estética *high-concept*, ou seja, peças conceituais onde uma ideia formal forte comanda a dramaturgia. Em outras palavras, trata-se de uma premissa forte e simples de enunciar que organiza toda a encenação. No caso dos primeiros trabalhos de Gadd, como *Cheese and Crack Whores* (2013) e *Breaking Gadd* (2014) o conceito em voga é a metalinguagem da falha, e o show colapsa e passa a encenar o próprio colapso, dobrando o humor sobre si, abrindo frestas para a angústia e para o comentário do próprio ato de representar.

A obra *Waiting for Gaddot* (2015)⁵ parece emblemática ao coroar essa fase. Inspirada no clássico *Waiting for Godot* de Samuel Beckett, a peça é uma subversão paródica que se desenrola com a expectativa da chegada de Gadd ao palco, tendo outros dois atores no elenco (Ben Target e Ian Smith). Para a crítica do jornal *The Guardian*, que na avaliação lhe conferiu quatro

estrelas, “É o seu melhor espetáculo até agora, uma peça de comédia de alto conceito, absurda, dramática e desestabilizadora na mesma medida”⁶.

O trabalho lhe rendeu prêmios como o *Amused Moose Comedy Award* e o marcou como um *outlier* no humor britânico⁷, ou seja, um artista que se destaca de forma notável da média ou do padrão e, no seu caso, por seu interesse em tensionar formatos e expectativas do público. Essa fase inicial, embora focada numa perspectiva mais conceitual, já prenunciava uma preocupação com a performance como acontecimento que desafia o espectador, o que parece ter preparado o terreno para uma virada mais radical e pessoal no futuro. Parece ser na transição do conceitual para o confessional que a “engenharia do eu” de Gadd se torna o seu método artístico e criativo central, elegendo o trauma não apenas como tema, mas como o próprio motor da sua prática performática.

Em 2016, com *Monkey See Monkey Do*⁸, Gadd promove essa virada confessional, um afastamento do humor conceitual para abraçar a exploração direta e visceral do trauma pessoal. Em cena, ele corre numa esteira enquanto narra, atravessado por camadas de áudio, texto e silêncio, a experiência de uma agressão sexual e suas reverberações subjetivas (vergonha, culpa, ambivalências de masculinidade). Gadd não se limita a narrar a agressão, ele a reencena num dispositivo cênico brutalmente físico e performático. Este ato não parece ser meramente simbólico. A esteira parece materializar o esforço incessante no qual o ator, ao correr no equipamento enquanto declama seu texto, parece estar encenando uma tentativa de fuga ou processamento, ao mesmo tempo uma paralisia dentro do movimento (por também estar correndo no mesmo lugar), elementos centrais da experiência traumática, pois, como teoriza Patrick Duggan (2007, p. 44), o trauma caracteriza-se pela sua “persistência resiliente”, uma espécie de “presente perpétuo”.

Pedron (2025, p. 24), por sua vez, indica que “o sujeito quando vivencia experiências traumáticas se encontra desamparado diante do desconhecido que o acomete com a força indomável do real”. Nesse sentido, a corrida incessante de Gadd parece encarnar essa temporalidade suspensa, num esforço contínuo sem ponto de chegada. Essa perspectiva de análise parece também alinhada à proposição de Isabel Fortes (2020, p. 44) de que a performance é “um modo de ato que

possui valor de palavra, um ato que tem valor de um dizer”. O dizer, em nossa perspectiva analítica, é corporal, centrado na performance do fôlego que falta, no tremor do gesto, na cadência que falha, pois “as vivências traumáticas acometem o sujeito e o afetam corporal e psicologicamente” (Pedron, 2025, p. 25).

Esta abordagem ressoa fortemente com a análise de Diana Taylor (2011) sobre a memória corporificada em locais de trauma. Ela descreve como sobreviventes, ao revisitarem os locais de sofrimento, não apenas lembram, mas sutilmente re-encenam. O corpo torna-se um arquivo, e a performance um ato de testemunho onde o “passado [é] realmente não passado” (Taylor, 2011, p. 4). O corpo em esforço de Gadd na esteira parece funcionar como este arquivo vivo, em que a sua presença física “incorpora a reivindicação” de contar a sua história nos seus próprios termos (Taylor, 2011).

O objetivo dessa peça era provocar um deslocamento do riso para a catarse e a vergonha. A escolha de espaços teatrais intimistas, que colocam intérpretes muito próximos do público, característicos da Mostra Fringe do Festival de Edimburgo, e de locais como o Soho Theatre (onde a peça também foi encenada), parece crucial para atingir o objetivo. Parece, assim, permitir o que Duggan (2007) chama de “empatia cinestésica”, uma conexão visceral entre o performer e o público, onde o espectador é convidado não apenas a ver, mas também ser afetado pela performance. O sucesso crítico da obra, coroado com o prêmio *Edinburgh Comedy Award*, parece confirmar essa perigosa e potente fusão entre engenharia pessoal e performance pública do trauma.

Tal guinada na carreira de Gadd também pode esclarecer um traço que acompanhará todo seu trabalho posterior: a autoficção como método e substância de criação e não como fim em si mesmo. Sergio Blanco (2023, p. 3) diz que “longe de significar um desejo narcisista de exposição, [a autoficção] é um caminho de investigação profunda”. Entretanto, Faedrich (2015, p. 57) aponta que “embora se observe ser um padrão as obras autoficcionais recorrerem ao texto como forma de terapia, teoricamente, elas podem prescindir desse recurso”. Em vez de exhibir o eu como substância, Gadd parece construir um eu-dispositivo que nos incita a investigar

questões como experiência, linguagem e recepção. Expor-se não para se mostrar, mas para conhecer e fazer conhecer (Blanco, 2023).

Nasce um Bebê Rena: dos palcos às telas do *streaming*

Em 2019, Gadd regressa ao Fringe com o espetáculo *Baby Reindeer*⁹, aprofundando e sofisticando o seu método criativo. Apresentada como um monólogo textual, marcando a sua passagem para um teatro mais dramático, mas sem abandonar o humor ácido que o consolidou, a obra aborda um novo capítulo traumático da sua vida: trabalhando como bartender, ao oferecer um chá a uma cliente desconhecida no balcão do bar, sua vida se vê transformada e transtornada, ao passar a ser perseguido sistematicamente por ela, seja fisicamente ou por mensagens de textos e e-mails, o que provoca nele um profundo abalo subjetivo.

A “engenharia do eu” (Blanco, 2023) nesse trabalho, parece tornar-se mais complexa. Se em *Monkey See Monkey Do* o foco de Gadd era a reencenação física do esforço a partir do trauma, na peça *Baby Reindeer* ele organiza o que denominamos “dramaturgia das provas”, um princípio composicional que estrutura as cenas pelo ato de produzir, exhibir e tensionar indícios do *stalking* sofrido como mensagens de voz, *e-mails*, *prints* e projeções, de modo a reativar a experiência no presente (Taylor, 2011). Em termos operatórios, essa dramaturgia parece se configurar como um dossiê cênico, um arquivo vivo (Taylor, 2011) em que documentos e procedimentos são ativados pelo corpo e pela voz em tempo real.

A passagem dos materiais ao ato performático coincide com a compreensão de que a performance é “um modo de ato que possui valor de palavra, um ato que é ao mesmo tempo um dizer” (Fortes, 2020, p. 45). Ao insistir numa linguagem multimídia a partir de evidências autobiográficas, Gadd parece não apenas ilustrar, mas ritmar o desgaste do assédio, saturar o espaço com sua materialidade e redistribuir a posição do narrador, ou seja, dando menos relevo a quem conta e mais a quem faz aparecer e faz pesar a prova. Com isso, a dramaturgia transforma o trauma em trama, reafirmando a autoficção como “um caminho de investigação profunda” (Blanco, 2023, p.

3) e alinhando-se à ideia de testemunho corporificado, em que o passado é transmitido e reativado no agora (Taylor, 2011).

O trauma é a matéria-prima que possibilita essa trama dramatúrgica. Gadd não está apenas contando uma história, ele está organizando o caos da sua experiência traumática numa estrutura narrativa e performática. Para Pedron (2025, p. 25) “a vinculação entre criação e questões existenciais é bastante perceptível na performance e também no chamado teatro contemporâneo, uma vez que ambos apresentam forte caráter conceitual e simbólico como recurso de elaboração de vivências subjetivas dos artistas”. O foco de Gadd, ao que parece e como aponta essa análise, permanece nos efeitos subjetivos do assédio e nas ambivalências morais do narrador. A peça não oferece um retrato simplista de vítima e vilã, ela parece explorar a complexidade psicológica de ambos os lados.

A recepção crítica inicial do *The Guardian* descreveu a peça como “um assombro de uma hora” e “psicodrama inquietante”¹⁰ e parece atestar a eficácia da estratégia dramatúrgica e performática de Gadd. Nos espaços contidos dos teatros onde se apresentou (*Summerhall*, em Edimburgo, e o *Bush Theatre*, em Londres), a presença corporal de Gadd, combinada com a exibição das provas do assédio e do *stalking* que sofreu, criava uma atmosfera de *thriller* íntimo e performance de testemunho. O público era, mais uma vez, confrontado não apenas com a narrativa autobiográfica, mas tendo diante de si as provas materiais e perturbadoras do assédio. Na performance, vê-se a tensão entre o “eu” real (Gadd no palco) e o “eu” narrado (a personagem de si mesmo que sofreu o *stalking*), sustentando a complexidade da sua engenharia subjetiva e dramatúrgica.

A publicação posterior do roteiro (*playtext*) do espetáculo, pela prestigiada chancela editorial *Bloomsbury/ Methuen Drama*¹¹, parece transcender a simples documentação da peça, representando uma fase distinta na gestão da narrativa pessoal e deslocando o espetáculo do efêmero performático para um regime documental e mais acessível a outros públicos e pessoas leitoras. Como argumenta Blanco (2023, p. 13), a passagem do vivido para a escrita introduz inevitavelmente uma camada de ficcionalização e distanciamento, “assim que a escrita vai surgindo, a verdade vai sendo banida”. O *playtext* de

Baby Reindeer não é a experiência do trauma, mas a versão textualizada da trama que Gadd escolheu construir a partir de sua experiência. Ao deixar impresso o monólogo, suas rubricas e relações de cena, o livro parece criar uma versão “oficial” e fixada da narrativa, que pode agora circular e ser analisada independentemente da presença física e da performance de Gadd.

Essa fixidez parece ter várias funções importantes na engenharia do eu (Blanco, 2023). Primeiro, ao estabilizar um arranjo retórico, define sua voz narrativa e o uso das evidências materiais tratadas de forma multimídia como parte integrante da estrutura da obra. Segundo, licencia leituras disciplinares, como as acadêmicas, psicológicas e jurídicas, sobre um material agora compartilhado e referenciável. Terceiro, por modular e orientar de algum modo a recepção ética: ao tornar visível a curadoria de evidências e omissões, o texto publicado parece oferecer um vislumbre (ainda que controlado) do processo de construção narrativa, convidando a uma reflexão sobre a própria natureza do testemunho e da memória. O “eu” performático do palco ganha uma nova dimensão: o “eu” textualizado, sujeito à análise crítica, mas ainda firmemente ancorado na assinatura e na autoridade do seu criador.

A etapa final e que ganhou maior repercussão e visibilidade desta “engenharia do eu” (Blanco, 2023) ocorreu em abril de 2024, com a estreia de *Baby Reindeer*, uma minissérie homônima ao espetáculo, contando com sete episódios e produção original da Netflix¹². Assumindo os papéis de criador, roteirista e ator protagonista, Richard Gadd transpõe a pulsação performática do espetáculo original para a tela, ampliando sua narrativa com as inúmeras possibilidades e recursos do audiovisual, e com um alcance de público numa escala sem precedentes dentro de sua trajetória. Entretanto, ele investe na autoficção, trocando os nomes dos personagens da história real e assumindo contornos dramáticos e dramatúrgicos próprios das narrativas seriadas, como suspense e ganchos de um episódio a outro.

A série torna-se instantaneamente um fenômeno cultural global, aclamada pela crítica e dominando as conversas online¹³. Nos parece que é precisamente esse sucesso massivo e global que expõe a fragilidade da “engenharia do eu” de Gadd ao provocar consequências éticas para as personagens envolvidas na

trama autobiográfica. O ato de expor sua vulnerabilidade pessoal, relacionada à perseguição e abuso sexual que sofreu e que funcionava como um convite ao testemunho no espaço controlado do teatro, parece colidir violentamente com a natureza descentralizada e muitas vezes predatória das plataformas digitais.

A série, ao também se assumir como baseada em fatos reais, acionou debates éticos sobre privacidade quando o público, por meio de plataformas digitais, rompeu a fronteira da autoficção entre os principais personagens construídos na narrativa (Donny, Martha e Darrien) e buscou a identificação das pessoas reais retratadas na série, engajando-se numa caça digital para desmascarar os referentes biográficos. Essa reação pareceu ignorar, ou desafiar de forma consciente, o pedido explícito de Gadd para não o fazerem, pois o público recusou a sua composição ficcional e a sua autoridade como engenheiro da sua própria narrativa¹⁴.

O paradoxo emergiu com consequências para várias pessoas envolvidas: a audiência, na sua busca pela “verdade” por trás da autoficção, acabou, de alguma forma e no nosso entendimento, por replicar o padrão de comportamento abusivo central ao trauma narrado, como a perseguição, a violação de limites e a obsessão. Gadd viu-se forçado a intervir publicamente, a reiterar a distinção entre experiência vivida e composição ficcional, numa tentativa desesperada de reenquadrar a recepção dentro dos limites da ficção, numa tentativa de proteger as pessoas reais envolvidas. Contudo, a trama, uma vez viralizada, adquiriu autonomia, sendo assumida por pessoas da audiência. A performance do trauma, concebida como um ato de processamento do vivido e sua partilha, inadvertidamente gerou um novo ciclo de trauma àqueles que a obra procurava (ainda que ficcionalmente) representar.

Considerações finais

A jornada biográfica e artística de Richard Gadd, desde sua formação acadêmica, passando pelas primeiras experimentações com espetáculos no Fringe do Festival de Edimburgo, até ao fenômeno global de *Baby Reindeer*, constituiu para nós um estudo de caso sobre perspectivas relacionadas à “engenharia do

eu” de que fala Sergio Blanco (2023) e a “performance do trauma”, como pensados por Patrick Duggan (2007) e Denise Pedron (2025) na contemporaneidade. Gadd demonstra uma habilidade reconhecida pela crítica especializada de transformar a vulnerabilidade do trauma, do abuso e da perseguição em produtos artísticos (cênicos e audiovisuais) utilizando o seu corpo, a sua performance e a sua narrativa como um dossiê cênico aberto ao público.

O seu método criativo parece ter se desenvolvido progressivamente: da reencenação física em *Monkey See Monkey Do* (2016), passando pela dramaturgia das provas no palco de *Baby Reindeer* (2019), à fixação textual no *playtext* (2019), e culminando na recriação cinematográfica do último espetáculo para a Netflix (2024). Em cada etapa, Gadd parece refinar a sua “engenharia do eu” (Blanco, 2023), controlando o que e como vai performar e representar aspectos biográficos, expondo sua intimidade e subjetividade, e negociando com os públicos as várias fronteiras entre o vivido e o ficcionalizado.

O percurso biográfico e artístico de Gadd parece confirmar, por outro lado, a potência da autoficção, do teatro e da performance como espaços “singularmente adequados para retratar as complexas realidades [...] do trauma” (Duggan, 2007, p. 4). Sua obra parece exemplificar como a memória corporificada pode ser ativada performaticamente, transformando o palco ou a tela num local de testemunho onde a empatia pode ser cultivada.

No entanto, a recepção massiva e global da minissérie da Netflix (2024) expôs os limites e os perigos da espetacularização íntima dos traumas do autor. Sobretudo quando apropriada por parte da audiência nas plataformas digitais, em que a repercussão em larga escala pelo sucesso da série parece ter alterado o contrato implícito entre o *performer* e o público. Parte do público se sentiu impelido a buscar as identidades reais dos personagens retratados na minissérie, culminando em uma caçada online que resultou em exposição, assédio e falsas acusações para os envolvidos¹⁵. As consequências desencadeadas pela minissérie parecem demonstrar que a “engenharia do eu”, por mais controlada que seja pelo artista, pode colapsar a partir da sua exposição massiva e participação pública nas plataformas digitais. A recusa do público em aceitar a composição (auto)ficcional e a sua subsequente caça

às identidades reais não só violou a intenção autoral, mas também perpetuou um ciclo de assédio, ironicamente espelhando o próprio tema da obra.

O caso de Gadd parece servir como um alerta sobre a performance confessional na era algorítmica. Quando o trauma pessoal é transformado numa trama pública, com potenciais de viralização e repercussão, a narrativa pode adquirir uma vida própria, com consequências imprevisíveis e potencialmente destrutivas. A linha tênue que Gadd cruzou, ao tentar articular experiência vivida e composição (auto)ficcional revelou-se ambígua: por um lado parece potencialmente atraente e com força expressiva, mas por outro perigosa por não conseguir conter a força da recepção massiva, global e digital, o que pode levar ao questionamento da viabilidade ética dessa “engenharia do eu” num mundo onde a privacidade é cada vez mais celebrada, mas ilusória, e a distinção entre performance e realidade é constantemente tensionada.

Referências

BLANCO, Sergio. A Autoficção: uma engenharia do eu. Trad. Esteban Campanela, Rev. Vicente Concilio. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 3, n. 48, 2023.

DUGGAN, Patrick. Feeling Performance, Remembering Trauma. *Platform*, v. 2, n. 2, Receiving Reception, p. 44-58, 2007.

FAEDRICH, Anna. O conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira contemporânea. *Itinerários*, n. 40, p. 45-60, jan/jun 2015.

FORTES, Isabel. A performance como linguagem: corpo, ato, gênero e sujeito. *Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica*, v. XXIII, n. 2, p. 44-50, 2020.

KLINGER, Diana. Escrita de si como performance. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 12, p. 11-29, 2008.

LEITE, Janaína Fontes. *Autoescrituras performativas - Do diário à cena*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2017.

PEDRON, Denise. *Teatro e trauma: três experiências de criação*. Belo Horizonte: Ed. Javali, 2025.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo/ Belo Horizonte: Companhia das Letras/ Ed. UFMG, 2007.

SIBILIA, Paula. *O show do eu - A intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.

TAYLOR, Diana. Memory, trauma, performance. *Aletria*, v. 21, n. 1, p. 67-76, 2011.

Notas

Clique sobre o número para retornar ao texto

1. Informações coletadas na reportagem disponível em <https://www.thecourier.co.uk/fp/entertainment/tv-film/4949454/richard-gadd-baby-reindeer>. Acesso em: 23 jun. 2025.
2. Neste contexto, high concept, é uma grande ideia formal que pode ser ‘ecapsulada’ em uma frase e comanda a dramaturgia inteira, fazendo com que a graça, a tensão e o sentido nasçam do dispositivo tanto quanto (ou mais do que) de piadas isoladas. Uma peça extremamente conceitual.
3. Disponível em <https://www.richardgadd.com/>. Acesso em: 23 jun. 2025.
4. Informações coletadas na reportagem disponível em <https://www.thecourier.co.uk/fp/entertainment/tv-film/4949454/richard-gadd-baby-reindeer>. Acesso em: 23 jun. 2025.
5. <https://www.timeout.com/london/comedy/richard-gadd-waiting-for-gaddot>. Acesso em: 23 jun. 2025.
6. Informações coletadas na reportagem disponível em <https://www.theguardian.com/stage/2015/aug/15/richard-gadd-edinburgh-festival-review-banshee-labyrinth-waiting-for-gaddot-ben-target-ian-smith>. Acesso em: 23 jun. 2025.
7. Informações coletadas na reportagem disponível em https://www.comedy.co.uk/fringe/2015/features/richard_gadd_amused_moose_award_2015/. Acesso em: 23 jun. 2025.

8. Informações coletadas na reportagem disponível em <https://www.theguardian.com/stage/2016/aug/27/richard-gadd-wins-edinburgh-comedy-award>. Acesso em: 23 jun. 2025.
9. Informações coletadas na reportagem disponível em <https://theatricalia.com/play/fn5/babyreindeer/production/10gx>. Acesso em: 23 jun. 2025.
10. Informações coletadas na reportagem disponível em <https://www.theguardian.com/stage/2019/aug/05/baby-reindeer-review-summerhall-edinburgh-festival-2019-richard-gadd>. Acesso em: 23 jun. 2025.
11. Informações coletadas na reportagem disponível em <https://www.amazon.com/Baby-Reindeer-Modern-Plays-Richard/dp/1350143421>. Acesso em: 23 jun. 2025.
12. Informações coletadas na reportagem disponível em <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2024/apr/18/i-was-severely-stalked-and-severely-abused-richard-gadd-on-the-true-story-behind-baby-reindeer>. Acesso em: 23 jun. 2025.
13. Informações coletadas na reportagem disponível em <https://oglobo.globo.com/play/series/noticia/2024/04/27/bebe-rena-baseada-em-historia-real-lidera-ranking-de-audiencia-global-da-netflix.ghtml>; <https://www.gazetadopovo.com.br/cultura/nao-ha-como-fugir-de-bebe-rena-sucesso-de-publico-e-critica-da-netfl>. Acesso em: 06 nov. 2025.
14. Informações coletadas na reportagem disponível em <https://rollingstone.com.br/entretenimento/criador-pede-para-que-fas-parem-de-especular-sobre-personagens-de-bebe-rena/>. Acesso em: 23 jun. 2025.
15. Disponível em <https://forbes.com.br/forbes-life/2024/05/como-bebe-rena-extrapolou-as-telas-e-gerou-consequencias-na-vida-real/>. Acesso em 25 jun. 2025.

CAPÍTULO 6

Percamos a cabeça: Fabulações com Verónica, Martel e a câmara

ARYANNE DE OLIVEIRA ARAÚJO

Introdução

Nem tudo pode ser explicado. Este artigo parte de um corpo sem cabeça, de um cinema que não organiza a imagem e de uma linguagem que escapa, não como ausência, mas como excesso. O excesso de uma imagem que não se acomoda no plano, de um gesto que não se conclui, de uma dúvida que não cessa. Um excesso de corpo, de opacidade e de sensações. Meu convite é que acompanhemos Verónica, que transborda pelas bordas. E o cinema de Martel, que, ao recusar explicações, permite que esse excesso exista na própria densidade narrativa e fílmica, talvez para que não seja mesmo decifrado.

Em *A Mulher Sem Cabeça* (2008), Lucrecia Martel constrói um cinema de hesitação e extracampo. A protagonista Verónica transborda os planos, hesita nos gestos e se sustém como figura opaca, enquanto o filme a mantém à margem da lógica explicativa. Partindo dessa imagem da “mulher sem cabeça”, este artigo investiga um olhar cinematográfico que fabula na opacidade em vez de colonizar o sentido. O corpo de Verónica atravessa o filme, habitando as bor-

das — do quadro, do regime escópico da câmera, da razão moderno-colonial que exige transparência. É nessa fricção, nesse excesso irreduzível, que reside o interesse deste artigo: não resolver o enigma, mas fabular com ele.

Neste texto, exploro a possibilidade de uma escrita que não se limite a explicar, mas que fabule. Um pensamento que se aceita em fragmentos, um olhar que abraça a opacidade. A questão central que orienta este artigo é: o que acontece com o olhar e com o feminino quando o cinema se recusa a oferecer explicações? Em vez de tratar *A Mulher Sem Cabeça* como um enigma a ser resolvido, proponho caminhar com o filme, acompanhando suas hesitações, silêncios e borrões. Esta abordagem se conecta à “poética da relação” de Édouard Glissant (2021), que defende o direito à opacidade; à crítica de Denise Ferreira da Silva (2019) sobre a violência da explicação como estrutura epistêmica da modernidade; à noção de visão situada de Donna Haraway (2023); e à crítica ao olhar patriarcal do cinema clássico proposta por Laura Mulvey (1999).

É claro, a incompletude, o fragmento e a recusa à transparência são marcas constitutivas de uma longa tradição cinematográfica, do impressionismo francês ao neorrealismo italiano, das vanguardas dos anos 1960 ao “desenquadramento” (“décadrage”) teorizado por Pascal Bonitzer (2007). O que me interessa, no entanto, é o pacto específico que a câmera de Martel estabelece com o corpo de Verónica. Aqui, ao se recusar a centralizar, focar e explicar, a câmera não apenas desarticula a narrativa clássica. Ela age em cumplicidade com a hesitação de uma mulher. Juntas, personagem e câmera constroem uma poética da relação (Glissant, 2021) em que o saber não é decifração, mas um “estar junto no não-saber”, um gesto que, neste contexto, ganha contornos precisos de gênero e decoloniais.

Esse gesto de coabitação, a câmera que respeita as decisões de Verónica sem nunca antecipar seus gestos ou invadir seu tempo, encontra um correlato metodológico na fabulação tal como é proposta pela historiadora e teórica Saidiya Hartman (2008). Para ela, fabular é lidar com os restos, com as ausências e com as vidas que não puderam ser narradas sem violência. Assim como Hartman fabula a partir das lacunas do arquivo, Martel e Verónica fabulam a partir das lacunas do visível e instiga as

espectadoras a fazer o mesmo. O método aqui investigado é, portanto, o da fabulação: uma escrita e um olhar que não explicam o mundo, mas o habitam em suas fraturas e sombras, uma aposta na coabitação, na recusa da transparência e no mistério como forma de conhecimento.

Antes de debruçar sobre o marco teórico deste texto, é preciso situar brevemente a diretora e o contexto de recepção do filme. Lucrecia Martel nasceu em Salta, no noroeste argentino, em 1966, e é hoje uma das vozes centrais do cinema argentino contemporâneo. Em filmes como *O Pântano* (2001), *A Menina Santa* (2004) e *Zama* (2017), ela tensiona um cinema de bordas e extracampo, de sons que invadem o quadro e corpos que não se deixam enquadrar por inteiro. *A Mulher Sem Cabeça* (2008) leva essa aposta ao limite: o acontecimento inaugural do enredo não se explica e a protagonista se dissolve em fragmentos. O filme estreou na competição oficial de Cannes, onde foi vaiado na sessão de imprensa, uma recepção hostil que talvez tenha se devido justamente ao que ele recusa entregar: uma causa, um desfecho. Ainda assim, foi indicado à Palma de Ouro e recebeu prêmios internacionais. O desconforto e o reconhecimento conviveram, e é essa tensão que torna o filme um fenômeno fértil para pensar o que a imagem pode quando não se explica.

O artigo se estrutura da seguinte forma: após esta introdução, apresento a fundamentação teórica que tensiona a ideia de opacidade e ausência explicativa. Em seguida, articulo a crítica feminista do olhar com o cinema de Martel, interrogando o *male gaze*, a lógica do espetáculo visual e suas ambiguidades. Depois, examino três eixos fundamentais do filme: o acidente indeterminado, os usos do extracampo e a imagem final da redoma de vidro, analisando como a opacidade e a fabulação operam juntas, formal e narrativamente. Por fim, nas considerações finais, reflito sobre essa articulação como possibilidade da pesquisa enquanto gesto de fabulação.

Opacidade, causalidade e visão situada: um arcabouço para pensar o olhar impossível

Édouard Glissant (2021) não nos oferece um método no sentido cartesiano, mas uma poética. Em sua *Poética da Relação*, o autor martiniquenho formula o “direito à opacidade” como um gesto radical de resistência. Contra a exigência colonial de transparência, que força o Outro a se tornar completamente legível, compreensível e, portanto, assimilável ao olho do poder, Glissant defende o direito de todo ser a guardar um núcleo de mistério. A opacidade, enquanto conceito, é inseparável de sua “poética da relação”, que propõe um modo de conhecimento não totalizante, no qual o saber não se dá pela decifração, mas pelo “estar-junto” na complexidade do mundo, aceitando o não-saber como parte constitutiva do encontro. A opacidade glissantiana será, aqui, a lente para entender Verónica e a própria câmera de Martel como entidades que se recusam a ser totalmente legíveis.

Aprofundando a crítica ao paradigma da transparência, Denise Ferreira da Silva (2019) ataca o cerne do projeto moderno: sua vontade de dar causa a tudo. Em sua crítica contundente, ela demonstra como a lógica causal — que organiza o mundo em tramas lineares de causa e efeito, sujeito e objeto, interioridade e exterioridade — é um instrumento de violência. É essa grade de inteligibilidade que justifica a categorização, a dominação e a exploração de corpos e saberes considerados “outros”. Contra isso, Denise Ferreira da Silva convida a um pensamento que aceite o abismo como lugar de conhecimento, abandonando a ânsia explicativa e se abrindo para a densidade das experiências que escapam à racionalidade causal. Este pensamento é fundamental para analisar a narrativa de *A Mulher Sem Cabeça*, que se estrutura precisamente na recusa em fornecer causas e consequências claras do atropelamento, cena inaugural do filme, desorganizando assim a expectativa de um julgamento moral simplista.

Enquanto Glissant e Ferreira da Silva nos desafiam a repensar as estruturas de saber e poder, Donna Haraway (2023) traz à tona a questão da perspectiva e do olhar, enfatizando que todo olhar é situado e encarnado. Ela

desmonta a fantasia de um olhar objetivo. Seu conceito de “visão situada” afirma que todo olhar é encarnado, parcial, posicionado. Não existe olhar de nenhum lugar: há sempre um corpo que vê desde algum lugar. Essa perspectiva se alia à figura do “ciborgue”, ser híbrido e sem origem pura, que rompe os binários natural/artificial, humano/máquina e, por extensão, masculino/feminino enquanto essências. O ciborgue é metáfora potente para um olhar que rejeita purezas e se constrói por alianças parciais e contraditórias. A câmera de Martel, ao assumir sua parcialidade e seu posicionamento pelas frestas, opera como um ciborgue visual: um olhar situado que não pretende dominar o que vê, mas relacionar-se com isso de forma não inocente. Um olhar que existe junto ao corpo filmado, não acima dele.

Antes de avançar para a análise das cenas, é preciso deter-se no método que organiza este artigo: a fabulação. O termo não é usado aqui como sinônimo de invenção ou mentira, nem como mero oposto da explicação. Fabular, no sentido que empresto de Saidiya Hartman (2008), é uma prática ético-narrativa que opera nas lacunas do arquivo, nos silêncios da história, nos corpos que não puderam ser narrados sem violência. Hartman, ao pesquisar vidas de jovens negras no Atlântico escravista, percebe que o arquivo colonial é, ele mesmo, um dispositivo de apagamento: ele registra a violência, mas não a experiência; ele nomeia o corpo, mas não sua interioridade; ele produz evidência, mas não seus efeitos concretos. Diante disso, Hartman não abandona a pesquisa, ela fabula, habitando a ausência de outro modo, preenchendo as lacunas não com dados fictícios, mas com imaginação crítica, com gestos que o arquivo não pôde guardar, com afetos que a documentação não registra.

A Mulher Sem Cabeça não nos diz o que aconteceu na estrada, mas nos mostra o que um corpo faz quando não pode, ou não quer, saber. Não nos dá o rosto de Verónica em close dramático, mas nos dá suas mãos, sua nuca, sua respiração. Não resolve o enigma, mas nos convida a fabulá-lo com ela. A fabulação, aqui, é uma aposta na realidade do que não pôde ser visto. É uma aposta no gesto, no fragmento, no resto. Fabular é, portanto, um gesto ético e político: é dizer que existem modos de conhecer que não passam

pela decifração, modos de narrar que não exigem transparência, modos de resistir que não precisam se provar.

Esse quarteto, opacidade (Glissant, 2021), crítica à causalidade (Ferreira da Silva, 2019), visão situada (Haraway, 2023) e fabulação (Hartman, 2008), sustenta este artigo. Juntas, fornecem uma perspectiva do olhar que recusa captura, legibilidade e controle. Mas, para pensar cinema, é preciso complementar esse eixo com a fundação incontornável dos estudos de gênero e imagem.

O feminino e o olhar

De que falamos quando falamos em “olhar feminino”? Em um cinema atravessado por dispositivos coloniais e patriarcais, o feminino não é nomeável sem risco de essencialismo e, talvez, nem desejável como categoria fixa. Laura Mulvey (1999), em seu ensaio seminal *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, demonstrou como o cinema clássico de Hollywood organiza o olhar a partir de um ponto de vista masculino, ativo e controlador. A mulher, nesse regime escópico, é duplamente de-possuída: ela é o objeto do olhar do protagonista (que a deseja ou a investiga) e do olhar do espectador (que se identifica com esse protagonista). O chamado “*male gaze*” — olhar masculino — não é apenas um ponto de vista entre outros. Ele é a própria estrutura de inteligibilidade do cinema narrativo clássico. A mulher aparece como imagem-espetáculo, superfície para o gozo do olhar, nunca como sujeito de sua própria visibilidade. Rosângela Medeiros (2015) enfatiza que essa lógica não é acidental: ela é constitutiva da gramática cinematográfica moderna.

Em *A Mulher Sem Cabeça*, a estratégia de Martel não se limita a inverter a dinâmica do *male gaze*. Não basta trocar o sujeito do olhar, colocando uma mulher atrás da câmera ou uma protagonista “ativa” diante dela. A operação de Martel é mais ambivalente: ela tensiona a lógica do espetáculo “mulveyano” sem nunca abandoná-lo por completo. Primeiro, a câmera recusa a centralidade investigadora e, com isso, dá poder à Verónica. Quando o acidente acontece, ela não se desvia para decifrar o ocorrido; permanece em Verónica, mas não para dissecá-la. Ela está ali, sobretudo, para respeitar

a decisão da protagonista, não para olhar por ela. Dali se faz o pacto que sustenta quase todo o filme: quem comanda o olhar é Verónica.

Segundo, e aqui está a ambivalência mais incômoda, Martel não abandona a lógica do espetáculo. A escolha da atriz María Onetto — uma mulher belíssima, que evoca as características das atrizes do cinema que Mulvey critica, mulheres esbeltas, magras e altivas — reintroduz um certo prazer visual que o cinema clássico reservava ao olhar masculino. A câmera sente prazer em olhar para Verónica, a ponto de desviar o foco de outros pontos da história para se concentrar em seu corpo. Ainda assim, parece se tratar de uma reconfiguração do *male gaze*: o prazer está ali, mas não é mais um prazer apenas de relação de posse, de objeto. O que se observa é um sujeito, o interesse é para o Outro e não para o espelho.

Terceiro, a assimetria clássica, entre aquele que observa e aquele que é o objeto da observação, é desfeita, mas não pela via do confronto direto. Verónica nunca olha para a câmera. Ela não nos devolve o olhar como quem nos interpela. O que ela faz é mais sutil e mais radical: ela sobra. Ela atravessa o quadro, transborda pelas bordas, quebra a expectativa de um enquadramento limpo, sem cortes. No cinema criticado por Mulvey, o espectador vê a mulher sem ser visto por ela. Aqui, Verónica não precisa nos olhar para desestabilizar essa assimetria. Basta que ela não caiba. Ela não é um objeto disponível não porque nós encare, mas porque nunca está inteiramente ali.

No entanto, há um limite. A própria narrativa, em certos momentos, reinsere Verónica sob o *male gaze* de forma mais tradicional: quando os homens que a cercam decidem acobertar o possível crime, eles a transformam em um objeto a ser protegido, silenciado, administrado. A câmera, nesses instantes, não intervém; ela apenas registra. O pacto de opacidade, então, não é absoluto. Ele convive com a violência estrutural que Mulvey diagnosticou.

O que Martel faz, afinal, não é superar o *male gaze*, mas habitá-lo de outro modo. Não se trata mais de quem olha, mas de como se olha. A aposta de Martel é por um olhar que não busca posse, mas coabitação — mesmo quando, contraditoriamente, o filme ainda se beneficia do prazer

de olhar para uma bela mulher. É nessa tensão, e não numa suposta pureza, que reside o olhar ambivalente do filme.

Falar em “feminino”, em *A Mulher Sem Cabeça* é um risco. Verónica não se encaixa em uma identidade feminina estável e nem é uma vítima a ser resgatada ou uma figura redimida. Na tradição psicanalítica mobilizada por Laura Mulvey, o feminino é frequentemente associado à falta e ao vazio, ameaçando a ordem simbólica. No cinema clássico, a mulher precisa ser vigiada, decifrada, salva ou punida, pois evoca o medo da castração e o fantasma de uma perda que o olhar masculino não consegue conter. No entanto, Verónica escapa a essa lógica. Ela não se apresenta como evidência e a câmara não a decifra.

Aqui, o “feminino” não designa identidade, estilo ou essência, designa uma assombração e um fantasma que se move nas bordas do visível, no que escapa ao enquadramento. Aqui, o “feminino” escapa ao controle, mesmo quando está no centro da imagem. Aqui, o “feminino” não acontece apenas como falta em relação ao “masculino”, mas como um excesso que não se en-caixa. aquilo que vaza pelas frestas da imagem, aquilo que não se deixa capturar em categorias prontas, aquilo que insiste como rastro em sua opacidade.

Martel e Verónica parecem realizar juntas o gesto “glissantiano” de preservar o mistério; o gesto “ferreiriano” de rejeitar a causalidade; o gesto “harawaiano” de assumir o olhar situado; e o gesto “hartmaniano” de habitar a imprevisibilidade das lacunas do visível.

Cena 1 - O acidente: quando tudo se dissolve

Verónica, de cabelos loiros, óculos escuros pretos e vestida de vermelho é uma mulher que dirige alegremente com suas unhas vermelhas que tocam o volante enquanto a outra mão está fora do quadro e imaginamos que está procurando, Tateando, um celular que toca. O que está do lado de fora do carro não importa, só queremos olhar Verónica e, por isso mesmo, o que se passa pela janela está completamente sem foco pela câmara. Ao abaixar o rosto para ver o que a mão não conseguia sentir, um impacto! O coração nos salta pela boca,

daquela cena fugaz não se esperava um assalto, ao menos não tão cedo no filme que acabara de começar. Todo o corpo e rosto de Verónica se contraem. O nosso também. Porque imaginamos. Fabulamos o que causou o impacto. Completamos o sentido e os acontecimentos daquilo que a câmera, sem se sobressaltar, continua a filmar no mesmo ângulo aquela bela mulher sobressaltada.

Da expectativa de uma passagem tranquila pela estrada com Verónica, atualiza-se o início de uma dúvida: olhar ou não olhar para trás? A câmera não titubeia, a ela só lhe interessa aquela mulher, como percebemos na ilustração 1. À Verónica? Seu corpo é todo dúvida. O telefone móvel continua a tocar, ela respira, não perde a compostura, o seu “engolir seco” nos revela que ela mesma já imagina o pior e sabe, muito conscientemente, que saber, conhecer, explicar o evento é uma escolha.



Figura 1: Lucrecia Martel, *A Mulher Sem Cabeça*, 2008.

Frame de cena de Verónica no carro.

Fonte: Martel (2008).

E o que a câmera mostra, enquanto Verónica hesita? Mostra suas mãos no volante, unhas vermelhas que tremem levemente. Mostra seu pescoço, seus olhos pelo retrovisor, que buscam sem encontrar. Mostra a pausa, o silêncio, a respiração que se acalma. O filme não

mostra o acidente, mas mostra o que um corpo faz diante do não-saber: contrai-se, hesita, respira, decide não olhar. Essa é a virada: o espetáculo não é o evento, mas a encarnação da dúvida. E é aqui que a fabulação começa. Não porque o filme nos force a imaginar o que aconteceu, mas porque ele nos dá material sensorial para fabular: o barulho do impacto, o tremor do carro, os braços tensos de Verónica, a música “Oh, Sunday, Sunday” que toca na rádio.

Nós, espectadoras, fabulamos a partir desses restos. E o que fabulamos não é um fato (isso seria explicação), mas uma relação. São vários segundos em que o corpo todo de Verónica ensaia um movimento: olhar para trás ou seguir em frente? Nossa curiosidade enquanto espectadoras aumenta. Esperamos que, a qualquer momento, a câmera nos revele o que aconteceu. Mas ela não o faz. Em vez disso, ela faz um pacto com Verónica: “se você decidir não olhar, eu também não vou”. Essa escolha define toda a dinâmica da relação entre personagem e câmera. Dali em diante, a câmera acompanha Verónica sem ir muito além do que ela pode entender, perceber ou viver.

O que significa viver com uma culpa que não se confirma? O que significa seguir em frente quando não se sabe o que ficou para trás? A fabulação “marteliana” instaura a pergunta como experiência.

“Oh, sunday, sunday” continua a tocar alegremente na rádio. O que as mãos fazem agora é retomar ao rosto os óculos escuros que voaram no tremor provocado com o impacto movido por algo que não sabemos: queremos saber? Queremos olhar? A partida é dada, o motor ronca, os braços esticam, o volante se move: a câmera permanece imóvel, estática do início ao fim do acontecimento que norteará toda a trama dali pra frente. A história é esse não-saber.

A estabilidade ocular da câmera é rompida por um corte brusco nesta cena-sequência. Ela passa a filmar a estrada de terra que fica para trás do carro que retomou o caminho à frente. Talvez tenha sido um corpo. Um menino? Um cão? Algo está estendido, quase já sem

forma. Isso só veremos depois. Ou achamos que vimos. Não acreditamos mais no nosso olhar. O jogo da câmera se cumpre de não revelar, nem explicar, nem sequencializar, nem descrever, nem decifrar. Só mudar o plano já não é mais suficiente para gerar alguma certeza, alguma transparência ou causalidade. É nesse gesto que o filme nos mergulha em uma lógica do impossível.

Verónica não nega o ocorrido, ela o dissolve. Ela o entrega ao extracampo, ao ruído, à opacidade da cena. O que teria acontecido ali? O que foi atropelado? Houve vítima? É uma criança, um cachorro, um delírio? Nenhuma resposta vem. E essa ausência de resposta é o que nos obriga a sentir a cena de outro modo. Não pela lógica, mas pela vibração, pela inquietação que ela gera. Donna Haraway escreve que precisamos imaginar futuros sem garantias. Aqui, talvez, o que se abre não seja um futuro, mas um presente sem garantias. Um presente que encarna no momento do trauma, em que tudo se desfaz e nada se explica. O acidente em *A Mulher Sem Cabeça* inaugura uma vertigem. Nada se explica porque nada pode ser enquadrado. A cena funciona como fragmento de sonho, como arquivo corrompido: só se sustenta como lacuna.

Diante da lacuna, há um convite à imaginação. Um convite ao que Glissant (2021) chama de saber da relação que nos lança no mar da incerteza. O acidente não precisa ser mostrado para ser vivido. É o instante em que o olhar moderno falha e a fabulação começa.

Cena 2 - Cortes, quinas e extracampo

Em uma das cenas, Verónica lava as mãos. Mas não vemos a água. A câmera está do lado de fora do banheiro, apenas encostada nas quinas do corredor. Vemos o corpo dela de lado, parte dele, uma silhueta que insinua o gesto. O resto, precisamos imaginar. A imagem convida a completar, a supor, a sentir. O que vemos, então? Vemos as costas de Verónica, a blusa vermelha que já conhecemos, os ombros que se

contraem em um soluço contido. Vemos a nuca, onde um funcionário despejará água. Vemos o gesto das mãos que tentam abrir a torneira, uma e outra vez. Não vemos a pia, não vemos a água que não sai, não vemos seu rosto. Mas vemos o que importa para a câmera: a relação entre esse corpo e sua frustração, entre a hesitação que aprendemos na cena do carro e o choro que agora irrompe. O filme não mostra o rosto de Verónica porque, talvez, o que ela sente não esteja no rosto — esteja nas costas, nos ombros, nos dedos que tentam, tentam, tentam.

Quando Lucrecia Martel posiciona sua lente nas frestas, nas portas entreabertas, nos corredores vazios, ela nos convida a olhar de outra maneira. E talvez seja nesse gesto — o de não mostrar — que o cinema de Martel se aproxima, novamente, da poética da opacidade de Glissant (2021). Para ele, o direito de não ser compreendido é uma forma de resistência à exigência colonial de transparência, não ao “pensamento ocidental” como um bloco homogêneo. Afinal, como a psicanálise freudiana (com seu recalque e seu inconsciente opaco) e a linguística saussuriana (com sua arbitrariedade do signo e sua diferença como produtora de sentido) já haviam demonstrado, há múltiplas tradições dentro do pensamento chamado ocidental que insistem justamente na opacidade da língua, do desejo e do corpo. O alvo de Glissant não é o Ocidente *tout court*, mas um dispositivo específico: aquele que força o Outro a se tornar legível para ser governado. É essa exigência de tradução forçada que Martel recusa, ao não transformar Verónica em um enigma a ser decifrado, mas admirada em sua complexidade.

Verónica não tem um centro. Poderíamos chamar isso de rizoma, como fazem Deleuze e Guattari (1995): uma estrutura sem hierarquia, feita de conexões laterais e fluxos descentrados. Mas é preciso cuidado. O capitalismo contemporâneo também opera de forma rizomática — ele conecta, descentra, fragmenta, mas para capturar, vigiar, vender. A diferença não está na forma, mas no que se faz com a lacuna que o rizoma abre. No capitalismo, a lacuna é um problema a ser preenchi-

do, uma ansiedade a ser monetizada. No cinema de Martel, a lacuna é uma possibilidade. É o espaço onde a fabulação pode acontecer.

Fabular é habitar a ausência de outro modo: acompanhar Verónica onde o arquivo não alcança, sem a pretensão de decifrá-la. O arquivo colonial quer tudo explicado, catalogado, governável. Fabular, ao contrário, é recusar essa exigência. É aceitar a lacuna, o não sabido, o que resiste à prova. É dizer que existem modos de conhecer que não passam pela captura, modos de narrar que não exigem testemunho, modos de resistir que não se reduzem a um depoimento de vítima.

Não suportar que não saia água da torneira. O gatilho do choro. Em momento algum vemos a pia do banheiro onde Verónica vai lavar as mãos, jogar água no rosto (não sabemos o que ela faria porque a intenção não se cumpre. Não há água. E não há enquadramento). O banheiro no mesmo clube de onde ela saiu no domingo ouvindo “Oh, Sunday, Sunday” no carro e que, possivelmente, cometeu algo terrível. Um menino morreu? Nos perguntamos de novo. O enquadramento é pelas esquinas, pelas bordas e pelas quinas. Pela ausência não da cabeça, mas dos gestos na pia, assim como dos braços de Verónica. Até este momento do filme, seu corpo se apresenta repetidamente em fragmentos, como na ilustração 2.



Figura 2: Lucrécia Martel, *A Mulher Sem Cabeça*, 2008.

Frame de cena de Verónica no banheiro.

Fonte: Martel (2008).

Mesmo na ausência, o impulso é completar a cena, seja pela sonoridade que a acompanha (barulho de torneira, de metal rangendo), seja pela nossa experiência cotidiana de já ter habitado esses mesmos ambientes, ter se apoiado do mesmo jeito na pia, ter chorado pelo mesmo motivo, ter vivido em um corpo que faz sentir fragmentos. O funcionário chega ao local com uma garrafa de água e atende àquela mulher em seu desejo por receber na nuca um gole de água. Dela só vemos osso, dedos, mãos, costas, ombro, nuca. Dele, vemos um rosto em sombra porque, de novo, a câmera só lhe interessa Verónica, mesmo que em poucos pedaços-rastros. Mesmo que ela mesma, a câmera, escolha espiar pelos cantos, na decisão por não ver mais, a mesma decisão de Verónica no início do filme.

A câmera quer ser Verónica. Ela quer entrar em relação. Fabular, aqui, é também um pacto entre câmera e personagem. A câmera não sabe mais do que nós — ela hesita quando Verónica hesita, recua quando ela recua, espia pelas quinas quando ela se esconde. Mas a fabulação não é apenas imitação; é criação conjunta. Ao não mostrar o rosto de Verónica, a câmera nos obriga a inventar o que ela sente — não a partir de um acesso psicológico privilegiado, mas a partir do que o corpo mostra: os ombros que se contraem, as mãos que tentam abrir a torneira, a nuca onde a água será derramada. O filme fabula conosco: ele nos dá fragmentos, e nós, espectadoras, tecemos com eles uma narrativa afetiva, não factual. Não sabemos se Verónica chorou porque matou um menino ou porque a torneira não funcionava, mas sentimos seu choro. A fabulação é também essa passagem do “saber” para o “sentir”.

É claro que a incompletude, o fragmento e a recusa à transparência são marcas constitutivas de uma longa tradição cinematográfica, como afirmamos na introdução deste artigo com Bonitzer (2007). Para ele, o desenquadramento é um efeito cinematográfico por excelência, uma estratégia formal que desestabiliza a percepção do espectador

e expõe os limites do quadro. À primeira vista, Martel opera dentro dessa linguagem. No entanto, há uma inflexão decisiva. Para Bonitzer, o desenquadramento é fundamentalmente um efeito de leitura, algo que o espectador constata na imagem. Em Martel, há uma fixação no extracampo que, mais do que um recurso formal, é uma escolha: a de não invadir, de não exigir que Verónica se torne totalmente visível. Se Bonitzer descreve um fenômeno estético, Martel parece o transformar em um gesto relacional.

Redoma opaca: a mulher como enigma

No fim do filme, Verónica aparece através de um vidro espesso. Não é um vidro limpo, transparente, nem reflexivo. É opaco, levemente embaçado, uma membrana entre mundos. Entre o dentro e o fora. Entre ela e nós. O que o filme mostra aqui não é uma ausência, mas uma presença mediada: Verónica está ali, podemos vê-la, mas não podemos acessá-la. Seu contorno se dissolve no embaçado, seu rosto perde nitidez e seus gestos tornam-se manchas. E, no entanto, sabemos que é ela. O reconhecimento não vem da legibilidade, mas da persistência de uma silhueta, de um modo de estar no mundo que o filme nos ensinou a reconhecer na hesitação, nos fragmentos, nos cantos.

A redoma não é o que torna a visão possível como relação. Se o vidro fosse transparente, estaríamos diante de um mero espetáculo — Verónica como objeto exposto para o prazer. Se fosse reflexivo, estaríamos diante de um espelho — Verónica como superfície que nos devolve a nós mesmas. Mas o vidro é opaco: ele nos coloca na posição de quem deseja ver sem entregar nitidez, de quem acompanha sem poder possuir. Vemos uma mulher dentro de uma redoma. Encoberta, protegida, mas também isolada. Vemos, mas mal enxergamos. Sabemos, mas mal compreendemos.

A câmera, que antes a acompanhava com uma atenção quase obstinada (lembramos da cena do carro, onde ela não tira os olhos de Verónica por longos minutos), agora permanece do lado de fora. Distante. Embaçada. Não é uma distância indiferente, mas uma distância diante da impossibilidade de se atravessar aquele obstáculo embaçado, e na busca por forçar uma intimidade que não lhe é oferecida. A câmera não julga, mas também não penetra mais: aceita o limite. E é nessa resiliência de não ir além que se revela talvez o gesto mais profundo do filme. Se na cena do acidente a câmera ensinou Verónica (e nos ensinou) a não olhar para trás, agora ela nos ensina a olhar sem invadir. A opacidade não é um muro, é uma membrana que preserva a diferença sem abolir a relação. É com essa visão turva, como na ilustração 3, que nos despedimos desse corpo de mulheridade possível que irrompeu num domingo (“Oh, Sunday, Sunday”). O enigma se aprofunda e se desfoca, não por ela, mas pelas lentes que tentam mediá-la. Verónica não é vítima, nem algoz. Não representa tudo, nem nada. É rastro. É resto. É sombra. É opacidade.

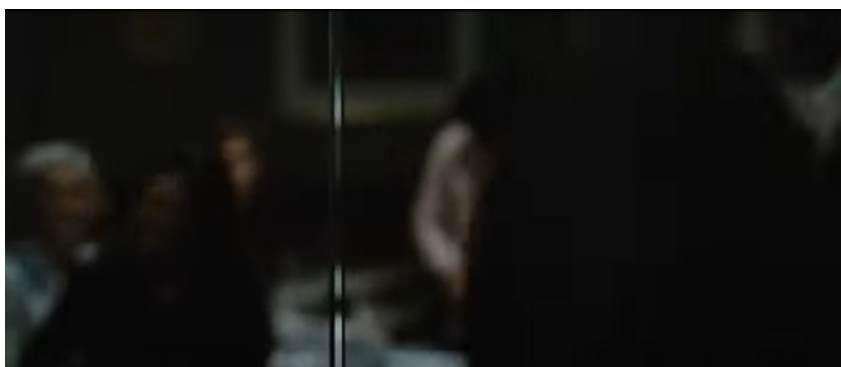


Figura 3: Lucrecia Martel, *A Mulher Sem Cabeça*, 2008.
Frame de cena de Verónica através do vidro.
Fonte: Martel (2008).

Mas há algo mais aqui, algo que tensiona a aposta na opacidade que vínhamos construindo. Até este momento, Verónica escolhia não olhar. A câmera respeitava sua decisão. Era um pacto. Agora, porém, algo muda. As masculinidades que orbitam Verónica — os homens que decidem acobertar o possível crime, que organizam sua vida, que a protegem e, ao protegê-la, a silenciam — entram em cena para resolver o dilema que ela própria vinha carregando. E, com eles, começa um processo de apagamento. Não mais a opacidade escolhida, mas a opacidade imposta. Verónica não se esconde mais por vontade própria, ela é encoberta. A redoma de vidro é uma membrana que preserva a diferença, mas é, também o que a isola, o que a torna invisível dentro do visível. E o que intriga é que ela aceita. Ela se deixa ser encoberta. Continua a não querer ver, como antes, mas agora parece também decepcionar o olhar da câmera — um olhar que já não se realiza na admiração de alguém que assume suas próprias escolhas. A câmera, que antes acompanhava sua hesitação, agora só pode registrar sua dissolução.

Isso coloca uma questão incômoda: a opacidade que Glissant (2021) reivindica como direito à diferença irreduzível pode ser também uma armadilha. Quem tem direito à opacidade? E quem a sofre como imposição? No regime de visualidade hierárquico e patriarcal, a mulher sem cabeça não é apenas aquela que recusa ser decifrada. É também aquela que deixaram de fora do enquadramento, cujo mistério não é protegido, mas fabricado pelo poder que a quer invisível. A redoma, então, é ambivalente: proteção e prisão.

Para Glissant, é no “desconhecido-absoluto” que se libera o saber da relação. Um saber que não explica, mas se deixa afetar. Verónica, em sua redoma, devolve o mistério como método. O cinema de Martel não quer nos convencer de nada. Quer nos deixar ali, diante daquilo que não se pode dizer. Não é olhar feminino. Não é olhar masculino. Talvez seja só isso: um olhar que desfaz o que esperávamos ver. Um olhar que nos devolve à opacidade e que nos convida, sem garantias,

a fabular. Vero, em latim, é também *veritas*: verdade. Mas não a verdade racional, lógica, totalizante. Verónica carrega outra verdade: a da sensação corpórea, da dúvida, do que falta.

No fim do filme, quando o poder de narrar já não está mais nas mãos de Verónica — e talvez nem da câmara — a opacidade muda de sentido. O poder de dizer também muda de lugar. É nessa fissura que a fabulação se torna urgente. A mulher sem cabeça, nesse percurso, não é só personagem: é método. É metáfora daquilo que sobra, do que não se integra, do que resiste à tradução. Sua imagem borrada, incompleta, desconectada da lógica narrativa, não pede resolução. Pede escuta. E talvez seja isso o que resta a uma pesquisa comprometida com outras formas de mundo: aprender a escutar imagens, a caminhar com elas, a fabular com suas ausências.

Conclusão: pesquisa como fabulação

Ao acompanhar Verónica e a câmara de Martel nesse percurso, testemunhamos um cinema que nos convida à fabulação e, ao fabular, permite ver, ainda que por frestas, as múltiplas modernidades que nos atravessam. E as mulheres que as assombram. Ao longo deste texto, a câmara foi tratada como sujeito relacional, aquele que observa sem capturar, que não segue a ação. Ao fazer isso, entrega a Verónica, por longos minutos, o protagonismo do olhar. Mas não se trata de celebrar a opacidade como um valor em si. O gesto de Martel não está em ser opaca — afinal, como vimos, a opacidade também pode ser uma ferramenta de acobertamento e isolamento. O que cria uma diferença é o uso que a câmara faz dessa opacidade: ela não a usa para ocultar um segredo, nem para produzir indiferença, mas para habitar a hesitação junto com Verónica. A câmara não sabe mais do que nós. E é esse gesto que é profundamente glissantiano: não invadir, não traduzir, apenas coabitar.

O gesto não cumprido se torna a cena. A imagem, por vezes, é menos o que vemos do que o que falta. O que moveu esta escrita foi uma recusa semelhante: recusa da explicação, da centralidade, da clareza como imperativo. O gesto investigativo ensaiado aqui não pretende organizar o mundo, mas habitá-lo em suas fraturas. Com Glissant, Haraway e Denise Ferreira da Silva, busquei pensar a pesquisa como travessia: como imagem em ação, como imaginação encarnada.

A exigência de transparência, de legibilidade, de explicação causal é uma exigência colonial. O colonizador não suporta o mistério do Outro, ele precisa traduzi-lo, decifrá-lo, governá-lo. A opacidade glissantiana é uma defesa contra essa tradução forçada. Mas a fabulação vai além da defesa: ela é uma prática de criação que opera justamente onde a transparência é impossível ou violenta. Fabular com Verónica, com Martel, com as lacunas do visível, é recusar o imperativo de dar conta do Outro. É habitar a pergunta, o gesto inconcluso. É dizer que existem modos de conhecer que não passam pela captura, modos de narrar que não exigem prova, modos de resistir que não se reduzem a um depoimento de vítima ou a um manifesto de intenções. A fabulação é, nesse sentido, uma prática decolonial: ela desativa a máquina de legibilidade que sustenta o projeto colonial e abre espaço para o que não pode, ou não quer, ser dito nos termos do poder.

Referências bibliográficas

- MARTEL, Lucrecia. *A mulher sem cabeça (La mujer sin cabeza)*. [Filme]. Argentina, França, Itália, Espanha: El Deseo; Aquafilms; Golem Producciones, 2008.
- BONITZER, Pascal. *Desenquadres: pintura y cine*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2007.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- FERREIRA DA SILVA, Denise. *A dívida impagável*. São Paulo: Oficina de Imaginação Política e Living Commons, 2019.
- GLISSANT, É.. *Poética da Relação*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.
- HARAWAY, D. *A Reinvenção da natureza: Símios, ciborgues e mulheres*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2023.
- HARTMAN, Saidiya. Vênus em dois atos. Tradução de Raquel da Silva Ribeiro. *Revista EcoPós*, v. 11, n. 1, p. 127–148, 2008.
- MEDEIROS, Rosângela. Olhares Cinematográficos Femininos: Uma análise comparada dos filmes *A Mulher Sem Cabeça* e *Longe Dela*. *Revista Literatura em Debate*, [S. l.], v. 8, n. 14, p. 160–181, 2015. Disponível em: <<https://revistas.fw.uri.br/literaturaemdebate/article/view/1627>>. Acesso em: 4 jul. 2025.
- MULVEY, Laura. Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: BRAUDY, Leo; COHEN, Marshall (eds). *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Nova Iorque: Oxford UP, 1999.

CAPÍTULO 7

A garota negra do momento: racismos e rasteiras em uma telenovela brasileira

NAYARA LUIZA DE SOUZA

Introdução

Com 11 prêmios nacionais e internacionais acumulados em pouco mais de um ano de exibição, a telenovela *Garota do Momento* (Rede Globo, 2024–2025) destacou-se como um fenômeno cultural e artístico desde a sua exibição em 2025. A trama, ambientada na década de 1950, acompanha Beatriz (Duda Santos), jovem negra nascida em Petrópolis que chega ao Rio de Janeiro em busca por sua mãe desaparecida e se torna garota-propaganda da fictícia “Perfumaria Carioca”, uma das maiores fábricas de sabonete do país.

Ambientada principalmente no ano de 1958 a obra propõe fabular uma outra história da publicidade brasileira e da própria telenovela nacional antecipando a presença de uma mulher negra como musa de beleza da época. A obra, assim, tem como argumento principal tensionamentos sobre representatividade negra nacional que não ocorreram na temporalidade referida. Como apontam Winch e Escobar (2012), apenas nos anos 1990 mulheres negras passaram a figurar como musas de produtos de beleza e

como protagonistas de telenovela, isso só aconteceu em 1965 na novela “A cor da sua pele) da TV Tupi.

Apesar do reconhecimento internacional e do título que sugere o destaque na trama sobre a protagonista negra “a garota do momento”, ao longo da exibição da novela o público percebeu e denunciou o apagamento da personagem Beatriz, dinâmica recorrente em outras novelas que tiveram mulheres negras como mocinhas.

O caso de Taís Araújo como uma das “Helenas” de Manoel Carlos, por exemplo, tornou-se emblemático, assim como sua atuação em *Vale Tudo* (2025), quando a recepção da personagem Raquel evidenciou contradições em relação à versão original. Fenômeno semelhante ocorreu em *Mania de Você* (2025), em que Viola (Gabz), inicialmente anunciada como mocinha, foi gradualmente transformada em vilã.

É nesse cenário que este capítulo se propõe a investigar a descaracterização do papel de protagonista quando ocupado por mulheres negras, tomando *Garota do Momento* como estudo de caso. A análise dialoga com o levantamento realizado por Joel Zito Araújo em *A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira* (2000), obra que examina produções entre 1963 e 1997 e evidencia padrões de representação das personagens negras.

Nosso objetivo é compreender como opera o “racismo brasileiro” (Gonzalez, 2020, p. 86) na teledramaturgia nacional, bem como identificar os movimentos de resistência ou “rasteiras” (Gonzalez, 2020) realizados por atrizes, atores, autoras, autores e demais profissionais. *Garota do Momento* serve, assim, como exemplo contemporâneo de como essas operações se manifestam em um produto cultural específico, sem pretensão de análise exaustiva da novela, mas com foco nos sentidos raciais que atravessam a representação da personagem Beatriz e o contexto de produção em que a obra se insere.

Telenovelas, melodramas e narrativas sobre a nação

As telenovelas brasileiras diferenciam-se de outros modelos, como as *soap operas* americanas e os melodramas mexicanos, por aproximarem-se de uma

linguagem mais cotidiana e realista, reconhecível como representação da vida real (Lopes, 2009). Por essa razão, segundo Maria Immacolata Vassallo de Lopes (2009) elas têm atuado como “uma espécie de fórum de debates sobre o país” (Lopes, 2009, p. 27). Para Lopes (2009), esse modelo de representação da sociedade presente nas telenovelas constitui-as como um espaço em que a vida pública e privada brasileiras passam a ser discutidas publicamente.

Essa discussão pública, pode ser notada em “Garota do Momento”, por exemplo, quando espectadores da novela utilizaram um post do *Instagram* do Gshow, a página da TV Globo para a área de entretenimento, para parabenizar a atriz Duda Santos em seu aniversário de 24 anos. A publicação recebeu diversos comentários comentando o já identificado apagamento da protagonista na obra: “Adianta de nada dar parabéns pra diva, e deixarem ela ser apagada na novela! Duda é a garota do momento, ou pelo menos era neh, os últimos capítulos fizeram ela se tornar apenas uma coadjuvante na sua própria história”, registrou um dos comentários.



Figura 1: Print do Gshow com comentários da audiência da novela.
Fonte: reprodução/Instagram¹.

Em outro comentário a questão racial é citada de modo evidente: “Espero que alguma autor(a) que saiba verdadeiramente escrever para uma protagonista preta, te convide para uma próxima novela”, diz um usuário. Essa discussão corrobora a análise de Lopes (2009) acerca da televisão, ao evidenciar que as produções televisivas estão implicadas na reprodução de representações que sustentam e perpetuam múltiplas formas de desigualdade e discriminação.

Contudo, como ressalta Lopes (2009), a ampla penetração das telenovelas na sociedade brasileira decorre de sua capacidade singular de alimentar um repertório comum, por meio do qual indivíduos de diferentes classes sociais, gerações, gêneros, raças e regiões se posicionam e se reconhecem mutuamente (Lopes, 2009, p. 18).

Inspirados na defesa de Lopes (2009), segundo a qual a telenovela atua como espaço de identificação e como narrativa de nação em circulação e disputa, adotamos *Garota do Momento* como objeto de análise neste capítulo. Consideramos, conforme destaca a autora, que tais interpretações sobre a nação não são consensuais; ao contrário, evidenciam disputas de sentido acerca do Brasil que permanecem em tensão. A partir da perspectiva racial, observamos ainda que a mera inserção de uma protagonista negra, destinada a cumprir uma cota de diversidade, revela-se insuficiente para enfrentar o racismo estrutural que persiste nessas produções.

Importa sublinhar que *Garota do Momento* integra a história da televisão brasileira por marcar a primeira ocasião em que a Rede Globo apresentou três protagonistas negras em novelas noturnas simultaneamente. Além de Duda Santos, Jéssica Ellen interpretou Madalena, protagonista da novela das sete *Volta por Cima*, e Gabz deu vida a Viola em *Mania de Você*, exibida no horário das oito.

Essa tríade de protagonistas negras ocorre duas décadas após a primeira vez em que uma atriz negra protagonizou uma novela na grade da emissora, com a personagem Preta, interpretada por Taís Araújo em *Da Cor do Pecado* e ainda no contexto das manifestações antirracistas de 2020, que se expandiram pelo mundo a partir do movimento #BlackLivesMatter (#VidasNegrasImportam) e provocou uma mudança também nas produções Globais.

Em junho daquele ano, a Rede Globo iniciou a implementação da área de Diversidade e Inclusão (D&I), cujo escopo contemplava estratégias de recrutamento voltadas ao incremento da representatividade e da pluralidade em seus quadros. Em 2023, ao avaliar o primeiro triênio dessa iniciativa, o Relatório ESG da emissora destacou a produção *Vai na Fé*, que contou com uma protagonista negra (Sharon Menezes) e com uma equipe ampliada de atrizes, atores, roteiristas e produtores negros. No mesmo relatório, explicitou-se que “todas as novelas e séries exibidas no ano de 2023 contaram com salas de roteiro com representatividade negra e majoritariamente lideradas por mulheres” (Relatório ESG Globo, 2023, p. 40).

Essa maior recorrência de mulheres negras em papéis de protagonismo, contudo, tem sido acompanhada por contradições, como se evidencia ao longo deste capítulo. O lugar de mocinha tem apresentado lugares de apagamento e disputa que se liga a uma outra tradição sobre essas personagens que agora presentes são expostas a diversas violências raciais.

Racismo denegado e “a negação do Brasil”

A fim de recuperar as repetições sobre o modo como as personagens negras aparecem nas novelas apresentamos a problemática referente à ausência dessas pessoas bem como à presença estereotipada dessas personagens, amplamente discutida na obra *A negação do Brasil: o negro na telenovela* de Joel Zito Araújo. Nesse levantamento, Araújo (2000) examinou produções realizadas em diferentes emissoras entre 1963 e 1997, abrangendo desde *A Gata*, exibida pela TV Tupi em 1964, até *Por Amor*, lançada pela TV Globo em 1997. A partir dessa análise, o autor identificou “a cumplicidade da televisão com a persistência do ideal do branqueamento e com o desejo de euro-norte americanização dos brasileiros” (Araújo, 1999, p. 372).

Como explica Araújo (2000), mesmo considerando os anos 1980 e 1990, período em que se observou maior presença de atrizes e atores negros na dramaturgia televisiva, das 98 novelas produzidas pela Rede Globo — principal produtora de telenovelas no Brasil —, excluídas aquelas de temática

escravocrata, em 28 obras não foi identificado nenhum personagem negro. Ademais, em apenas 29 delas o número de atrizes e atores negros contratados ultrapassava dez por cento do elenco total.

Para o autor, esse apagamento das pessoas negras nas telenovelas as configura como produtos culturais que atuaram na defesa do projeto de branqueamento da sociedade brasileira, associado à perpetuação do “mito da democracia racial” (Nascimento, 1978, p. 41). Tal ideia, defendida com vigor por cientistas e historicistas brasileiros e estrangeiros, atribuiu ao Brasil a condição de “paraíso racial”, onde não existiria racismo ou preconceito. Segundo Nascimento (1978), mitólogos como Gilberto Freyre e Pierre Verger recorreram à imagem da “mãe preta” para validar esse mito, sustentando que a suposta relação pacífica entre as raças se devia ao fato de que crianças brancas no Brasil eram criadas e amamentadas por mulheres negras durante a escravidão, o que seria tomado como prova da inexistência do racismo na colônia portuguesa da América tropical.

Essa noção de “paraíso racial” articula-se com a reflexão de Lélia Gonzalez (2020, p. 130) acerca do “racismo por denegação”, que, nas palavras da autora, corresponde ao modo como o racismo brasileiro opera, ocultando sua própria existência. Esse esquecimento deliberado do passado escravocrata nacional, bem como das violências ainda presentes nos corpos negros e indígenas, é denominado por Gonzalez (2020, p. 84) como “neurose cultural brasileira”. Trata-se de uma neurose entendida como sintoma psicanalítico, composta pela consciência expressa no discurso dominante manifestada em códigos oficiais como livros de história, dicionários, textos legais e narrativas midiáticas e pela memória, que inclui aquilo que a consciência exclui, de modo a evitar que o sujeito colonizador tenha de confrontar a culpa.

Araújo (2000) destaca que, no Brasil, o mito da democracia racial somou-se a “ideologia do branqueamento”, entendida como “desejos e metas sociais construídos historicamente para apagar a herança africana, a ‘mancha negra da escravidão’” (Araújo, 2000, p. 22) e construir uma identidade nacional que fosse, ao menos oficialmente e imageticamente, distinta da identidade negra. O autor denuncia as ideias eugenistas que previam o apagamento das

pessoas negras da sociedade brasileira, lembrando a célebre e cruel frase de João Batista Lacerda, então diretor do Museu Nacional do Rio de Janeiro, proferida no Primeiro Congresso Internacional das Raças, realizado em Paris em 1911: “O Brasil mestiço de hoje tem, no branqueamento em um século, sua perspectiva, saída e solução”.

Essa primeira onda, segundo Araújo (2000), transforma-se de eugenista declarada em racismo disfarçado a partir da década de 1930, com o impacto da obra *Casa-grande & Senzala*, de Gilberto Freyre. Para Araújo (2000, p.34), Freyre “defendeu que a mestiçagem cultural das três raças fundadoras (negra, branca e indígena) foi uma experiência positiva na formação da cultura brasileira, valorizando dessa forma a participação do negro”.

Contudo esse reconhecimento apenas reforçava o mito da democracia racial. Desse modo, a identidade nacional harmônica criada se opunha às identidades negras e indígenas não hegemônicas, e as produções culturais nacionais seguiram esse modelo: inicialmente o rádio e o cinema, e posteriormente a televisão, a partir da década de 1950, com os comerciais e, mais tarde, com as telenovelas.

Como analisa Araújo (2000), ao promover o apagamento da história e das diferenças étnico-raciais no discurso oficial, em nome da construção de uma identidade nacional unificada, essa perspectiva universalista de inexistência do racismo também teve outro efeito nas relações raciais nacionais ao dar “ao mestiço a esperança de ultrapassar a fronteira de cor e se reclassificar como branco, dependendo do seu grau de miscigenação e de sua ascensão econômica ou educacional” (Araújo, 2000, p. 31).

Para Araújo (2000), esse argumento de superação da desigualdade gerada pelo racismo pela esforço individual foi reiteradamente mobilizado em arcos narrativos da ficção televisiva, sustentando a ideia de que haveria um modo “correto” de ser “um bom negro/uma boa negra”, capaz de superar a violência racial por meio do mérito.

Assim, embora na transmissão televisiva do Carnaval os corpos negros ocupassem as telas e chegassem às casas brasileiras, durante o restante do ano, como observa Araújo (2000, p. 33), a telenovela, juntamente com os

comerciais, continuava “confirmando a vitória simbólica da ideologia do branqueamento e da democracia racial brasileira”.

Personagens negras nas telenovelas: mãe-preta, negros “perfeitos” e não-identificados

O levantamento realizado por Araújo (2000) evidencia que, nas telenovelas da TV Tupi e da TV Globo em que foi possível identificar personagens negras interpretadas por atrizes e atores negros, os papéis atribuídos eram invariavelmente subalternos: pessoas escravizadas, em posição de servidão ou criminalizadas, como o malandro e a prostituta. Um dos estereótipos mais recorrentes é o da *mammy* estadunidense, figura caracterizada por ser uma mulher negra dedicada aos cuidados maternos em relação a pessoas brancas, mas restrita aos lugares de escrava doméstica ou empregada.

Observa-se, neste ponto, que a utilização do termo *mammy* por Araújo (2000) não se relaciona imediatamente à “imagem de controle” de mesmo nome discutida por Patricia Hill Collins (2020). O estereótipo da *mammy* estadunidense circulava nas produções culturais norte-americanas e na própria sociedade, como mapeado por Collins (2019) e hooks (2000). Entretanto, nesse primeiro momento, Araújo (2000) referia-se à representação cultural ensejada pela personagem de Hattie McDaniel em *E o Vento Levou*. Ainda assim, essa personagem é também elencada por Collins (2000) como exemplo de “imagem de controle”.

Ao analisar especificamente as telenovelas, o autor inicia explicitando a limitação dos arquivos, em razão dos incêndios que atingiram a TV Tupi e a TV Globo, o que o levou a ampliar sua investigação por meio de relatos de atrizes e atores, autoras e autores, diretoras e diretores, técnicos e integrantes da audiência que guardavam memória das tramas. A primeira personagem brasileira identificada por Araújo (2000) como *mammy* surge na telenovela *O Direito de Nascer* (1964), veiculada pela TV Tupi, que narra a história do protagonista Albertinho Limonta, jovem médico branco adotado ainda bebê por Maria Dolores, empregada negra interpretada pela atriz Isaura Bruno. O

menino havia sido abandonado pela mãe biológica, que engravidara fora do casamento e fora obrigada pelo pai, o avô de Albertinho a ocultar a criança.

A proteção do jovem torna-se o objetivo de vida da mãe adotiva, conhecida na obra como “Mamãe Dolores”. A personagem remetia diretamente à figura sem nome de *E o Vento Levou*. Para Araújo (2000), Mamãe Dolores comoveu os telespectadores, que se identificaram com seu cuidado, constituindo uma combinação entre dois estereótipos: “a clássica mãe negra – presente na literatura e no teatro brasileiro desde o período da abolição da escravatura, caracterizada pelo seu amor extremo ao filho e abnegação sublime de qualquer outro relacionamento social e amoroso, e a *mammy*” (Araújo, 2000, p. 95).

A recorrência de mulheres negras em papéis estereotipados foi identificada em diversos exemplos da pesquisa de Araújo (2000), como Donana (Zeni Pereira) em *Carinhoso* (1973), Anastácia (Cléa Simões) na adaptação televisiva de *Senhora de José de Alencar* (1975) e Madalena (Ruth de Souza) na adaptação de *Helena*, também de Alencar. Já em 1997, ano limite da investigação de Joel Zito Araújo, a personagem Edite (Jacira Sampaio) em *Bambolê* era assim descrita na sinopse: “chamada de Bá por todos. Gorda, sábia, mal-humorada, mas muito simpática. Cuida da família Galhardo como se fosse a sua”, descrição também semelhante às referências da *mammy* (Collins, 2019; hooks, 2020).

Um exemplo semelhante de servidão negra, ainda que em forma de metáfora, foi observado pelo autor em *O Grito* (1975), onde Ruth de Souza interpretou Albertina, uma herdeira que havia sido empregada doméstica e que compra o apartamento no edifício em que trabalhara para proteger a antiga patroa, Débora, após a morte do patrão. De acordo com a sinopse, Albertina previa que os gastos excessivos da ex-patroa a levariam à falência e, por isso, adquiriu o imóvel, continuando a agir como empregada em público para evitar que Débora se sentisse humilhada.

Nas palavras do autor da novela, Jorge Andrade: “Ela viu Débora crescer, acompanhando de perto toda sua vida. Assim, Débora é a boneca que nunca teve, a filha que não viu nascer. Dentro do apartamento, Albertina a protege como sua mãe. Fora dele é sua empregada de confiança” (Boletim de Programação da Rede Globo, nº 145, 1995 *apud* Araújo, 2000, p. 152).

Para Araújo (2000), essas representações da *mammy* eram utilizadas para demonstrar o modelo ideal a ser ocupado pelas pessoas negras nas telenovelas: “serviçal, fiel, resignado e ao mesmo tempo bondoso, sábio e digno, o negro de alma branca (...) um contraponto ao negro ruim, ao quilombola, ao negro militante assumido e questionador da ordem social” (Araújo, 2000, p. 103). Observação semelhante é feita por Patricia Hill Collins (2019), ao enumerar a *mammy* como uma das “imagens de controle” utilizadas para manter as mulheres negras estadunidenses em espaços de subserviência, descrita também como “a serviçal fiel e obediente” (Collins, 2019, p. 140).

Observamos ainda que mesmo quando personagens negras não ocupavam papéis de servidão, o estereótipo era acionado, como no caso do psiquiatra Percival Garcia, interpretado por Milton Gonçalves em *Pecado Capital* (1975), criado especialmente para o ator por Janet Clair. Apesar de sua formação acadêmica em Harvard, o romance do personagem com uma mulher branca foi suprimido da trama devido à censura da Ditadura Militar, que proibia a discussão racial, e à pressão do público.

Percival foi um dos exemplos de personagens gradualmente apagados da narrativa novelística, ainda que estivesse “na galeria dos profissionais negros perfeitos, de comportamento inteiramente aceitável, sem relações com sua comunidade de origem, sem vínculos com outras pessoas de sua raça” (Araújo, 2000, p. 145), sua representação como profissional de sucesso incomodou a audiência da época. Essa característica de solidão racial sem família e amigos é outra característica constante identificada por Araújo (2000), em relação às personagens negras.

O autor nota cenas de casamento e outros eventos sociais de personagens negras onde deveriam aparecer esses familiares ou amigos em que isso não ocorria, demarcado o lugar de possibilidade de existência de pessoas negras em novelas apenas quando temos a negra ou o negro único. Além dos estereótipos predominantes da mãe-preta/*mammy*, Araújo (2000, p. 107) identifica ainda a versão masculina da *mammy* nomeada como Pai João/*Uncle Tom*, a presença das imagens da “mulata sedutora” e do “malandro carioca” como recorrentes nas representações de personagens negras, além de outras “manifestações de

cenar e relacionamentos que confirmavam para a sociedade o mito da democracia racial brasileira, a convivência pacífica entre as raças” (Araújo, 2000, p. 111).

No caso da “mulata”, registra-se inclusive a primeira protagonista negra das telenovelas, Taís Araújo, aos 17 anos, em *Xica da Silva* (Rede Manchete, 1996). Em uma ação de marketing, a emissora veiculou anúncio na Folha de S. Paulo e na revista Manchete, que estampou a atriz na capa cobrindo os seios com um tecido branco, acompanhada da chamada: “VOCÊ VAI VER TUDO!! Agora não há mais limites para XICA DA SILVA. Fotos exclusivas revelam toda a beleza de Taís Araújo, a nova rainha das novelas brasileiras.”²

De Faria e Fernandes (2007) observam a permanência do papel do malandro em *Cobras e Lagartos*, com o personagem Foguinho (Lázaro Ramos), que tinha como par romântico Suellen (Taís Araújo), uma mulher interesseira que atualizava o papel da “mulata”. As autoras também destacam a primeira protagonista negra da TV Globo, igualmente vivida por Taís Araújo, com a personagem Preta, que protagonizava um casal interracial com Paco (Reinaldo Gianecchini).

Esses papéis confirmam a análise de Araújo (2000), que observou a predominância de personagens negros reforçando relações pacíficas entre patrões e empregados, além de inúmeras obras em que o racismo só foi tematizado como impedimento às relações românticas interracializadas. Em geral, as personagens negras apareciam na trama em estereótipos negativos como “mulatas” e “malandros”, ou como figurantes sem relevância narrativa, já que, mesmo quando fixos, seus enredos não eram desenvolvidos.

Desde o levantamento realizado por Araújo, contudo, foram observadas mudanças nas representações das pessoas negras em novelas que passaram a ocupar mais tempo de tela, sendo alçadas inclusive aos lugares de protagonismo. Essa mudança nos leva a considerar se esses avanços apontam para uma reconfiguração racial nas telenovelas ou apenas a operação do mito da democracia racial em uma nova roupagem, como discutiremos a seguir.

“A rasteira já está dada”?: uma categorização gonzaliana de resistência

A fim de compreender a proposta do conceito de “rasteira” como uma ação de resistência criativa negra elaborada pela intelectual Lélia Gonzalez em sua análise sobre a cultura brasileira é necessário recorrer à figura da “mãe-preta” identificada pela autora. Isso porque para Gonzalez (2020), é “exatamente essa figura para qual se dá uma colher de chá (a mãe-preta) é quem vai dar uma *rasteira* na raça dominante” (Gonzalez, 2020, p. 87, grifo nosso).

Contudo, antes de prosseguir com esse breve estudo da obra de Lélia Gonzalez, propomos retornar a significação da palavra “rasteira” que se origina na Capoeira. Segundo o Dicionário da Capoeira, “rasteira” é definida como “golpe desequilibrante em que o capoeirista, apoiando uma das mãos, se agacha sobre uma perna, enquanto a outra, esticada, descreve um semicírculo para frente, procurando arrastar e derrubar o adversário” (Dicionário da Capoeira, p.23, s/d), sendo um movimento que tende a utilizar a força do adversário contra ele mesmo.

A capoeira que era aprendida e ensinada nas ruas como espaço de resistência coletiva dos escravizados africanos, em especial os angolanos, não se resume ao aprendizado de golpes de ataque e defesa “ou habilidades puramente físicas e técnicas, mas sim de incorporar modos de ser, de sentir e de interagir com o mundo” (Zonzon, 2015, p. 9) define a pesquisadora da dança/luta Christine Nicole Zonzon. Para Zonzon (2015) às experiências corporais compartilhadas nas rodas de capoeira envolvem dimensões tanto estéticas quanto morais que implica em aprendizados vários regidos pela malícia, “a arte do disfarce ou ‘faz de conta’, pode ser considerada como a qualidade típica do jogo de capoeira” (Zonzon, 2015, p. 10).

Gonzalez (2020) explicita que para compreender como a mulher negra brasileira é vista social e politicamente no país faz-se necessário retornar aos fatos históricos que resultaram na diáspora africana. Ao propor esse retorno temporal, Gonzalez (2020) se atenta em especial aos movimentos de resistências efetivados pela população escravizada brasileira como a constituição de quilombos, levantes como a “Revolta dos Malês” que, inclusive conta com

uma mulher Luísa Mahin como uma de suas principais articuladoras, e a participação nos movimentos de libertação nacional.

Em relação a papel das mulheres negras nesse contexto, Gonzalez (2020) observa que elas estavam na escravidão principalmente em duas posições como trabalhadora do eito nos roçados e plantações e como mucama. De acordo com Gonzalez (2020), foi a ocupação desse espaço dentro das casas que permitiu às mulheres negras escravizadas enquanto mucamas originarem à figura da mãe-preta. Ao serem responsáveis pela companhia e alimentação dos filhos e filhas dos escravizadores essas mulheres eram também “aquelas que efetivamente, ao menos em termo de primeira infância (fundamental na formação da estrutura psíquica de quem quer que seja) cuidou e educou os filhos de seus senhores” (Gonzalez, 2020, p. 54).

Gonzalez (2020) recupera que essa educação passava, por exemplo, pela contação de histórias da cultura africana como do quimbundo, das canções de ninar dessa mesma cultura e da própria alimentação. A autora observa que de modo consciente ou não esses escravizados de dentro das casas “passaram para o brasileiro ‘branco’ as categorias culturais africanas de que eram representantes” (Gonzalez, 2020, p. 54). Nesse ponto a autora observa que a figura da mãe-preta foi referida por muitos estudiosos como um modelo de negra acomodada a escravidão, contudo, o que ela nomeia como “africanização da cultura brasileira”, revela como as formas de resistência realizadas pelos escravizados no país foram várias.

A essa africanização cultural se estende também para a linguagem quando o português falado em Portugal é enegrecido no Brasil passando a ser falado como “Pretuguês”: “e se levamos em conta a teoria lacaniana, que considera a linguagem como fator de humanização ou de entrada na ordem da cultura do pequeno animal humano, constatamos que é por essa razão que a cultura brasileira é eminentemente negra” (Gonzalez, 2020, p.55). Para Lélia, ainda a partir do pensamento lacaniano essa formação cultural, de crenças e valores, faz da mãe-preta a sujeita de suposto saber na cultura nacional.

Essa operação de uma “resistência passiva” (Gonzalez, 2020) vai aparecer em outro texto clássico da autora: “Racismo e sexismo na cultura brasileira”

publicado originalmente em 1984, na revista *Ciências Sociais Hoje*, mas apresentado em eventos por Lélia Gonzalez desde 1980. Nesse texto a autora também observa como a figura da “mãe-preta” é uma das poucas a ser nomeada com aspectos de humanidade. Olhando para textos de Caio Prado Jr. e Gilberto Freyre sobre a identidade nacional, Gonzalez (2020) observa que apenas como “bá” e “boa ama negra” — variações da nomeação da “mãe preta” — que “a gente é vista como figura boa e vira gente” (Gonzalez, 2020, p. 87).

Nesse segundo texto, para além do cuidado materno, Gonzalez (2020) discute também a sexualização do corpo da mulher negra como mucama que compõem esse complexo lugar de violência e resistência em que as muçamas/mães-pretas estavam expostas. Isso porque as narrativas elaboradas por Prado Jr. e Freyre misturavam o desejo pelo corpo negro em uma espécie de romance com os abusos sexuais sofridos por mulheres negras escravizadas, denunciados por Gonzalez (2020). Nesse lugar também são identificadas as “rasteiras” no texto gonzaliano.

É interessante constatar como, através da figura da “mãe-preta”, a verdade surge da equivocação (Lacan, 1979). Exatamente essa figura para a qual se dá uma colher de chá é quem vai dar a rasteira na raça dominante. É através dela que o “obscuro objeto do desejo” (o filme do Buñuel), em português, acaba se transformando na “negra vontade de comer carne” na boca da moçada branca que fala português. (...) Ela é a mãe nesse barato doido da cultura brasileira (Gonzalez, 2020, p. 87).

A partir da proposição de Lélia Gonzalez de referir-se a “rasteira” como uma ferramenta ou estratégia que integra a “resistência passiva” executada por mulheres negras quando são incluídas mesmo que precariamente na sociedade, propomos discutir aqui se “a rasteira já está dada” como as mulheres negras seguem sendo apagadas de produtos culturais como as telenovelas.

Nota metodológica

A fim de observar essas disputas, adotamos a metodologia de análise de narrativa proposta por Rocha (2018). A autora destaca que “uma das difi-

culdades em se trabalhar com produtos televisivos diz respeito ao volume significativo do material em questão” (Rocha, 2018, p. 64) e que as unidades de análise costumam ser imprecisas, pois um mesmo tema ou acontecimento geralmente se estende por mais de uma cena, sequência ou capítulo.

Para Rocha (2018), a fim de compreender o sentido geral da obra é necessário a análise de todo o conjunto da obra e para isso utilize os “eventos narrativos” como modo de entrar na análise. Esses eventos podem estar separados temporalmente na sequência da novela por se desenvolverem em capítulos distantes entre si, mas “compõem uma trama (ou uma subtrama) e poderiam ser traduzidos pelos acontecimentos, pelas ações que garantem o desenvolvimento da história, como casamentos, romances, negociações empresariais, traições, disputas de poder etc” (Rocha, 2018, p. 64) .

Em nossa análise, utilizamos essa noção de evento narrativo para mapear arcos temáticos relacionados à protagonista Beatriz e às subtramas que a envolvem. Indicaremos também interrupções de eventos — episódios que deixam de ser desenvolvidos conforme observado por Araújo (2019) no que tende a ocorrer com personagens negras em telenovelas e que são caracterizadas por subtramas iniciadas e não concluídas, ou reduzidas

Garota do momento: o arco de Beatriz a partir dos eventos narrativos

Ao compreender a telenovela pela lente do melodrama, Martín-Barbero (1997) observa que, no contexto latino-americano, essas produções exploram “um profundo filão de nosso imaginário coletivo, e não existe acesso à memória histórica nem projeção possível sobre o futuro que não passe pelo imaginário” (Martín-Barbero, 1997, p. 304). Nesse sentido, a possibilidade de imaginar os lugares que pessoas racializadas podem ocupar passa necessariamente por sua representação. O melodrama, como detalha Martín-Barbero (1997), participa também da luta por reconhecimento dentro e fora das telas.

Em *Garota do Momento*, a trama percorre esses dois espaços de busca por reconhecimento: o reconhecimento da protagonista Beatriz (Duda Santos) por sua mãe desmemoriada Clarice (Carol Castro) e o reconhecimento, por

parte dos atores e atrizes negros da obra em especial da protagonista, do lugar efetivo de protagonista. Embora a autoria da obra seja de Alessandra Poggi, o roteiro contou com a colaboração de Mariani Ferreira e a direção de Jefferson Dee, além de outros profissionais que se dedicaram a construir personagens negras com arcos narrativos complexos, evitando que atuassem apenas como figurantes. Um exemplo é a personagem “Tia Vera” (Tatiana Tibúrcio), descrita na sinopse da novela como:

“Mãe de Ulisses (Ícaro Silva) e esposa de Sebastião (Cridemar Aquino), administra com o marido e outros amigos o Clube Gente Fina, onde é conhecida por Tia Vera. Lá ela canta e faz parte do coro de pastoras do clube. Também trabalha para a família de Raimundo (Danton Mello) há muitos anos. Faz o tipo mãezona, ajudando a criar Beto (Pedro Novaes), Ronaldo (João Vitor Silva) e Celeste (Debora Ozório) com todo amor” (Gshow, 2024)³.

Como discutido, Vera poderia inicialmente ser enquadrada no papel da *mammy*, por sua função de empregada doméstica que também criou Beto (par romântico de Beatriz) após a saída da mãe dele e de seus irmãos de casa. Contudo, ao longo da trama, esse papel de cuidado vai sendo relativizado e ganha destaque o lado empreendedor da personagem como proprietária do clube de referência negra “Gente Fina”. A novela apresenta inclusive diálogos entre Vera e Lígia, a mãe ausente, nos quais ela revela as abdições feitas ao longo da vida para criar os filhos de outra mulher. Em determinado momento, Vera é demitida por Raimundo ao defender Celeste e, quando convidada a retornar, recusa o convite por considerar que era hora de cuidar da própria vida e da família.

A novela apresenta variados núcleos familiares de pessoas negras como a família da própria Beatriz formada pela avó Carmem e pelo irmão de criação Basílio. Além de duas famílias formadas por mães-solo, e personagens em diferentes profissões como Sérgio, produtor de TV. O clube “Gente Fina” também atua como esse ambiente de agregação familiar e durante toda a novela figuras históricas como Pixinguinha, Alcione quando jovem, Ruth de Souza com a história do Teatro Experimental do Negro e Alaíde da Costa são homenageadas como um modo de registro histórico.

Em contraste, observa-se um movimento inverso na trajetória da protagonista Beatriz. Ela inicia a trama como jovem independente e determinada, formada professora, que parte para o Rio de Janeiro em busca da mãe desaparecida. Entretanto, ao longo da narrativa, sua autonomia vai sendo reduzida, e ela passa a se anular em favor da irmã branca, Bia (Maísa), vilã da história. Essa transformação aproxima Beatriz do papel descrito por Araújo (1999) como pertencente à “galeria dos profissionais negros perfeitos”.

Uma das primeiras cenas de Beatriz mostra sua aproximação com Beto e o início de um romance interracial. Bia, então namorada de Beto, passa a referir-se à protagonista como “coisinha”, termo de desumanização e inferiorização que, embora não explicitamente racial, opera na chave do “racismo por denegação” (Gonzalez, 2020). Após o rompimento com Bia, Beatriz é acusada de roubo na Perfumaria Carioca, episódio que a novela utiliza para discutir o racismo e a vigência da Lei Afonso Arinos (1951).

Essa acusação se repete no auge do arco da personagem, quando Beatriz havia fechado um grande contrato para ser a protagonista da telenovela *Senhora*, adaptação do romance de José de Alencar, e Bia a incrimina novamente, colocando um colar falso entre seus pertences. Araújo (1999, p. 375) identifica esse tipo de representação da pessoa negra sempre vítima de racismo como uma das “rubricas” recorrentes destinadas às personagens negras nas telenovelas brasileiras, evidenciando a continuidade desse padrão em *Garota do Momento*.

Um dos diferenciais da trama foi que, durante grande parte da obra, Beatriz era reconhecida por seus talentos e beleza, conquistando dinheiro e fama e ajudando a comunidade negra. Contudo, em sua luta pelo amor da mãe, passa a se anular: abre mão do noivado com Beto, é presa sem apoio materno e é obrigada a ser compreensiva com a vilã que a colocou na prisão. Seguindo a proposta de “evento narrativo” (Rocha, 2018), observamos como essa construção foi feita em três sequências da novela em diferentes episódios.

Coletamos inicialmente o evento narrativo do embate entre Beatriz (Duda Santos) e Bia (Maísa), ocorrido no capítulo 123. A cena se insere no contexto em que Bia havia fingido ter dormido com Beto (Pedro Novaes) para obrigá-lo a se casar com ela, logo após o rapaz pedir Beatriz em casamento. A vilã arma

essa ação justamente para ocupar o lugar de noiva. Diante da recusa de Beatriz em entregar o anel, a personagem de Maisa parte para cima da rival, gritando: “Eu vou quebrar a sua cara, eu vou arrancar o seu cabelo, me dá esse anel”. Beatriz tenta se desvencilhar, respondendo: “Sai, sai”. Bia então senta-se no sofá, põe as mãos na cabeça e faz uma expressão de desespero. Na cena seguinte, Glorinha, melhor amiga de Beatriz, chega à sala após ouvir os gritos e diz:

“Meu deus, você está maluca garota?

_ Não, não encosta em mim, ou eu chamo a polícia, responde Bia

_ Sai daqui, diz Glorinha.

_ Sai daqui, vai gastar a sua energia caótica em outro lugar, sai daqui agora_ diz Beatriz enquanto abre a porta da casa. Bia sai do local.

_ O que aconteceu amiga? O que foi isso?, diz Glorinha para Beatriz.

_ Não ela chegou aqui querendo o anel de volta da Lígia, disse que era dela por direito, tentou me bater, me provocou. Pior que eu não tive nem coragem de bater nela de volta, diz Beatriz.

_ Não mas você fez bem, não se pode rebaixar ao nível daquela ali não.”
(Diálogo que acompanha a sequência de imagens abaixo)



Figura 2: Sequência episódio 123. Bia ataca Beatriz.
Fonte: Globoplay (2025)⁴.

Por ter sido a segunda vez que Beatriz foi agredida por Bia sem reagir, a audiência começou a apontar que o comportamento da mocinha não combinava com sua personalidade inicial. A composição da cena privilegia a vilã: iluminação escura, pontos de luz nos rostos e o foco da câmera no desespero de Bia, enquanto Beatriz aparece apenas em planos médios de costas.

Ao relatar o ocorrido para Glorinha, Duda Santos inclui um tom de ironia às exigências de Bia sem modificar o conteúdo do texto original, mas apontando o absurdo da jovem em reivindicar um direito inexistente. A reação da mocinha permanece na decisão de manter o presente de noivado, mas se divide com a sensação de não poder reagir à violência sofrida.

No capítulo seguinte (124), Beatriz recebe a notícia de que pode voltar a ser presa e condenada por causa da armação de Bia, que a incriminou pelo roubo do colar de diamantes. Mesmo nessa situação, ela recebe a visita da mãe, Clarice, que não acredita na história contada por Beatriz de que é a sua filha verdadeira, mas aproveita do carinho filial da jovem para pedir que ela desista de Beto em nome da saúde de Bia.

Esse processo é interpretado como uma “mammificação” (Collins, 2019) da protagonista, reduzida ao papel de cuidadora e sacrificada em favor da “irmã” branca. A repercussão foi imediata: comentários nas redes sociais, em posts no Gshow, destacaram que não bastava escalar protagonistas negras; a direção também precisava saber direcionar e não apagar esse brilho. Após as críticas, novas cenas foram incluídas, mostrando Beatriz enfrentando a mãe e denunciando a barganha afetiva, além de recuperar espaços de autovalorização. Mas, apenas no capítulo 182 Clarice confronta Bia sobre a farsa do casamento com Beto e por ter incriminado Beatriz sobre o roubo do colar.

E somente neste capítulo (182) Beatriz verbaliza a decepção com a mãe, que a esse ponto já descobriu todas as mentiras que foram contadas a ela, incluindo terem escondido que Bia não é filha dela mas de uma mulher que foi assassinada pelo ex-marido e que Beatriz é a filha verdadeira.

Eu fui uma burra de ter pedido para o Beto se casar com a Bia. Foi no calor do momento porque eu não queria você perdesse a Bia para os Alencar, por mais que eu sinta raiva daquela cretina eu sei o quanto ela é importan-

te para você. Eu sei o quanto você ia sofrer, porque eu não queria que você perdesse alguém que você ama. E sabe quem perdeu alguém que ama? Eu, eu perdi (Trecho da fala de Beatriz, no capítulo 182)⁵.

O arco narrativo que se segue dedica dez capítulos para a redenção da personagem Bia, e o momento de alegria de Beatriz se resume aos três últimos capítulos. Apenas na última cena do último capítulo, Beatriz é eleita “personagem do ano de 1960” e retoma a voz de protagonista. Ela inicia seu discurso afirmando:

Eu gostaria de dedicar esse prêmio a todas as meninas e meninos negros do Brasil que sonham em conquistar uma vida melhor. Essa vida é possível e vocês têm direito a ela. Nunca desistam. O Alfredo Honório disse que eu sou a garota do momento, mas o meu sonho é ser a garota do futuro. Quero inspirar pessoas e histórias que façam do nosso mundo um lugar mais justo, mais respeitoso, mais honesto. E menos opressor (...).

Ela encerra com a palavra “Mojubá”, saudação das religiões de matriz africana. É interessante observar que, ao longo da obra, Beatriz e sua avó narram *itãs* e compartilham ensinamentos dessas tradições. No entanto, sua identidade religiosa explícita como mulher de matriz africana não aparece na novela, sendo representada apenas de forma sincrética por sua devoção à Santa Bárbara. A análise evidencia como a narrativa desloca o protagonismo de Beatriz em diversos momentos, reforçando padrões históricos de apagamento de personagens negras. Apesar de recuperar sua voz no final, o arco narrativo privilegia a vilã e limita a agência da protagonista. O discurso final, contudo, resgata a dimensão política e simbólica da personagem, conectando-a às tradições afro-brasileiras e à luta por representatividade.

Simultaneamente, interessante observar como a atriz Duda Santos nunca comentou diretamente as repercussões do público. “Eu entendo o envolvimento do público e acho até bonito que eles defendam a Beatriz com tanta paixão. Mas também acredito que uma novela é feita de arcos diversos, e que todos os personagens têm momentos de brilho”, declarou a atriz ao site Notícias da TV ao ser questionada sobre a questão. Ela também utilizou o

espaço para verbalizar que “O importante é que a mensagem dela (da personagem Beatriz) foi passada e tocou muita gente” (Gatto, 2025).

Não temos como precisar o que a atriz percebeu nesse momento, inclusive devido às dinâmicas que envolvem uma profissional questionar a condução das telenovelas e os conhecidos congelamentos que muitos atores sofrem ao fazê-lo, em especial as denúncias de racismo noticiados. Contudo, podemos observar uma semelhança em como a atriz utilizou os espaços que pode para falar de representatividade negra e dar seu tom ao texto através da inflexões de voz para refletir como a “resistência passiva” (Gonzalez, 2020) ainda segue como uma estratégia de resistência de negociação para mulheres negras.

A rasteira está dada?

As permanências de estereótipos racistas e padrões de representações nas telenovelas nos apontam que embora dada a rasteira na cultura brasileira a partir da africanização desta como defendida por Gonzalez (2020), esse movimento não encerra a luta/dança. As disputas sobre a presença de pessoas negras nas telenovelas seguem em andamento e se expandem pelo controle das narrativas que se deparam com uma autoria imersa na branquitude ainda nos dias de hoje. Ao mesmo tempo, a audiência não consome essas produções de modo racialmente acrítico o que tem forçado as telenovelas a “dar colheres de chá” (Gonzalez, 2020, p.87) as produções e protagonismo às histórias.

Em *Garota do Momento* imagina-se uma outra década de 1950 no Brasil com a possibilidade de outros futuros. As personagens negras tem história, complexidades e famílias, não se limitando a personagens únicos e isolados, mulatas, domésticas e malandros como identificado inicialmente por Araújo (2000), mas pessoas com narrativas de vida. Se a rasteira ainda não está dada, a luta/dança segue em andamento nas atrizes e atores que entornam a voz de modo específicos, nas roteiristas auxiliares que ampliam histórias negras mesmo quando a protagonista é apagada, e na audiência que não assiste as violências físicas e psicológicas infligidas às personagens negras sem indignação.

Referências

ARAÚJO, Joel Zito. *A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira*. 2ª ed. São Paulo: Ed. SENAC, 2004.

CESAR, Daniel. *Taís Araújo diz que Helena fracassada de Maneco deveria ter ido para outra atriz*. NaTelinha – UOL, São Paulo, 16 mar. 2024.

Disponível em: <<https://natelinha.uol.com.br/famosos/2024/03/16/tais-araujo-diz-que-helena-fracassada-de-maneco-deveria-ter-ido-para-outra-atriz-209125.php>>. Acesso em: 12 abr. 2026.

COLLINS, Patricia Hill. Mamies, matriarcas e outras imagens de controle. *Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento*; tradução Jamille Pinheiro Dias. 1 ed. São Paulo: Boitempo, 2019.

DE FARIA, Maria Cristina Brandão, FERNANDES, Danubia de Andrade. Representação da identidade negra na telenovela brasileira. *E-Compós*, 9, 2007. Disponível em: <https://doi.org/10.30962/ec.178>.

DE LOPES, Maria Immacolata Vassallo. Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. *Comunicação & Educação*, 2003, no 26, p. 17-34.

GATTO, Felipe. *Duda Santos se pronuncia após acusação de sumir de “Garota do Momento”*. Terra, São Paulo, 27 jun. 2025. Disponível em: <<https://www.terra.com.br/diversao/tv/novelas/duda-santos-se-pronuncia-apos-acusacao-de-sumir-de-garota-do-momento,d8ae4da0b7f3583479f7fcb41a1050fo93cbxli.html>>. Acesso em: 14 abr. 2026.

GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo Afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos* / org. Flávia Rios, Márcia Lima. 1º ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

HOOKS, bell. *E eu não sou uma mulher?: mulheres negras e feminismo* / bell hooks; tradução Bhuvli Libanio. -5º ed.-Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Telenovela como recurso comunicativo. *Matrizes*. Ano 3, Nº 1 (ago./dez.2009). São Paulo: ECA/USP/ Paulus: 2009.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ. 1997.

NASCIMENTO, Abdias. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

ROCHA, Simone Maria. Os visual studies e uma proposta de análise para as (tele)visualidades. *Significação: Revista De Cultura Audiovisual*, [S. l.], v. 43, n. 46, p. 179-200, 2016.

ROCHA, Simone Maria.. Narcotelenovelas e um relato de nação: aproximações da cultura e da política colombianas através do estudo de recepção de Escobar, el patrón del mal, por audiências brasileiras. *Palavra Chave, Chia*, v. 21, n. 1, p. 58-85, abr. 2018.

RELATÓRIO ESG Globo. Diversidade e Inclusão. Rio de Janeiro: Rede Globo, 2023.

WINCH, Rafael Rangel, ESCOBAR, Giane Vargas. Os lugares da mulher negra na publicidade brasileira. *Cadernos de Comunicação*, v.6, nº2. 2012.

ZONZON, Christine Nicole. *A capoeira como resistência cultural*. Paris: L'Harmattan, 2015.

Notas

Clique sobre o número para retornar ao texto

1. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/DKE2YFiyPsj/?igsh=MTFncX-ZiMnJrOHYzaw%3D%3D>.
2. A revista piauí divulgou uma reportagem sobre a carreira da atriz Taís Araújo e aborda o caso mencionado. Disponível em: <https://piaui.uol.com.br/web/como-tais-araujo-enfrentou-o-racismo/>.
3. A descrição sobre a personagem Vera, da telenovela *Garota do Momento*, está disponível no site Gshow, da TV Globo, no link: <https://gshow.globo.com/novelas/garota-do-momento/personagem/vera/>.
4. A cena em que a personagem Bia tenta agredir Beatriz foi exibida no dia 27 de março de 2025, durante o episódio 123 da telenovela *Garota do Momento*. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/13464682/>.
5. A fala da personagem Beatriz foi registrada no capítulo 182, exibido no dia 04 de junho de 2025. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/13655335/?s=0s>.

III

DISPUTAS DE MEMÓRIA

CAPÍTULO 8

O Sexo Feminino: emancipação da mulher por meio da produção letrada

MARIA EDUARDA GONZAGA DOS SANTOS

Introdução

A produção feminina na imprensa (Duarte, 2016) no século XIX é de abrangência e protagonismo. O primeiro jornal redigido por e para mulheres no Brasil surge em 1852, 44 anos após a chegada da imprensa no país. O periódico *Jornal das Senhoras*, fundado e comandado pela argentina naturalizada brasileira Joana Paula Manso de Noronha, no Rio de Janeiro, sugeria a emancipação moral e intelectual da “mãe de família” a partir da educação (Souto, 2013).

No século XIX, um dos primeiros movimentos do feminismo no Brasil surge por meio da educação. Nomeado como emancipacionismo, Teles (1993) aponta que foi através da educação que as brasileiras reivindicavam a emancipação intelectual, ainda que vinculada aos papéis de mãe, esposa e filha, mantendo-se dentro da esfera de valores masculinos aceitos pela sociedade da época. Neste contexto, Duarte (2016) argumenta que as mulheres letradas impulsionaram a criação de jornais, redação de poesias, crônicas e escritos militantes. Para ela,

“mais do que os livros, foram os jornais e as revistas os primeiros veículos da produção letrada feminina, que desde o início se configuraram como espaços de aglutinação, divulgação e resistência” (Duarte, 2016, p. 6).

No entanto, antes que as mulheres ocupassem um lugar na produção escrita, homens assumiram os postos escrevendo revistas ou jornais com foco no público feminino, caso de Júlio Floro das Palmeiras, redator do Espelho Diamantino (1827), jornal carioca que tratava o direito das mulheres à educação como temática central. Então, antes mesmo que a produção feminina fosse uma prática nos jornais oitocentistas, alguns homens já se atentavam à mudança nos paradigmas, escrevendo e se posicionando em relação aos direitos e questões femininas, a exemplo do Mentor das Brasileiras (São João Del Rei, 1829-1832), de José Alcebíades. Para Duarte (2011; 2016), a principal diferença entre os dois tipos de produção seria a luta contra a opressão e manutenção do *status quo*.

Para escrever, fazer poesia e publicar em jornais mesmo diante das limitações impostas ao gênero feminino, muitas mulheres utilizavam pseudônimos, assinando com outros nomes que não o civil. Como exemplo, a catarinense Ana Luísa de Azevedo Castro utilizou o pseudônimo Indygena do Ypiranga para publicar o romance D. Narcisa de Villar no jornal A Marmota (1858), sob a forma de folhetim. Outro caso relevante é o de Nísia Floresta, pseudônimo de Dionísia Gonçalves Pinto, reconhecida como uma das principais precursoras do feminismo literário no Brasil (Teles, 1993; Duarte, 2016).

Apenas em meados do século XIX a produção com edição e colaboração efetiva de mulheres teve início. Entre 1852 e 1855, o Jornal das Senhoras propunha a emancipação moral da mulher. Outros jornais dedicados ao “belo sexo” e redigidos por mulheres seguiam a mesma forma, se aprofundando nas questões do progresso feminino. Duarte (2016, p. 15) aponta que havia periódicos “assumidamente feministas, os assumidamente conservadores; os que não se comprometiam [...]”, entre a variedade de publicações, para o presente artigo destaca-se O Sexo Feminino (1873-1889), redigido por Francisca Senhorinha da Motta Diniz, professora, jornalista, mãe, esposa e, sobretudo, educadora (Souto, 2013)¹.

O periódico nasceu em Campanha da Princesa, atual Campanha, no Sul de Minas Gerais, onde foi editado por Francisca Senhorinha e tinha colaboração de suas filhas e outras mulheres brancas e letradas, com acesso à educação, empenhadas com o objetivo do jornal. O *Sexo Feminino* reivindicava a emancipação da mulher por meio da educação intelectual, moral e cristã, e contava com editorial, seção dedicada à literatura, notícias, charadas e questões relacionadas ao progresso feminino. Em 1875, o jornal passou a ser editado na Corte, no Rio de Janeiro, e, com enorme sucesso, teve entre seus assinantes Dom Pedro II e a Princesa Isabel, segundo Duarte (2016).

Como espaço de debate de temas relevantes, o jornal, alinhado ao feminismo oitocentista (Teles, 1993), abriu caminho para manifestações contra a opressão das mulheres, enfatizando a importância da autonomia financeira e da educação. Neste artigo, adotamos a concepção de feminismo proposta por Teles (1993, p. 18), que o compreende como algo mais amplo do que “um movimento político”, ao problematizar as relações de poder e dominação.

Ademais, a classificação em “ondas” não contempla a complexidade das experiências feministas nos oitocentos, nem dialoga com a diversidade das formas de atuação das mulheres. Nessa perspectiva, a abordagem aqui adotada rejeita a ideia de uma “disciplina única” (Alves; Pitanguy, 1981, p. 38), entendendo o feminismo não como uma trajetória linear de avanços, mas como um campo dinâmico, com “raízes no passado, que se constrói no cotidiano e que não tem um ponto predeterminado de chegada” (Alves; Pitanguy, 1981, p. 5).

A partir dessa definição, propomo-nos a analisar o periódico como um espaço de proposições próprio de seu contexto histórico (Ribeiro; Martins; Antunes, 2017). Para isso, debruçamo-nos sobre as primeiras edições do jornal *O Sexo Feminino*, a fim de compreender as demandas e lutas das mulheres no século XIX. Essas edições evidenciam tanto permanências quanto transformações no feminismo.

O primeiro número analisado será a edição inaugural de 1873, cujo propósito era apresentar o jornal em um contexto ainda inicial da imprensa feminina, que buscava seus caminhos e se consolidava como espaço de debate. A edição nº 45, publicada em 1874, representa um momento de

maior estabilidade, marcado pela comemoração de um ano de circulação do periódico. Já consolidado, bem avaliado e com boa recepção, analisaremos também a primeira edição de 1875, quando o jornal se transferiu para a Corte. Por fim, examinamos a edição de 1889, último ano de circulação do jornal, após 14 anos de afastamento da autora em decorrência da contração de febre amarela. As duas últimas edições escolhidas indicam uma transformação significativa no feminismo, representando o momento em que o direito ao voto passa a ser mobilizado nos discursos e debates das mulheres.

Contextualizando O Sexo Feminino

De acordo com Paiva e Klein (1992, p. 133), em 1800, Campanha era uma província com um número pequeno de comércios e uma razoável produção açucareira, contando com aproximadamente 84 engenhos, “colocando-se em sexto lugar dentre os municípios com maior número de engenhos”. Ainda de acordo com os autores, cerca de 29% da população era composta por escravizados. Segundo Nunes (2008), em uma análise da imprensa e feminismo no século XIX no sul de Minas Gerais, a população de Campanha em 1872 reunia cerca 20 mil habitantes, em que apenas 1458 mulheres sabiam ler e escrever, cerca de 7% da população total.

O município era composto por maioria branca e com a economia arraigada e mantida pela escravização de pessoas negras. Antes de ser reconhecida como cidade em 1840, a Vila Campanha carregava títulos como “Atenas do Sul de Minas” ou “Aqui Nasceu o Sul de Minas”. Assim como em outras províncias, no que se refere ao ensino, as mulheres eram destinadas às atividades domésticas, enquanto o acesso à formação intelectual era reservado aos homens brancos.

Referente às produções que eram veiculadas naquele espaço, o cenário não era diferente: havia uma imprensa provincial que circulava na região, com exemplos como *O Monarquista* (1872); *A Consolidação* (1896); e o *Almanach do Municipio da Campanha* (1900), que traziam informações diversas de caráter político, opinativo e empresarial. Diante disso, é possível notar que o lugar possuía caráter ativo na produção jornalística. Camisasca e

Venâncio (2007), assim como Castro (2010), apontam que essa produção foi marcada por um forte caráter político e regionalista, servindo como principal veículo de expressão das elites locais e de suas aspirações de autonomia.

Neste contexto, surge *O Sexo Feminino*, em Campanha, vendido a 80 réis na corte e a 100 na província, com tiragem de 4.000 exemplares por mês (Duarte, 2016). Impresso na tipografia do marido de Senhorinha Diniz, José Joaquim da Silva, também dono e redator do jornal *O Monarchista*, o periódico buscava interação com as leitoras, chamando-as para enviar contribuições escritas para o jornal. Além da colaboração externa, os textos eram escritos, às vezes, por suas filhas Albertina Diniz, Amélia Augusta Diniz, Elisa Diniz Machado Coelho e Eulália Diniz Ferreira da Silva.

No jornal, foram veiculados materiais associados à emancipação da mulher, sobretudo, na área da educação. Na primeira edição de 1873, por exemplo, já se afirma em tom imperativo:

Em vez de paes de família mandarem ensinar suas filhas a coser, engomar, lavar, cosinhar, varrer a casa etc., etc, mandem-lhes ensinar a ler, escrever, contar, grammatica da lingua nacional perfeitamente, e depois, economia e medicina domestica, a puericultura, a litteratura (ao menos a nacional e portugueza), a philosophia, a historia, a geographia, a physica, a chimica, a historia natural (*O Sexo Feminino*, 1873, p.1).

Progressista acerca das atribuições das mulheres, Senhorinha demonstrava-se profundamente religiosa e católica, ideologias que se refletiam no jornal. Isso é evidente no editorial da primeira edição, quando o periódico defende que as meninas deveriam aprender diversas ciências, mas que esses estudos deveriam ser “coroados” pela instrução moral e religiosa. Além disso, diversos estudos (Souto, 2013; Duarte, 2016) revelam que, no programa do colégio criado por elas e por suas filhas, denominado *Collegio Santa Isabel*, a instrução moral e religiosa aparecia como a primeira disciplina, tanto no curso primário quanto no secundário. Souto (2013) analisa que Francisca não via conflito entre ser feminista e ser religiosa. A autora aponta que há, no jornal, um diálogo entre o discurso da Igreja e o discurso emancipador.

Além disso, o periódico também associa o poder intelectual, muito incentivado pela autora, à pretensão financeira, questão que não necessariamente coexiste com a ocupação de posições de poder, mas certamente significa emancipação para as figuras femininas, sobretudo no século XIX. Neste sentido, as mulheres colaboradoras que aparecem no periódico eram associadas à elite intelectual do período oitocentista. Sob pseudônimos ou nomes reais, as colaboradoras eram poetisas, escritoras e professoras, empenhadas em reivindicar os direitos das mulheres por meio da literatura do periódico. Em relação ao público, *O Sexo Feminino* dirigia-se diretamente às mulheres para que tomassem consciência de sua identidade e seus direitos.

De forma a reafirmar seu compromisso com a educação, a editora, ao longo de toda a existência do jornal, disponibilizou livros e periódicos para empréstimo às leitoras. Acoradas nessas práticas, de acordo com Souto (2013), no final do século XIX, as mulheres ligadas à imprensa feminista no Brasil buscavam questionar a condição de submissão e a falta de direitos imposta ao sexo feminino em uma sociedade patriarcal.

O projeto emancipatório

Publicado semanalmente, a primeira edição do jornal é datada de 7 de setembro de 1873, aniversário de 51 anos da independência brasileira. Com um nome que já prospera o público, *O Sexo Feminino* se coloca como um “Semanário dedicado aos interesses da mulher”. Prezando pela emancipação feminina por meio da educação, a primeira edição é carregada pelo editorial forte e incisivo de Francisca: “hade luetar, eluetar até morrer í morrerá talvez, mas sua morte será gloriosa e a posteridade julgará o perseguidor e o perseguido” (*O Sexo Feminino*, 1873, p. 1).

Em relação às escolhas editoriais, é interessante observar que, durante todos os anos, o periódico se organiza em duas colunas, fato que pode facilitar os modos de consumo do público leitor. As seções, por sua vez, se dividem em um texto de abertura, colaborações de outras mulheres, literatura, no-

ticiário, anúncios, outros folhetins dedicados a conquistas de mulheres na educação e traduções de textos do francês para o português.

De acordo com Nascimento (2004), o jornal era mantido com assinaturas, já que não veiculava nenhuma publicidade, apenas divulgação de peças teatrais e/ou eventos culturais que se apresentavam na cidade. Conforme a autora: “o interesse aparentemente não era o financeiro, mas antes divulgar a vida cultural” (Nascimento, 2004, p. 22).

No ano seguinte, em 7 de setembro de 1874, nasce a edição número 45 da folha, em comemoração ao primeiro ano de longevidade. Com a abertura do editorial, a editora compara o aniversário da Independência do Brasil com a independência feminina, através d'O Sexo Feminino, agradecendo aos leitores pelo sucesso da folha com gratidão aos jornais que anunciaram e abriram espaço de divulgação para o periódico. Esperançosa pela luta traçada, a redatora proclama a liberdade da mulher e felicita a coragem da imprensa feminina.

Neste momento, a autora anuncia que, após o sucesso do jornal, este passará a ser editado na Corte, sob a permanência das ideias de progresso: “desde o Amazonas até os confins do Rio Grande do Sul é esta folha conhecida, e ainda agora choviam os pedidos de números editados e novas assinaturas” (O Sexo Feminino, 1874)².

Com poesia, literatura, notícias e um editorial bem posicionado, O Sexo Feminino mantém a essência nas reivindicações. Na capital do país, o jornal segue por mais um ano, até 1876. O periódico retorna apenas em 1889, após a abolição da escravidão, e depois da melhora do estado de saúde de Francisca Senhorinha, enferma devido à contração da febre amarela.

Com acréscimo na autodenominação, O Sexo Feminino passa a ser um “Semanário, recreativo e noticioso: especialmente dedicado aos interesses da mulher”. No texto A racional emancipação da mulher (1889), Senhorinha se apodera de um tom otimista ao discorrer sobre a reivindicação da luta por emancipação feminina.

Desde que subimos a tribuna universal da imprensa, redigindo este pequeno periódico, elevamos nossa voz em prol de nossos direitos, até hoje pouco prezados ou com revoltante injustiça pôstergados; tomamos sobre

nossos fracos hombros a difficil tarefa de defendel-os em causa própria, e em que o sexo forte é juiz e parte I (O Sexo Feminino, 1889, p. 1).

Editorialmente, a redatora é uma conselheira intimista que demonstra cuidado e atenção com os problemas das mulheres na sociedade brasileira, como apontado a seguir:

O Sexo Feminino utilizava-se de estratégias discursivas que visavam à homogeneização de seu público, adornando uma mulher universal, generalizada, em um processo de auto-identificação que abarcaria desde a parteira até a mulher da família mais abastada. A generalidade dos sujeitos de suas reivindicações fica evidente na forma utilizada para se comunicar com seu público leitor. Com retórica que aproximava redatora e leitora, constrói-se uma linguagem coloquial e intimista, próxima do aconselhamento. Por detrás de uma indistinção social e racial, identificava como traço comum da mulher sua invariável submissão à tradicional condição de “traste de casa”. Intencionava sensibilizar e mobilizar suas leitoras para a consciência de sua condição de mulher na sociedade brasileira (Nascimento, 2004, p. 26).

O projeto de emancipação no jornal acontece, então, através da possibilidade de letramento das mulheres, para que essas tenham algum grau de autonomia, mesmo que ainda presas aos estigmas de submissão feminina. Segundo Maria Amélia Teles (1993), a luta feminista do século XIX está atrelada à formação intelectual, já que a industrialização chegava a passos acelerados e, o interesse da classe dominante era justamente formar mão-de-obra assalariada para o desenvolvimento das cidades. Mesmo que o papel das personalidades femininas se restringisse ao da maternidade e dos trabalhos domésticos, a primeira reivindicação vinha da educação:

Na primeira metade do século XIX, houve mulheres que começaram a reivindicar por seu direito à educação. O ensino então proposto (1827) só admitia para as meninas a escola de 1º grau, sendo impossível, portanto, atingir níveis mais altos, abertos aos meninos (Teles, 1993, p. 27).

Diante disso, Senhorinha propõe a educação como movimento de batalha pela valorização da participação feminina em todos os âmbitos sociais, especialmente no lar. E para além do caráter esperançoso sobre a educação, o

jornal ainda associa o saber à emancipação. A relação entre o conhecimento e a autonomia do “belo sexo” pode ser observada pela adjetivação do mundo das ciências biológicas no noticiário da 1ª edição de 1875:

No museu nacional, o Sr. Lndislà o Netto abriu um curso de botânica, especialmente destinado ao belo sexo. Que seiscia mais agradável poderão estudar as senhoras do que a das plantas? Saber como nasce, se alimenta, vive morre a violeta, a rosa, etc! Todos aquelles mysterios da vida intima das flôres e fructas vão ser desvendados perante o delicado auditório, que com certeza correrá a assistir ás instructivas e agradáveis prelecções do intelligente professor (O Sexo Feminino, 1875, p. 1).

Neste caso, o saber não está a serviço de outra finalidade senão autonomia própria da mulher: “a sociedade moderna não educa a mulher exclusivamente para glória e ornamento dos salões, educa-a para ser útil a si e a humanidade” (O Sexo Feminino, 1889, p. 1). Nesse sentido, a autonomia vinculada à educação encontrou barreiras mesmo quando seu acesso foi permitido às mulheres. Segundo Teles (1993), nesse período, a educação feminina estava fortemente associada às chamadas prendas domésticas, como costura e bordado. Quando outros conteúdos eram ensinados, as mulheres responsáveis pela instrução enfrentavam duras críticas sociais. Para as mulheres oitocentistas, a produção de conhecimento está diretamente relacionada à possibilidade de avanços na estrutura social.

De acordo com Teles (1993), Senhorinha também lutava pelo direito ao voto e pelo abolicionismo. O jornal atuava, ainda, em defesa da liberdade da população negra, embora o foco principal de seu conteúdo fosse a educação e a independência econômica da mulher. Nessa época, escritoras ativistas como Maria Firmina dos Reis — mulher negra e autora do primeiro romance abolicionista brasileiro — e Narcisa Amália — professora primária, redatora do jornal *A Família* e autora de artigos em defesa da abolição no Brasil — também utilizavam a imprensa para denunciar a escravidão e a submissão feminina.

Nessa perspectiva, bell hooks (2020) propõe uma revisão crítica do movimento feminista a partir do olhar de mulheres negras e marginalizadas. A autora sustenta que o feminismo hegemônico falhou ao se concentrar

sobretudo nas demandas de mulheres brancas e privilegiadas, desconsiderando como raça e classe social estruturam as formas de opressão. Defende, ainda, que o feminismo, em seu sentido mais pleno, deve constituir-se como um movimento de massas comprometido com a erradicação articulada do patriarcado, do racismo e do elitismo.

A partir da possibilidade de deter o próprio jornal, Senhorinha molda o periódico em favor da conquista do direito à educação, em consonância com as possibilidades da época. Busca-se a igualdade de direitos sem um questionamento radical do poder patriarcal, mas sim da exclusão das mulheres das instituições públicas. Impulsionado pela imprensa feminina e por suas reivindicações, o feminismo atravessa o século e, na segunda metade do século XX, passa a formular o conceito de libertação (1993, 2017), que afirma a diferença e a identidade feminina como uma construção histórica própria, não apenas como equiparação ao masculino. No Brasil, o movimento ganha ainda mais força com o sufrágio e a luta pelo direito ao voto.

Nesse período, a luta feminina, ainda incipiente, não enfrentava as questões de gênero (Scott, 2017) a partir de um viés racial ou de classe, mas representava um ato político de emancipação. Nesse contexto, os jornais editados por mulheres foram essenciais para questionar a submissão feminina e pleitear o acesso ao espaço público.

Considerações finais

Com a colaboração de mulheres letradas e de suas filhas, o periódico configura-se como um projeto emancipatório, de ampla circulação, que dialoga com o público feminino oitocentista, promovendo a conscientização sobre direitos e disseminando os ideais do letramento. Por meio de textos de caráter aconselhador e professoral, *O Sexo Feminino* publicava textos literários, traduções, charadas e atividades de língua portuguesa e matemática, buscando promover a educação das mulheres.

Em um século no qual as mulheres começaram a se mobilizar em prol da conquista de direitos, especialmente por meio da imprensa no Brasil,

O Sexo Feminino destaca-se como um importante projeto de emancipação na trajetória feminista, ainda que não se autodenominasse dessa forma. Francisca Senhorinha e a publicação configuram um gesto de luta por meio da imprensa, em que as demandas passam a emergir e a migrar do espaço doméstico para o ambiente público.

Apesar de se dedicar à defesa da abolição, o jornal dirigia-se a uma parcela restrita da sociedade oitocentista, sobretudo à classe dominante e às mulheres letradas. Embora ainda incipientes, tanto o feminismo quanto o periódico apresentavam limitações quanto às possibilidades de atuação, marcadas pela ausência de uma perspectiva que incorporasse pautas relacionadas às categorias de raça e classe.

Com o avanço da imprensa feminina no Brasil, as mulheres encontram um espaço para questionar as normas patriarcais. Nesta análise, torna-se perceptível que o projeto emancipatório baseado na educação, presente em O Sexo Feminino, destaca-se na luta feminista ao questionar os valores vigentes por meio de uma publicação que promoveu subversões.

Referências

ALVES, Branca Moreira; PITANGUY, Jacqueline. *O que é feminismo*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

CAMISASCA, Marina; VENÂNCIO, Renato. Jornais mineiros do século XIX: um projeto de digitalização. *Revista Eletrônica Cadernos de História*, Ouro Preto, 2007. Disponível em: <<https://periodicos.ufop.br/cadernosdehistoria/article/view/5784>>. Acesso em: 10 abr. 2026.

CASTRO, Pérola Maria Goldfeder Borges de. Imprensa política e separatismo no sul de Minas Gerais no séc. XIX. *Pergaminho: Revista discente de Estudos Históricos*, Patos de Minas, 2010. Disponível em: <<https://revistas.unipam.edu.br/index.php/pergaminho/article/view/4420>>. Acesso em: 10 abr. 2026.

DUARTE, Constância Lima. Mulher e escritura: produção letrada e emancipação feminina no Brasil. *Pontos de Interrogação – Revista de Crítica Cultural*, v. 1, n. 1, p. 76-86, 2011. Disponível em: <<https://www.revistas.uneb.br/index.php/pontosdeint/article/view/1431>>. Acesso em: 29 maio 2025.

DUARTE, Constância Lima. *Imprensa feminina e feminista no Brasil*. Século XIX – dicionário ilustrado. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

HEMEROTECA DIGITAL BRASILEIRA. *O Sexo Feminino (RJ)*. 1873-1889. Disponível em: <<https://bndigital.bn.br/acervo-digital/sexo-feminino/706868>>. Acesso em: 29 maio 2025.

hooks, bell. *Teoria feminista*. Da margem ao centro. Tradução: Reiner Patriota. São Paulo: Perspectiva, 2020.

NASCIMENTO, Cecília Vieira do. *O Sexo Feminino em campanha pela emancipação da mulher (1873/1874)*. 2004. 180 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004.

NUNES, Aparecida Maria. Imprensa e feminismo do século XIX no sul das Gerais. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 11., 2008, São Paulo. *Anais eletrônicos*. São Paulo: ABRALIC, 2008. Disponível em:

<https://abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/046/APARECIDA_NUNES.pdf>. Acesso em: 29 maio 2025.

PAIVA, Clotilde Andrade; KLEIN, Herbert S. Escravos e livres nas Minas Gerais do século XIX: campanha em 1831. *Estudos Econômicos*, São Paulo, v. 22, n. 1, p. 129-151, 1992. Disponível em: <<https://revistas.usp.br/ee/article/view/158783>>. Acesso em: 29 maio 2025.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação & Realidade*, v. 20, n. 2, 2017. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/71721>>. Acesso em: 10 abr. 2026.

SOUTO, Bárbara Figueiredo. *Senhoras do seu destino*. Francisca Senhorinha da Motta Diniz e Josephina Álvares de Azevedo: projetos de emancipação feminista na imprensa brasileira (1873-1894). 2013. 180 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

TELES, Maria Amélia de Almeida. *Breve história do feminismo no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

Notas

Clique sobre o número para retornar ao texto

1. Francisca Senhorinha da Motta Diniz nasceu em São João del-Rei, Minas Gerais. Além do O Sexo Feminino, Senhorinha foi responsável pela fundação de outros jornais feministas, O Quinze de Novembro do Sexo Feminino (1889-1890), A Primavera (1880) e A Voz da verdade (1880).

2. Com a mudança para a Corte, a contagem do número de edições do periódico recomeça.

CAPÍTULO 9

Ubaldo, o jogador; Euro, em Binômio: o humor no jornalismo sobre futebol

IVES TEIXEIRA SOUZA

Em janeiro de 1955, a canção de Mirabeau Pinheiro e Airton Amorim na voz de Carmen Costa (1920–2007) foi lançada pela gravadora Copacabana para ser sucesso no Carnaval daquele ano. “Tem nego bebo aí” também se tornou um canto da torcida do Clube Atlético Mineiro nas arquibancadas do Estádio Independência, em Belo Horizonte (BH): “Foi contra o time do Cruzeiro/ Que eu joguei, joguei/ Escorreguei, quase caí./ Mas a torcida carijó gritou:/ Xi/ Tem nego Ubaldo aí/ Tem nego Ubaldo aí”¹. As devidas adaptações realizadas foram para proclamar o talento do atacante Ubaldo Miranda. Protagonista em campo, Ubaldo também foi popular nas páginas jornalísticas de humor sobre futebol. O objetivo deste capítulo é apresentar relações entre as práticas do futebol e as práticas do jornalismo, em seu viés humorístico, por meio da coluna “O chute” do jornal Binômio (1952-1964). Para isso, serão realizadas contextualizações sobre o jornal e o futebol em Belo Horizonte (MG) também pelas análises verbo-visuais da coluna nas edições 89, 90 e 91 de Binômio (1956), todas elas com textos sobre Ubaldo.

Nascido em Divinópolis (MG) em 1931, Ubaldo deixou sua cidade para ser jogador de futebol na capital mineira no final dos anos 1940, período marcado para o futebol na cidade “pela dubiedade das relações entre amadorismo e profissionalismo e por uma série de imbróglis, em um cenário por vezes confuso e bastante desorganizado” (Mayor, 2017, p. 331), que a pesquisadora Sarah Soutto Mayor conceitua como “profissionalismo amador”.

Sarah explica que um dos argumentos mais utilizados a favor do profissionalismo do futebol, marcado pelo pagamento de salários aos jogadores, era a não mais saída dos jogadores de BH para disputarem campeonatos pelos centros futebolísticos de São Paulo e Rio de Janeiro. Isso porque o profissionalismo do futebol, como reivindicado pela imprensa (dos Diários Associados, por exemplo) e dirigentes esportivos, daria conta de sanar as dificuldades financeiras dos clubes, muito pela existência de estádios maiores, como mostrado por Souza Neto (2017), e a possibilidade de lucro com a renda dos jogos (Souza, 2023). Ela complementa que as promessas com o início do profissionalismo em 1933 continuaram a não ser implementadas nos anos 1940, ainda que formas de distinção e legitimação tivessem sido realizadas para manter a distribuição do poder sobre o futebol mineiro pelos mesmos atores: os dirigentes dos clubes, que controlavam as federações específicas (profissional e amadora), os árbitros, os jogadores e as partidas.

A efemeridade da profissão e a valorização de um corpo rentável (máquina) foram situações que impactaram mais precisamente os jogadores. Muitas situações de violência, envolvendo atletas, árbitros e torcedores ainda eram observadas (possivelmente com mais intensidade que no período inicial do amadorismo), o que contrariava os prognósticos anteriores, propagados por dirigentes e pela imprensa, de que o profissionalismo sanaria estes problemas (Mayor, 2017, p. 331).

E não foi diferente com Ubaldo. A realização de jogos da Copa do Mundo FIFA 1950, no Estádio Independência, do clube Sete de Setembro Futebol Clube, construído para esse fim, seguia a lógica de mais uma promessa sobre o futebol em BH (Souza Neto, 2017). O jornalista Jairo Anatólio Lima (1928–2009), em seu livro de memórias sobre o estádio Independência,

publicado em 2004, conta que a situação do estádio era precária, com falta d'água, poucos banheiros, vestiários modestos e a ausência de cabines para locução esportiva (Lima, 2004). A torcida, frequentemente, tomava o gramado para reivindicar derrotas por causa de árbitros e também comemorar vitórias dadas pelos gols de Ubaldo, reconhecido como o jogador dos “gols espíritas” e carregado, literalmente, pelos braços da torcida do Atlético do Estádio Independência, no bairro Horto, até a sede do clube, no bairro Lourdes, em pouco mais de quatro quilômetros. Também foi no Independência, naquele mesmo 1958, quando voltou a defender o clube após ir jogar no Bangu, que Ubaldo foi atingido por um explosivo no gramado ao entrar em campo para a partida contra o Cruzeiro. Após atendimento médico, nada o impediu de jogar e ainda marcar gol.

Essa trajetória de Ubaldo como maior ídolo do Atlético nos anos 1950 foi narrada no livro escrito por Aírton Guimarães, publicado em 2000: *No tempo do Independência: Ubaldo Miranda, o futebol mineiro nos anos 50, na trajetória do grande ídolo*². O jogador foi campeão mineiro de futebol de 1950, 1952, 1953, 1954, 1955 e 1958 pelo clube no qual disputou 274 jogos e fez 135 gols. E só não participou da excursão do Atlético pela Europa em 1950, quando o clube ganhou o título simbólico de “Campeão do Gelo”, porque servia ao Exército da IV Região Militar, que não liberou o atacante. Ubaldo vendia os exemplares na Praça Sete, na região hipercentro de Belo Horizonte, diretamente aos torcedores. Essas histórias de Ubaldo também foram contadas mais recentemente, quando dos 90 anos do ex-jogador, pelo jornalista Rodrigo Fonseca, do portal jornalístico sobre esportes “ge”, durante a pandemia de Covid-19.³

Enquanto Ubaldo fazia história no clube Carijó, mais uma publicação jornalística ganhava as ruas da capital mineira. Em 17 de fevereiro de 1952, “Binômio: sombra e água fresca” estreou com o objetivo de ser uma publicação quase independente. Menos de 30 dias antes, em 20 de janeiro, outro órgão de imprensa que mudaria os rumos, nas décadas seguintes, da comunicação na cidade ganhava sua transmissão: “Itatiaia”, a rádio criada por Januário Laurindo Carneiro (1928–1994), que fez muitas parcerias com

“Binômio”, também fundado por dois jovens jornalistas Euro Luiz Arantes (1927–1993) e José Maria Rabêlo (1928–2021). De acordo com livro *Dicionário biográfico: imprensa mineira* publicado em 1994 pelo jornalista André Carvalho (1937–2019) — um dos mais importantes nomes do jornalismo e do mercado editorial de Belo Horizonte a partir de 1955 — e o historiador Waldemar Barbosa (1907–2000)⁴, com cerca de 5 mil verbetes sobre a imprensa mineira, Euro, antes de criar “Binômio” escreveu em Ubá, sua região de nascimento, o caderno de humor do jornal “Escorpião”, em 1948, e foi repórter do jornal “Folha de Minas” (1950/1951) e redator do “Informador Comercial”, que depois se tornaria o “Diário do Comércio”, entre 1950 e 1952, e do “Tribuna de Minas” em 1952. Foi o jornal de Ubá uma das inspirações para a criação em conjunto com Zé Maria Rabêlo (Carvalho; Barbosa, 1994).

Esse, após a criação do jornal, foi cronista político do “Tribuna de Minas” até 1954, repórter e chefe de reportagem de 1952 a 1959 do “Diário de Minas”, correspondente do “Última Hora”, de 1954 a 1956, e diretor da sucursal em BH do “Diário de Notícias”, de 1952 a 1959 (Carvalho; Barbosa, 1994). Ele foi também diretor de “Binômio” até o jornal ser fechado pelas forças militares que sustentaram o golpe de Estado realizado entre março e abril de 1964.⁵ As memórias de Zé Maria, que ficou em exílio político por 16 anos, estão documentadas em depoimentos concedidos ao Museu da Imagem e do Som (MIS-BH) realizados pelo projeto “Memória do jornalismo mineiro” e outros, como o concedido ao programa Memória e Poder,⁶ e nos livros *Binômio: edição histórica: o jornal que virou Minas de cabeça para baixo. Belo Horizonte*, de 1997, e no *Díáspora: os longos caminhos do exílio*, de 2001. As memórias de Euro não estão registradas documentalmente em livros, como fez Zé Maria, que no livro sobre o Binômio, homenageia Euro na dedicatória: “parceiro do sonho que tornou possível a fascinante aventura contada aqui”, que havia falecido anos antes. Quando são apresentados trechos de publicações humorísticas dele no jornal, ele é assim definido por Zé Maria:

Euro Luiz Arantes, fundador e diretor do Binômio, foi um dos maiores nomes do humor do jornal, estando sua produção disseminada em praticamente todas as nossas edições. Redigiu as colunas humorísticas Place

Pigalle e O Chute, entre outras, além da História Secreta dos Amores de Nonô (Rabelo, 2004, p. 123).

Deputado Estadual pela União Democrática Nacional (UDN) entre 1959 e 1963, por força política dada pelas páginas e relações sociais de “Binômio”, ele é apresentado como “homem de grande coragem” (Carvalho; Barbosa, 1994, p. 134) no Dicionário biográfico da imprensa mineira. Neste livro, Euro é indicado como chefe de redação entre 1983 e 1984 do Jornal de Minas, antes de ser juiz classista da Justiça do Trabalho em Juiz de Fora (1986–1992). No livro de memórias sobre o periódico *Jornal de Minas: histórias que ninguém leu* (Zuba, 2018), organizado pelo jornalista Fernando Horta Zuba, a ele é dedicada uma página em que é apresentado como bacharel em Direito pela UFMG e editor-chefe nos anos 1970 do jornal.

[...] implantou uma verdadeira revolução editorial, tornando o veículo respeitado e até mesmo temido pelos detentores do poder. Naqueles tempos ditatoriais, a bajulação recompensada era a principal característica da imprensa, desafiada pela coragem, ousadia e competência de Euro (Zuba, 2018, p. 192).

Isso, após ele ficar determinado tempo sem conseguir emprego, cerca de 12 anos, de acordo com sua sobrinha Nicolina Botelho, na dissertação “Sociedade, linguagem e jornalismo: o humor do ‘Binômio’ nos anos 50 e 60”, defendida em 2000 no Programa de Pós-Graduação em Extensão Rural da Universidade Federal de Viçosa (Botelho, 2000). Nicolina, em pesquisa iniciada nos anos 1990, quando teve oportunidade de realizar entrevistas com seu tio, com José Maria e com Celius Aulicus (1918–1994) — que trabalhou no jornal de 1955 a 1962 como seu “humorista oficial” e também editorialista (Botelho, 2000, p. 22) —, é a que mais se aproxima da narrativa de Euro sobre o “Binômio”. Em estudo que precisa ser referencial quando o assunto é o jornal, ela nos alerta para o fato de que

Algumas publicações que contam a história do Binômio ou tecem comentários a respeito desse jornal, costumam incorrer no erro de não situar claramente a fase em que se deu determinado acontecimento ou mudança,

passando para o leitor a impressão de que o que está sendo contado se refere a toda uma determinada fase do jornal ou mesmo de atribuir a seus últimos anos ou meses fatos que na verdade se deram em épocas anteriores (Botelho, 2000, p. 103).

Ubaldo esteve presente nas páginas de “Binômio”, em suas mais diferentes fases, como nas três primeiras edições (89, 90, 91 de 1956) da coluna “O Chute”, escrita, de acordo com Rabelo (2004), por Euro Arantes. Essas colunas serão analisadas verbo-visualmente (Leal; Carvalho; Jácome, 2019) para nos possibilitar indícios sobre o contexto de como o futebol é apresentado em “Binômio”, e como isso pode contribuir para a compreensão do jornalismo feito pelo jornal naquele período. Os pesquisadores Ana Paula Goulart Ribeiro, Bruno Martins e Elton Antunes (2017) auxiliam para destacar que menos do que um “fundo” capaz de estabilizar as dimensões temporais, o contexto é entendido enquanto elemento constituidor do texto, capaz de mostrar as temporalidades envolvidas nas relações comunicacionais. Texto este, entendido enquanto corpo vivo que encarna formas de experiência, em vitalidade entre o tecido e o tecer, nunca generalizável por nossa proposta de elaborar presença no mundo pela textualização, como nos alertam Elton Antunes, Rennan Maфра e Carlos Jáuregui (2018). Em outras palavras, como “Binômio”, em suas narrativas em humor sobre futebol a partir do jogador Ubaldo, se insere enquanto prática de um jornalismo que atua enquanto ator colonizado e colonizador (Carvalho, 2023)? Para tanto, na sequência, será realizada a análise, a considerar as devidas fases do jornal, como recomenda Botelho (2000).

“O chute” em “Binômio: crítica e humorismo”

Como dito, de acordo com José Maria Rabelo, a redação de “O chute” era realizada por Euro Arantes. A coluna foi iniciada na edição 89, de 26 de fevereiro de 1956, na fase humorística do periódico⁷. Pela definição proposta por Rabelo (2004), o jornal teve três fases bem distintas. A primeira foi até 1956, com seu limite não muito bem definido, de acordo com ele, que correspondia ao governo de Juscelino Kubitschek — Partido Social Democrático (PSD) — em Minas

Gerais. Porém, no ano anterior Clóvis Salgado — Partido Republicano (PR) —, antes vice-governador, assumiu o governo para que JK disputasse as eleições presidenciais, vencida por ele, período que Rabelo chamou de transição da fase humorística para a panfletária (Rabelo, 2004). Para ele, a humorística,

Era uma fase alegre, iconoclasta, quase debochada, que refletia em alguma medida o espírito jovial e folgazão do Governo Juscelino. “Um jornal de estudantes, como dizia sempre o Euro, que a polícia resolveu levar a sério”. O riso constituía sua grande arma, corroendo, entre uma piadinha e outra ou uma charge irreverente, alguns dos mitos mais consagrados de Minas (Rabelo, 2004, p. 19).

A intenção era a irreverência, pelo jornal humorístico, “que de certa forma chocasse e scandalizasse o leitor. Alguma coisa que atropelasse o conservadorismo mineiro, despindo-o de seus mais caros adereços” (Rabelo, 2004, p. 20). No jornalismo, o símbolo desse modo mineiro de manter as tradições era o “Estado de Minas”, “o grande jornal dos mineiros”, como nos mostra a pesquisadora Vera Regina Veiga França em seu livro *Jornalismo e vida social: a história amena de um jornal mineiro* (França, 1998). Para existir uma relação de identificação entre o jornal e seu público, ela diz ser preciso uma íntima relação com o social, que “no caso do Estado de Minas, não se baseia numa lógica racional, na adequação meios/fins, mas numa adição de sentidos e lógicas ocasionais” (França, 1998, p. 220). Em “Binômio”, isso pode ser revelado pela atuação ainda mais oposicionista ao PSD de sua segunda fase, conforme Rabelo (2004) durante a gestão de José Francisco Bias Fortes (1891–1971) no comando do governo mineiro.

Essa lógica ocasional, em soma de sentidos, é o que se busca com o humor. Por isso, é nesse fazer entre o choque e o escândalo que estava “O chute”. Nicolina Botelho nos auxilia a compreender que entre a fase humorística “Binômio-Sombra e Água Fresca (um órgão quase independente)” (1952–1955) e a fase panfletária “Binômio - O Jornal da Semana, a maior tiragem da imprensa mineira” (1955–1959) houve um pequeno período de transição, durante o qual o jornal se chamou “Binômio - Crítica e Humoris-

mo: Órgão quase independente (99% independente, 1% ligações suspeitas)” entre outubro de 1955 e junho de 1956. Nas palavras de Euro:

Nós vivemos um momento de indecisão sobre o rumo do jornal. *Binômio - Crítica e Humorismo* foi uma fase de transição. Não podíamos continuar com o jornal humorístico, porque já estava cansando. Então, nós resolvemos fazer um jornal sério e teve esta fase de transição, de indecisão nossa. A forma foi esta: não podíamos acabar com o humorismo de repente, não dava certo. Então ficou *Crítica e Humorismo*, uma fase que antecedeu *O jornal da Semana*” (Arantes apud Botelho, 2000, p. 49, grifo deles).

Euro não assinala na entrevista concedida para a pesquisadora e sobrinha Nicolina Botelho se era ele quem estava cansado de escrever humor ou do público ler e comprar jornalismo em humor. Nicolina aponta que o jornal publicou em várias edições cartas de leitores cobrando por mais espaço nas colunas humorísticas. Na edição de véspera de Natal, o público apontava em cartas publicadas que não sabiam

mais se *Binômio* era um jornal sério ou de humor. Afirmavam que, como o jornal fugiu consideravelmente à sua orientação inicial, muitos leitores já não o liam mais com a mesma frequência. E concluíam perguntando: “Não seria melhor que o *Binômio* voltasse a sua fase antiga, continuando apenas como órgão humorístico?” (Botelho, 2000, p. 50).

“*Binômio*” não poderia ser um jornal de humor sério ou um jornal sério de humor? Antes, como os mais diversos públicos o entendiam? Será que havia o entendimento de *Binômio* como jornalismo? Havia possibilidades para isso, pois naquele ano de 1955, com o “*Crítica e humorismo*”, o jornal passou de quatro para oito páginas, com o uso da cor vermelha nas páginas diagramadas; ele buscava ser um semanário para a devida repercussão dos fatos políticos, o que aconteceu a partir de abril de 1956. *Binômio* queria ser sério, mas o que esse adjetivo significava? Em seus estudos, o pesquisador Carlos Alberto Carvalho nos faz entender o jornalismo como inserido nas realidades históricas capazes de apontar e reverberar, em suas narrativas, aspectos das colonialidades do saber e do poder, que extrapolam a mate-

rialidade física de um exemplar impresso (Carvalho, 2023). O jornalismo é reconhecido socialmente em sua pluralidade,

como plurais são seus compromissos éticos (ou a falta deles), suas configurações estéticas, suas adesões políticas, econômicas, culturais, comportamentais, ideológicas etc. Plurais são também os jogos de poder e as disputas de sentido estabelecidas com outras atrizes e com outros atores sociais, determinantes para a própria credibilidade ou descrédito em relação às ações e informações jornalísticas (Carvalho, 2023, p. 25).

Nessa busca por identidade em sua pluralidade nas relações com os atores sociais, Binômio criou em 1956 novas colunas de humor. Para Nicolina Botelho (2000), duas: “Aparte das Galerias” — com as repercussões políticas da Assembleia Legislativa de Minas Gerais em suas “piadas, gafes, aberrações e acontecimentos folclóricos” (Botelho, 2000, p. 50), publicada até a saída de Euro do jornal em 1961 — e “O Golpe (contra o estado de coisas), pelo General da Banda”, que de redação inicial feita por Euro, logo ganhou os contornos e o texto de Celius Aulicus, que de tanto sucesso feito passou a ser conhecido pelo epíteto “General”. Sim, parecia que o cansaço de escrever humor era de Euro, que logo transferiu outras colunas de humor, “praticamente todas as seções humorísticas” (Botelho, 2000, p. 52), para Celius. Em entrevista para Nicolina, o “General” cita “Aparte das Galerias”, “Rádio, TV e Boite”, “O golpe”, “Place Pigalle”, mas não cita “O chute”, confirmando o relato de Zé Maria Rabelo de ser Euro o autor da coluna sobre humor e futebol e que nos dá a oportunidade de incluir uma terceira coluna entre as novas que surgiram em “Binômio”.

Para Celius, também referência sindical na greve dos jornalistas e gráficos mineiros em dezembro de 1963 (Assunção, 2016), em entrevista concedida em 1982 para o projeto “Memórias do jornalismo mineiro”, Binômio, na nossa interpretação, encontrou sua identidade jornalística, séria:

a técnica jornalística e a técnica da polêmica empregada pelo ‘Binômio’ foi uma coisa muito séria. E até hoje, baseado no ‘Binômio’, acho que o jornal deve ter três tipos de linguagem: patética, virulenta, de briga mesmo, ou irônica, para ser compreendido, ser lido e ter influência. Eram as linguagens que o ‘Binômio’ usava e foi um jornal que de fato penetrou” (Aulicus, 1995, p. 163).

E foi isso que o jornal buscou em “O chute”, que era assinada por “Perna de pau”, nome anterior, inclusive, de coluna sobre esportes da primeira fase do jornal, que chegou a ter curta duração, como quase todas elas, de acordo com Botelho (2000). Nomes como “Esquina dos aflitos”, “Bola na área”, comuns no jornalismo sobre esporte praticado em Belo Horizonte na segunda metade do século XX, e “Flashinho”, “Bola fora” e “Crônica do Genuíno” e “Crônica do Jaburu”, ambas escritas por Zé Maria, com nomes de jogadores. Jaburu foi jogador do América Mineiro; o mineiro de Sete Lagoas, Genuíno, disputou partidas pelo Cruzeiro e pelo Vasco, mas era conhecido, principalmente, por gostar de dirigir caminhões. O estilo dos textos: o de Juburu era com gíria de malandro carioca, e o de Genuíno com linguagem de caminhoneiro, nos termos de Zé Maria descritos na dissertação de Nicolina Botelho (Botelho, 2000). E por que não utilizar o nome do grande ídolo daqueles tempos, Ubaldo? Na entrevista, Zé Maria afirmou ser o divinopolitano a inspiração para os outros nomes de futebolistas, pois havia no jornal “Diário da Tarde”, dos “Diários e Emissoras Associadas”, a “Crônica do Ubaldo”.

Ubaldo é o grande chamariz de “O chute”, tanto que está presente nas três primeiras edições como protagonista. Na primeira, logo após a descrição sobre o que seria a coluna (Prefácio ilustrado), lá está Ubaldo em “Pombal”, um trocadilho sexual que envolvia a visita de Ubaldo, “a maior glória de Divinópolis”, ao Jardim Zoológico da Pampulha em companhia de outro jogador (“Pepê, maior glória de Carangola”), quando não sabia o que seria um pombal, logo explicado a ele por seu amigo.

Na edição de 11 de março de 1956, a de número 90, o título é “A notícia”. E afirma sobre a ida do jogador do Atlético para a cidade do Rio de Janeiro com a intenção de jogar no Bangu Atlético Clube — clube surgido a partir da Fábrica Bangu, cujas cores são branco e vermelho e cujo estádio é conhecido pelo nome “Moça Bonita”, como o terreno era chamado antes de ser transformado em local para a prática esportiva. O texto, possivelmente escrito pelo torcedor do América Mineiro Euro Arantes, afirmava que Ubaldo (chamado de “Mikika” e “Negra Maluca”), apesar de acima do peso, pensou que ao se achar craque de bola poderia jogar em qualquer clube (ainda que

seus amigos o “procuraram dissuadi-lo de praticar tamanha asneira”), mas é vocacionado apenas para o Atlético Mineiro e, no Rio, o Flamengo: “Agora, os jornais noticiam que a Negra Maluca já perdeu sete quilos e que, em breve, voltará ao time de cima dos tecelões; [...] Não é à toa que a sabedoria popular diz que sete é conta de mentiroso”. Em ambas as edições, uma charge de anos antes de Mauro Borja Lopes, o Borjalo (1925–2004), ilustrador mineiro — nascido no distrito Velho da Taipa, em Pitangui — que naquele tempo fazia sucesso nacional e internacional, e que décadas depois foi nome fundamental para a qualidade artística e de produção da TV Globo, no Rio de Janeiro. É na edição seguinte que Ubaldo tem protagonismo.

A crônica humorística “Demografia Ubaldiana” envolve Ubaldo, senhoras cariocas e métodos contraceptivos, em uma recepção em sua homenagem, em um apartamento de Copacabana, ofertada por um “grã-fino gostosão”:

Ingênuo por convicção e temperamento, na noite seguinte, eis o “Categórico” no hall do apartamento do amigo. Introduzido, foi logo apresentado a gregos e troianos. Mas os gregos e troianos que bebericavam no apartamento são de hoje, não dão bola pra cavalo, ainda que o equino não passe de um engenho bélico. E, num instante estava o Nêga Maluca completamente abandonado, desambientado, sem ter com quem conversar. Pois, por incrível que possa parecer, o Ubaldo também conversa, e bem. A maior glória de Divinópolis, então, procurou uma poltrona para refestelar-se. Apesar da quase ausência de luz, o Mikika descobriu uma poltrona. Assentou-se, acendeu um cigarro e ficou, como o Djalma Andrade, filosofando a fumaça que subia, melancólica nuvem um céu cujo gabarito não ia além de três metros. Ora, junto à poltrona ocupada pelo Ubaldo, havia outras e um *soumier*. Neles, se postaram umas seis senhoras, saudáveis e garrulas. Porém, por uma imposição ótica, não viram Ubaldo na vizinhança (O Chute, 1956, p. 5).

194-1956

BINÔMIO

CIGARROS FIO DE OURO — AGRAHAM ATÉ A ÚLTIMA, TRAGADA

Quando soube que o sr. Ademar de Barros fôra condenado a dois anos de reclusão, exclamou com autoridade o centro-avante Genuine: — Ora essa, pior do que o escândalo dos Chevrolet's, em S. Paulo, foi o caso do Renault (Aureo) em Belo Horizonte. E nem por isso condenaram o «Reo».

O CHUTE POR PERNA DE PAU

Demografia Ubaldiana

Não por causa de uma côra, mas graças ao Silvério, o Bangu tem torcedores em Copacabana. Uns sofisticados que se servem dos mistérios rodados para demonstrações literárias. Uns duros plantativos, quando soube que o Bangu havia contratado o invidiável Ubaldo «Calegário» Miranda, os shales das areias da praia famosa e deu as caras no subúrbio teoclico. Trau logo de ficar comendo o Mikiko, o que se deu durante (de vista) e após (pessoalmente) em Iruia. E já amigos (os grã-finos fazem amizade com a meua universidade) com o sr. João Félix marca lençóis para o Caminhão, o gostoso de Copacabana convidou o Ubaldo para comparecer a uma recepção que iria dar, no dia seguinte, em homenagem ao craque, no seu apartamento.

Ingressou por convicção e temperamento, na noite seguinte, via o Calegário no chali de apartamento do amigo. Introduzido, foi logo apresentado a gregos e troianos. Mas os gregos e troianos que beberram no apartamento são de hoje, não são de hoje pra cá, ainda que o equino não passe de um engenho bôlico. E, num instante estava o Nêgo Maluco completamente abandonado, fasmagorizado, sem ter com quem conversar. Pois, por incrível que possa parecer, o Ubaldo também conversa, e bem.

A maior glória de Divinópolis, então, procurou uma poltrona para refestoiar-se. Apesar da quase ausência de luz, o Mikiko descobriu uma poltrona. Assentou-se, acendeu um cigarro e ficou, como o Djálmir Andrade, flutuando a fumaça que sobia, melancólico ruído de um céu cujo gubérto não ia além de três metros.

Ora, junto à poltrona ocupada pelo Ubaldo, havia outras e um sombrero. Não, se postaram uma só senhora, saudável e garbada. Porém, por uma impropriedade, não viram o Ubaldo na vizinhança.

E como boas senhoras, isto é, casadas, abordaram um assunto muito delicado e atual: a fumaça de filhos. Cada uma expunha o método adotado, mas sempre com ressalvas. Quando menos esperavam, bafava e via-se o menino. Uma delas, porém, era mais feliz, tinha mais sorte. Descreveu o seu método infalível ante a inveja das outras. O Ubaldo escutava. Era um método simples, um processo primário, barato e fácil. Após o cumprimento do preceito bíblico, fazia uma lavagem rápida com uma mistura química, especiosa e sutil. O Ubaldo escutava.

Não, não de cara com o grande atamido. Rubricaram-se. Então, a carinha ingênua de Ubaldo foi uma

REBATIDAS

O sr. Paulo (Constitui) Papai-amoroso de lá de na paradas, só fuma Lencinho. Após, para agredir o sr. Jorge (Droga), sempre sempre no bôlo uma cartola de Marfusa Pitt, também.

Tuistão, promoveu-se no P. do Pato por nada um ano. A renovação se fez com fabulosas condições para o vencedor. Entrar na cidade, figura uma que garante ao Nêgo, quando regressar à fumaça, pensante, exultante de distribuído de Vinho do Prêto, no Brasil.

Após o Ademar e Craxio, de Ademar, no Barro Preto, o sr. Leão (Gente), diretor babilônico do Inst. de Ciências: "Não se esqueça mais na Atualidade do encanamento de um novo léxico. Estamos antiteticamente no Tropico".

O sr. Filipe (esta vez) de rosto pela qual o seu "nêgo" entrou, em "nêgo" (esta), nesta Capital, com o Ademar, quando lá indicava que o prova de fumaça deveria ser feita e selada gentis, com o Nêgo, pelo menos quando ao fumaça, todo mundo vai achar que o seu amiguinho está bem mesmo, e melhor que se poderia achar.

Ubaldo «Calegário» Miranda esteve na Capital. Foi visto domingo à tarde, na Estação (Jardim) Rêbelle, na televisão, à noite e, de madrugada, no "Bôlo da Condição", bem em frente a "Alô Voz" e "Mundo da Manhã". Foi visto na Praça 31, no casquinha do lado da Rua 31, no dia seguinte, no mesmo dia, na porta do sr. Diógenes.

espécie de injeção de coragem nas senhoras. Aproximaram-se dele:

— Então, o sr. senhoras, como vai? — Sim, senhoras (o Ubaldo sempre teve vocação para poligamia), porém, não casado também. Então, acostumado com esse assunto.

— Então, qual a sua opinião? — Lá em casa o método que adotamos é o natural: tantas filhas quantas Deus quiser. Já ouvi, todavia, todos bons métodos que as senhoras experimentam a, com exceção do último, do infalível.

— E que tal você acha? — Era a satura.

E o Ubaldo, já de pé, com os olhos na porta de saída:

— Um colosso, não resta dúvida. Mas se a senhora possesses um pouco de asnele, o negócio devia ficar muito maravilhoso.

Santana quer é bate-bôca

O latorador Waldemar Santana, que recentemente esteve em Belo Horizonte, andou desafiando o prof. Antônio Alves para uma luta na Santa Capital. Mas quando o professor avisou o desafio, o sr. Santana, em vez de mover a batida da luta viajou para o Rio e foi lá enfrentar o "Diário Caricão" sobre o assunto. Quer dizer: quis resolver na imprensa um caso que só poderia ser decidido no tatame.

Em resposta, o prof. Antônio Alves escreveu uma carta ao "Diário Caricão" (que foi publicada na semana passada) dizendo que o sr. Waldemar Santana quer é "bate-bôca", pelas razões. E que ele, Antônio Alves, não tem tempo nem disposição para esse espécie de luta. Portanto, para por encargo o assunto, pedindo ao sr. Santana que não volte a falar sobre o caso para mover a luta da luta MORAL DA HISTÓRIA: latorador de João, no Brasil, tem que criar calos em duas partes do corpo: nos dedos, para segurar no quicongo, e na língua, para falar mal do adversário.

Sociedade Comercial de Investimentos Ltda. «SOMIL»

Compra, venda e Administração de Imóveis — Possuimos letes e casas populares em vários bairros e vilas para vender a módicas prestações. Fazemos adiantamentos por conta de aluguel.

♦ — Av. Aragoalhas, 491 — Edifício Danatê — Sala 420
Fone: 4-5799 — Caixa Postal nº 478
BELO HORIZONTE

AVISO À PRAÇA

OSWALDO SANGIORGI avisa aos seus amigos, frequentes e revendedores a mudança de sua fábrica de

MOVEIS AIMORES

para as suas novas e modernas instalações, em prédio próprio à Rua Lagoa Santa, 224.

OPTIMUS studio

desenhos decorações

Edifício L.A.P.I.
Sala 1102-03
Fone 4-4074

ÓCULOS LENTES CANETAS CONCERTOS

ÓTICA FERREIRA LTDA.

RUA RIO DE JANEIRO, 460
FONE 2-0427 — PRAÇA SETE

Acordeons! Apenas Cr\$ 3.000,00 de entrada em BEMOREIRA

Figura 1: Ubaldo é destaque em "O chute" em "Demografia Ubaldiana" (1956).

Fonte: Binômio nº 91, p. 5, 25 de março de 1956 (Acervo Biblioteca Universitária/UFGM).

A conversa das mulheres faladeiras chegaria a Ubaldo que, com sua “carinha ingênua”, encorajou as senhoras a perguntarem a opinião do jogador, que logo revelaria ser casado e adotar o método contraceptivo que para ele seria o natural: “tantos filhos quantos Deus quiser”. Ainda que distante fisicamente de Belo Horizonte, o jogador não deixa de ser assunto na coluna sobre esporte de “Binômio”. Isso mostra a força do ídolo, aquele que tem o poder de ser reverenciado pela torcida, e que, se for falado, comentado, escrito, inclusive pelo humor, vende exemplares de jornal.

Nesta edição 91, que conta com crônica de Fernando Sabino (1923–2004) intitulada “Olha a água, Conceição!”, a direção do jornal é assinada por Euro, e a superintendência por Hilton Veloso Bohrer, com redação e administração na sala 63 do sexto andar de prédio no número 430 da rua Rio de Janeiro, bem na Praça Sete de Setembro, no centro da capital mineira, assim como as edições anteriores analisadas. “Binômio é um jornal que seleciona seus anunciantes”, declaram na página dois. Logo acima do título da coluna está uma piada que envolve o jogador Genuíno e sua forma de falar por metáforas que envolvem marcas automobilísticas. Ao lado direito da ilustração, nas notas que chamaram de “Rebatidas”, estava também por lá Ubaldo, na última:

Ubaldo “Categórico” Miranda esteve na Capital. Foi visto domingo à tarde, no Estádio Juscelino Kubitschek; na televisão à noite e, de madrugada no Beco da Comadre, bem em frente a “Aí vem a Marinha”. Mas o sr. José de Paula Jr. só conseguiu dar-lhe seu abraço, no dia seguinte, ao meio-dia, na porta do 2º Distrito (O Chute, 1956, p. 5).

Distrito Policial. Era esse o destino de Ubaldo após uma noite em Belo Horizonte que faria rir os consumidores de “Binômio”, os torcedores de futebol, e que apresenta indícios sobre as mágoas da torcida após sua saída do Atlético por um salário maior na capital federal. Ubaldo, o “categórico” em sua decisão de ir para o Rio — justificada publicamente pelo desejo de jogar com o craque da ponta-esquerda Zizinho (1921–2002) — ainda ocupava a condição de ídolo do Atlético? A sua recorrência nas três edições iniciais de uma coluna sobre esportes parece indicar que sim. Caso contrário, não ha-

veria motivo de ele ser tantas vezes personagem dos textos de Euro Arantes, ainda que de modo ridicularizado, pelo humor em jornalismo.

Considerações finais

Neste capítulo, menos que uma norma sobre o que é jornalismo, como pretendido na avaliação feita pelos próprios jornalistas de “Binômio” ao pensar na ideia de um jornal sério, neste trabalho entendemos o jornalismo praticado em “O chute” “como uma forma de inteligibilidade precária”, em que “não se minimiza a potência de conhecimento por ele gerada” (Jácome, 2023, p. 18), como nos ensina o pesquisador Phellipy Jácome a partir do entendimento de Carlos Alberto Carvalho sobre o jornalismo como ator colonizado e como ator colonizador. Nesse sentido, “Binômio” pode ser entendido como propulsor de uma narrativa que coloca Ubaldo como um jogador que não deu o devido valor ao Atlético Mineiro, que foi para o Rio de Janeiro para ser um “estranho” na zona sul carioca em um período, como visto, marcado pelo profissionalismo amador (Mayor, 2017). Ainda que com cara de ingênuo, ele apronta confusões quando volta a Belo Horizonte em um domingo, uma vez que ele é “Nego Ubaldo”, o homenageado na paródia de “Tem nego bebo aí”. Acima do peso, ele é um corpo a ser valorizado como uma máquina rentável aos torcedores e ao clube.

Nessa perspectiva, “O chute” age na dinâmica da colonialidade, ao apresentar um jornalismo em suas “hierarquizações assentadas no racismo, nas relações de gênero, nas intolerâncias religiosas, na xenofobia, nas diferenças culturais [...] enraizadas inclusive como práticas no interior de sociedades ou povos que delas são vítimas, mas que acabam por também reproduzi-la” (Carvalho, 2023, p. 29). Nessas narrativas contraditórias e fraturadas dos jornalismos, como nos diz Carvalho (2023), “O chute” passa a ser compreendido como “mediação do tempo e no tempo” (Jácome, 2020, p. 277) para indiciar sobre as relações sociais que envolviam o futebol numa Belo Horizonte em 1956, marcada pela ausência do ídolo de um clube em seus próprios gramados e pelas violências que isso pode gerar. É sintomático

dessa mediação realizada por “O chute” Ubaldo ter sido atingido por um explosivo no gramado ao entrar em campo para a partida contra o Cruzeiro, quando voltou aos gramados de BH em 1958.

Talvez fosse esse o cansaço alegado por Euro Arantes: de um humor que funcionava “como um herói das zonas ambíguas da ordem social, um relativizador das leis, regulamentos, moralidades” (Botelho, 2020, p. 107), com vocação para a vingança e o desmascaramento, como nos lembrou Nicolina Botelho (2000), sobre a fase “Sombra e água fresca”. Sobre o período “O Jornal da Semana”, ela afirma que “como vingador generalizado de um sistema hierarquizado, tratava como sendo do plano moral o que tinha suas raízes na exploração econômica e política, tentando resolver esses conflitos via luta pessoal” (Botelho, 2025, p. 109). Como dito, “O chute” é de um período em que o jornal buscava criar uma identidade que buscasse conciliar “Crítica e humorismo”. Nessa relação entre as fases do jornal, Ubaldo parece ser o objeto da vingança, o traidor da torcida do Carijó e do futebol de Belo Horizonte. Ele merece ser moralizado, desmascarado em seu comportamento, ainda que para isso a caneta do redator “Perna de Pau” (Euro) o entenda como alguém do topo da hierarquia (o ídolo), não o reconhecendo como um sujeito marcado pela exploração econômica e política. Análises em mais edições da coluna, e em outros jornais, podem indicar sobre o modo como Ubaldo compreendia essas relações, de modo a enriquecer o argumento aqui iniciado.

Referências Bibliográficas

ANTUNES, Elton; MAFRA, Rennan; JÁUREGUI, Carlos. Mídia em trânsito, mídia em transe: textualização, epifania e distanciação. In: LEAL, Bruno; CARVALHO, Carlos Alberto; ALZAMORA, Geane (Org.). Textualidades midiáticas. Belo Horizonte: PPGCom/UFGM, 2018.

ASSUNÇÃO, Paulinho. Sete décadas de uma épica travessia. In: LEMOS, Paulo (org). *Álvares Cabral, 400: a casa da Liberdade*. Editora Graphar, Ouro Preto, 2016.

AULICUS, Celius. Depoimento. In: *Memória do jornalismo mineiro*. [Departamento de Comunicação Social da PUC/ MG, Secretaria Municipal de Cultura de Belo Horizonte e Sindicato dos Jornalistas Profissionais de Minas Gerais]. Belo Horizonte: UFGM e PUC Minas, 181 p, 1995.

BINÔMIO. *Edições 89, 90, 91 de 1956*. Belo Horizonte. Disponível em: <https://catalogobiblioteca.ufmg.br/acervo/586240/sumarios>. Acesso em: 12 out. 2025.

BOTELHO, Nicolina Maria Arantes. *Sociedade, linguagem e jornalismo: o humor do “Binômio” nos anos 50 e 60*. Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Extensão Rural da Universidade Federal de Viçosa, 138f. Viçosa, 2000.

CARVALHO, Carlos Alberto de. *Jornalismo: ator social colonizado e colonizador*. Curitiba: Editora CRV, 2023.

CARVALHO; André; BARBOSA, Waldemar. *Dicionário biográfico: imprensa mineira*. Armazém de Idéias, Belo Horizonte, 259f, 1994.

FRANÇA, Vera Veiga. *Jornalismo e vida social: a história amena de um jornal mineiro*. Belo Horizonte: Editora UFGM, 259 p, 1998.

JÁCOME, Phellipy. As experiências precárias e potentes dos saberes jornalísticos. In: CARVALHO, Carlos Alberto de. *Jornalismo: ator social colonizado e colonizador*. Editora CRV, Curitiba, 156p, 2023.

JÁCOME, Phellipy. Narrativas, direito ao tempo e vulnerabilidades. In: MIRANDA, Cynthia Mara; SOUSA, Maíra Evangelista; CARVALHO,

Carlos Alberto; LAGE, Leandro Rodrigues (org.). *Vulnerabilidades, narrativas e identidades*. 1ed, Belo Horizonte: Selo PPGCom/UFGM, p. 117-135, 2020.

LEAL, Bruno Souza.; CARVALHO, Carlos Alberto de.; JÁCOME, Phellipy Pereira. Contextualizações e complexidades temporais: um exercício a partir da narrativa jornalística. In: *XLII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, 2019, Belém. Anais [...] Belém: Intercom, 2019, p. 1-16. Disponível em: <https://bit.ly/3WyeA4i>. Acesso em: 13 out. 2024.

LIMA, Jairo Anatólio. *Estádio Independência* (BH, a cidade de cada um). Editora Conceito. 87 p., 2004.

MAYOR, Sarah Teixeira Soutto. *O futebol na cidade de Belo Horizonte: amadorismo e profissionalismo nas décadas de 1930 e 1940*. Doutorado em Estudos do Lazer (Tese, 358 f). Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2017.

RABÊLO, José Maria *Binômio*: edição histórica: o jornal que virou Minas de cabeça para baixo. Belo Horizonte, Armazém de Idéias e Barlavento Grupo Editorial, 2004.

RIBEIRO, Ana Paula; MARTINS, Bruno; ANTUNES, Elton. Linguagem, sentido e contexto: considerações sobre comunicação e história. *Revista Famecos*, v.24 n 3, p.1 -17, 2017.

SOUZA, Ives Teixeira. *O dinheiro do Otacílio – Futebol, política e jornalismo em Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Fafich/ Selo PPGCOM UFGM,, 152 p, 2023.

SOUZA NETO, Georgino Jorge. *Do Prado ao Mineirão: a história dos estádios na capital inventada*. Tese. (Doutorado em Estudos do Lazer) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

ZUBA, Fernando Horta. *Jornal de Minas: histórias que ninguém leu*. Belo Horizonte, Páginas Editora, 208p., 2018.

Notas

Clique sobre o número para retornar ao texto

1. Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/128212/tem-ne-go-bebo-ai>. Acesso em: 10 out. 2025.

2. O portal Terceiro Tempo também dedica uma página com informações sobre o jogador. Disponível em: <https://terceirotempo.uol.com.br/que-fim-levou/ubaldo-449>. Acesso em: 12 out. 2025.

3. Ubaldo 90 anos: da fuga de casa aos braços da torcida, lenda do Atlético-MG conta sua história. Disponível em: <https://ge.globo.com/futebol/times/atletico-mg/noticia/ubaldo-90-anos-da-fuga-de-casa-aos-bracos-da-torcida-lenda-do-atletico-mg-counta-sua-historia.ghhtml>. Acesso em: 12 out. 2025.

4. Para saber mais sobre André Carvalho, veja o depoimento dele ao programa “Memória e poder”, da TV ALMG. Disponível em: <https://www.almg.gov.br/comunicacao/tv-assembleia/videos/video?id=1320766>. Acesso em: 12 out. 2025.

5. Destaca-se a necessidade de pesquisas a serem realizadas na área de Comunicação que dêem conta ou se aproximem mais, das relações envolvendo as empresas jornalísticas em Belo Horizonte e os agentes políticos para o golpe de Estado em 1964. Sobre as páginas impressas pelo “Binômio” e “Estado de Minas”, veja a dissertação em História “Da Informação à Representação: O Papel do Jornal Escrito Mineiro nos Anos 1963 e 1964”, de Renato João de Souza. Disponível em: <https://www2.uff.br/ppghistoria/files/2012/04/Renato-Jo%C3%A3o-de-Souza.pdf>. Acesso em: 10 out. 2025.

6. Memória e Poder: José Maria Rabelo. Disponível em: <https://www.almg.gov.br/comunicacao/tv-assembleia/videos/video?id=657458&tagLocalizacao=>. Acesso em: 12 out. 2025.

7. Cabe mencionar que análises iniciais sobre as relações esportivas em “Binômio” foram realizadas pelos discentes da disciplina “Belo Horizonte, jornalismo e futebol”, do Departamento de Comunicação Social da UFMG, em 2023 e 2024.

CAPÍTULO 10

Entre testemunhar, rememorar e esquecer: reflexões sobre o testemunho do combate à ditadura brasileira a partir de um livro delicado

LUCAS GUIMARÃES RESENDE

Apresentação do gesto tensionador

Este texto nasce navegando sob a memória brasileira de sua última ditadura civil-militar¹ (1964-1985) a partir de questões delicadas, disputadas e problemáticas sobre os testemunhos tecidos e as formas pelas quais estes puderam ou não emergir midiaticamente desde o fim do regime dos militares. Nosso agir se faz, assim, por entender as dimensões que coexistem no ato testemunhal bem como as implicações que se revelam quando esse gesto narrativo luta por reconhecimento — ser lido, ouvido, disputando os sentidos do passado — no Brasil pós-ditadura. Com as reparações insuficientes, com a anistia aos torturadores, a transição negociada com os militares e a ausência de uma política contundente sobre a verdade histórica na reabertura do país (Gagnebin, 2010; Napolitano, 2014; Pedretti, 2024), este último ponto que só aconteceria em maior escala com a Comissão Nacional da Verdade (CNV) instaurada em 2011, o entendimento de uma espécie de “virada de página” no país não obteve lastro na sociedade. As feridas continuaram abertas, o

tempo de violências não cessou e a memória daquele período persistia em retornar, sendo disputada, em alta tensão, pelas antigas fileiras militares e pelos opositoristas combatidos pelo Estado brasileiro naquele tempo. Com isso, com um processo de ebulição cada vez maior, a memória da ditadura brasileira voltaria à evidência no século XXI, chegando a se posicionar, em dado momento, no centro da luta política (Ribeiro; Bertol, 2021).

Propomos, então, entendendo a relação íntima entre memória e testemunho, explorando suas conexões conceituais, suas dimensões políticas e seus aparecimentos no contexto brasileiro, tecer, aqui, reflexões sobre o tensionamento das categorias a partir de um olhar pela e para a disputa e a fricção (Rivera Cusicanqui, 2024). Compreendemos que, nestas tensões, há um agitamento importante que incide em fenômenos complexos envoltos em processos de textualização (Leal, 2018) revelando sentidos sociais ocultos, escondidos, suprimidos, a partir de uma política temporal que opera restringindo narrativas (Jácome, 2020). Nosso gesto se ancora, assim, em um testemunho específico percebido como potente, sendo ponto de partida à uma discussão conceitual e material desta categoria do testemunho no cenário brasileiro das últimas décadas. Este testemunho-fio de tensão (e condutor inicial), aqui, é o livro *Viagem à Luta Armada*, do ex-guerrilheiro Carlos Eugênio Paz.

Publicado pela *Civilização Brasileira* em 1996, a obra conta dos caminhos de seu autor, de codinome Clemente, na resistência armada contra a ditadura dos militares. Paz, entre 1968 e 1973, foi guerrilheiro pela Ação Libertadora Nacional (ALN), onde chegou a compor a coordenação nacional da organização de 1970 ao ano de seu exílio, 1973. Retornou ao Brasil nos anos 1980 e, a partir dali, passou a ser um personagem importante a disputar o passado do regime autoritário no país, tornando-se um “guardião da memória social brasileira”, ou “ao menos de um pedaço importante dela” (Ruivo, 2004, p. 393). Seu livro, o primeiro de dois — seguido, no ano seguinte, por *Nas Trilhas da ALN* —, continha o testemunho da experiência vivenciada por aquele jovem que, ainda na saída da adolescência, escolheu participar da luta armada. Entre a beleza daquele sonho que vivera e a realidade encontrada no cotidiano da luta, narrou, também, justificações — execuções — que

participou no combate, notadamente os de Henning Boilesen — empresário torturador aliado da repressão — e de Márcio Leite de Toledo — guerrilheiro insubordinado que era suspeito de traição.

A questão fundamental é que, contendo esse testemunho, *Viagem à Luta Armada* teve certa repercussão, aparecendo no *Fantástico* e seu autor entrevistado nas páginas amarelas da *Veja* na época do lançamento. No século XXI, cerca de 15 anos após sua publicação, adentraria, ainda, nas colunas de Augusto Nunes e Reinaldo Azevedo também na *Veja* (Resende, 2025). Diferente do segundo livro de Paz, o primeiro reverberou, de algum modo. No entanto, o gesto testemunhal, espinhento, com ações polêmicas assumidas sob o passado, tornou-se uma obra delicada, entendida por um “depositário de escândalos” como o próprio Paz (2013) pontuaria. Não foi lido e compreendido como o autor gostaria, fazendo problema em premissas importantes da memória e do testemunho. Pensar a partir deste caminho esburacado, incômodo e áspero que a obra percorreu provoca reflexões inescapáveis das duas categorias conceituais, além de aguçar um entrelaçar de grande potência para vê-las mobilizadas, em tensão, em um Brasil de lutas intermitentes que perpassam passados, presentes e futuros. Aqui, assim, explorando os conceitos e o contexto brasileiro, tenta-se tatear um campo de revolta que o livro de Paz e tantos empreendimentos testemunhais se inscreverem no Brasil. A busca neste trabalho experimental é, portanto, tentar entender no que consiste um testemunho no contexto brasileiro, como se relaciona com a memória — e o esquecimento enquanto sua condição (Ricoeur, 2007) —, e, principalmente, de quais modos tais categorias operam articuladas no Brasil no que diz respeito à sua última ditadura (1964-1985), suprimindo narrativas como de Paz e tantas outras possíveis.

Testemunho, memória, trauma

Testemunhar, em *Viagem à Luta Armada* (1996), serve como reconstrução de si mesmo e homenagem de Paz à quem compartilhou o tempo de guerrilha com ele — a grande maioria não sobreviveu ao combate. Na

América Latina, “sobretudo desde os anos 1960, o conceito de testemunho adquiriu uma centralidade enorme no contexto da resistência às ditaduras que assolaram o continente” por ser, em si, “eminentemente político” (Seligmann-Silva, 2008, p. 10). Por tal razão, o testemunho emergiu como forma de se contestar os tempos de repressão, enfrentar o negacionismo sobre a violência sofrida que passaria a habitar a sociedade e lutar contra o esquecimento. Parece, então, que Paz testemunhar mais de 15 anos após a Lei da Anistia — de 1979, que já tornava possível a produção de obras literárias de contestação à ditadura — revela a passagem deste tempo e certo dever que o ex-guerrilheiro entendeu ter em meados dos anos 1990.

Necessita-se, portanto, perceber o livro de Carlos Eugênio enquanto ação de testemunho daquele tempo experienciado coletivamente e, posteriormente, relatado pelo autor e também personagem da obra. Elizabeth Jelin (2017), discutindo sobre a constituição das memórias das ditaduras militares sul-americanas, reflete uma dimensão relacional essencial existente entre relato, narrativa, memória e testemunho. Para a autora, as categorias temporais se sobrepõem na narração e na memória; por meio das recordações, em um “jogo de tempos”, “um relato recria a experiência e interpreta versões do passado a partir do presente, que leva a construção de significações e de sentidos” (Jelin, 2017, p. 224, tradução nossa). Essa forma de se recordar, contando experiências de um passado, que Jelin (2017, p. 221, tradução nossa) chama também de “narrativa pessoal” — “um relato em primeira pessoa que transmite aos outros a experiência vivida por um sujeito” —, é, de mesmo modo, o testemunho.

Para Márcio Seligmann-Silva (2010), o testemunho consiste em um misto entre visão, oralidade narrativa e capacidade de julgar; uma complexa teia de sentidos profundamente aporéticos de exemplaridade possível e impossível, de uma singularidade que negaria o universal da linguagem e nos remeteria aos aspectos da lei (exigindo e cobrando esta mesma lei), percebendo linguagem e lei como constructos dinâmicos, que carregam a marca de uma passagem constante, necessária e impossível, entre o “real” e o “simbólico”, entre o “passado” e o “presente”. Os testemunhos se

formulam, dessa maneira, nesses jogos de sobreposições e deslizamentos; formas de dizer — relatar — do passado enquanto recordações e experiências — memórias — pessoais e suas implicações em fazer e reivindicar mundos, com um relevante papel de tangenciar a(s) lei(s) nesse caminho.

Jelin destaca alguns fatores que levariam alguém a produzir um testemunho:

As justificativas são diversas e incluem processos individuais e em grupo (expressão e elaboração do sofrimento vivenciado, solidariedade às vítimas, homenagem a quem já não está) e argumentos e crenças que vinculam o “dever de memória” à construção de futuros mais democráticos sem violência. Neste segundo caso, a ênfase recai sobre a preocupação com os legados e a sua transmissão às novas gerações, algo que poderíamos definir como a dimensão “pedagógica” da memória (Jelin, 2017, p. 238, tradução nossa).

Do mesmo modo, Seligmann-Silva (2008) compreende o testemunho enquanto “modalidade da memória”, o que nos faz refletir sobre essa relação umbilical existente entre os dois conceitos que tencionamos aqui a partir do contexto brasileiro de sua última ditadura.

Além dessa conversação entre experiência, dever de memória, luta contra o esquecimento e construção de presentes e futuros que o testemunho pode constituir, este ainda tem um caráter importante na articulação da individualidade e da subjetividade dos sujeitos nesse processo. O testemunho e a memória participam, juntamente com outros gêneros e formas², do que Arfuch (2010, p. 69) denomina de “espaço biográfico”, “a proliferação de narrativas vivenciais e seu impacto na (re)configuração da subjetividade contemporânea”. Nesta concepção, há uma importante dimensão — heróica e cotidiana — “fundada no desejo de transcendência ou no amor aos próximos”, impondo uma ordem à própria vida e “à vivência por si fragmentária e caótica da identidade”, que se constitui em um relevante aspecto do espaço biográfico e sua profusão (Arfuch, 2010, p. 55-56).

Para Arfuch (2010, p. 82), a vivência, fragmentária e fulgurante, tem o poder de ser, ao mesmo tempo, unidade mínima e ir “além de si mesma” em direção à vida em geral, iluminando, resgatando e entesourando a totalidade. Por isso, precisamente, seria a vivência “um dos significantes que mais

insistem no espaço biográfico” e, ainda segundo a autora, um dos mais valorizados na cultura contemporânea. O testemunho no livro memorialístico de Paz — ou a memória contida no livro que serve enquanto testemunho — trabalha como forma do destroço da guerrilha brasileira — o que sobrou, o próprio autor — habitar suas marcas do tempo, disputar os caminhos percorridos e propor e refletir sobre os sentidos de sua vida (e de outros).

De volta a Seligmann-Silva (2010), o testemunho, para o autor, surge de um embate entre um *Eu moderno* e o *Mundo*, especialmente quando o *mundo* se apresenta como uma manifestação violenta. Consiste em uma marca ou pegada do indivíduo na era de sua desapareição: “Este indivíduo precisa se apegar a um *Eu* que ele está recriando e reafirmando tanto quanto lhe é permitido por um *mundo* que o puxa, se não para o extermínio, ao menos para o anonimato e para a sua insignificância” (Seligmann-Silva, 2010, p. 9, grifo nosso). O testemunho, portanto, serve para a construção de uma nova identidade pós-catástrofe do sujeito — e seu *Eu* perante o *Mundo*. Uma pista dessa relação é que “uma era de violência e de acúmulo de crimes contra a humanidade”, como a experiência de ditaduras na América do Sul no século XX, corresponde, também, a uma “nova cultura do testemunho”, de modo que este possa construir novos espaços públicos para além dos traumas (Seligmann-Silva, 2010, p. 12).

A relação entre testemunho e trauma é um ponto notável. Em outro texto, Seligmann-Silva (2008) costura melhor essa questão a partir da ideia do testemunho, de certo modo, só existir sob o signo de seu colapso e de sua impossibilidade; haveria uma aproximação entre testemunho e as chamadas *narrativas do trauma*. Como na situação testemunhal o tempo passado é o tempo presente, o trauma se caracteriza por ser uma memória de um passado que não passa (Seligmann-Silva, 2008). Nessa articulação, assim, o testemunho, fundado no embate entre o *Eu* e o *Mundo* — por meio das violências deste último —, caminharia por como esse *Eu* se relaciona e se faz viver a partir do passado traumático em novos tempos. Narrar o trauma, para Seligmann-Silva (2008, p. 3), tem em sua primeira dimensão “o sentido primário de desejo de renascer”.

Assim, o testemunho enquanto “necessidade absoluta” e “condição de sobrevivência” (Seligmann-Silva, 2008, p. 3) aproxima-se do trauma do *Eu* frente ao *Mundo* (e ao passado). Pode-se, a partir do ato de testemunhar, sair da posição do sobrevivente para voltar à vida — “ir da sobrevivência à vida” —, mesmo que a simbolização nunca seja integral ou a introjeção completa, já que algo da “cena traumática” sempre permanecerá incorporado (Seligmann-Silva, 2010, p. 11). No entanto, como modalidade da memória, o testemunho não materializa-se apartado das disputas existentes em torno do rememorar. Como condição da memória (Ricoeur, 2007), o esquecimento habita também as ações testemunhais, fazendo tensão, provocando sufocamento e supressão de narrativas em meio a essa tentativa de se reorganizar que sujeitos realizam pelo testemunho.

Um Brasil que suprime o testemunho: o esquecimento

Para se tensionar o tempo em ebulição no Brasil, disputado pelo fazer memória e testemunho, necessita-se mergulhar nas questões internas do país, com suas características e caminhos nesses mais de 40 anos desde o fim da ditadura. Seligmann-Silva (2010) refletiu a respeito do modo como tais dimensões se articulavam do final da primeira década do século XXI; como, mesmo com diversas pessoas produzindo testemunhos, o ensaísta não percebia uma “cultura da memória” no Brasil:

Dai críticas como a de Beatriz Sarlo a esta cultura da memória e aos “excessos” de testemunho não ter nada a ver com a nossa realidade. Mal começamos a testemunhar. Não temos o testemunho como *testis*, ou seja, o testemunho jurídico, nem o testemunho como *superstes*, o testemunho como a fala de um sobrevivente que não consegue dar forma à sua experiência única. Nossos testemunhos estão sufocados pelas amarras de uma “política do esquecimento” que não conseguimos até agora desmontar. De certa maneira, podemos dizer que as vítimas e aqueles que lutam pela verdade, pela memória e pela justiça ficam relegados pelos donos do poder a uma posição melancólica, difícil de aceitar e de com ela conviver. Ela destrói. O grande desafio que se coloca hoje, 30 anos depois da

anistia, é quebrar as barreiras que até hoje impediram este trabalho de testemunho de entrar em funcionamento (Seligmann-Silva, 2010, p. 14).

Seligmann-Silva (2010) ainda discorre sobre uma “desconstrução do testemunho” que haveria no Brasil, onde teria-se mantido a “máquina do esquecimento” desde o fim do regime. Aqui, o debate público não teria conseguido pôr em movimento a vítima no sentido de ela se transformar em um sujeito que acusa. Com forte influência da Lei da Anistia de 1979 nisso — com a ausência de um caráter reparatório imediato —, a sociedade teria colocado as vítimas alheias à esfera do direito e da justiça, negando a elas o direito à acusação. Teria tido, para Seligmann-Silva (2010), uma “desmontagem do testemunho”, um “cerceamento da comprovação e do tornar públicos os crimes cometidos dos anos 1960 em diante”:

O crime perfeito da nossa ditadura civil-militar consistiu em conseguir de fato silenciar as testemunhas — por mais que elas fossem a público —, em articular a surdez jurídica [...]. Por fim, aqueles criminosos conseguiram — com ajuda da mídia — convencer a sociedade de que toda busca pela memória, verdade e justiça seria apenas revanchismo. Os que tentam se tornar acusadores são imediatamente transformados em vítimas que apenas sofrem de feridas que já deveriam ter sido fechadas. Na batalha pela memória-verdade-justiça, os donos do poder — de ontem e de hoje — impõem a lei da mordança e do silêncio (Seligmann-Silva, 2010, p. 16).

Desde 2010 — ano do texto citado —, o Brasil passou por algumas mudanças relevantes. A Comissão Nacional da Verdade (2012-2014), mesmo com suas fortes limitações estruturais e com um relatório final que pouco ecoou (Ribeiro; Bertol, 2021), foi uma arena importante de disputa e tensionamento sobre a ditadura civil-militar, enfrentando — em partes — essa política de esquecimento e contando, também, com testemunhos de pessoas que sofreram violências do antigo regime. Mesmo com seus problemas, a CNV foi uma forma de se discutir os crimes do período militar e um lugar onde algumas vítimas puderam acusar seus algozes. Um dos casos mais emblemáticos é o de Inês Etienne Romeu. A guerrilheira esteve presa entre 1971 e 1979, sendo solta somente com a Lei da Anistia. Nos primeiros três meses de prisão, a militante

esteve em um imóvel usado — por empréstimo “cordial” de um empresário — pelo Centro de Informações do Exército como local de prisão ilegal, tortura, morte e ocultações de cadáveres de opositores da ditadura. Posteriormente o local teria a alcunha de Casa da Morte de Petrópolis.

Ela foi a única pessoa presa que passou por esse lugar e sobreviveu. Estima-se que vinte desaparecidos podem ter sido assassinados na Casa da Morte de Petrópolis.³ Inês Etienne Romeu, a partir dos anos 1980, passou a relatar, com detalhes, as violências — torturas, agressões e estupros — que sofreu, recordando, até, os codinomes dos agentes que frequentavam o local — além do nome de nove pessoas mortas na casa. Em 15 de março de 2014, aos 71 anos, ela participou de uma diligência realizada pela CNV e pôde reconhecer, com fotografias, seis agentes da repressão que atuavam na Casa da Morte de Petrópolis, quatro ainda estavam vivos. Foi, também, a partir do testemunho da militante que foi possível localizar a prisão ilegal, antes desconhecida. Seu depoimento na CNV foi, ainda, o fio condutor do relatório da comissão sobre o lugar, recriando a planta e as funções e práticas que lá existiam. Depois da apresentação do relatório em questão e do vídeo do reconhecimento dos agentes por Etienne Romeu, a militante foi aplaudida de pé por quem lá estava.

Este caso, mesmo que se possa ter uma porção junto a outros, não significa a simples transformação do cenário brasileiro desde a data do texto de Seligmann-Silva (2010). A Comissão Nacional da Verdade, bem como Dilma Rousseff — uma guerrilheira, presa e torturada — na presidência do país entre 2011 e 2016, parece ter, de algum modo, movimentado as discussões relacionadas aos crimes cometidos pelos órgãos repressivos durante a ditadura. Os sobreviventes, com suas histórias, suas dores e suas acusações, puderam, talvez, encontrar mais espaços para falar, testemunhar. Todavia, se dizer não basta, precisa-se ecoar, ser ouvido, reivindicar, ter justiça. E nisso a Comissão Nacional da Verdade falhou, pela forma como foi concebida e pelo percurso que teve até seu fim. Porém, algumas pistas nos revelam que o Brasil — ou os brasileiros — começou — começaram — a se interessar mais pelas histórias de combates vividos ou passados na ditadura civil-militar de outrora.

Um lugar destacável em que podemos perceber essa maior agitação do interesse pela memória posterior ao texto de Seligmann-Silva (2010) é na ficção audiovisual. Tomamos como pistas, aqui, algumas produções importantes desde a última década que apresentam a ditadura não só enquanto pano de fundo, mas como estruturante das histórias e conflitos. A figura do militante — guerrilheiro ou não —, do torturador, do repressor, bem como a violência e a resistência, passaram a ocupar alguns lugares relevantes. A ditadura, por exemplo, foi tema de duas novelas dos maiores canais televisivos do país na última década. *Amor e Revolução* (2011), do SBT, tratava de uma história sobre a resistência nos anos de chumbo, vendida como “a primeira novela brasileira que se passa na ditadura militar”⁴, e detinha no final de todo capítulo, ainda, o testemunho de militantes reais que combateram a ditadura. Lançada em abril de 2011, já no seu mês de estreia teve Carlos Eugênio Paz fechando o episódio de 21 de abril de 2011⁵. A outra novela, da TV Globo, *Os Dias Eram Assim* (2017), também sobre a resistência à ditadura, já continha no segundo episódio uma forte cena de tortura em um interrogatório realizado por um delegado e foi um sucesso de audiência até seus capítulos finais.⁶

No cinema brasileiro, nos últimos anos, a ditadura também foi tema de grande relevância. O filme nacional mais visto durante a pandemia de COVID-19 foi *Marighella* (2019), de Wagner Moura, lançado no Brasil em 2021, inspirado no livro biográfico escrito por Mário Magalhães sobre o líder da ALN⁷. Já em 2025, a obra vencedora do prêmio de melhor filme internacional do Oscar foi brasileira: *Ainda Estou Aqui* (2024), de Walter Salles, que contou a história de Eunice Paiva, viúva do desaparecido político Rubens Paiva, lutando pela memória, verdade e justiça a partir do assassinato de seu marido. O filme foi, também, sucesso de bilheteria, se tornando o segundo filme brasileiro mais assistido pós-pandemia⁸.

Essa relação entre ficção e ditadura se revela como uma pista dessas agitações do período militar desde o texto de Seligmann-Silva (2010), com implicações diretas com a memória e o(s) testemunho(s). Não significa, porém, que possamos dizer que, na sociedade, a luta contra o esquecimento foi vencedora desde então. Essa continua sendo travada com dificuldade,

a passos curtos — que às vezes avançam e em outros casos recuam —, em batalhas complexas que jogam o jogo da institucionalidade, um jogo complicado de uma máquina de esquecimento muito bem instaurada ainda nos anos 1970 e alimentada desde então. Seligmann-Silva (2010) chega a listar alguns pontos que o fariam considerar uma cultura da memória no Brasil:

Quando os testemunhos dos sobreviventes se tornarem parte dos currículos escolares, quando arquivos forem abertos, mais memoriais debatidos e construídos, quando os tribunais forem abertos aos testemunhos dos que sofreram sob a ditadura, quando a verdade começar a se delinear e os responsáveis forem levados a pagar pelo que fizeram, aí sim teremos a nossa cultura da memória. Aí poderemos debater também de modo mais claro os limites da fala testemunhal (Seligmann-Silva, 2010, p. 15).

As questões colocadas pelo autor nos auxiliam a tatear esses (pequenos) avanços, as estagnações e alguns possíveis recuos. A própria criação de memoriais é um ponto que provoca reflexões. Quando seu texto foi publicado, havia somente um memorial dedicado às questões da ditadura no Brasil, o Memorial da Resistência, de São Paulo, inaugurado no ano anterior, 2009. Desde então, em mais de quinze anos, localizamos, aqui, apenas dois memoriais construídos e devidamente inaugurados pelo poder público⁹: o Memorial da Democracia da Paraíba, em João Pessoa, aberto em 2012, e o Memorial da Democracia de Pernambuco, em Recife, de 2022. Em 2024, na esteira dos sessenta anos do golpe, o Governo Federal anunciou que transformaria a Casa da Morte de Petrópolis em um memorial.¹⁰ Um ano antes, em setembro de 2023, o governo prometeu, também, a criação de um “museu da memória” em Brasília com base no Museu da Memória de Santiago, no Chile.¹¹ No momento de escrita deste trabalho, em novembro de 2025, as duas promessas ainda não se cumpriram. Há o temor que, pelas *idas e vindas* do poder institucional e burocrático, as obras demorem como no caso de Belo Horizonte, onde o Governo de Minas Gerais prometeu, ainda em 2018, a criação do Memorial de Direitos Humanos, previsto para ser inaugurado no final do mesmo ano. Contudo, desde então, o local foi colocado à margem pela (falta de) vontade do poder estadual. Em abril de

2025, o prédio foi ocupado por uma junta de movimentos populares que, após limparem e organizarem o local que estava abandonado, reabriram o antigo DOPS de BH para visitas, funcionando enquanto um memorial ocupado desde então, em constante batalha judicial com o poder público¹².

Assim, o testemunho em tensão no Brasil, pela e a partir da ausência de uma (contundente) cultura de memória no país, convive com uma problemática inescapável no que tange ao passado de sua última ditadura inscrito em novos tempos: estes testemunhos de sobreviventes, como pontua Selignann-Silva (2010) não são ouvidos como deveriam, não participam dos currículos escolares, não são amplamente organizados em memoriais, não tornam-se, portanto, tudo que devia-se tornar midiática e culturalmente. Tal questão nos faz tensionar, ao retornarmos, os lugares do testemunho de Carlos Eugênio Paz especificamente. Se, como pontua Jelin (2017), a tortura e a prisão aparecem como os temas de maior atenção na esfera pública brasileira em relação a sua ditadura, em qual espaço estaria Carlos Eugênio, que nunca esteve preso ou fora torturado pela repressão? Se o testemunho de Inês Etienne Romeu — única a sobreviver na Casa da Morte de Petrópolis, ficando, por lá, três meses presa ilegalmente, sofrendo torturas e outros abusos físicos, e tendo sua liberdade apenas em 1979 — não foi ouvido como poderia, se no mundo do audiovisual virara, só em 2021, um curta-metragem — chamado *Se eu morrer*¹³, este que não conseguimos nem encontrar disponível para assistir —, se não encontramos, também, entrevistas dela em grandes lugares da mídia ou livros publicados sobre sua história — além de um dossiê organizado pelo Memorial da Resistência de São Paulo¹⁴ —, podemos refletir como o Brasil lida com o testemunho de suas grandes fraturas. Inês Etienne Romeu, com toda sua história de sofrimento causado pelo Estado, nos parece quase uma anônima que foi deslocada ao esquecimento. Seu testemunho não ressoou — até agora — como poderia. Imagina, então, Carlos Eugênio Paz? Uma figura que gera controvérsia, alguém que, como Cassal (2003) coloca, é mais complexo do que o papel de “herói revolucionário” — assassinado ou brutalmente torturado pelo Estado brasileiro, como outros diversos sujeitos foram.

O caminho que fizemos aqui, menos do que dar respostas sobre o que é o testemunho no Brasil diante de sua última ditadura, procurou navegar sobre problemáticas delicadas, cenários instaurados pela transição lacunar brasileira desde os anos 1970, e as formas pelas quais, em meio a isso tudo, sujeitos tentaram, a muito custo, provocar fissuras, brechas e criar espaços possíveis para se dizer do passado experienciado. Carlos Eugênio Paz e seu livro “depositário de escândalos” (Paz, 2013) e a vida e o depoimento de Inês Etienne Romeu são dois casos distintos, um marcado por um combate cerrado, duro, que deixa cicatrizes, difícil de se contar e ser entendido, e o outro pela crueldade da repressão desumana do Brasil torturador. Contudo, Paz e Etienne compartilham um mesmo sufocamento com e pelo tempo. Seus testemunhos ainda obtiveram certa notoriedade, se não, como imaginamos, nem teríamos tido qualquer acesso à suas histórias. Há, ainda, outros tantos testemunhos relevantes, doídos, que dizem de um país disputado por passado, presente e futuro que foram mais esquecidos que os dos dois. Esperam, como na proposição de Pollak (1989), o momento de deixar a condição de subterraneidade. Não se pode, contudo, dizer que aguardam pacientemente. Melhor seria colocar que é uma espera, em si, violenta, que caminha do trauma individual ao esquecimento coletivo e da ausência de reparação a uma falta da cultura de memória, entrelaçando, pela persistência da dor e pelas continuidades do tempo ditatorial no hoje, passado, presente e futuro.

Referências bibliográficas

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

CASSAL, Alex Barros. Tecendo a colcha de retalhos da história. *História Social*, Campinas, n. 10, p. 295-298, 2003.

GAGNEBIN, J. M. O preço de uma reconciliação extorquida. In: TELES, E.; SAFATLE, V. (Orgs.). *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010.

JÁCOME, Phellipy Pereira. Narrativas, direito ao tempo e vulnerabilidades. In: MIRANDA, Cynthia Mara; SOUSA, Máira Evangelista de; CARVALHO, Carlos Alberto de; LAGE, Leandro Rodrigues. *Vulnerabilidades, narrativas e identidades*. Belo Horizonte: Selo PPGCOM/UFGM, p. 91-108, 2020.

JELIN, Elizabeth. *La lucha por el pasado: Cómo construimos la memoria social*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2017.

LEAL, Bruno Souza. Do texto à textualidade na comunicação: contornos de uma linha de investigação. In: LEAL, Bruno Souza; CARVALHO, Carlos Alberto de; ALZAMORA, Geane (Orgs.). *Textualidades midiáticas*. Belo Horizonte: Selo PPGCOM/UFGM, 2018.

NAPOLITANO, Marcos. *1964: história do regime militar brasileiro*. 1. ed. São Paulo: Contexto, 2014.

PAZ, Carlos Eugênio (roda de conversa). *Carlos Eugênio Clemente sobre a ditadura #QuintasResistentes*. Núcleo Piratininga de Comunicação. Vídeo, YouTube, 112 minutos, 2013b. Disponível em: <<https://www.youtube.com/live/L0YKcPkUm04?si=6vZgbArpxnSkl0Zj>>. Acesso em 12 nov. 2025.

PEDRETTI, L. *A transição inacabada: violência de Estado e direitos humanos na redemocratização*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2024.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2. n. 1, p. 3-15, 1989.

RESENDE, Lucas Guimarães. *A memória da guerrilha sob disputa: o narrar guerrilheiro-terrorista de Carlos Eugênio Paz em Viagem à Luta Armada enquanto reivindicação de si e do tempo*. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Universidade Federal de Minas Gerais, 2025.

RIBEIRO, A. P. G.; BERTOL, R. Mídia e memória da ditadura brasileira: a história e os usos políticos do passado. *Rumores*, vol. 15, n. 29, p. 16-37, jan-jun, 2021.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. *Um mundo ch'ixi é possível: ensaios de um presente em crise*. Tradução: Sue Iamamoto. São Paulo: Editora Elefante, 2024.

RUIVO, Marina. Resenha PAZ, Carlos Eugênio. *Viagem à Luta Armada: memórias romanceadas*. 2. Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, v. 24, n. 33, p. 389-394, 2004.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma - A questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Revista Psic. Clin.*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, 2008. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/pc/a/5SBM8yKJG5TxK56Zv7FgDXS/>>. Acesso em 03 set. 2025.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. O local do testemunho. *Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 2, n. 1, jan-jun, 2010.

Notas

Clique sobre o número para retornar ao texto

1. Importa-se, aqui, dizer que o uso do “civil-militar” não é um consenso nas pesquisas sobre a ditadura brasileira. Além do somente “militar”, há, ainda, o “empresarial-militar” que é utilizado por parte dos pesquisadores. Nossa escolha pelo “civil-militar” acontece — não só neste texto — como forma de marcar o papel militar, empresarial, religioso e midiático no golpe de 1964 e na perpetuação da ditadura até 1985.

2. A socióloga discorre que o espaço biográfico seria composto por biografias, autorizadas ou não, autobiografias, memórias, testemunhos, histórias de vida, diários íntimos, correspondências, cadernos de notas, de viagens, rascunhos, lembranças de infância, autoficções, romances, filmes, vídeo e teatro autobiográficos, registros biográficos da entrevista midiática, conversas, retratos, perfis, anedotários, indiscrições, confissões próprias e alheias, *talk show*, *reality show*, os relatos de vida das ciências sociais e as novas ênfases da pesquisa e da escrita acadêmicas (Arfuch, 2010, p. 60).

3. Matéria sobre o reconhecimento dos agentes por Inês Etienne Romeu. Disponível em: <http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/index.php/outrosdestaques/456-sobrevivente-da-casa-da-morte-de-petropolis-reconhece-seis-agentesda-repressao>. Acesso em 12 nov. 2025.

4. Especial de bastidores sobre *Amor e Revolução*, que a trata como “a primeira novela brasileira que se passa na ditadura militar”. Disponível em: https://youtu.be/s6ihFDCPQ3M?si=lbEwVY_B1DajoBuV. Acesso em 12 nov. 2025.

5. Sobre a participação de Carlos Eugênio em *Amor e Revolução*. Disponível em: <https://vermelho.org.br/2011/05/16/lider-da-aln-fala-do-tribunal-de-excecao-da-esquerda-na-ditadura/>. Acesso em 12 nov. 2025.

6. Matéria “*Os Dias Eram Assim* fecha com a maior audiência da história na faixa das 23h”, em 19 de setembro de 2017, no *Na Telinha*, do *UOL*. Disponível em: <https://natelinha.uol.com.br/amp/novelas/2017/09/19/os-dias-eram-assim-fecha-com-a-maior-audiencia-da-historia-na-faixa-das-23h-110671.php>. Acesso em 12 nov. 2025.

7. Matéria “*Marighella* dispara nas bilheteria e se torna filme brasileiro mais visto na pandemia”, de 9 de novembro de 2021, na *IstoÉ*. Disponível em: <https://istoe.com.br/marighella-dispara-nas-bilheteria-e-se-torna-filme-brasileiro-mais-visto-na-pandemia/>. Acesso em 12 nov. 2025.

8. Matéria “*Ainda Estou Aqui* se torna a 2ª maior bilheteria de filme nacional pós-pandemia”, em 29 de novembro de 2024, na *CNN Brasil*. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/entretenimento/ainda-estou-aqui-se-torna-a-2a-maior-bilheteria-de-filme-nacional-pos-pandemia/>. Acesso em 12 nov. 2025.

9. Importa-se explicitar que estamos considerando nesse levantamento espaços geridos e com manutenção pelos poderes públicos voltados a memória e a verdade do tempo da ditadura civil-militar brasileira, como lugares que eram usados pela repressão ou ligados às diversas resistências praticadas. Assim, não consideramos monumentos ou placas em ruas e praças enquanto memorial, apesar de reconhecermos suas importâncias.

10. Matéria “Governo federal vai transformar ‘Casa da Morte’ em memorial da ditadura militar”, em 8 de agosto de 2024, no *O Globo*. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/google/amp/politica/noticia/2024/08/08/governo-federal-vai-transformar-casa-da-morte-em-memorial-da-ditadura-militar.ghtml>. Acesso em 12 nov. 2025.

11. Matéria “Brasília terá museu em homenagem às vítimas da ditadura militar”, em 11 de setembro de 2009, na *Agência Brasil*. Disponível em: <https://agenciabrasil.br>

ebc.com.br/radioagencia-nacional/direitos-humanos/audio/2023-09/brasil-tera-museu-em-homenagem-vitimas-da-ditadura-militar. Acesso em 12 nov. 2025.

12. Matéria “Ocupação do DOPS completa 170 dias, mas negociação para abertura de memorial segue travada”, em 22 de setembro de 2025, n’O *Tempo*. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/politica/2025/9/22/ocupacao-do-dops-completa-170-dias-mas-negociacao-para-abertura-de-memorial-segue-travada>. Acesso em 12 nov. 2025.

13. Matéria “Curta metragem sobre única sobrevivente da Casa da Morte está concorrendo ao Prêmio Argila em Petrópolis”, em 3 de julho de 2022, no *Sou Petrópolis*. Disponível em: <https://soupetropolis.com/2022/07/03/curta-metragem-sobre-unica-sobrevivente-da-casa-da-morte-esta-concorrendo-ao-premio-argila-em-petropolis/>. Acesso em 12 nov. 2025.

14. Disponível em: https://memorialdaresistencia.org.br/wp-content/uploads/2021/10/seeumorrer_red.pdf. Acesso em 12 nov. 2025.

| Sobre as autoras e os autores

Aryanne Araújo

É jornalista e doutoranda em Comunicação pela UFMG. Pesquisa relações entre imagem, audiovisual e gênero sob perspectiva feminista. Integra os grupos de pesquisa Ponto (UFOP/UnB) e Insurgente (UFMG). É bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes).

Glauco Saldanha de Medeiros

É mestrando em Comunicação Social (PPGCOM/UFMG). Bacharel em Publicidade e Propaganda (UNA, 2016), especialista em Marketing Digital e Mídias Sociais (UniBH, 2017) e MBA em Marketing e Branding (Uniamérica, 2024). É membro do Neepec e atua no mercado gerindo operações de marketing de grandes artistas e marcas.

Ives Teixeira Souza

É doutorando, mestre e bacharel em Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo e em Relações Públicas, pela Universidade Federal de Minas Gerais. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes).

Joana Ziller

É professora Associada do Departamento de Comunicação Social e Permanente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UFMG; coordena o Grupo de Estudos em Lesbianidades (GEL); membro da Comissão Coordenadora da Formação Transversal em Gênero e Sexualidade: perspectivas LGBTQIA+; presidente da Comissão Permanente de Diversidade de Gênero e Sexualidade da UFMG.

Juarez Guimarães Dias

É professor do Departamento de Comunicação Social da UFMG, Pesquisador Permanente do PPGCOM e Co-coordenador do Núcleo de Estudos em Estéticas do Performático e Experiência Comunicacional (Neepec).

Lucas Guimarães Resende

É, atualmente, doutorando no PPGCOM/UFMG, onde pesquisa as memórias de Carlos Marighella, e integra o Temporona - Coletivo de Ações em Temporalidades e Narrativas.

Maria Eduarda Gonzaga dos Santos

É jornalista pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais e mestranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (PPGCOM - UFMG)

Nayara Luiza de Souza é doutoranda e mestra em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Co-coordenadora

do Projeto de Extensão Uauá-”Cotidianos Intermitentes” e integrante dos grupos de pesquisa da UFMG Temporona e ReparaÇÃO.

Pabline Felix

É formada em Comunicação Social pela UFMG (2010), tem MBA em Gestão de Projetos pela USP/Esalq (2021) e é mestranda do PPPGCOM/UFMG (2025), integrando o EME. É fundadora e gestora da Amí Comunicação & Design (2013).

Philippe Abouid

É doutor em Comunicação Social pelo PPGCOM/UFMG e pesquisador no grupo Insurgente.

Rafaela Cristina de Souza

É mestre em Comunicação Social pelo PPGCOM/UFMG e graduada em Jornalismo pela mesma instituição. Integrante do Coletivo Marta (Grupo de Pesquisa em Comunicação e Culturas Esportivas).

Raphael Castilho Bueno Silva

É doutorando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (PPGCOM - UFMG). Integra o Aurora - Grupo de Pesquisa em Comunicação, Organizações e Lutas Sociais. É bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior no âmbito do Programa de Desenvolvimento da Pós-Graduação (CAPES/PDPG).

João Victor Gomes de Oliveira é doutorando em Comunicação Social na Universidade Federal de Minas Gerais (PPGCOM - UFMG), mestre em Tecnologia e Sociedade pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná (PPGTE - UTFPR) e bacharel em Relações Públicas pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Integra o Afetos: Grupo de Pesquisa em Comunicação, Discursos e Experiências (UFMG). É bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes).

Lucas Porfírio é doutorando em Comunicação Social na Universidade Federal de Minas Gerais (PPGCOM - UFMG), mestre em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Ouro Preto (PPGCOM - UFOP) e bacharel em Jornalismo pela Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ). Integra o ACTO - Laboratório de Análise de Audiovisualidades, Cultura e Temporalidades (UFMG). É bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes).

Pedro Henrique Magalhães Mendonça é doutorando em Comunicação Social na Universidade Federal de Minas Gerais, mestre em Comunicação e Temporalidades pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP) e bacharel em Jornalismo pela UFOP. É membro dos grupos de pesquisa Escutas (UFMG). JorNaL (UFOP) e ReparaÇÃO (UFMG). É bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes).

Raphael Marinho de Carvalho é doutorando em Comunicação Social na Universidade Federal de Minas Gerais (PPGCOM - UFMG), mestre em Comunicação Social pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social pela PUC-Minas e bacharel em Comunicação Social: jornalismo pela Universidade da Amazônia (UNAMA). É membro do Grupo de Pesquisa Mídia e Esfera Pública (EME-UFMG). É bolsista pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG).

Esta coleção abriga coletâneas temáticas, abrangendo fenômenos, perspectivas teóricas e estudos em Comunicação e áreas afins.