LUANA VITORIANO-GONÇALVES
TACIA ROCHA
(ORGS.)

INTERFACES DO SENTIDO

Linguagem, Arte e Comunicação em Perspectiva

COLEÇÃO LETRAS E COMUNICAÇÃO VOL.1

Pedro & João editores

LUANA VITORIANO-GONÇALVES
TACIA ROCHA
(ORGS.)

INTERFACES DO SENTIDO

Linguagem, Arte e Comunicação em Perspectiva

COLEÇÃO LETRAS E COMUNICAÇÃO VOL.1

Pedro & João editores

Interfaces do sentido: Linguagem, Arte e Comunicação em Perspectiva

Coleção Letras e Comunicação
Volume 1

Pedro & João
editores

Luana Vitoriano-Gonçalves
Tacia Rocha
(Organizadoras)

Interfaces do sentido: Linguagem, Arte e Comunicação em Perspectiva

Coleção Letras e Comunicação
Volume 1

Apoio:

CNPq
Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

Pedro & João
editores

Copyright © Autoras e autores

Todos os direitos garantidos. Qualquer parte desta obra pode ser reproduzida, transmitida ou arquivada desde que levados em conta os direitos das autoras e dos autores.

Luana Vitoriano-Gonçalves; Tacia Rocha [Orgs.]

Interfaces do sentido: linguagem, arte e comunicação em perspectiva. Coleção Letras e Comunicação. Vol. 1. São Carlos: Pedro & João Editores, 2025. 133p. 16 x 23 cm.

ISBN: 978-65-265-2174-8 [Digital]

1. Comunicação visual. 2. Cultura pop. 3. Mídia e discurso. 4. Práticas de leitura. I. Título.

CDD – 370

Capa e projeto gráfico: Daniel Fernando Contrigiani e Maria Fernanda Nishiyama Pintinha
Ficha Catalográfica: Hélio Márcio Pajeú – CRB – 8-8828
Revisão: Claudinéia Cristina Valim Schiavon
Diagramação: Diany Akiko Lee
Editores: Pedro Amaro de Moura Brito & João Rodrigo de Moura Brito

Conselho Editorial da Pedro & João Editores:
Augusto Ponzio (Bari/Itália); João Wanderley Geraldi (Unicamp/Brasil); Hélio Márcio Pajeú (UFPE/Brasil); Maria Isabel de Moura (UFSCar/Brasil); Maria da Piedade Resende da Costa (UFSCar/Brasil); Valdemir Miotello (UFSCar/Brasil); Ana Cláudia Bortolozzi (UNESP/Bauru/Brasil); Mariangela Lima de Almeida (UFES/Brasil); José Kuiava (UNIOESTE/Brasil); Marisol Barenco de Mello (UFF/Brasil); Camila Caracelli Scherma (UFFS/Brasil); Luís Fernando Soares Zuin (USP/Brasil); Ana Patrícia da Silva (UERJ/Brasil).

Pedro & João Editores
www.pedroejoaoeditores.com.br
13568-878 – São Carlos – SP
2025

SUMÁRIO

PREFÁCIO **7**
Maria Cleci Venturini

Parte I: Imagem, corpo e educação **11**

O CORPO DO CORPO DOCENTE: INTERFACES ENTRE IMAGEM, ESTUDOS CULTURAIS E EDUCAÇÃO **13**
João Paulo Baliscei
Emanuelle Dalécio da Costa
Víctor Amar

SER MULHER DÓI: CONEXÕES ENTRE JORNALISMO E PEDAGOGIA NAS NOTÍCIAS DO G1 ..... **35**
Daniele Meneses
Fernanda Amorim Accorsi

Parte II: Cultura Digital, Mídias e Discursos Contemporâneos **51**

"BARBIE FASCISTA": DIALOGISMO E CONSTRUÇÃO DE SENTIDOS NO GÊNERO MEME **53**
Claudineia Valim-Schiavon
Luana Vitoriano-Gonçalves

A SIMBOLOGIA DA SMCU: A SEMIÓTICA NA CONSTRUÇÃO DO UNIVERSO COMPARTILHADO DA SM ENTERTAINMENT ATRAVÉS DA ANÁLISE DE 'SAVAGE' DO AESPA **67**
Daniel Fernando Contrigiani
Maria Fernanda Nishiyama Pintinha
Augusto César Ferreira

Parte III: Narrativas Visuais, Multimodalidade e História da Comunicação 83

'CERRADO EM QUADRINHOS': MULTIMODALIDADE E PRODUÇÃO DE SENTIDOS EM TIRINHA DE EVANDRO ALVES 85
Rodrigo Cabrini Dall'Ago
Tacia Rocha

COMO SÉCULO XIX INAUGUROU A COMUNICAÇÃO MODERNA: MULTIPLICIDADE DAS ARTES, TÉCNICAS E NOVAS MÍDIAS 105
Pedro Henrique Do Couto
Thiara Lety Soares Stivari Socolovithc

SOBRE AS ORGANIZADORAS 123

SOBRE OS(AS) AUTORES(AS) 127

RECADO E AGRADECIMENTOS DAS ORGANIZADORAS 133

PREFÁCIO

A coleção *Letras e Comunicação*, publicada pela editora Pedro & João Editores, contempla pesquisas contemporâneas que discutem os sentidos em circulação na sociedade a partir das articulações entre linguagem, cultura, arte, discurso e comunicação. Trata-se de um esforço coletivo para tornar acessível abordagens interdisciplinares, leitura crítica e sensibilidade às transformações socioculturais que impactam os modos de significar. Além disso, este livro mostra a produtividade de tais abordagens para o estudo das interfaces entre linguagem, arte e comunicação.

Neste primeiro volume, *Interfaces do Sentido: linguagem, arte e comunicação em perspectiva*, prioriza trabalhos de pesquisa que exploram diferentes linguagens e suportes midiáticos. Dentre elas, a comunicação visual, a cultura pop, a mídia digital e as práticas de leitura e de produção de discursos. A proposta consiste em abrir ao leitor e à leitora uma via de reflexão sobre imagens, textos e narrativas que configuram o nosso tempo presente.

Na primeira parte do livro, intitulada **Imagem, Corpo e Educação**, os autores João Paulo Balicei e Emanuelle Dalécio, no capítulo *O Corpo do Corpo Docente: interfaces entre imagem, estudos culturais e educação*, investigam as representações do corpo docente em diferentes produtos midiáticos, como filmes, séries e campanhas institucionais. A partir do referencial dos estudos culturais, os autores buscar saber e analisar como as imagens ensinam e (re)produzem estereótipos sobre o ser professor/a, destacando a potência crítica das pedagogias culturais.

Na sequência, Daniele Meneses e Fernanda Amorim Accorsi, no capítulo *Ser Mulher Dói: conexões entre jornalismo e pedagogia nas notícias do G1*, examinam o modo como três notícias sobre procedimentos estéticos veiculadas pelo portal G1 interpelam o feminino por meio de imagens e narrativas que reforçam discursos patriarcais. A análise, fundamentada em teorizações feministas,

estudos culturais e nos modos de endereçamento, evidencia que nenhuma das notícias têm o compromisso de emancipar as mulheres. Ao contrário, servem de estatística para representar as mulheres como imprudentes e culpadas.

A segunda parte, **Cultura Digital, Mídias e Discursos Contemporâneos**, abre com o capítulo *Barbie Fascista: dialogismo e construção de sentidos no gênero meme*, de Luana Vitoriano-Gonçalves e Claudineia Valim-Schiavon. As autoras investigam os memes digitais como gêneros verbo-visuais marcados pela polifonia e pela construção dialógica de sentidos. Com base na Análise Dialógica do Discurso e nos estudos sobre gêneros digitais, no texto, são analisados os sentidos sociais e políticos evocados pelo conjunto de memes da "Barbie Fascista".

Na mesma seção, o capítulo *A Simbologia da SMCU: a semiótica na construção do universo compartilhado da SM Entertainment através da análise de 'Savage' do aespa*, de Daniel Fernando Contrigiani, Maria Fernanda Nishiyama Pintinha e Augusto César Ferreira, propõe uma análise semiótica do universo transmídia construído pela SM Entertainment. Com base na tríade peirceana — signo, objeto e interpretante —, os autores demonstram como o grupo aespa articula estética, narrativa e *fandom* para consolidar um espaço comunicacional interativo e imersivo, ancorado na cultura do metaverso.

Na terceira parte, **Narrativas Visuais, Multimodalidade e História da Comunicação**, Rodrigo Cabrini Dall'Ago e Tacia Rocha apresentam o capítulo *"Cerrado em quadrinhos": multimodalidade e produção de sentidos em tirinha de Evandro Alves*. A partir da análise de uma tirinha do cartunista goiano que denuncia a ocupação predatória do bioma Cerrado, os autores exploram os modos como texto, imagem e linguagem gráfica constroem sentidos que tensionam a relação entre espaço, identidade regional e crítica social. A proposta teórico-metodológica se ancora nas perspectivas da multimodalidade e da Gramática do Design Visual (GDV), oferecendo ao leitor uma leitura sensível das formas narrativas contemporâneas.

Por fim, Thiara Lety Soares Stivari Socolovithc e Pedro Henrique do Couto, no capítulo *Como o século XIX inaugurou a comunicação moderna: multiplicidade das artes, técnicas e novas mídias*, discutem como as transformações técnicas e artísticas do século XIX contribuíram para a constituição dos modos modernos de comunicação. Os autores propõem uma abordagem histórico-crítica das mídias, destacando a complexa rede de interações entre tecnologia, arte e linguagem na emergência de uma sensibilidade comunicacional moderna.

Convidamos o leitor e a leitora a percorrer cada um dos capítulos deste volume com curiosidade e atenção aos detalhes — há, em cada texto, um convite à leitura crítica dos sentidos que nos atravessam no cotidiano. Que esta obra inaugural da coleção *Letras e Comunicação* seja também um ponto de partida para os volumes seguintes, que continuarão a explorar, sob outras perspectivas e temas, os múltiplos modos de dizer e de significar o/no mundo, sinalizando que a pesquisa e a sociedade científica em que se insere não se fecha em caixinhas, constituindo em redes de saberes, que instauram a legitimidade de poder *dizer* e *defender tomadas de posição*.

Maria Cleci Venturini

Parte I

CORPO, IMAGEM E EDUCAÇÃO

O CORPO DO CORPO DOCENTE: INTERFACES ENTRE IMAGEM, ESTUDOS CULTURAIS E EDUCAÇÃO[1]

João Paulo Baliscei[2]
Emanuelle Dalécio da Costa[3]
Víctor Amar[4]

PEDAGOGIAS CULTURAIS: APRENDENDO COM IMAGENS

O conceito de Pedagogias Culturais foi inicialmente apresentado por estudos estadunidenses, como na coletânea *Cultura Infantil: a construção coorporativa da infância*, organizado por Shirley Steinberg e Joe Kincheloe (2001)[5]. A partir desse conceito, destaca-se que, sob condições de intensa interação com e a partir de imagens, os processos educativos não se limitam aos espaços e intervenções escolares. Nesse ponto, as pedagogias culturais, portanto, guardam relação direta com os Estudos Culturais, um campo de investigação que desestabiliza os modos convencionais e conservadores de pensar a educação e que na contemporaneidade,

---

[1] Texto vinculado à pesquisa *Problematizando Visualidades y Cuestionando Estereotipos - PROVOQUE: Aspectos teórico-metodológicos de la Enseñanza del Arte, Lectura de Imágenes y Formación Docente*, realizada com apoio da Fundación Carolina, no programa "Movilidad de profesorado Brasil-España - 2024". Destaca-se que a discussão que aqui se apresenta já foi parcialmente publicada em um periódico científico, sob outra configuração.

[2] Doutor em Educação. Universidade Estadual de Maringá - UEM. Grupo de pesquisa em Arte, educação e Imagens - ARTEI. Contato: jpbaliscei@uem.br.

[3] Graduada em Artes Visuais. Universidade Estadual de Maringá - UEM. Grupo de pesquisa em Arte, educação e Imagens - ARTEI. Contato: dalecioema@gmail.com.

[4] Doutor em Cinema. Universidad de Cádiz - UCA. Grupo de Investigación para Medios de Comunicación y Educación – EDUCOMUNICACIÓN. Contato: victor.amar@uca.es.

[5] A coletânea apresenta artigos de vários autores e autoras, dentre eles(as), Henry Giroux (2001), um dos pioneiros no uso do conceito de pedagogias culturais.

contempla para além das instituições escolares, a cultura visual que também está comprometida com as práticas de ensino e de aprendizagem. Sendo assim a partir dessa perspectiva, as imagens publicitárias, a moda, os brinquedos, as embalagens, as postagens em redes sociais, as *selfies*, filtros e memes, os manequins e vitrines, os desenhos animados, o cinema e os filmes para além de entreter, também ensinam. Concordamos com os estudos das espanholas María Acaso e Clara Megías (2023) quando sublinham o caráter performativo que as imagens têm assumido nos cotidianos e nos modos como os sujeitos contemporâneos aprendem. Em *Art Thinking: como el arte puede transformar la educación*, Acaso e Megías (2023, p.51, *tradução nossa*) destacam que "As imagens não apenas relatam ou anunciam discursos, mas as imagens fazem: nos fazem sentir mal, ir à academia, ficar nervosos com quem vivemos, nos fazem odiar, gritar e, fundamentalmente, nos fazem comprar".

No Brasil, destacam-se os estudos de Paula Deporte de Andrade e Marisa Vorraber Costa (2017) que argumentam que, na contemporaneidade, as funções de educar e produzir efeitos sobre as vivências dos sujeitos não se limitam apenas às instituições escolares. Utilizam-se do conceito de pedagogias culturais para se referirem aos mecanismos pelos quais os indivíduos são ensinados e a partir dos quais aprendem em espaços não pautados por uma pedagogia institucional. As autoras indicam, inclusive, que do interesse que o cenário acadêmico brasileiro manifestou pelas pedagogias culturais decorreu a visibilidade que os Estudos Culturais alcançaram no Brasil.

Pioneiro nos Estudos Culturais no Brasil, Tomaz Tadeu da Silva (2016) explica que esse campo de estudos tem como fundamento a concepção de que a cultura é um território de luta e disputa em torno de significação social. Em *Documentos de identidade: uma introdução às teorias do currículo,* pontua-se que "A cultura é um campo de produção de significados no qual os diferentes grupos sociais, situados em posições diferenciais de poder, lutam pela imposição de seus significados à sociedade mais ampla" (Silva, 2016, p. 133). Por isso, conforme o autor, as pesquisas

e pensamentos fundamentados nos Estudos Culturais vislumbram aquilo que está sendo analisado não como um fenômeno natural e espontâneo, mas como um artefato cultural, ou melhor, como resultado dos processos de disputa e de diálogo característico da construção social.

Assim, a partir do conceito de pedagogias culturais e dos princípios teóricos dos Estudos Culturais, neste artigo que integra o livro *Interfaces do Sentido: Literatura, Linguagem, Arte e Comunicação em Perspectiva*, interessamo-nos, especialmente, por investigar imagens que (trans)formam aquilo que se sabe, se pensa e se propõe acerca das identidades docentes. Esse é um dos temas que têm atravessado os pensamentos e estudos do Grupo de Pesquisa em Arte, Educação e Imagens - ARTEI[6], que, desde 2019, tem, como tradição epistemológica, a prática de questionar imagens como produzidas pela cultura visual. Exemplo disso, é o texto "*(In)visibilidade negra e Cultura Visual: Chapeuzinho Vermelho negra e Lobo Mau branco*" (Baliscei e Costa, 2023). Aqui, especialmente, temos como objetivo analisar a cultura visual relacionada às identidades docentes, verificando como as imagens constroem e contestam estereótipos acerca do que significa ser professor(a). Para alcançá-lo, debruçamo-nos sobre quatro elaborações diferentes que, em comum, tematizam os corpos docentes: *Escritores da Liberdade* (2007), *Sala de Professores* (2023), *Pro dia nascer feliz* (2005) e um vídeo elaborado pelo Governo do Paraná em 2024. No desenvolvimento do texto, cenas e diálogos dessas produções foram analisados a partir de pressupostos dos Estudos Culturais, com ênfase no conceito de pedagogias culturais.

Corpos docentes em quatro elaborações fílmicas

A primeira elaboração considerada por nós é o filme estadunidense *Escritores da Liberdade* (2007), que acompanha a

[6] Os textos elaborados e publicados pelo Grupo de Pesquisa ARTEI podem ser acessados no perfil do instagram @grupoartei.

narrativa de Erin Gruwell, uma professora de inglês que em determinado momento em sua carreira passa a lecionar em uma escola secundária da cidade de Long Beach, nos Estados Unidos. Na narrativa, fica evidente que a região é marcada pela violência, pelo preconceito e pelo descaso das autoridades e do governo em relação à população local. Erin logo percebe os desafios e as dificuldades que enfrentará em sua atuação profissional, lidando com questões pessoais, familiares, identitárias e emocionais dos e das estudantes, as quais, é importante sublinhar, extrapolam os conteúdos pré-estabelecidos para a disciplina que leciona, os espaços físicos da escola e mesmo os limites de sua atuação profissional.

A partir desse cenário em que se encontra na escola, Erin decide que precisa adotar outros métodos educativos para trabalhar com a turma para a qual fora designada, optando por abordagens e conteúdos que, de certa forma, relacionam-se com a realidade dos(as) estudantes. Com isso, a vida da professora é afetada gradativamente. As atividades profissionais que a protagonista desempenha na escola acarretam mudanças em suas relações sociais, interferindo, por exemplo, na diminuição do tempo que Erin compartilha com o marido e com seus amigos e amigas, bem como na organização monetária e na sua vida financeira. Em determinado momento da narrativa, quando Erin enfrenta dificuldades financeiras devido aos custos que tem assumido com a aquisição de livros que a escola não fornece aos e às estudantes, ela passa a exercer outras funções profissionais, para além da docência.

Chama-nos atenção o fato de que essas e outras dificuldades enfrentadas por Erin são retratadas pela narrativa como "sacrifícios" e "esforços", frutos do "mérito" e da "virtude" da personagem, na sua intenção de ser uma "boa" professora. Erin é, então, representada como essa figura "heroica" que, por "mérito" pessoal, enfrenta o autoritarismo das instituições, assim como a violência e o crime que fazem parte do cotidiano e das vidas dos(as)estudantes.

Para além dos aspectos narrativos e verbais da construção fílmica, interessa-nos analisar o modo como o filme recorre à visualidade para construir uma imagem específica de docência alicerçada em valores como "sacrifício", "bondade" e "moralismo". Como vemos na Figura 1, Erin é caracterizada a partir de uma concepção conservadora e recorrente daquilo que, em muitos contextos sociais, espera-se de uma professora. Ela é uma mulher branca, magra e jovem, e se veste de maneira formal, com roupas fechadas e com tons neutros que cobrem boa parte de seu corpo. Ademais, Erin assume cabelos escuros, lisos, penteados e contidos, e utiliza joias discretas.

Figura 1: corpo docente – corpo controlado

Fonte: *Escritores da liberdade* (2007).

Nas imagens, é possível perceber que a atuação da protagonista reitera a interpretação de um corpo submisso, controlado, introvertido e discreto, ainda que a personagem ocupe um lugar protagonista. Em aspectos compositivos, destacamos os braços caídos, as mãos contidas e o olhar baixo que culminam na construção visual relacionada à subserviência. Percebemos que a construção visual da personagem cumpre um papel narrativo dentro do filme, uma vez que o enredo da produção é acionado a partir dos esforços de Erin, que encara a carreira docente como uma "missão" a ser

desempenhada. Essas são ações que, conforme o filme, caracterizam a atuação profissional de uma "boa" professora.

Rosana Lopes Romero e Geiva Carolina Calsa (2020) oferecem significativas contribuições para esse debate, em *Representações e estereótipos da docência na visão de crianças da Educação Infantil de zona rural*. No estudo, as autoras brasileiras investigam a perspectiva pela qual crianças enxergam aqueles(as) que exercem a docência. As autoras se interessam, especialmente, pelas representações que um grupo de crianças constroem acerca da profissão docente. Integrou a metodologia da produção de dados, um exercício a partir do qual as autoras ofereceram, às crianças, 23 imagens de pessoas, pedindo-lhes que indicassem, dentre os sujeitos representados, quais deles poderiam ser professores(as). As autoras perceberam que, desse montante, apenas seis imagens foram escolhidas pelas crianças, indicando quais são os sujeitos aptos a lecionar.

Parece-nos interessante que a imagem mais escolhida pelas crianças representava uma mulher jovem, de pele clara, de ascendência oriental e de cabelos lisos, compridos e escuros. A segunda mais escolhida foi a de uma mulher jovem, branca, de cabelos ruivos, lisos e compridos. Por fim, a terceira imagem mais escolhida foi a de uma mulher jovem, branca, de cabelos loiros, lisos e compridos. Romero e Calsa (2020) se atentam para a possibilidade de que as escolhas das crianças foram feitas de acordo com o repertório imagético, aos quais elas têm acesso e são expostas.

Nesse ponto, é preciso mencionar que essa caracterização que se faz da docência desde uma perspectiva cinematográfica não é exclusiva de *Escritores da Liberdade* (2007). Ela também reaparece, sob uma nova roupagem, mais atualizada, em produções mais contemporâneas, como vemos na segunda elaboração analisada por nós: o filme alemão *Sala de Professores* (2023). Dessa vez, a história se centra ao redor de Carla Nowak, professora recém-chegada numa escola da Alemanha. O enredo se desdobra a partir da ocorrência de alguns furtos que vêm acontecendo no espaço escolar. A direção opta por conduzir uma investigação interna para tentar descobrir

quem é a pessoa autora dos furtos, o que acaba por desestabilizar o cotidiano de alunos/as, professores/as e servidores/as da instituição. O caso em questão afeta direta e principalmente a professora Carla, pois uma quantia em dinheiro é furtada de sua carteira, justamente na sala dos/as professores/as – espaço que dá título à produção. Poderia, um/a professor/a roubar? Carla, então, decide tomar as próprias medidas para resolver a situação, e grava um vídeo que, mais adiante, a leva a desconfiar da secretária da escola. Ocorre que, ao invés de solucionar o problema, o vídeo acaba por agravar a situação, gerando conflitos com os/as alunos/as, com o corpo docente, e com os pais e mães das crianças.

Conforme nossa preocupação e interesse com os elementos visuais que culminam na caracterização dos corpos docentes, destacamos a maneira como a personagem da professora Carla é construída. Apresentada como uma professora jovem e promissora, ela parece estar em constante preocupação com os/as estudantes, e acaba por se inserir, também, em situações que extrapolam sua função docente, como a situação dos furtos, por exemplo. Vale mencionar que, durante os 98 minutos do filme, a protagonista é retratada apenas nos espaços escolares e, com isso, pouco ou quase nada se sabe sobre os demais papéis, interesses, dilemas e conflitos que ela desempenha para além daqueles relacionados à docência. Não se sabe sobre sua família, sobre os vínculos de amigos/as que ela tem. Carla não é retratada em sua casa, em espaços sociais e de descontração, nem mesmo se alimentando. Parece ser professora em tempo integral. Com isso, a dedicação exclusiva e exaustiva que ela entrega à docência parece seguir para um caminho próximo ao da professora Erin, protagonista de *Escritores da Liberdade* (2007). Conforme vemos na Figura 2, Carla aparece em cena com o rosto aparentemente sem ou com pouca maquiagem, com os cabelos presos e contidos, e com o corpo coberto por roupas grandes e práticas.

Figura 2: professora em tempo integral

Fonte: *Sala de Professores* (2023).

As representações predominantemente femininas que esses dois filmes atribuem à docência remetem a um padrão de beleza e comportamento historicamente também atribuído a mulheres. Nesse ponto, mencionamos os estudos que Guacira Lopes Louro (2009) produz sobre contextos internacionais e nacionais. Em *Mulheres na sala de aula*, explica que, no Brasil, desde meados do século XX houve um processo de feminização do magistério. Segundo a autora, os investimentos da presença feminina na educação escolar e, mais especificamente, na atuação como docente ecoaram os discursos que fortaleciam o papel da mulher na educação e na formação de indivíduos para a sociedade. Nas palavras da autora "[...] se o destino primordial da mulher era a maternidade, bastaria pensar que o magistério representava, de certa forma, a extensão da maternidade" (Louro, 2009, p. 454). Em outro estudo, intitulado *Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista*, Louro (1997) sublinha que ainda que a feminização da docência tenha acontecido também em outros países na mesma época, no Brasil, esse movimento teve características particulares.

> Já que se entende que o casamento e a maternidade, tarefas femininas fundamentais, constituem a verdadeira carreira das mulheres, qualquer atividade profissional será considerada como um desvio dessas funções sociais, a menos que possa ser representada de forma a se ajustar a elas. Em seu processo de

> feminização, o magistério precisa, pois, tomar de empréstimo atributos que são tradicionalmente associados às mulheres, como o amor, a sensibilidade, o cuidado, etc. (Louro, 1997, p.96)

A relação entre a feminilização da docência e os estereótipos conferidos aos papéis da maternidade podem, talvez, ajudar a justificar a criação de protagonistas professoras que se dedicam integralmente a resolver problemas pessoais e afetivos de seus alunos e alunas – como em *Escritores da Liberdade* (2007) e *Sala de Professores* (2024). Sobre isso, recorremos uma vez mais a Romero e Calsa (2020, p.4), que apontam que os estereótipos, pelas características que os constituem, "[...] fixam e cristalizam as identidades de indivíduos e grupos potencializando as relações hostis entre o eu e o outro".

Logo, as escolhas que as crianças participantes da pesquisa realizaram, selecionando imagens dos sujeitos aptos a lecionar, perpetuam a naturalização da imagem da "mulher-professora" - produto de suas vivências nas instituições educativas que frequentam, dos seus contextos familiares e da eficiência das pedagogias culturais com as quais interagem. Louro (1997; 2009), semelhantemente, explica que argumentos religiosos e higienistas que responsabilizavam a mulher pela manutenção da família se uniram aos conhecimentos científicos emergentes no final do século XIX, como a psicologia, no intuito de acentuar a justificativa do "amor materno" como pilar principal no desenvolvimento infantil, e instituindo a maternidade como a "essência" da carreira docente quando desempenhada por mulheres.

Vale destacar, que a feminilização do magistério não é uma característica exclusiva da educação brasileira. Na Espanha, Acaso e Megías (2023) denunciam que a "vocação" pelo cuidado com o outro que, socialmente, atribui-se às mulheres, influencia, também, aquilo que se pensa sobre a educação. Nos Estados Unidos, bell hooks (2019) sublinha que a estreita associação que é feita socialmente entre "mulheres-professoras" e "homens-não-professores" se respalda em uma outra (e talvez mais forte)

associação: "mulheres-mães-presentes" e "homens-pais-ausentes". Em *Teoria Feminista: da margem ao centro*, a autora argumenta que desde a infância as meninas são ensinadas a se prepararem e a desenvolverem a parentalidade, isto é, ser mãe – o que ocorre a partir de brincadeiras, brinquedos e jogos, por exemplo. Contudo, o mesmo não ocorre com os meninos e, com isso, esquecem-se, socialmente, que o desempenho da paternidade é tão importante quanto o da maternidade no que tange ao desenvolvimento afetivo, emocional e cognitivo das crianças. Concordamos com a autora quando menciona que a "[…] necessidade de creches públicas com profissionais de ambos os sexos em quantidades iguais e sem viés sexista continua sendo uma reinvindicação feminista importante" (hooks, 2019, p. 207).

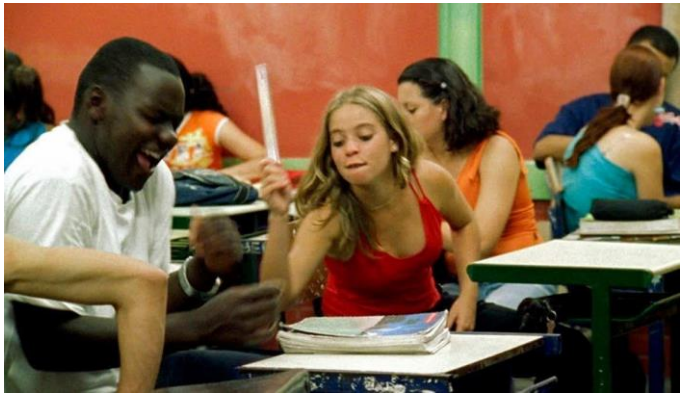
No Brasil, os estudos de Joaquin Ramos (2017) têm demonstrado a disparidade entre a presença de homens e mulheres nos espaços educativos nacionais, além de sublinhar episódios e situações que decorrem da atuação da docência, quando desempenhada por homens. Em *Gênero na Educação Infantil: relações (im)possíveis para professores homens*, o autor indica que, em 2009, das 1837 pessoas que atuavam na educação infantil de determinado município[7] como docentes, apenas 14 eram homens.

Para somar ao conjunto de imagens cinematográficas que constroem representações acerca da docência, buscamos por produções nacionais, dentre as quais, mencionamos o documentário brasileiro *Pro dia nascer feliz* (2005), a terceira obra analisada por nós neste texto. A produção dirigida pelo cineasta carioca João Jardim (1964--) aborda as desigualdades educacionais no Brasil por meio do cotidiano de alunos/as e professores/as em diferentes contextos socioeconômicos. Embora a produção não estabeleça ênfase no gênero das pessoas entrevistadas, é possível perceber certas dinâmicas que atravessam as vivências escolares. Como pode ser visto na Figura 3, a maioria das pessoas em foco são mulheres.

[7] Ramos (2017) omite o nome do município onde realizou sua pesquisa, informando, apenas, que se trata de um dos maiores municípios brasileiros.

Apenas dois professores homens são apresentados. Ambos relatam episódios de violência que presenciaram em sala de aula.

Figura 3: A escola não é diferente do mundo



Fonte: *Pro dia nascer feliz* (2005).

Para além das questões relacionadas às identidades de gênero dos/as professores/as, o documentário permite pensar sobre os desafios estruturais e governamentais que o cotidiano escolar brasileiro enfrenta e que dificultam a realização do trabalho pedagógico. Uma das professoras comenta: "A escola é reflexo mesmo do que está aí em sociedade. A escola não é diferente do mundo. O mundo está violento". O documentário, portanto, explora o impacto que as condições materiais exercem não só sobre as vivências dos/as estudantes brasileiros/as, mas, também, do corpo docente, expondo tensões que resultam, muitas vezes, em violências psicológicas, verbais e físicas.

Logo, desde as primeiras cenas de *Pro Dia Nascer Feliz* (2005) percebemos que a produção não se ancora em uma narrativa redentora acerca da docência, como o faz *Escritores da Liberdade* (2007), e mesmo que não se debruça sobre um caso específico e sobre os conflitos que dele decorrem, como o faz *Sala de Professores* (2023). O documentário, talvez justamente pelas características desse gênero cinematográfico, traz depoimentos de alunos/as e professores/as de diferentes realidades escolares no Brasil, expondo as desigualdades que atravessam os seus cotidianos. Em decorrência dessas cenas, quando aproximado às duas produções cinematográficas citadas anteriormente, verificamos que *Pro dia nascer feliz* (2005) apresenta uma perspectiva menos otimista sobre

as identidades docentes, sobre os conflitos entre professores/as e alunos/as e mesmo sobre o cenário educacional como um todo. Enquanto os dois primeiros filmes operam a favor da construção de narrativas que, em diferentes graus, enfatizam possibilidades de transformação e superação da educação a partir de performances individuais, todas com o foco na figura do/a professor/a, o documentário se esquiva de uma visão romântica acerca da docência e abrange a discussão a partir de um contexto macro que os/as professores/as brasileiros/as estão inseridos/as profissionalmente.

Por fim, somamos a essas representações cinematográficas acerca da docência, outras imagens, mais contemporâneas, dessa vez, produzidas e circuladas pelo próprio Estado. A quarta e última elaboração analisada por nós é um vídeo, elaborado em 2024 pelo Governo do Estado do Paraná, em que se narram os/as professores/as por uma ótica específica que se difere daquelas sobre as quais nos debruçamos até então. A Secretaria de Educação do Paraná - SEED-PR utilizou dados internos de contato de familiares[8] responsáveis pelos/as alunos/as de escolas públicas do Estado do Paraná, para circular um vídeo contrário à greve de professores/as, numa tentativa de produzir imagens específicas sobre os corpos docentes envolvidos nas manifestações de greve que ocorriam à época. Vale mencionar o motivo da greve: opor-se à medida adotada pelo Governo do Estado à época, a partir da qual tentava-se terceirizar a gestão de 204 colégios públicos do Paraná.

O vídeo, de aproximadamente 1 minuto, foi endereçado a pais, mães e/ou responsáveis de estudantes da rede pública do Paraná, e dialoga com o/a espectador/a de maneira direta, conforme estabelece a narração no início do material: "Este é um recado para você pai, para você mãe. Para você que se preocupa, dia e noite com

---

[8] Conforme reportagem: *Governo do Paraná usou dados internos para enviar mensagem com vídeo contra greve de professores a pais de alunos.* Disponível em: ttps://g1.globo.com/pr/parana/educacao/noticia/2024/06/06/governo-do-parana-usou-dados-internos-para-enviar-mensagem-com-video-contra-greve-de-professores-a-pais-de-alunos.ghtml

o seu filho. Esta é a hora de ficar ainda mais alerta". A narração prossegue com o argumento de que os/as professores/as grevistas estariam espalhando "desinformação" com a intenção de atrair estudantes para manifestações "partidárias" e "violentas". Para corroborar essa ideia, é mostrada uma série de imagens e vídeos que expõem pessoas em ambientes de tumulto, violência e desordem, como indica a Figura 4. A narrativa do vídeo sugere uma aproximação entre essas pessoas (cujas imagens foram extraídas de banco de dados e que provavelmente não trabalham com a docência), e os/as professores/as que se manifestavam contra as medidas do governo.

Figura 4: professores/as inimigos/as

Fonte: Gazeta do Povo.

A primeira imagem apresenta uma mulher em uma manifestação política, gritando em um megafone, com expressões faciais que demonstram raiva e descontentamento. A segunda imagem mostra um homem, apresentado a partir de uma postura contestadora. Suas expressões faciais demonstram que ele está exaltado e gritando. Em ambas as imagens, a mulher e o homem (caracterizados, no vídeo, como professora e professor) estão acompanhados/as de outros/as manifestantes, num ambiente que parece perigoso, violento e desorganizado. As cores fechadas e os contornos difusos das pessoas agregam, ao contexto criado pelo vídeo, uma atmosfera de pânico, caos e tensão. Em seguida, a narração do vídeo, novamente, associa as manifestações e greve de professores/as à violência, nas falas: "Manifestações repletas de violência são possíveis de acontecer. Um cenário que coloca o seu filho em risco".

Em contrapartida, a terceira imagem exibe a representação de um professor "adequado" aos moldes do governo do Estado do Paraná. Na imagem, um homem branco, mais velho, de cabelos e barba grisalhos, aparece no centro da imagem. Ele possui expressão facial sorridente e se encontra de braços cruzados e confortável, apoiado numa mesa à frente do que se mostra uma sala de aula. Ao redor do docente, sete estudantes adolescentes o acompanham, de pé. As figuras aparecem vestidas com camisetas coloridas e calças jeans, e suas expressões faciais são sorridentes, assim como a do

professor. A narração do vídeo que acompanha essa imagem expressa que: "Nossos adolescentes precisam estar seguros, protegidos, ao lado dos professores. Lugar de professor também é na escola". As expressões dos alunos/as, a iluminação e limpeza da sala de aula e as cores mais vibrantes dessa imagem contribuem para a criação de um espaço físico e social aparentemente amigável, seguro e protegido.

Nesse caso, consideramos que a decisão de inserir no vídeo fragmentos retirados de banco de imagens, contendo atores e atrizes interpretando situações fictícias e, portanto, descontextualizadas, demonstra um processo de escolha por parte do governo do Estado de construir uma narrativa evidente: a de descredibilizar a luta de professores/as e delineá-los/as como violentos/as. Seria, nessa ótica, um perigo aos/às estudantes da rede básica de ensino e à comunidade como um todo. Constrói-se uma imagem de "professor/a inimigo/a" com a qual os/as docentes reais terão que lidar no exercício de sua função. Nesse caso, retomamos uma vez mais o documentário *Pro dia nascer feliz* (2005), especialmente a fala de uma das professoras que diz: "Às vezes você entra numa sala de aula e você é mal recebido. Porque o professor ainda é visto pela maioria dos alunos como o inimigo".

Ainda em análise à Figura 4, chamamos a atenção para o cenário da terceira imagem. A sala de aula representada mostra um ambiente aparentemente amplo, com chão e paredes em tons neutros de cinza. Ao fundo da imagem, há recursos tecnológicos para o uso de projetor, e um quadro negro em boas condições de estado. Não há manchas, rachaduras, buracos e goteiras na estrutura física do espaço, nem tampouco há remendo nos móveis escolares. Nesse caso, as imagens do vídeo oferecem pedagogias culturais distintas daquelas que reportagens e relatos têm produzido acerca dos espaços escolares paranaenses, como se vê, por exemplo, em *Alunos gravam vídeo e denunciam falta de estrutura de colégio em Sarandi* (2023). É perceptível também, que a turma fictícia é composta por apenas sete alunos/as - cenário que destoa da realidade escolar pública no Paraná e mesmo dos cenários

evidenciados em *Pro dia nascer feliz* (2005), em que as salas de aula são superlotadas, e quase não comportam a quantidade de estudantes por espaço.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante das imagens que integram as narrativas e realidades propostas nas quatro elaborações da cultura visual que analisamos neste capítulo, buscamos investigar as contribuições dos Estudos Culturais para as reflexões afetas àquilo que, visualmente, se sabe, se pensa e se propõe acerca do que significa ser professor/a. As pedagogias culturais que *Escritores da Liberdade* (2007) e *Sala de Professores* (2023) elaboram acerca dos corpos docentes evidenciam os desafios profissionais enfrentados pelas professoras Erin e Carla, respectivamente. O trabalho com a docência, nesse caso, ocupa toda a rotina das protagonistas, repercutindo numa espécie de docência em tempo integral e na construção de uma docência heroica. Por outro lado, em *Pro dia nascer feliz* (2005), as professoras revelam uma realidade menos romantizada, indicando os limites que questões estruturais implicam à ação dos/as profissionais da educação no Brasil. Por fim, o vídeo elaborado pelo Governo do Paraná em 2024 investe na construção de uma percepção perigosa e ameaçadora acerca do corpo docente, a partir do uso de imagens descontextualizadas e tiradas de banco de dados, portanto, artificiais, que não refletem a realidade e tampouco os/as personagens das escolas reais.

Assim, nas considerações finais deste texto, chamamos atenção para as interfaces produzidas entre imagem, Estudos Culturais e educação, e sublinhamos a necessidade de fortalecer as iniciativas que, desde a educação, possam desenvolver, nos sujeitos, habilidades para ler e questionar as imagens com as quais convivem. Consideramos que o ensino de Arte e Cultura Visual oferece contribuições significativas no que tange ao desenvolvimento de estratégias para que alunos e alunas aprendam a se relacionar com as imagens de maneiras mais críticas,

complexas e aprofundadas. Com o fortalecimento do ensino de Arte e Cultura Visual desde a primeira etapa da Educação Básica e, principalmente, na formação de professores/as, é possível que os sujeitos aprendam, primeiro, a questionar e refutar as imagens estereotipadas e que causam violências contra grupos específicos da sociedade, e também, a reagir a elas, criando outras culturas visuais. No que diz respeito especificamente aos corpos docentes, verificamos, nesta reflexão, que a cultura visual carece de representações mais complexas e que, a partir de pedagogias culturais, possam socializar, com a população, os desafios, as dificuldades, os limites e demais peculiaridades enfrentadas pela classe profissional.

REFERÊNCIAS

ACASO, María; MEGÍAS, Clara. **Art Thinking:** Cómo el arte puede transformar la educación. Barcelona: Paidós, 2023.

ANDRADE, Paula Deporte de. SILVA, Mozart Linhares da. Pedagogias culturais, homo economicus e neoliberalismo: uma proposta para pensar a educação contemporânea. **Momento – Diálogos em Educação**, Rio Grande, v. 26, n. 2, p. 44-64, 2017.

BALISCEI, João Paulo; COSTA, Emanuelle Dalécio da. (In)visibilidade negra e Cultura Visual: Chapeuzinho Vermelho negra e Lobo Mau branco. **Revista Zero-a-Seis**, Florianópolis, v. 25, n. 47, p.182-206, 2023.

HOOKS, bell. **Teoria Feminista:** da margem ao centro. São Paulo: Perspectiva, 2019.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação:** uma perspectiva pós-estruturalista. Petrópolis: Vozes, 1997.

LOURO, Guacira Lopes. Mulheres na sala de aula. In: DEL PRIORI, Mary (Org.) **História das mulheres no Brasil**. 9 ed. São Paulo: Contexto, 2009. p. 444-480.

RAMOS, Joaquin. **Gênero na Educação Infantil:** relações (im)possíveis para professores homens. Jundiaí: Paco, 2017.

ROMERO, Rosana Lopes; CALSA, Geiva Carolina. Representações e estereótipos da docência na visão de crianças da Educação Infantil de zona rural. **Educação**, Santa Maria, v. 45, n. 1, 2020.

SILVA, Tomaz Tadeu. **Documentos de identidade**: uma introdução às teorias do currículo. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

STEINBERG, Shirley; KINCHELOE, Joe (Orgs.). **Cultura infantil:** a construção corporativa da infância. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

SER MULHER DÓI: CONEXÕES ENTRE JORNALISMO E PEDAGOGIA NAS NOTÍCIAS DO G1

Daniele Meneses[1]
Fernanda Amorim Accorsi[2]

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa foi motivada pelas discussões e reflexões sobre corpo, gênero, comunicação e educação realizadas no grupo de Pesquisas e Estudos em Práticas Educativas, Corpo e Ambiente (PEPECA), da Universidade Federal de Sergipe (UFS), campus Professor Alberto Carvalho, localizado em Itabaiana/SE. Apresentamos abaixo o resultado dos estudos realizados no ano de 2024 acerca do conceito de Pedagogias Culturais, aquelas que ampliam a concepção do modo como somos educadas. Neste texto, entendemos que as mídias são pedagógicas e podem interpelar os sujeitos, orientando modos de ser, estar e existir.

> O conceito utilizado de pedagogia, neste texto, é aquele que defende os aprendizados para além da sala de aula, os quais ultrapassam os muros da escola e são experienciados no cotidiano dos sujeitos, por meio das mídias, que provocam processos formativos nem sempre cartesianos e pré-estabelecidos [...] (Accorsi, 2021, p. 185-186).

O objetivo geral é discutir as notícias do G1 como artefatos culturais que emitem Pedagogias Culturais, e podem atravessar as

---

[1] Pedagoga. Universidade Federal de Sergipe (UFS). Grupo de Pesquisas e Estudos em Práticas Educativas, Corpo e Ambiente (PEPECA). E-mail: danizinha_@academico.ufs.br.
[2] Doutora em Educação. Universidade Federal de Sergipe (UFS). Grupo de Pesquisas e Estudos em Práticas Educativas, Corpo e Ambiente (PEPECA). E-mail: accorsifer@academico.ufs.br. ORCID: https://orcid.org/0000-0001-6500-094X.

formas de ser mulher. Para analisar as notícias, buscamos aporte teórico-metodológico nas problematizações feministas e nos Estudos Culturais, porque as consideramos relevantes para enfrentar as formas de colonização subjetiva e material, que propuseram o estigma do corpo feminino como um instrumento de extrema vulnerabilidade e, assim, aprisionando a sua corporeidade nos ideais patriarcais (Accorsi, 2019; Castañeda, 2006; Zanello, 2022).

São três notícias do G1 analisadas, a saber: I) Influenciadora morre no DF após procedimento estético para aumentar glúteos; II) Polícia investiga morte de mulher após fazer procedimentos estéticos por mais de 10h em clínica, no PA; III) Mulher está em cadeira de rodas e não consegue andar um mês após procedimento estético no Rio. Os noticiários, para nós mulheres, têm um teor pedagógico para a necessidade de repensar nossas decisões e escolhas sobre o nosso corpo interpeladas pelos padrões (Kehl, 2004).

Na busca por informações sobre procedimentos estéticos femininos, nos deparamos com dezenas de notícias sobre o assunto no site G1, no entanto, escolhemos as três, porque foram as primeiras que apareceram e, ainda, porque ao lermos cada uma delas, notamos uma constante: ainda que assustadoras, elas apresentavam um duplo sentido: alertar e convidar sobre o tema. Neste sentido, nossa pesquisa se caracteriza como documental, bibliográfica e explicativa, utilizando como método de análise os Modos de Endereçamento (Ellsworth, 2001).

Nossa análise adaptou a pergunta[3] de Ellsworth (2001): quem a notícia pensa que você é? E buscou respondê-la a partir do que a manchete e a fotografia das notícias nos ofereciam. Relevante afirmar que não temos compromisso com o encerramento do assunto e/ou com a ideia de esgotar as problematizações, mas de tensionar, como afirmamos anteriormente, áreas da comunicação, estudos de gênero e as pedagogias.

[3] A pergunta original da autora é: Quem esse filme pensa que você é?

Quem essa notícia pensa que você é?

Vivemos atribuladas em um sistema machista, misógino, homofóbico e racista, em que a mulher é vista como um objeto sexual e sexo frágil (Núñez, 2023). Então, são elaboradas configurações sociais sobre ser mulher associadas a um padrão de beleza específico, que mantém a desigualdade (e a violência) de gênero e fazem a manutenção da insuficiência feminina para que não ocupem outros espaços dominados pelos homens.

Sob nossa ótica, a atualização do padrão imposto pelo patriarcado às mulheres serve de distração para que elas fiquem, constantemente, buscando adaptar-se e não ampliem os lugares de ocupação femininos. Distraídas com os padrões estéticos deixam de prestar atenção às outras esferas, outras demandas e outras formas de ser mulher desvinculadas dos pressupostos do patriarcado. Neste contexto, homens brancos, heterossexuais, cisgêneros, abastados e cristãos articulam, socialmente e culturalmente, o modo como as mulheres devem ser e, ainda, orientam o que significa a masculinidade (Baliscei, 2022). Para eles, há uma régua social que deve ser respeitada, que significa se mostrar viris, fortes, decididos, menos cuidadosos para não ser confundidos com os gays. A depender da idade, deve manter o pênis ereto, apreciar a quantidade de mulheres para estar corriqueiramente ativo sexualmente, para manter a sua masculinidade atualizada na sociedade machista (Zanello, 2018). Dessa forma, a cultura patriarcal e capitalista atravessa homens e mulheres induzindo ideias estéticas, comportamentais e culturais como se fossem uma escolha pessoal, empoderamento e autoestima.

O ideal físico, amplamente divulgado por sites, blogs, perfis do *Instagram*, novelas e publicidade, deixa as mulheres vulneráveis porque ora precisam ser virgens, ora mais jovens, ora ter seios protuberantes, ora arredondar os glúteos. Os padrões mudam, mas as exigências acerca do corpo feminino se atualizam, mas não cessam. A notícia abaixo é um exemplo do modo como as mulheres são subjetivadas e objetivadas na sociedade machista. Publicada

em julho de 2024, ela exibe uma jovem sorridente com uma manchete que destoa da fotografia. A tristeza da manchete não dialoga com a imagem e nos remete à concepção de que o corpo da mulher é moldável porque é insuficiente.

Figura 1: Notícia 1

DISTRITO FEDERAL

Influenciadora morre no DF após procedimento estético para aumentar glúteos

Aline Maria Ferreira tinha 33 anos. Procedimento foi realizado em clínica de Goiânia e ela morreu em hospital particular de Brasília.

Por Afonso Ferreira, Caroline Cintra, Marcella Rodrigues, Marcus Barbosa, TV Globo e g1 DF
03/07/2024 15h11 · Atualizado há 7 meses

Ver resumo

Influenciadora Aline Maria Ferreira morreu no DF após fazer cirurgia estética — Foto: Reprodução/Redes sociais

Fonte: G1, 2024

O auto-ódio é o mecanismo encontrado para controlar as mulheres, sem ele, como fazer as mulheres atenderem os pressupostos do patriarcado? (Hooks, 2018). Nesse sentido, pensamos um mundo a partir das perspectivas feministas em que a vida e a luta das mulheres partam delas e sejam para elas, uma vez que "[o] pensamento feminista nos ajudou a desaprender o auto-ódio

feminino. Ele nos permitiu que nos libertássemos do controle do pensamento patriarcal sobre nossa consciência" (Hooks, 2018, p. 35).

Diante disso, os artefatos culturais, como as mídias, as novelas, os filmes e as redes sociais funcionam como estímulos sedutores para elas se encaixarem no ideal de perfeição propagado tanto pelo capitalismo como pelo patriarcado. Todavia, cria-se um projeto de construção e reconstrução de um corpo perfeito, visando alcançar a beleza imposta socialmente para que as mulheres se sintam constantemente fora de moda, fora de forma, fora.

A jovem foi convencida pela cultura a ver-se "fora", numa determinada falta em si, nessa ótica, sujeitou-se a injetar uma substância nos glúteos o que levou à morte. A aparição sobre o fim trágico da vida da personagem da Figura 1 tornou-se pública porque ela era alguém conhecida por um grupo de pessoas que seguiam o seu trabalho nas redes sociais. Desse modo, caímos na armadilha da beleza, a qual tem se tornado o principal sentido da vida de muitas pessoas, objetivando ser parte de um grupo específico destacado pelo jornalismo, que é compreendido, neste trabalho, como artefato cultural (Accorsi, 2019).

Na busca para viver a utopia emocional narrada, de sentir-se bem consigo mesmas, as mulheres são convencidas a aderir aos procedimentos estéticos como forma de pertencimento ao mundo. Para elas, parece uma escolha aderir ou não às cirurgias, mas não pode ser uma opção se, em diversos momentos, por diferentes sujeitos, é dito que há formas de melhorar o que se é.

Desde a infância, as meninas são ensinadas a ser esteticamente preocupadas em atender a um padrão. Um laço, uma pulseira, o furo do brinco na orelha feito sem consentimento, os sapatos apertados, os vestidos limitados são adereços que vão ensinando, pedagogicamente, aquele corpo a ser algo que ele não é (Baliscei, 2022). Na Figura 1, a felicidade da mulher contrasta com a manchete que noticia seu falecimento. É possível visualizar que houve uma preocupação com a seleção da foto da influenciadora. Embora a manchete relate um falecimento, ocasionado por um procedimento estético, o que pode chamar a atenção dos/as

leitores/as é a imagem, os elementos usados no noticiário é como se fossem um eufemismo padrão apenas para informar de forma soprada e não com o objetivo de conscientizar.

Em outras palavras, a foto que inspira beleza chama mais atenção do que o título longo e desinteressante. Neste sentido, pode ser que a notícia seja endereçada às pessoas que queiram aderir aos procedimentos estéticos a partir de dois ângulos: 1) como alerta para os perigos de uma cirurgia eletiva, causando pânico social; 2) como uma forma de chamar a atenção para a beleza da personagem, que mesmo bela e feliz, não estava convencida disso e, portanto, poderia servir de inspiração para aquelas que também estão insatisfeitas.

Entendemos que há estímulos sedutores, que orientam as mulheres pelas mensagens midiáticas e oferecem privilégios para aqueles/as que se enquadram nas narrativas de gêneros, gostos, status sociais, nacionalidade e raça (Accorsi, 2019; Ellsworth, 2001). No entanto, são identidades selecionadas, aquelas narrativas vistas com semelhanças são produzidas de modo que enalteçam um grupo de pessoas e excluam ou até ridicularizem outros grupos. Deste modo, a notícia da Figura 1 pensa que o/a leitor/a pode se chocar, mas também sentir-se tentando/a a aderir aos procedimentos estéticos para fazer parte do grupo que, ao menos, tentou aperfeiçoar-se.

Diante disso, a notícia abaixo, Figura 2, evidencia uma associação entre gênero e geração.

> As diferenças de gênero, raça/etnia, classe e geração podem ser produzidas, ampliadas e/ou reproduzidas pelas mídias, dependendo de seus interesses políticos, comerciais e culturais. Neste sentido, podemos ser interpeladas pelo conteúdo midiático, que nos ajuda a compor nossos modos de existência, nossas concepções de mundo (Accorsi, 2021, p. 185).

O jornalismo propaga imagens e ideias mercadológicas de "evolução" a serem seguidas para ter uma aparência impecável

que, no fim, nos tornam prisioneiras dos estereótipos disfarçados de beleza feminina. Em virtude disso, a mulher da foto foi orientada pelos artefatos culturais a aderir aos procedimentos estéticos, porque o envelhecimento feminino não é autorizado pelo patriarcado.

Figura 2: notícia e imagem de PARÁ

PARÁ REDE LIBERAL

Polícia investiga morte de mulher após fazer procedimentos estéticos por mais de 10h em clínica, no PA

Vítima de 51 anos deu entrada na clínica na última sexta-feira (16) e morreu horas depois, segundo informou familiares.

Por g1 Pará — Belém
19/08/2024 20h35 · Atualizado há 5 meses

Polícia investiga morte de mulher após passar por cirurgia estética em Marabá

Fonte: G1, 2024.

A referida notícia não propõe conscientização, reflexão, ela organiza os numerais de forma que idade, 51 anos, e tempo de cirurgia, 10 horas, sejam estarrecedores, mas também invocadores da concepção de que quanto antes realizar o procedimento pode haver mais chances de se manter viva no pós-cirúrgico. Entretanto, a história dela e de tantas outras se unem tanto por questões políticas quanto sociais, em razão da divisão sexista que aprisiona

homens e, principalmente, mulheres, que "[...] continuam a viver como cidadãs de segunda categoria, pouco se beneficiando ou, até mesmo, desconhecendo, os direitos conquistados" (Sardenberg, 2011, p.17).

A notícia apresenta, portanto, uma contradição: ela anuncia que uma mulher morreu em busca de exibir-se mais jovem e, ao mesmo tempo, ilustra uma imagem de uma mulher feliz, sem rugas, sem cabelo branco, sem qualquer elemento que lembre o envelhecimento. A contradição da notícia pode ter sido proposital porque confundir os/as leitores/as também é uma forma de fazer imperar o padrão, os estereótipos, o mito da beleza.

> Isso se dá, inclusive, porque os valores patriarcais, sexistas, materializados nas instituições sociais são interiorizados pelas próprias mulheres, desde a infância, resultando em baixa autoestima, falta de iniciativa e pouca autonomia (Sardenberg, 2011, p. 17).

Para as mulheres, pode predominar a ideia de que a mudança é um convite para a satisfação, então, são somente alguns recortes e costuras, a beleza não dói, o que dói é ser mulher nesse cenário misógino.

O conceito de beleza foi estereotipado ao longo do tempo e as principais vítimas foram - e são as mulheres. Propositalmente o nosso corpo tem sido aludido a corpos não humanos e, a nós, é vendida, diariamente, a ideia de que estaríamos em forma se fossemos cópias de bonecas. Presumimos que a mulher da notícia se convenceu que, para ter uma vida plena, precisaria obter o corpo de boneca e, assim, poderia alcançar a feminilidade. Lembramos que a boneca não fala, não se posiciona, ela está à mercê do/a outro/a, à espera de alguém ou algo que a movimente. Eis uma metáfora do desejo patriarcal sobre a vida das mulheres.

Para Wolf (1992), a nossa identidade tem sido limitada à aparência, nos deixando presas à opinião alheia, fragilizando o nosso amor-próprio. A notícia pensa e reforça uma identidade feminina: a que não envelhece, ou não pode envelhecer, afinal a

juventude é "[...] um convite à felicidade, à vitalidade, à fantasia, como fator determinante para a aceitação social, para o desenvolvimento do sentimento de pertença à categoria mulher [...]" (Accorsi, 2021, p. 183).

Dando continuidade à análise, na Figura 3, interpretamos que ela ocorre de duas maneiras: 1) agressiva, uma vez que a fotografia da notícia expõe uma mulher, que estava preocupada com sua aparência, tanto que realizou procedimentos estéticos, de um modo vexatório, expondo a personagem deitada, na horizontal. 2) E, ainda, de modo sutil porque parece ser um alerta, mas narra e exibe a mulher como um objeto paralisado tal como anuncia a manchete. Nós mulheres, como a personagem da notícia, somos alvos da misoginia agressiva ou sutil. A boneca, ainda como metáfora, está, neste caso, quebrada.

Figura 3: notícia e imagem do RJ

Fonte: G1, 2024.

Diante desse fato, vemos a banalização da integridade física das mulheres ao ser retratada no noticiário. Perguntamos ao refletir: será que ela gostaria de ser conhecida nacionalmente por meio desta imagem? Desta notícia? A jovem desejou, como tantas outras, fazer parte de um grupo sem celulites, como nas publicidades de cosméticos, em que as peles são macias, lisas e sem marcações naturais por causa das edições, na maioria das vezes, situações desconhecidas pelos/as interlocutores/as. A ideia vendida da barriga chapada com percentual muito baixo de gordura como algo saudável e padrão alcançável, impulsionam as pessoas a buscarem alternativas imediatistas.

De igual modo, declinam os desejos por fazerem partes de narrativas associadas à gordura, porque ninguém quer passar pelo preconceito da gordofobia. A notícia endereça pressupostos da sociedade da magreza, porque, assim como a anorexia se tornou um lugar comum, no século XX, os procedimentos do século XXI, que prometem o corpo magro, "[...] nenhuma previsão assustadora funciona para intimidar as mulheres que acreditam que sua dignidade, sua beleza e seu valor intrínseco serão determinados pelo fato de serem ou não magras" (Hooks, 2018, p. 61).

Portanto, a notícia enviesa aos/às leitores/as a banalidade das consequências à vida perante os procedimentos estéticos, denotando, de forma implícita a imposição de que é necessário dar seguimento ao discurso da beleza, mesmo se tratando de que há consequências. A ponto de tornarem-se dispensáveis as histórias de experiências ruins, afinal, são vistas apenas como notícias e experiências individuais, mas uma forma de subordinação e controle das mulheres. É preciso que haja incômodo ao ver a fotografia de uma mulher violada pela medicina estética, que, não obstante, viola o corpo e, depois, expõe a imagem.

O código da beleza tem posto em evidência a problemática de saúde mental e física em nossa sociedade, como visto na notícia do G1 da Figura 3. "Em 1971, um juiz sentenciou uma mulher a perder um quilo e meio por semana ou ser presa" (Wolf, 1992). Diante disso, entende-se que essa narrativa persegue as mulheres e se

torna mais evidente pelos avanços da medicina e das publicidades capitalistas, que encurralam o corpo feminino para recorrer a procedimentos estéticos com objetivo de reduzir números e curvas.

Importante destacar que a fragilidade da fotografia da Figura 3 foi uma escolha do G1, para apresentar uma mulher no jornalismo da internet, o que demonstra a indiferença da referida mídia em tratar sobre a saúde da mulher (Sardenberg, 2011). Como feministas, queremos a personagem da notícia viva e digna, pois entendemos que, na sociedade patriarcal, inclusive, as próprias mulheres precisam olhar criticamente para as representações de outras mulheres.

Entendemos que as Pedagogias Culturais da notícia da Figura 3 operam por uma perspectiva de que não é saudável ser mulher, afinal quem gostaria de ser representada no noticiário, deitada, com a pele roxa, aparentemente desmaiada? Elas nos orientam de que ser mulher dói. Portanto, constatamos que as Pedagogias Culturais presentes na notícia tiveram o objetivo de informar uma experiência, de modo a não estabelecer o quão nocivo é para a saúde feminina seguir os padrões de beleza.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa problematizou três notícias do site de notícias G1 como artefatos culturais, que traçam estereótipos culturais sobre como as mulheres devem ser para que consigam participar do patriarcado. O custo da participação pode ser a enfermidade ou a morte. Vimos que há múltiplas pedagogias circulando nas três notícias e entendemos que, na Figura 1, há manutenção da ideia de que vale a pena tentar ser bela; na Figura 2, a notícia confunde como estratégia para ser conivente com os padrões impostos sobre os corpos femininos; Na Figura 3, há a exposição de que antes um corpo magro, desmaiado, do que um gordo que ignore os pressupostos patriarcais.

Verificamos que as mídias, em especial, o jornalismo de internet, demonstram uma indiferença sobre o assunto que associa mulheres aos procedimentos estéticos. Entendemos, no estudo, que nenhuma das três notícias têm o compromisso de emancipar as mulheres, pelo

contrário, servem de estatística de casos de mulheres que podem soar, a partir das representações da manchete e das fotografias, como imprudentes. Em outras palavras, é como se as notícias dissessem: a culpa é delas. Interpretamos, ainda, que a notícia da Figura 1 pode até servir de alerta, mas também abre margem para uma tendência do mercado estético: a modelação dos glúteos.

Compreendemos que a notícia da Figura 2 organiza a idade e o tempo de cirurgia de modo que pode levar à compreensão de que a morte é uma condição associada à velhice. Como se afirmasse, mulheres velhas morrem. As marcas nos corpos das mulheres mudaram, as exigências do patriarcado e do capitalismo foram alteradas, se, no século XX, o convite era feito à fome, à anorexia, no século XXI, o convite é aos procedimentos estéticos.

Visualizamos que a notícia da Figura 3 estampou, seletivamente, a personagem como inerte, enferma e descuidada, o que ingenuamente poderia sugerir um alerta; mas, como vivemos em uma sociedade misógina, que propaga o ódio contra nós, entendemos que foi proposital para, sutilmente, insinuar que os corpos femininos são errantes, inclusive quando tentam acertar o sentido social das mulheres.

Referendamos que as Pedagogias Culturais estão no jornalismo, mas também nos filmes e nas novelas, que definem padrões sobre o que é certo, errado, adequado, inadequado, bonito e feio. Nessa conjuntura binária, é possível constatar que somos mediadas pelo meio em que estamos inseridas e, ainda que não haja relação direta entre as três notícias, nós que a criamos, verificamos uma constante: a desvalorização dos corpos [e da vida] das mulheres.

Compreendemos que as perspectivas feministas são fundamentais para a construção das identidades femininas, contribuindo para a independência dos corpos e da subjetividade das mulheres, sabendo que atuam de forma educativa para a erradicação de opressões e normas excludentes, a fim de uma sociedade mais justa para elas, para nós. As notícias são pedagógicas e deveriam funcionar como alerta para o público, no

entanto, a apresentação jornalística não propôs posicionamento algum quanto à problemática. Entendemos não houve a problematização da questão de saúde física e psíquica vinculada ao gênero feminino. Sendo assim, visualizamos a banalização da vida das mulheres, já que não foi encontrado elemento para dar margem à crítica à indústria dos procedimentos, apenas parecem casos isolados, nos quais as responsáveis pelo sofrimento são elas mesmas, as mulheres.

REFERÊNCIAS

ACCORSI, Fernanda Amorim. Velhices pedagógicas em Grace e Frankie. In: ACCORSI, Fernanda Amorim; BALISCEI, João Paulo; TAKARA, Samilo(org.). **Como pode a pedagogia viver fora da escola:** estudos sobre pedagogias culturais. Londrina: Syntagma Editores, 2021, p. 183-204.

ACCORSI, Fernanda Amorim; MAIO, Eliane Rose. O objeto jogado do quarto andar era um corpo – de mulher. **Revista Diversidade e Educação**, v.7, n.1, Jan./Jun. 2019, p.27-38. Disponível em: < https://periodicos.furg.br/divedu/article/view/8681/5981>. Acesso em: 10 de abr. de 2025.

BALISCEI, João Paulo. "Parabéns, é uma criança": Cultura Visual (heteroterrorizante) nos Chás de Revelação. In: BALISCEI, João Paulo (org.). **É de menina ou menino?** Imagens de gêneros, sexualidades e educação. Curitiba: Editora Bagai, 2022, p.18-31.

CASTAÑEDA, Marina. **O machismo invisível**. Trad. Lara Christina de Malimpensa.1 ed. A Girafa Editora: São Paulo, 2006.

ELLSWORTH, Elizabeth. Modos de endereçamento: uma coisa de cinema; uma coisa de educação também. In: SILVA, Tadeu Tomaz da. **Nunca fomos humanos:** nos rastros do sujeito. Trad.Org. Tomaz Tadeu da Silva. Autêntica: Belo Horizonte, 2001, p.7-75.

HOOKS, Bell. **O feminismo é para todo mundo:** políticas arrebatadoras. Trad. Ana Luiza Libânio. 1ª ed. Rosa dos tempos: Rio de Janeiro, 2018.

KEHL, Maria Rita. Com que corpo eu vou? In: BUCCI, Eugênio; KEHL, Maria Rita. **Videologias.** São Paulo: Boitempo, 2004, p.174-179.

NÚÑEZ, Geni. **Descolonizando afetos:** experimentações sobre outras formas de amar. p. 25-42. Planeta do Brasil: São Paulo, 2023.

SARDENBERG, Cecília Maria Bacellar. Considerações introdutórias às pedagogias feministas. In: COSTA, Ana Alice; RODRIGUES, Alexnaldo Teixeira; VANIN, Iole Macedo. **Ensino e Gênero:** perspectivas transversais. Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre a Mulher (NEIM): Salvador: UFBA/NEIM, 2011, p. 17-32.

WOLF, Naomi. **O mito da beleza.** Como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres. Tradução: Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

ZANELLO, Valeska. **Prateleira do amor sobre mulheres, homens e relações**. Curitiba: Appris, 2022.

ZANELLO, Valeska. **Saúde mental, gênero e dispositivos:** cultura e processos de subjetivação. Curitiba: Appris, 2018.

FONTES

FERREIRA, Afonso; CINTRA, Caroline; RODRIGUES, Marcella; BARBOSA, Marcus. Influenciadora morre no DF após procedimento estético para aumentar glúteo. **G1.** Distrito Federal, 03 de julho de 2024. Disponível em: < https://g1.globo.com/df/distrito-federal/noticia/2024/07/04/influenciadora-que-morreu-apos-procedimento-estetico-para-aumentar-gluteos-sera-sepultada-nesta-

quinta-4-mae-diz-que-filha-confiava-na-clinica.ghtml>. Acesso em 12 de abr. de 2025.

G1 Pará. Polícia investiga morte de mulher após fazer procedimentos estéticos por mais de 10 horas em clínica, no PA. **G1.** Belém, 19 de agosto de 2024. Disponível em: <https://g1.globo.com/pa/para/noticia/2024/08/19/policia-investiga-morte-de-mulher-apos-procedimentos-esteticos-em-maraba-no-para.ghtml>. Acesso em 12 de abr. de 2025.

MADUREIRA, Lucas; MARQUES, Catharinna. Mulher está em cadeira de rodas e não consegue andar um mês após o procedimento estético no Rio. **G1.** Rio de Janeiro, 25 de junho de 2024. Disponível em: < https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2024/06/25/mulher-cadeira-de-rodas-procedimento-esteticco.ghtml>. Acesso em 12 de abr. de 2025.

Parte II

CULTURA DIGITAL, MÍDIAS E DISCURSOS CONTEMPORÂNEOS

"BARBIE FASCISTA": DIALOGISMO E CONSTRUÇÃO DE SENTIDOS NO GÊNERO MEME

Claudineia Valim-Schiavon[1]
Luana Vitoriano-Gonçalves[2]

INTRODUÇÃO

Em virtude do desenvolvimento acelerado das novas tecnologias e da ampliação do acesso à internet, muitas modificações ocorreram no modo como se dão os processos comunicativos entre as pessoas bem como nas linguagens que utilizam, que passaram a ser mais dinâmicas e visuais. Os ambientes digitais inicialmente contavam apenas com recursos linguísticos verbais, mas com o tempo passou a contar com imagens, cores, disposição do texto, entre outros, novas formas de comunicação encontraram espaço para emergirem.

Diante desse contexto, em que a comunicação entre os indivíduos passa a ser mediada pelo espaço digital, novas formas de se estabelecer diálogos são requeridas, paralelamente isso impulsiona o surgimento de novos gêneros que despontam com frequência no ciberespaço, dentre os quais figura o *meme* que está presente, especialmente, nas redes sociais digitais. A internet é o suporte de comunicação para os gêneros da esfera digital, e suas características são inerentes a ela, como: a dinamicidade no envio e na propagação de qualquer informação, a interatividade, entre outros, propiciam o surgimento de novos hábitos de comunicação e de sociabilidade.

---

[1] Mestra pela Universidade Estadual de Maringá (UEM). Unicesumar. Contato: claudineiavalim@gmail.com.
[2] Doutora pela Universidade Estadual de Maringá (UEM), pós-doutorado em andamento. Universidade Federal do Paraná/Universidade de Coimbra. Labell (UNICENTRO/UFPR). Contato: ls.vitoriano@gmail.com.

Os *memes* estão solidificados no cotidiano da cultura e da sociedade brasileira, pois estão presentes nas diferentes mídias e produções culturais. Eles podem se originar de diversas formas a partir de uma notícia, de algum posicionamento político, ideológico, de acontecimentos sociais e culturais. Os memes podem se apresentar e serem constituídos por imagens articuladas a palavras, composição de figuras com fotografia, frases, palavras-chave ou por meio de elementos que possam representar seu conteúdo.

A velocidade de criação, reprodução, compartilhamento, transformação e alcance dos memes só é possível graças ao dinamismo dos ambientes digitais. Além disso, a produção dos memes pode atender objetivos comunicativos de distintas ordens, como: ironizar, criticar, provocar o humor, demonstrar espanto, posicionamentos, indignação. O espaço de maior circulação são as redes sociais digitais e apresentam uma estrutura relativamente fixa, o que facilita a identificação do gênero.

Considerando a importância conferida a tal gênero na atualidade da sociedade brasileira, este artigo tem a finalidade de analisar as relações dialógicas que são estabelecidas em *memes* de "*Barbie* Fascista" bem como os sentidos construídos a partir delas. Para isso, a análise está estruturada sob à luz das teorias dos estudos sobre os gêneros Bakhtin (2006; 2011), além disso a abordagem teórico-metodológica está amparada nos pressupostos da Análise Dialógica do Discurso Franco; Acosta Pereira; Costa-Hubbes (2019); Acosta Pereira; Rodrigues (2010), para a o tratamento sobre os gêneros no contexto digital trouxemos à baila Marcuschi (2008, 2010) e finalmente para o tratamento da verbo-visualidade em perspectiva dialógica e para a compreensão da concepção de *meme* recorreu-se, respectivamente, a Brait (2013) e a Recuero (2007;2009).

O dialogismo

A concepção das relações da linguagem, à luz do pensamento de Bakhtin e do Círculo, parte do princípio de que a língua é uma

manifestação concreta e viva, que tem como traço principal ser dialógica e não restrita a um sistema abstrato de signos (Bakhtin, 2006, p. 96). O filósofo destaca que

> A verdadeira substância da língua não é constituída por um sistema abstrato de formas linguísticas nem pela enunciação monológica isolada, nem pelo ato psicofisiológico de sua produção, mas pelo fenômeno social da interação verbal, realizada através da enunciação ou das enunciações (Bakhtin, 2006, p. 125).

Assim, na compreensão do autor as relações dialógicas estão manifestas em todos os processos comunicativos, seja face a face ou por meio de outros mecanismos que permitem a interação entre os sujeitos, que se encontram em um jogo de atravessamentos de diálogos. As relações dialógicas não se concretizam apenas a nível lógico-fraseológico, mas também a nível dos enunciados, pois "o enunciado é uma resposta, ou melhor, réplica, a outros enunciados, sejam enunciados já ditos ou não ditos, mas possíveis como resposta/réplica" (Sobral; Giacomelli, 2016, p.13).

Nos estudos da dialógicos, a alteridade dos sujeitos é constituída por meio da interação do eu com o outro, essa relação caracteriza os diferentes universos valorativos que acabam por resultar em formas distintas de entendimento sobre o mundo. É nisso que se afirmam as relações dialógicas que permeiam o ato enunciativo. De acordo com Brait (2012), o dialogismo como elemento constitutivo da linguagem "princípio que rege a produção e a compreensão de sentidos, essa fronteira em que eu/outro se interdefinem, se interpenetram, sem se fundirem ou se confundirem" (Brait, 2012, p.80). As relações dialógicas estão circunscritas nos enunciados nos processos de comunicação e são dialógicas independentemente de sua dimensão.

Conforme apontam Rodrigues e Acosta Pereira (2015), o pensamento de Bakhtin não apresenta um escopo metodológico rigidamente sistematizado para a análise de textos, discursos ou gêneros com ênfase no uso situado da língua. As concepções

teórico-metodológicas do autor encontram-se disseminadas em uma perspectiva filosófica mais ampla, marcada pela centralidade do dialogismo como princípio constitutivo da linguagem. Os autores ressaltam que cabe ao pesquisador adotar uma postura dialógica no tratamento de seu objeto discursivo e assinalam seis caminhos teórico-metodológicos que referendam a análise discursiva na perspectiva da Análise Dialógica do Discurso. Os pressupostos teórico-metodológicos, segundo os autores são:

> (i) a concepção de discurso como língua viva, a língua em uso em contexto de interação específicos; (ii) o estudo do enunciado como a forma material do discurso; (iii) o estudo do discurso a partir das relações dialógicas com outros discursos; (iv) o estudo das relações dialógicas enquanto relações semântico-axiológicas, isto é, relações de sentido que se engendram na constituição e no funcionamento do discurso, saturadas de projeções valorativas e ideológicas; (v) o estudo das projeções valorativas e ideológicas como índices sociais plurivalentes que consubstanciam o discurso e o situam em determinados horizontes sócio-histórico-culturais; (vi) o estudo das formas da língua(uso de recursos lexicais, gramaticais, textuais) como resultado da relação expressiva do sujeito com o seu discurso em situações singulares e concretas de interação verbal. (Rodrigues; Acosta Pereira, 2015, p. 80-81).

Nessas propostas, os autores retomam os direcionamentos propostos pela Análise Dialógica do Discurso (ADD), atribuindo-lhes desdobramento de ordem conceitual e metodológica. Para este estudo abordaremos com mais ênfase o item (iii) que versa sobre o estudo do discurso a partir de relações dialógicas com outros discursos. As pesquisas norteadas pela ADD visam compreender os sentidos nos textos, por meio de discursos em suas dimensões verbal e extraverbal tendo em vista as relações dialógicas entre os enunciados, dentre outros fatores. Filiamo-nos nos princípios teórico-metodológicos propostos pela ADD para o exercício analítico dos enunciados de *Barbie* Fascista.

Os gêneros do discurso

Os gêneros do discurso, compreendidos a partir concepção de Mikhail Bakhtin, são resultantes de formas-padrão "relativamente estáveis" de um enunciado, que são determinadas sócio-historicamente, além disso os gêneros são tipificados ideológica e dialogicamente nas diversas situações sociais de interação (Bakhtin, 2011, p.148). Para o filósofo russo, a comunicação, a fala e a escrita que realizamos no cotidiano, independentemente dos campos/esferas pelos quais circulamos, se efetuam por meio dos gêneros (Machado, 2012, p.163). Eles estão presentes no nosso dia a dia, e mesmo que, empiricamente, é possível reconhecer a função social dos gêneros, seja ao ler uma notícia, um anúncio, um livro ou um meme.

Os gêneros sob a concepção da perspectiva da Análise Dialógica do Discurso, ancorada nos estudos de Bakhtin e de seu Círculo, "são estáveis até certo ponto, pois vão mudando ao longo do tempo", alguns podem apresentar mais variações do que outros, conforme a situação, em razão disso os gêneros são estáveis até certo ponto. Conforme, Sobral e Giacomelli (2016, p.10) é graças a essa relativa estabilidade que é possível identificar os gêneros. A diversidade de gêneros discursivos se deve à multiplicidade dos campos de atividades humanas. Com isso, criam-se condições para que novos enunciados se formem, os memes são um exemplo disso, no contexto digital eles emergem como uma nova forma de comunicação característica da/na internet, atrelado a uma esfera pública de utilização da linguagem.

Assim, para esta pesquisa considera-se o *meme* como um gênero discursivo e a internet é concebida como um suporte, pois conforme Marcuschi (2003) o suporte é "um *locus* físico ou virtual com formato específico que serve de base ou ambiente de fixação do gênero materializado como texto" (Marcuschi, 2003, p.11), dessa forma, considera-se a internet como suporte para variados gêneros. É importante destacar que na concepção do autor os sites, e aqui acrescentamos as redes sociais também, não são gêneros, mas

suportes. Partindo disso, consideramos que o suporte para os enunciados eleitos para análise neste estudo é a rede social *Instagram*, especificamente, a página *Barbie* Fascista. A escolha do gênero *meme* para este estudo foi feita intencionalmente, pois ao compreendê-lo como um enunciado buscaremos compreender como se estabelecem as relações dialógicas nos memes de *Barbie* Fascista. Para isso, o processo analítico consiste em identificar quais são essas relações, descrever e, por fim, interpretar.

A emergência do gênero discursivo digital *meme*

A recorrente presença de *memes* no espaço digital seja em *sites*, redes sociais, blogues, conferem um caráter de atualidade sobre eles. Entretanto, a existência do conceito de *meme* é anterior a sua difusão e compreensão a partir do meio digital. Foi no ano de 1976 que Richard Dawkins, de acordo com Recuero (2006), utilizou o termo *meme,* no livro *O gene egoísta*, no qual a partir da teoria da evolução das espécies ele apresenta uma comparação entre a evolução cultural e a evolução genética. O estudo de Dawkins procurou explicar a propagação e a transformação das ideias humanas, Martino (2015) indica que Dawkins buscava explicar que

> assim como os genes, nas células, carregam consigo as informações responsáveis por definir o que é um ser humano, os memes são entendidos como essas unidades de informação na área cultural - para jogar com as palavras, o meme seria parte do DNA da cultura (Martino, 2015, p.177).

Diante disso, os *memes* podem ser considerados como o "gene" da cultura que são conservados pelas pessoas. Embora a atualidade dos *memes* no espaço digital da internet tenha ganhado novos contornos, eles ainda preservam esse aspecto essencial de compartilhamento na difusão de ideias sobre os mais variados assuntos. São produções culturais que têm como traços marcantes de se replicarem e de se transformarem, tais características são

essenciais para a sobrevivência dos *memes* (Recuero, 2009, p. 133). A palavra meme é fruto de uma adaptação do termo *mimene,* do grego antigo que significa "aquilo que pode ser imitado", uma aproximação dos termos "mímesis".

A possibilidade do meme de se replicar e de se transformar, conforme já mencionado, explica o motivo de que ao se espalharem eles se tornam diferentes, mas que são possíveis de serem reconhecidos. Os memes ao serem compartilhados apresentam características próprias do contexto em que estão inseridos, eles se originam nos mais diversos campos e sob variadas formas como: "imagens, sons, gestos, palavras, melodias, jeitos" (Martino, 2015, p.177), que são cópias que têm muita ou pouca alteração em relação às informações iniciais.

Dadas as características do conceito de meme, é possível deslocar a compreensão para a atualidade, na qual se insere o *meme* de internet, que pode ser compreendido como um enunciado, pois encontra no espaço digital condições de possibilidade para seu desenvolvimento. No ambiente digital, as informações podem ser facilmente manipuladas e a divulgação de conteúdos seja por meio de textos, de sons ou de imagens sejam reproduzidos ou alterados – condições que definem o meme. Conforme Martino (2015, p.176), qualquer pessoa tem potencial para "se apropriar de uma ideia, modificá-la ou compartilhá-la".

Memes de *barbie* fascista: um olhar dialógico

Nesta seção, com vistas a cumprir o propósito estabelecido para este estudo, e que será orientado pelas reflexões propostas até o momento, passamos a descrever o objeto do qual nos valemos. Assim, elencamos para análise um *meme* de internet que tem como suporte o perfil de *Barbie* Fascista, na rede de mídia social *Instagram*. O perfil ganhou visibilidade no ano de 2018, no contexto do segundo turno das eleições presidenciais, à época o embate político estava assentado sobre variadas formas de polarização que se estabeleciam na sociedade em função da disputa entre os

presidenciáveis Fernando Haddad, do Partido dos Trabalhadores (PT), e Jair Messias Bolsonaro, do Partido Social Liberal (PSL). Em um polo estava um partido de base progressista e populista, de outro um partido conservador e voltado ao atendimento da elite.

Tendo esse contexto como horizonte, muitos enunciados foram produzidos, os eleitores passaram a utilizar a imagem da boneca *Barbie* para reproduzirem os discursos entre si nas redes sociais. O propósito comunicativo dos memes de *Barbie* Fascista, em uma perspectiva mais ampla, era trazer à tona pautas como o racismo, a homofobia, a misoginia, a desigualdade social e econômica e os povos indígenas, temáticas que foram abolidas ou mesmo tratadas com desdém pelo então candidato Jair Bolsonaro, que calcou sua campanha eleitoral em noções como patriotismo e conservadorismo. O endereçamento dos memes era tanto ao candidato quanto aos seus apoiadores, e também, a qualquer pessoa famosa ou anônima que defendia e propagava tais ideias nas redes sociais digitais. Atualmente, os memes de *Barbie* Fascista mudaram um pouco de abordagem, antes atrelada às questões políticas, agora estão mais voltados às pautas sociais.

Os memes de *Barbie* Fascista utilizam a imagem da boneca *Barbie*, produzida pela empresa *Mattel*, neles é possível identificar o recurso linguístico da ironia, para isso, o locutor apropria-se do que a boneca representa simbolicamente sobre "comportamentos e aspirações para expor um posicionamento contrário ao dito" (Moreira, 2019, p.23). A boneca foi criada em 1968, por Ruth Handler, já são cinquenta e sete anos de existência. A boneca *Barbie* é comercializada em muitos países e está presente no imaginário de crianças e adultos que a tiveram como brinquedo ou não.

Aliás, mais do que um brinquedo *Barbie* sempre representou um ideal de beleza e comportamento inatingível, que motivam o desejo de existência de um padrão hegemônico. Conforme descreve Moreira (2019, p.28), "a boneca possui traços nórdicos – é branca, de olhos claros, cabelos loiros –, tem corpo esguio e possui um padrão de vida elevado, a julgar pelo seu estilo de vida (roupas, casa, carro etc.)". Por muito tempo a boneca representou valores e

comportamentos homogeneizadores, a empresa *Mattel* buscou quebrar esse paradigma e passou a produzir em 2015, a boneca que simbolicamente representasse a diversidade corporal e a inclusão, como exposto na figura a seguir:

Figura 1: *Barbie* diversidade, 2025.

Fonte: Instagram, 2025.

Até o ano de 2015 a aparente "representatividade" era centrada nas outras bonecas da linha, conhecidas comercialmente como as amigas de *Barbie*.

Após, essas breves considerações sobre o brinquedo, aqui compreendido como um símbolo social de padrão homogeneizante, pretendemos analisar a imagem da boneca articulada a outros elementos verbo-visuais que são a base para composição do enunciado. Sobre tais elementos acionados na produção de sentidos de enunciados Brait (2013) destaca que

> a dimensão verbo-visual de um enunciado, de um texto, ou seja, dimensão em que tanto a linguagem verbal como a visual desempenham papel constitutivo na produção de sentidos, de

> efeitos de sentido, não podendo ser separadas, sob pena de amputarmos uma parte do plano de expressão e, consequentemente, a compreensão das formas de produção de sentido desse enunciado, uma vez que ele se dá a ver/ler (Brait, 2013, p.44).

Tais elementos contribuem para que se identifique as remissões negativas feitas no discurso de *Barbie* Fascista, na fala do outro, especialmente, sobre as pautas sociais (racismo, desigualdade social, homofobia etc). Isso possibilita apreender a presença de um locutor nesse processo comunicativo que intenciona por meio do *meme*, valendo-se de elementos verbo-visuais, inserir seu discurso no processo dialógico. Passamos à descrição e a interpretação do enunciado *(meme)*. O *meme* selecionado para análise foi publicado no perfil de *Barbie* Fascista, no Instagram, no dia 3 de abril de 2019.

Figura 2: *Barbie* Fascista, 2025.

Fonte: Instagram, 2025.

No meme em discussão, o enunciado verbal "Vendia brigadeiro para pagar aula de tênis" apresenta o recurso linguístico das aspas para citar o discurso de outrem. Além disso, a referência pode estar direcionada ao registro do uso da linguagem oral, que

na escrita é redigida entre aspas por ser considerada uma inadequação em relação ao código escrito. Dessa forma, é possível inferir que o locutor do enunciado de Barbie Fascista evoca a voz de outro locutor ao citar seu enunciado. O referido meme, compreendido como enunciado, estabelece diálogo com um enunciado que circulou na esfera jornalística e está associado ao campo da política.

Em 2019, o então presidente da república, Jair Bolsonaro, em uma de suas declarações defendeu o trabalho de crianças e adolescentes, muitos políticos e apoiadores se manifestaram favoráveis ao posicionamento do presidente, dentre eles a deputada federal, Bia Kicis que declarou em seu perfil no *Twitter*: "Aos 12 anos de idade eu fazia brigadeiros para vender na minha escola. E o mais interessante era que eu não precisava, mas eu sentia uma enorme satisfação de pagar as minhas aulas de tênis com esse dinheiro. Eu me sentia criativa e produtiva" (Bia Kicis, PSL-DF)". Tal declaração gerou revolta e uma produção de memes, que neste caso consiste na materialização de uma atitude responsiva por parte dos interlocutores contrários a esse enunciado.

A imagem da boneca associada ao enunciado verbal compõe uma personagem por meio da qual, o locutor, contrário aos posicionamentos do presidente da república e de sua apoiadora, encontra espaço para enunciar seu posicionamento frente a tais fatos. No meme (figura 2), em primeiro plano a boneca traja uma roupa esportiva e segura uma raquete de tênis, em segundo plano é possível verificar que ela está em uma quadra de tênis, esporte elitizado no Brasil. Além disso, na imagem a face de *Barbie* está estampado um sorriso que é um dos recursos mobilizados para a compreensão da ironia do meme, e de acordo com Moreira (2019), a boneca representa as classes dominantes, sendo os enunciados "proferidos por ela" são a materialização dos discursos dessas classes dominantes.

Assim, diante do gesto, descritivo-interpretativo desenvolvido foi possível analisar que o entrecruzamento entre os aspectos verbo-visuais possibilita a identificação das intenções

discursivo-comunicativas no gênero meme e as relações dialógicas que o permeiam os enunciados de Barbie Fascista. Outro ponto que se destaca é a presença de fatos ocorridos na esfera social que são mobilizados para o digital. Além disso, o gênero *meme* compreendido em suas características enunciativo-discursivas, possibilita o entendimento de práticas sociais cotidianas, advindas de campos de atividade humana.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No breve estudo empreendido sobre o *meme*, em especial de *Barbie Fascista* foi possível verificar que ele se estabelece como um gênero discursivo e que sua emergência foi possível graças à crescente popularização das redes sociais digitais. O *meme* se constitui como uma nova forma de comunicação que se vale da ironia e, por vezes, do riso, para tratar dos mais variados assuntos e a manifestação de posicionamentos frente a eles. A relativa estrutura do *meme* permite que ele seja facilmente identificado pelos usuários do espaço digital, independentemente, se visualizados em *sites*, redes sociais e blogues.

A partir da análise empreendida, foi possível indicar que a referência para a criação do *meme* estava manifesta tanto nos elementos verbais quanto nos visuais, e que a compreensão da esfera de produção dos enunciados é fundamental para se compreender algumas características dos gêneros discursivos no espaço digital, sem conhecê-las o processo interativo não flui, fica incompleto. O meme é atravessado por discursos que o situam a um contexto e o ligam a cultura atual que é essencialmente dialógica.

REFERÊNCIAS

ACOSTA PEREIRA, Rodrigo. HAMMES RODRIGUES, Rosângela. **Os gêneros do discurso sob a perspectiva da Análise Dialógica de**

Discurso do Círculo de Bakthin. Letras, Santa Maria, v.20, n.40, p.147-162, jan/jun.2010.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. 6ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 4.ed. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Forense-Universitária, 2008.

BAKHTIN, Mikhail.; VOLOSHINOV, Valentin Nikoláievitch. **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem. São Paulo: Hucitec, 2006.

BRAIT, Beth. 2012. **Estilo**. In: B. BRAIT (org.), Bakhtin: Conceitos-chave. São Paulo, Contexto, p.79-102.

BRAIT, Beth. 2013. **Olhar e ler**: verbo-visualidade em perspectiva dialógica. Bakhtiniana, 8(2):43-66. Disponível em: https://revistas.pucsp.br/bakhtiniana/article/view/16568/12909. Acesso em: 09 de jan. de 2025.

FRANCO, Neil; ACOSTA PEREIRA, Rodrigo; COSTA-HÜBES, Terezinha da Conceição. **Por uma análise dialógica do discurso**. In: GARCIA, Dantielli. Assumpção Garcia.; SOARES, Alexandre. Sebastião Ferrari. De 1969 a 2019: um percurso da/na análise de discurso. Campinas, SP: Pontes Editores, 2019. p. 275-300.

INSTAGRAM. 2020. **Barbie fascista**. Disponível em: https://www.instagram.com/barbiefascista_/?hl=pt-br. Acesso em: 09 de jan. de 2025.

MACHADO, Irene. 2012. **Gêneros Discursivos**. In: B. BRAIT (org.), Bakhtin: Conceitos-chave. São Paulo, Contexto, p. 151-166.

MARCUSCHI, Luiz. Antônio. **A questão do suporte dos gêneros textuais**. Língua, linguística e literatura, João Pessoa, v. 1, n.1, p. 9-40, 2003.

MEGA CURIOSO. ***Barbie* diversidade**. Disponível em: <https://www.megacurioso.com.br/artes-cultura/113303-nova-linha-da-

barbie-traz-diversidade-para-a-personagem.htm>. Acesso em: 09 de jan. de 2025.

MOREIRA, Marta Maria da Silva. **Os memes como gênero discursivo**. 2019. 41 f. Monografia (Especialização) - Curso de Especialista em Linguagens e Educação a Distância, Programa de Pós-graduação em Linguagens e Educação a Distância, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2019. Disponível em: https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/203427/TCC_Marta_final_assinado%20(1).pdf?sequence=1. Acesso em: 09 de jan. de 2025.

RECUERO, Raquel. **Memes em *weblogs***: proposta de uma taxonomia. In: Revista da Famecos. Porto Alegre: PUCRS, 2007, v. 14, n. 32. Disponível em: http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/3411. Acesso em: 09 de jan. de 2025.

RECUERO, Raquel. **Redes sociais na internet**. Porto Alegre: Sulina, 2009.

SOBRAL, Adail; GIACOMELLI, Karina. Observações didáticas sobre a análise dialógica do discurso –ADD. **Domínios de Linguagem**, Uberlândia, v. 3, n. 10, p. 1078-1094, 14 jun. 2016. Anual. Disponível em: http://www.seer.ufu.br/index.php/dominiosdelinguagem/article/view/33006/18770. Acesso em: 09 de jan. de 2025.

A SIMBOLOGIA DA SMCU: A SEMIÓTICA NA CONSTRUÇÃO DO UNIVERSO COMPARTILHADO DA SM ENTERTAINMENT ATRAVÉS DA ANÁLISE DE 'SAVAGE' DO AESPA

Daniel Fernando Contrigiani[1]
Maria Fernanda Nishiyama Pintinha[2]
Augusto César Ferreira[3]

INTRODUÇÃO

Nos últimos anos, a indústria do entretenimento tem passado por profundas transformações, impulsionadas pelo avanço das tecnologias digitais e pelo crescimento do conceito de metaverso. Dentro desse cenário, o K-pop se destaca como um dos segmentos mais inovadores, com empresas que constantemente exploram novas formas de engajamento do público.

A SM Entertainment, uma das pioneiras da indústria musical sul-coreana, tem sido uma das principais impulsionadoras dessa revolução, consolidando sua visão por meio do SM Culture Universe (SMCU), metaverso que conecta seus artistas em uma narrativa compartilhada, na qual elementos como inteligência artificial, realidades digitais e storytelling transmídia criam um ambiente de interação sem precedentes. Como parte dessa

[1] Pós-graduando em Design Digital e Direção de Arte (UniCV). PIIC no projeto de iniciação científica A SIMBOLOGIA DA SMCU: A Semiótica na Construção do Universo Compartilhado da SM Entertainment. E-mail: dfcontrigiani@gmail.com
[2] Pós-graduando em Design Digital e Direção de Arte (UniCV). PIIC no projeto de iniciação científica A SIMBOLOGIA DA SMCU: A Semiótica na Construção do Universo Compartilhado da SM Entertainment. E-mail: nishiyamamaria8@gmail.com
[3] Mestre em Filosofia (UEM), coordenador do Grupo de Pesquisa em Iniciação Científica (UniCV). Orientador do projeto. E-mail para contato: prof_augustoferreira@unicv.edu.br

estratégia, seu *girlgroup* aespa (nome derivado da justaposição de "avatar" e "experiência", frequentemente estilizado como æspa) assume um papel central nesse novo modelo de engajamento, representando a interseção entre tecnologia e entretenimento. O grupo oferece uma experiência imersiva para os fãs, incentivando a participação ativa na construção e no desenvolvimento do universo narrativo em que suas integrantes estão inseridas.

Diante do exposto, o presente estudo investiga a relação entre a teoria triádica dos signos de Charles Peirce e a construção narrativa do aespa, explorando como a SM Entertainment utiliza signos imagéticos e simbólicos para criar uma experiência transmídia envolvente dentro do SMCU. Para isso, o estudo desenvolve os seguintes objetivos específicos: (i) investigar o contexto histórico e a evolução da cultura participativa de fãs na indústria do K-pop; (ii) compreender o conceito de metaverso e analisar sua incorporação ao universo compartilhado da SM Entertainment; (iii) examinar a relação entre o SMCU e os princípios da semiótica de Peirce; (iv) estudar o uso de signos imagéticos no videoclipe de Savage; e (v) analisar a influência da narrativa transmídia do aespa em sua popularidade online.

A pesquisa explora o álbum Savage, com ênfase no videoclipe da faixa-título de mesmo nome e na série audiovisual lançada pela SM Entertainment no *YouTube*, destacando sua relação com a cultura participativa do K-Pop e a lógica transmídia do metaverso. A metodologia adotada, de caráter bibliográfico e exploratório, fundamenta-se na revisão de literatura acadêmica, entrevistas e dados sobre a recepção comercial do grupo, buscando compreender como essa abordagem fortalece a conexão entre fãs e narrativa. Portanto, este estudo busca aprofundar a compreensão do impacto da semiótica na construção de narrativas pop contemporâneas, destacando seu papel na consolidação da identidade artística e na estratégia comercial de produções do mercado do entretenimento.

O K-Pop e a cultura participativa de fãs

O *Korean Pop*, mais conhecido como K-Pop, é um gênero musical originado na Coreia do Sul que se destaca por seus efeitos visuais, figurinos extravagantes e melodias cativantes. Esse estilo musical é apresentado por grupos e solistas, conhecidos como *idols*, cuja estética chamativa é parte de sua identidade. O k-pop surgiu na década de 1990 com o grupo Seo Taiji and Boys e, em meio a um contexto histórico desafiador para o povo sul-coreano, tornou-se um dos pilares da chamada Onda Coreana *'Hallyu'* (SHIN, 2009). Essa onda cultural, impulsionada pelo governo sul-coreano a partir de 1995, resultou em um grande investimento na indústria cultural do país, incentivando a produção e o consumo de bens culturais nacionais, como filmes, músicas e livros.

De acordo com Jin, Yoon e Min (2021), o Hallyu não pode ser definido apenas como um "fluxo cultural popular", mas sim como um processo de convergência entre os meios digitais e a cultura pop. Essa convergência midiática permite que o conteúdo cultural e as plataformas digitais interajam de forma sinérgica, diversificando a maneira como suas narrativas são construídas e distribuídas. Jenkins (2006) descreve essa dinâmica como convergência transmídia, ou seja, a circulação de conteúdos por diferentes sistemas midiáticos, destacando que esse fenômeno depende fortemente do envolvimento ativo dos consumidores. No caso do K-Pop, esse engajamento é amplificado pelo uso estratégico das redes sociais pelas grandes empresas de entretenimento, transformando a internet na principal ferramenta de divulgação do gênero. Essa estratégia não apenas amplia o alcance da música sul-coreana globalmente, mas também fomenta uma cultura participativa, na qual o envolvimento dos fãs — organizados em comunidades chamadas *fandom* — vai além do consumo passivo: eles são responsáveis por impulsionar a visibilidade dos artistas, organizando campanhas e gerando engajamento nos ambientes virtuais através da criação e compartilhamento de conteúdo. Dantas (2015, p. 43) descreve que

> os fãs têm importante papel no desenvolvimento dessa cultura participativa sendo uma representativa porcentagem dos criadores de conteúdos on-line, muitos deles participando de redes sociais que permitem discussões sobre o conteúdo produzido.

A transformação na forma como os fãs interagem com o conteúdo não apenas altera a dinâmica do consumo, mas também força as marcas do setor de entretenimento a repensar suas estratégias e a remodelar seus produtos para acompanhar essa nova realidade: com o engajamento cada vez mais ativo dos fãs, que participam diretamente da promoção, criação e disseminação de conteúdos, elas precisam redefinir não apenas o consumo, mas também os processos de produção e comercialização dentro da indústria do entretenimento ao desenvolver abordagens mais interativas e personalizadas. Isso se reflete na diversificação dos formatos de lançamento, na inclusão de itens colecionáveis nas edições físicas de álbuns, na criação de experiências exclusivas para os fãs e no investimento em campanhas digitais que incentivam a participação direta do público, como as votações de premiações semanais na TV sul-coreana.

Dessa forma, o K-Pop pode ser compreendido como não apenas um gênero musical, mas um fenômeno cultural dinâmico, no qual os consumidores desempenham um papel ativo na produção, distribuição e popularização do conteúdo. Esse modelo de engajamento redefine não apenas a relação entre artistas e fãs, mas também as estratégias da indústria do entretenimento global.

O *girlgroup* aespa e seu papel no *sm culture universe*

Criada em 1995 pelo ator e cantor Lee Soo-man, a SM Entertainment é pioneira no ramo musical sul-coreano e principal influenciadora durante a Onda Hallyu. No mercado atual, a empresa de entretenimento traz como principal aposta o SM Culture Universe (SMCU), metaverso que busca conectar todos os seus artistas e, consequentemente, fidelizar os fãs como

consumidores dos diversos produtos oferecidos (HU, 2024). Através desses produtos, os consumidores da empresa atingem um novo grau de interação com seus artistas favoritos através de "KWANGYA", descrito como um mundo imaginário criado na intenção de "construir uma história por meio de música e vídeos para moldar a SMCU e estabelecer a história do metaverso da marca" (HU, 2024).

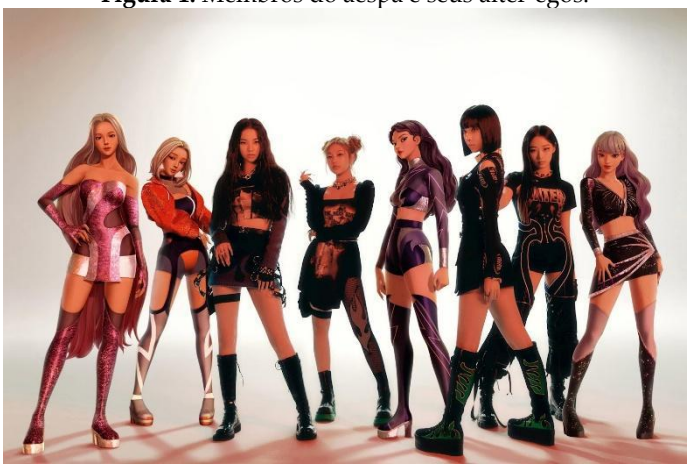
Para colocar a ideia em prática, foram criadas novas estratégias de comunicação como a implementação de realidade aumentada em seu serviço de *streaming "Beyond Live"* e a criação do aplicativo de mensagens *"BUBBLE"*, que conecta fãs e artistas. No entanto, a aplicação mais bem-sucedida desse marketing, segundo Hu (2024, p. 3), é o lançamento de grupos integrados ao universo tecnológico da empresa, como é o caso da *boyband* NCT e do *girlgroup* aespa.

> O grupo NCT (New Cultural Technology) é o primeiro a ser criado para complementar o conceito existente e a ser promovido ao redor do mundo sob a marca SMCU. [...] Em 2020, a SM Entertainment criou um "girl group do metaverso" chamado aespa, no qual cada membro tem um alter ego de inteligência artificial "æ", criado com base em seus dados carregados na Internet. Na história, elas lutam lado a lado em "KWANGYA" e eventualmente retornam ao "Mundo Real". Essas características únicas tornam a série de produtos da SM mais interessante e atraente para os internautas e fãs em comparação com outros concorrentes (HU, 2024, p. 4, tradução própria).

O aespa, até então o mais novo *girlgroup* da empresa, foi revelado em setembro de 2020 através de uma cena no videoclipe — ou, como comumente é referenciado dentro do kpop, MV (Music Video) — de "*One (Monster & Infinity)*", da *boyband* SuperM: após o término da música, a logo animada do grupo aparece na tela do celular do membro Taemin. A forma como o grupo, formado por Karina, Giselle, Winter e Ningning (Figura 1), é anunciado reflete a ideia de integração que a empresa busca, utilizando estratégia

semelhante à da Marvel Studios, que revelam pistas sobre futuros lançamentos em cenas pós-créditos de seus filmes e séries.

Figura 1: Membros do aespa e seus alter-egos.



Fonte: SM Entertainment (2021).

Em outubro de 2021, o girl group lançou seu primeiro EP (*Extended Play* – também chamado de "mini-álbum" na indústria pop coreana), *Savage*, acompanhado do videoclipe da faixa-título homônima. O single *Hyperpop* tornou-se uma peça central na discografia do grupo, revelando uma parte crucial de sua narrativa fictícia, em que as integrantes entram no mundo virtual de 'KWANGYA' para enfrentar a vilã da história. Em coletiva de imprensa realizada um dia antes do lançamento, a líder Karina explicou as decisões criativas que moldaram o álbum:

> Tentamos mostrar a nossa visão de mundo e o SMCU de várias maneiras usando animação, avatares e efeitos gráficos. Para expressar nosso ponto de vista de forma mais intensa, fazemos uso do metaverso e da computação gráfica para permitir que a audiência tenha uma experiência imersiva na história. (Tradução própria).

Para promover o lançamento, foram produzidos CDs em três versões distintas — incluindo a versão "P.O.S", um grande sucesso

devido aos seus recursos de realidade aumentada. Juntas, as versões alcançaram 400 mil pré-encomendas e venderam 200 mil cópias no segundo dia de lançamento, tornando Savage o álbum de estreia mais vendido para um grupo feminino no Hanteo Chart, da Coreia do Sul. Diante desses resultados, fica claro que a construção do SMCU desempenha um papel decisivo na estratégia de marketing de "metaverso" da empresa e do grupo, fornecendo não apenas um espaço virtual para entretenimento e lazer dos consumidores, mas também promovendo integração e interatividade entre a agência e seu público de fãs.

A semiótica peirceana na estruturação de metaversos

Similar à estratégia de vendas da empresa sul-coreana, o processo de interpretação semiótica também é mediado por um terceiro elemento, que atua como elo entre a obra — o signo — e aquilo que ela representa — o objeto. Esse elemento, chamado de interpretante, é fundamental na teoria de Charles Peirce, que explora como os significados são criados, compartilhados e transformados no contínuo processo da semiose.

Santaella (2005, p.8) explica o interpretante através do grito, afirmando que

> devido a propriedades ou qualidades que lhe são próprias ele representa algo que não é o próprio grito, isto é, indica que aquele que grita está, naquele exato momento, em apuros ou sofre alguma dor ou regozija-se na alegria. Isso que é representado pelo signo, quer dizer, ao que ele se refere é chamado de seu objeto. Ora, dependendo do tipo de referência do signo, se ele se refere ao apuro, ou ao sofrimento ou à alegria de alguém, provocará em um receptor um certo efeito interpretativo: correr para ajudar, ignorar, gritar junto etc. Esse efeito é o interpretante.

Deste modo, qualquer coisa — uma palavra, um livro, uma pintura — que representa uma outra coisa, gera um efeito

interpretativo em alguém. No audiovisual, esse efeito é criado pela associação de uma imagem (plano) à seguinte, sendo a montagem desses planos a responsável pela construção de interpretantes. Segundo Peirce, um signo provoca na mente do interpretante a formação de um novo signo, que pode ser tão ou mais complexo que o primeiro, resultando numa cadeia contínua de interpretantes *ad infinitum* (Peirce apud Nöth, 1995). Esse processo expansivo, característico da semiose, também define o metaverso, pois ambos giram em torno da proposta de "ampliar a semiosfera, ou seja, o ambiente sígnico no qual estamos imersos" por meio de conexões que ampliam nossa percepção da sociedade (Pimenta, 2021). A semiosfera pode ser entendida como o universo da semiose, onde os sistemas semióticos operam em constante interação e, embora distintos, fazem parte de um único sistema (Kirchof, 2010, p. 69).

No contexto do SMCU, essa expansão se torna evidente à medida que o universo narrativo e audiovisual funciona como uma semiosfera própria, na qual diferentes sistemas de signos — músicas, vídeos e histórias — interagem continuamente para formar um todo coeso. Embora estejamos sendo introduzidos a um novo capítulo da história do aespa com seu EP de estreia, esse enredo já vem sendo desenvolvido nas últimas *eras* — períodos distintos na carreira do grupo, marcados por conceitos visuais e narrativos específicos — e aprofundado em conteúdos extras lançados em série no canal do *YouTube* da empresa. O novo capítulo, apresentado no videoclipe de 'Savage', continua a ser explorado e expandido na mesma série motivando os fãs a acompanhar o grupo em diferentes plataformas para "juntar as peças do quebra-cabeça" e compreender a história por completo, já que assistir apenas ao videoclipe da faixa-título não fornece todas as informações necessárias.

A imagem da cobra como símbolo de perigo e alerta dentro da narrativa de "Savage"

Considerando o cinema e a fotografia imagens que, de acordo com Santaella (2012,p. 55), se tornam símbolos à medida que seu significado só pode ser interpretado através do código de uma convenção social , entendemos que para fazer uma leitura fiel da filmografia do aespa é preciso ter em vista que aquilo que está a ser representado não está acessível apenas na obra retratada. Muitas vezes não se trata de algo concreto, adquirindo característica abstrata e geral que só será interpretada com o reforço de conhecimentos culturais prévios. No caso, um objeto de estudo pontual — seja a letra de uma canção, uma cena de ação em um videoclipe ou o monólogo de uma personagem na série do grupo — deverá ser compreendido como parte de uma ampla narrativa a contemplar, por sua vez, mais obras além da explorada que, por isso, devem também ser levadas em conta ao ser feita sua leitura.

Ainda a respeito da análise de imagens no cinema, considera-se que o signo cinematográfico seja construído com base em uma tríade formada pela sintaxe, forma e discurso, conforme explica Santos (2011, p. 11):

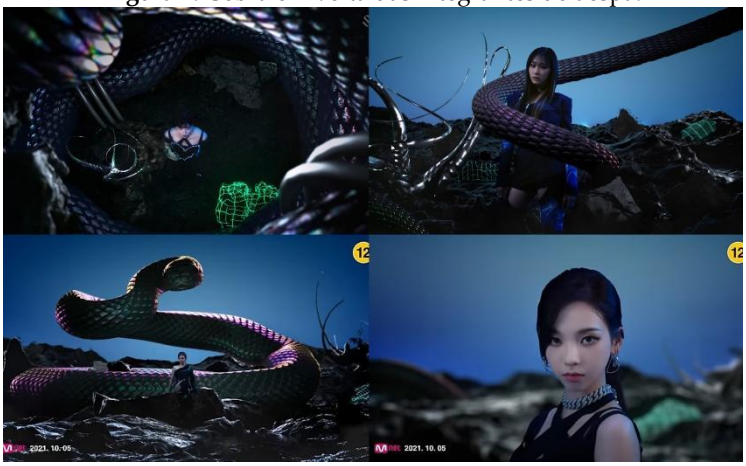
> Transposta para o cinema, a lógica da sonoridade, que é constituída pela sintaxe, irá no filme lidar com a combinação de diversos elementos como cenografia, figurino, diálogos, atores, luzes, cores, texturas, relevos, objetos, sons etc. Ao traçar esses elementos em uma composição, o filme adquire uma forma. Esta nada mais é que a harmonização da sintaxe das partes que estão contidas na ação/drama transferindo-as para os enquadramentos, criando imagens em movimento e conferindo-lhes uma narrativa que, através da montagem, a constitui como discurso ou argumento.

Santos complementa, ainda, que esses são os eixos correspondentes ao sonoro, visual e verbal respectivamente. Ao

analisar uma peça audiovisual, deve-se levar em conta não apenas um ou dois dos elementos da tríade, mas sim todo o seu conjunto.

O videoclipe de *Savage* utiliza uma estética tecnológica e eletrônica para apresentar as integrantes do aespa, uma a uma, enroladas por uma cobra gigante. De acordo com a teoria peirceana, três categorias de experiência nos ajudam a interpretar esse e outros signos aqui presentes: a primeiridade, a secundidade e a terceiridade.

Figura 2: Cobra em volta das integrantes do aespa.



Fonte: Compilação do autor.

A primeiridade se refere a aspectos puramente qualitativos, como a cor negra da cobra. Essa é uma qualidade inerente do "existir", encontrada em contrapartida com a secundidade, que se refere ao "ser" — ao entrar em relação com o outro, um segundo, inserido fisicamente no tempo e no espaço, apresenta um fato singular: a cobra não só existe como também se enrola ao redor das integrantes do grupo, num efeito de ação e reação. A terceira das categorias, por sua vez, aponta a sua causa e intenção: pelo comportamento natural da maioria das cobras, percebemos o enrolar em sua presa como o preparo para um possível ataque. Essa capacidade, que liga a qualidade de "existir" (a cobra possui escamas negras e brilhantes) com o fato de "ser" (a cobra se enrola

ao redor das garotas) aponta para o futuro e para um caráter geral (a cobra de escamas negras e brilhantes se enrola ao redor das garotas com a intenção de dar-lhes um bote).

Essa leitura básica já é suficiente para transmitir a mensagem do videoclipe para aqueles que estão apenas assistindo de forma pontual e não possuem conhecimento das demais obras produzidas pelo grupo. Porém, ao adquirir conhecimento de tais códigos, nossas mentes são levadas a outras leituras que não seriam alcançadas sem essa bagagem acumulada. Para possuir um maior domínio das regras de interpretação do universo cinematográfico do aespa e entender o símbolo da cobra em *Savage,* é necessário revisar o trabalho anterior do grupo, incluindo seus primeiros singles e os episódios iniciais da minissérie SM Culture Universe, lançada no *YouTube*.

O *single* de estreia do aespa, *Black Mamba*, introduz a narrativa do grupo, revelando um vírus da internet que desconecta as integrantes de suas versões digitais, chamadas *aes*, habitantes do mundo virtual. No próximo *single*, *Next Level*, o grupo segue ao mundo digital para encontrar a responsável pela falha na conexão *SYNK OUT*, descobrindo que a culpada é uma inteligência artificial chamada *Black Mamba*, originada com o surgimento da internet nos anos 90, capaz de absorver e manipular seu fluxo de dados. Mas se os rápidos quatro minutos de seus videoclipes são poucos para explicar com exatidão todo o enredo da história, são nos episódios de sua websérie que exploramos de forma aprofundada os detalhes do universo criado pelo grupo.

No primeiro episódio, o foco está nas avatares digitais, que são criadas a partir dos dados das pessoas na internet e podem se comunicar com elas por mensagens, chamadas de áudio/vídeo e até se manifestar no mundo real como hologramas. O clímax do episódio ocorre quando Giselle, acompanhada de sua ae, assiste a uma aula sobre como a nova tecnologia reflete a pegada digital — *'digital footprint'*, em inglês, o rastro de dados deixado por uma pessoa on-line — de seus criadores. Através de dados manipulados, como fotos editadas nas redes sociais, esses avatares

podem ser moldados de acordo com as intenções de seus donos. Giselle questiona a autenticidade da sua ae, uma vez que essa imagem pode não representar de forma verossímil a personalidade real de seu criador, e considera a possibilidade de ela ser hackeada. O episódio termina com a vilã ganhando forma humana e um noticiário alertando sobre a desconexão forçada dos alter-egos, que vem causando pânico em toda a cidade.

No segundo episódio, as integrantes do aespa são chamadas por Naevis, guardiã do portal entre os mundos real. Elas descobrem os poderes especiais de suas avatares, que são explorados em diversas mídias: no próprio episódio, no videoclipe de *'Savage'* e na letra da música 'aenergy' — primeira faixa do mini álbum. Karina possui uma manopla de 'soco poderoso' (*Rocket punch*, do inglês), Winter domina armas militares, Ningning é hacker e Giselle possui xenoglossia, a habilidade de entender e falar línguas desconhecidas. Esses elementos de narrativa "estilo RPG" (CHAN, 2022) não se perdem na discografia do grupo e são levados adiante em seu próximo lançamento, 'Girls', que apresenta cenas de ação filmadas em primeira pessoa enquanto as garotas lutam para abrir caminho pelo covil da *Black Mamba*.

Na busca pela vilã pelo mundo virtual, as quatro chegam em uma estação de trem onde Giselle, usando sua habilidade, lê o letreiro que anuncia "Black Mamba", sugerindo o destino da viagem. O cenário do vagão já havia aparecido no videoclipe de *Black Mamba* e de 'Make A Wish (Birthday Song)', do grupo masculino da mesma empresa, NCT U. Durante a cena, a energia do trem falha, veneno escorre do teto e a cobra de Savage envolve as integrantes, causando alucinações que são mostradas até o fim do episódio. No videoclipe, a vilã não aparece fisicamente, mas é representada pela cobra Mamba Negra — uma espécie letal e ágil que morde rapidamente, sem deixar sintomas visíveis, exceto o veneno mortal.

Ao juntar todas essas informações, tomamos conhecimento de que, nas cenas em que as garotas estão cercadas por cobras, elas estão, na verdade, no mundo virtual de KWANGYA desbravando

o território da vilã, que durante todo esse tempo — aqui, nos referimos às suas músicas e videoclipes anteriores, enquanto as integrantes ainda entravam e exploravam o novo local — estava as emboscando, para dar agora seu primeiro ataque a fim de desestabilizar o grupo.

É possível então observar como os signos visuais, sonoros e simbólicos presentes no SMCU, como a figura da *Black Mamba*, representada pela cobra, são os principais responsáveis pelas múltiplas camadas de significado e estimulação de um processo contínuo de interpretação e participação dos fãs, que permitem ao aespa oferecer uma experiência integrada e interativa. Ao serem utilizados e referenciados em diferentes obras, esses signos criam relações entre os lançamentos, mantendo o público engajado e investido na trama, e revelam uma transformação significativa na indústria pop contemporânea, em que a música não é mais apenas um produto isolado, mas parte de um ecossistema narrativo mais amplo que permite e garante maior imersão e participação do público.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa analisou os fatores que levaram o aespa a se destacar no mercado musical sul-coreano, integrando de maneira inovadora tecnologia, *storytelling* e estratégias de marketing. Isso criou uma narrativa envolvente que não apenas estimula a participação ativa dos fãs, mas também fortalece a conexão emocional com o público. A análise dos dados e produções audiovisuais revelou que cada lançamento se torna um evento interativo, promovendo engajamento em múltiplas plataformas e consolidando uma base de fãs leais.

Além disso, constatou-se que o universo compartilhado do grupo não apenas o impulsiona, mas também beneficia outros artistas da *SM Entertainment*. Mesmo aqueles sem ligação direta ao SMCU atraem novos públicos, à medida que os fãs exploram seus conteúdos. De acordo com HU (2024, p. 4), essa abordagem torna os

produtos da marca mais atraentes e competitivos no mercado global.

Conclui-se então, por meio deste estudo, que a estratégia adotada pelo aespa exemplifica um modelo inovador de construção de identidade e fidelização de público no qual , pela semiótica de Peirce, o fã deixa de ser apenas consumidor e se torna participante ativo da narrativa, em um ciclo contínuo de significação que rompe o modelo tradicional de comunicação entre marcas e consumidores. Estudos futuros podem explorar como a semiótica transforma essa relação, aplicando a participação ativa do público para criar narrativas imersivas e comunidades engajadas em diversos segmentos.

REFERÊNCIAS

Aespa Talks About Comeback With "Savage," Upcoming 1st Debut Anniversary, And More. Soompi. 05 de out. de 2021. Disponível em: https://www.soompi.com/article/1491919wpp/aespa-talks-about-comeback-with-savage-upcoming-1st-debut-anniversary-and-more. Acesso em: 25 jul.2025.

DANTAS, Geórgia Geogletti Cordeiro. **A cultura informacional e participativa de fãs: análise da rede e processo de criação.** Universidade Federal de Minas Gerais, 2015. Disponível em: http://hdl.handle.net/1843/BUBD-A8SGKD. Acesso em: 25 jul.2025.

Difícil? Aespa, mais uma explosão com 'Savage' e uma visão de mundo expandida [FOCUS]. Naver (em coreano), 09 de out. 2021. Disponível em: https://m.entertain.naver.com/article/108/0002995215. Acesso em: 25 jul.2025.

HALLYU: como a Coreia do Sul transformou o K-pop em ferramenta política. Colab PUC Minas. 24 de jun. de 2022. Disponível em: https://blogfca.pucminas.br/colab/hallyu-como-a-

coreia-do-sul-transformou-o-k-pop-em-sua-principal-ferramenta-politica/. Acesso em: 25 jul.2025.

HU, Xiaoxiao. **Analysing the new marketing model for entertainment companies: a case study of SM. entertainment.** 2024. Disponível em: https://doi.org/10.1051/shsconf/202418101007. Acesso em: 25 jul.2025.

JENKINS, Henry. **Cultura da Convergência.** 2 ed. São Paulo: Aleph, 2009. 428 pp. ISBN 978-85-7657-084-4.

JIN, Dal Yong; YOON, Kyong; MIN, Wonjung. **Transnational Hallyu: The Globalization of Korean Digital and Popular Culture.** Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 2021. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=zA8zEAAAQBAJ. Acesso em: 25 jul.2025.

KIRCHOF, Edgar. Roberto. YURI LOTMAN E SEMIÓTICA DA CULTURA. **Revista Prâksis**, [S. l.], v. 2, p. 63–72, 2010. DOI: 10.25112/rp.v2i0.703. Disponível em: https://periodicos.feevale.br/seer/index.php/revistapraksis/article/view/703. Acesso em: 25 jul.2025.

Myth-making in Aespa's Girls. ArtAsiaPacific. 24 de ago. de 2022. Disponível em: https://artasiapacific.com/ideas/myth-making-in-aespa-s-girls. Acesso em: 25 jul.2025.

NOTH, Winfried. **Panorama da Semiótica: de Platão a Peirce.** São Paulo: Annablume, 1995.

PIMENTA, Francisco. **Estética, ética e políticas universais: os desafios da promoção da cidadania no metaverso.** [Entrevista concedida a] Patricia Fachin. Instituto Humanitas Unisinos, Rio Grande do Sul. 25 de ago. de 2021. Disponível em: https://www.ihu.unisinos.br/categorias/159-entrevistas/612293-estetica-etica-e-politicas-universais-os-desafios-da-promocao-da-cidadania-no-metaverso-entrevista-especial-com-francisco-pimenta. Acesso em: 25 jul.2025.

SANTAELLA, Lucia. **Leitura de imagens.** São Paulo: Editora Melhoramentos, 2012.

SANTAELLA, Lucia. **Semiótica aplicada.** São Paulo: Thomson Learning, 2007.

SANTOS, Marcelo Moreira. **Cinema e semiótica: a construção sígnica do discurso cinematográfico.** Revista Fronteiras – estudos midiáticos, 13(1), 11-19, janeiro. 2011. Disponível em: https://revistas.unisinos.br/index.php/fronteiras/article/view/929. Acesso em: 25 jul.2025.

SHIN, H. Have you ever seen the Rain? And who'll stop the Rain?: the globalizing project of Korean pop (K-pop). **Inter-Asia Cultural Studies**, v. 10, n. 4, p. 507–523, dez. 2009. Disponível em: https://doi.org/10.1080/14649370903166150. Acesso em: 25 jul.2025.

Parte III

NARRATIVAS VISUAIS, MULTIMODALIDADE E HISTÓRIA DA COMUNICAÇÃO

'CERRADO EM QUADRINHOS': MULTIMODALIDADE E PRODUÇÃO DE SENTIDOS EM TIRINHA DE EVANDRO ALVES

Rodrigo Cabrini Dall'Ago[1]
Tacia Rocha[2]

O Cerrado é o segundo maior bioma da América do Sul, se estendendo por todas as regiões brasileiras (IBGE, 2019; 2024) e desempenha importante papel social. É rico em biodiversidade, com inúmeras espécies endêmicas, especialmente em sua flora. Diversos povos tradicionais, como indígenas, geraizeiros, ribeirinhos, babaçueiras, vazanteiros e quilombolas, mantêm uma relação estreita com a natureza, preservando conhecimentos ancestrais sobre uso medicinal das plantas, manejo da terra e práticas culturais.

No entanto, o bioma tem sofrido com a ação humana. Em 2024, o Cerrado sofreu com a queima de 9,7 milhões de hectares, sendo 85% de vegetação nativa, o que representa um aumento de 47% em relação à média dos últimos seis anos (DADOS DO…, 2025). Em 2023, foi o bioma com maior área desmatada no Brasil, com 1.110.326 hectares, um aumento de 68% em comparação a 2022 (MapBiomas, 2024).

Esta pesquisa aborda a história, a cultura e a situação atual do Cerrado no século XXI, focando nas tirinhas do livro Cerrado em

[1] Mestrando em Letras pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá (Ple/Uem). Graduando em Jornalismo e bacharel em Publicidade e Propaganda pelo Centro Universitário Metropolitano de Maringá – UNIFAMMA. E-mail: rcdallago@gmail.com.

[2] Doutora e Mestra em Letras pela Universidade Estadual de Maringá (PLE/UEM). Doutoranda em Comunicação pela Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Universidade Estadual Paulista (FAAC/Unesp). E-mail: tacia.rocha.f@gmail.com.

Quadrinhos, de Evandro Alves. As tirinhas, publicadas também nas redes sociais do artista, discutem temas como desmatamento, impactos do agronegócio e a situação dos povos indígenas, além da urgência pela preservação do bioma. A tirinha "Indigestões", de 2018, foi selecionada por tratar do desmatamento causado pela expansão predatória do agronegócio. A análise teórica se baseia na Sociossemiótica, na Gramática do Design Visual (GDV) de Kress e Van Leeuwen (1996), nos estudos de quadrinhos de Cunha e Silveira (2021) e no conceito de hipergênero quadrinhos de Ramos (2009).

Figura 1: Tirinha "Indigestões"

Fonte: Cerrado em Quadrinhos (2018).

Para abordar a temática, organizamos o presente capítulo do seguinte modo: na presente seção, apresentamos temática, objeto de pesquisa e aporte teórico; na sequência, discutimos os conceitos de quadrinhos e de multimodalidade; depois, apresentamos a apropriação da GDV como abordagem analítica para interpretar os significados de imagens, em especial as tirinhas; em seguida, traçamos um percurso analítico com transposição dos modelos comunicacionais, a descrição gráfica e verbal da paisagem semiótica e sua articulação com as metafunções representacional, interacional e composicional. Finalizamos nas considerações finais com a síntese dos principais resultados.

Quadrinhos e multimodalidade

Nesta seção, iniciamos nosso percurso teórico abordando o conceito de quadrinhos e de multimodalidade, visando estabelecer

uma base clara para a compreensão da análise desenvolvida neste trabalho.

Ramos (2009) ao estudar as diferentes formas de produção ligadas às histórias em quadrinhos, constatou que há elementos comuns que se destacam nessas produções: a predominância da sequência narrativa, em um ou mais quadros, e o uso da linguagem gráfica. Desse modo, o autor conclui que no hipergênero quadrinhos estão incluídos diferentes gêneros, tais como cartuns, charges, tiras cômicas, tiras cômicas seriadas, tiras seriadas e as diversas formas de produção das histórias em quadrinhos.

Para este trabalho, nos deteremos ao estudo da tira cômica, que caracteriza-se como uma sequência curta, geralmente em formato retangular, composta por um ou mais quadrinhos, que apresenta uma narrativa breve com um desfecho inesperado e humorístico, destaca Ramos (2009). Frequentemente há personagens fixos ou recorrentes, como na tirinha "Indigestões" (Figura 1). Nela, os animais do Cerrado atuam como personagens recorrentes e o humor é gerado pela interação entre a característica natural das emas (ingerir alimentos difíceis de digerir) e a crítica inesperada à destruição ambiental causada pela ocupação predatória do bioma.

A identificação do gênero textual é especialmente importante, pois fornece informações sobre a finalidade do texto, direcionando, assim, sua interpretação. Da mesma forma, o suporte ou portador do texto (como jornal, revista ou carta) também gera expectativas específicas. Além disso, as escolhas lexicais e morfossintáticas influenciam significativamente a produção de sentido, já que diferentes modos de dizer ativam sentidos distintos (Coscarelli; Novais, 2010).

Assim, partimos do pressuposto de que a leitura deve ser compreendida como um processo amplo e complexo, que inclui interações com textos de diferentes tipos em contextos comunicativos reais. Nesse sentido, destacamos aqui o conceito de texto multimodal, entendido como aquele que combina e integra múltiplos recursos semióticos (verbais, visuais, sonoros, gestuais

etc.) para comunicar significados. Assim, não basta ler apenas o conteúdo verbal; é necessário também interpretar os elementos não verbais presentes, como o design e a diagramação, as cores, imagens, fontes, ícones e gráficos. Além disso, frequentemente é preciso incorporar elementos sonoros nessa prática de leitura (Martins, 2020; Cunha; Silveira, 2021).

A essa integração de múltiplos códigos semióticos do sistema comunicativo, em suas formas de representar e apresentar o mundo, damos o nome de multimodalidade. O leitor precisa identificar não apenas as unidades verbais, mas também aquelas pertencentes a outras modalidades semióticas, integrando-as ao processo de leitura. Elementos como imagens, sons, movimentos e design constituem categorias sígnicas formadas por recursos variados, que necessitam ser decodificados em unidades específicas, contribuindo, assim, para a produção do significado integrado do texto multimodal (Cunha; Silveira, 2021).

Essa perspectiva se justifica especialmente ao considerarmos as tiras cômicas como textos multimodais, que integram diferentes modos semióticos, como a combinação do texto escrito com elementos visuais, destacando-se pelo uso simultâneo de texto, imagens, cores e onomatopéias. Nesse gênero, o sentido é produzido a partir da relação articulada entre os signos, refletindo a complexidade da leitura multimodal. (Cunha; Silveira, 2021).

Nesse contexto, o texto, em sua materialidade multimodal, é processado pelo leitor por meio de diversas operações simultâneas que geram sentidos constantemente mantidos, enriquecidos ou modificados durante a leitura. Embora cada leitura possa variar de leitor para leitor, os textos continuam sendo compreendidos devido à presença de elementos que orientam as interpretações em direções semelhantes (Coscarelli; Novais, 2010).

Além disso, Kress e van Leeuwen (1996) apontam que, nas tiras cômicas, a organização visual é fundamental para a construção do significado. O uso consciente de elementos como a composição gráfica, os tipos de enquadramento, a disposição espacial dos personagens e os recursos cromáticos influenciam

diretamente o sentido produzido pelo leitor. Tais elementos não estão apenas presentes, mas são essenciais na criação de efeitos humorísticos e críticos próprios do gênero tira cômica, enriquecendo assim a experiência multimodal de leitura.

A gramática do design visual (GDV)

Para Kress e van Leeuwen (1996), a imagem não apenas representa o mundo, mas também interage com ele, configurando-se como um texto socialmente reconhecido e passível de negociações comunicativas. Assim, a GDV enfatiza o signo e sua interpretação em contextos sociais e situacionais diversos. Trata-se de uma teoria sociossemiótica que amplia o conceito tradicional de gramática, antes restrito ao verbal, para incluir também aspectos funcionais e interacionais do design visual.

Os autores apresentam três metafunções da GDV: a **representacional**, que corresponde a capacidade de representar visualmente o mundo, incluindo ações, participantes e circunstâncias, de forma referencial ou simbólica; a **interativa**, que refere-se à capacidade de qualquer sistema semiótico de construir relações entre quem produz os signos e quem os recebe ou interpreta, estabelecendo vínculos afetivos, de autoridade, proximidade ou distanciamento; e a **composicional**, que diz respeito à organização dos elementos visuais no espaço da imagem e a capacidade de um sistema semiótico de formar textos coerentes — ou seja, conjuntos de signos que se conectam tanto internamente quanto com os contextos de uso e os interlocutores a que se destinam. Nesse processo, produtor e observador são vistos como participantes interativos (PIs), influenciados por aspectos culturais e sociais.

Na metafunção representacional, o ser humano é capaz de representar o mundo por meio de pessoas, objetos, lugares, ações e circunstâncias. Assim como a linguagem verbal exige uma sequência sintática entre as palavras, a imagem também requer uma ordem sequencial e espacial entre os elementos visuais, o que

pode gerar uma representação narrativa. Essa estrutura representacional pode ser dividida em dois tipos: narrativa, que envolve ações e relações entre os elementos por meio de vetores, e conceitual, que se refere à representação classificatória, analítica ou simbólica (Cunha; Silveira, 2021).

A representação narrativa, segundo Kress e van Leeuwen (1996), ocorre por meio de vetores que conectam elementos visuais, indicando ações ou interações. Esses processos são classificados em diferentes categorias: materiais (com vetores que indicam ações físicas), reacionais (com vetores direcionados à linha dos olhos, sugerindo olhar), mentais (com recursos como balões de pensamento), comportamentais (com gestos e expressões corporais), e existenciais ou verbais (com falas e expressões verbais evidenciadas na imagem).

Esses processos podem se manifestar de forma transacional, quando há interação entre dois ou mais elementos, ou não-transacional, quando a ação não é direcionada a um alvo específico. Além disso, a intensidade dos vetores — mais ou menos marcados — comunica o grau de ação representado, sendo os mais intensos associados a maior impacto ou energia.

Na GDV, os participantes dessas ações são identificados visualmente, muitas vezes por meio de caixas ou elementos gráficos que os distinguem, indicando quem realiza e quem recebe a ação (metafunção interativa).

Por fim, na metafunção composicional, destaca-se o conceito de enquadramento, que diz respeito à forma como o produtor do texto organiza visualmente os elementos dentro da composição da cena. O enquadramento tem papel fundamental na construção de sentidos, pois orienta a leitura visual e contribui para a forma como o conteúdo será interpretado pelo observador. Assim, torna-se um elemento central na análise da GDV, ao permitir compreender como o design visual articula os significados e estabelece relações com o público. (Kress e van Leeuwen, 1996).

Além das metafunções do design visual, os autores apresentam o conceito de paisagem semiótica, que é a relação

comunicativa que produz sentidos a partir da combinação de dois ou mais códigos semióticos, como imagem e texto nas tiras. Essa combinação pode ter diferentes níveis de complexidade e extensão. A construção dessa paisagem inclui tanto um modo descritivo, que expressa visualmente as semioses, quanto um modo narrativo, que mostra como essas semioses atuam em contextos situacionais, envolvendo também o universo linguístico na constituição das ações representadas.

Diante dessa fundamentação teórica inicial, passamos agora à análise da tirinha cômica, articulando-a com as abordagens analíticas da GDV, conforme propostas por Kress e van Leeuwen (1996) e desenvolvidas por Cunha e Silveira (2021).

O cerrado e as "indigestões" de Evandro Alves

Adotaremos o seguinte percurso analítico: inicialmente, analisamos os modelos comunicacionais envolvidos na paisagem semiótica; em seguida, a descrição gráfica e verbal dessa paisagem; e, por fim, a paisagem semiótica em articulação com as metafunções representacional, interacional e composicional.

Em consonância com Cunha e Silveira (2021), para compreender a construção de sentidos na tira cômica analisada, partimos da observação dos modelos comunicacionais que estruturam a paisagem semiótica. Essa etapa inicial da análise dialoga com os modelos de comunicação de Shannon e Weaver (1949 *apud* Cunha e Silveira, 2021), que propõe uma estrutura linear de transmissão de mensagem entre emissor e receptor, e o de Watson e Hill (1980 *apud* Cunha e Silveira, 2021), que amplia essa perspectiva ao considerar os aspectos sociais, contextuais e interacionais do processo comunicativo.

Ao aplicarmos essas referências à leitura multimodal da tira, buscamos identificar quem comunica, com que intenção, por meio de quais signos e em que contexto sociocultural. Essa abordagem nos permite situar a tira cômica como parte de uma prática comunicativa mais ampla, na qual os signos visuais e verbais não

apenas representam o mundo, mas também interagem com ele e com o leitor, preparando o terreno para a análise das metafunções propostas pela GDV.

A Figura 2 apresenta a aplicação do modelo comunicacional de Shannon e Weaver (1949 *apud* Cunha e Silveira, 2021) à tirinha "Indigestões", explorando os seis elementos principais do esquema clássico de comunicação. O ponto 1 representa a **fonte da informação**, composta pela imagem da ema combinada à legenda texto-descritiva "A ema é famosa por engolir alimentos de difícil digestão" que funciona como marco inicial desencadeador de ações e, consequentemente, dos vetores referentes ao processo narrativo. Esse emissor é um narrador que qualifica a personagem Ema por meio da linguagem verbal, que serve como **transmissor** à medida que codifica o que se quer comunicar.

Figura 2: Quadro comunicacional de Shannon e Weaver (1949)

Fonte: Adaptado de Shannon e Weaver (1949) (*apud* Cunha e Silveira, 2021); Cerrado em Quadrinhos (2018).

O ponto 2, por sua vez, corresponde ao **receptor**, representado pelo pássaro, que decodifica a mensagem do narrador e continua o diálogo com a ema. A sua postura, na mesma direção da última e a emissão verbal, atuam como agentes provocadores da interação. Já o ponto 3, assim como o texto do primeiro quadro, referem-se ao **sinal**, constituído pelo balão de fala com a pergunta "Então, qual é a coisa mais indigesta que você teve que engolir?", que carrega a força significativa da informação. Observe que o esquema de diálogo se reinicia, novamente usando o **canal** do som.

No ponto 4, temos o **sinal recebido** pela **destinação**, evidenciado pela expressão e a resposta elaborada da ema, que compreende a metáfora proposta e a ressignifica: "A ocupação

predatória do Cerrado...". Esse retorno verbal indica que mostra que o som foi decodificado pelo **receptor**, a ema que interpretou e transformou o conteúdo da pergunta em um comentário crítico, com base em um campo de experiência diferente daquele do interlocutor. O ponto 5 representa os **receptores** dos processos verbais ou de ação, que é, em um primeiro momento, é a Ema; em um segundo, o passáro após a resposta da Ema; e, por fim, o leitor da tirinha, que também assume o papel de receptor simbólico da mensagem crítica.

Por fim, o ponto 6 indica um ponto importante para evitar o **ruído** na mensagem**,** o local para onde os participantes devem se dirigir para atingir a compreensão final da narrativa, no caso o Cerrado. Essa crítica é reforçada visualmente pela paisagem modificada ao fundo do terceiro quadrinho, com uma área tomada por pastagem monocromática, contrastando com a vegetação natural do quadrinho anterior. Assim, a mensagem não se limita à cena ficcional, mas é projetada para o universo social do leitor, ampliando seu alcance e sentido.

A Figura 3 apresenta a aplicação do modelo comunicacional de Watson e Hill (1980 *apud* Cunha e Silveira, 2021) à tirinha "Indigestões", destacando as relações entre origem, codificação, sinal, decodificação e destino, em articulação com os campos de experiência dos participantes que, diferentemente de cenário, afeta os modelos de representação de mundo e a realidade experienciada e vivida pelos participantes.

Figura 3: Quadro comunicacional de Watson e Hill (1980)

Fonte: Adaptado de Watson e Hill (1980) (*apud* Cunha e Silveira, 2021); Cerrado em Quadrinhos (2018).

O ponto 1 refere-se ao campo de **experiência do codificador**, que representa o Cerrado, espaço geográfico e simbólico em que a ação ocorre e que está culturalmente associado à Ema e à fauna brasileira. É nesse ambiente que se estrutura a interação, sendo também o pano de fundo da crítica apresentada na tirinha. Em seguida, o ponto 2 identifica a **origem da informação**, formada pela imagem da ema e pela legenda, que introduz a característica digestiva do animal e funciona como marco inicial desencadeador da ação.

O ponto 3 marca o **codificador**, representado pelo pássaro, que emite a pergunta ao se dirigir à Ema. Sua postura comunicativa indica o início da interação. No ponto 4, temos o **sinal**, constituído pelo balão de fala com a pergunta "Então, qual é a coisa mais indigesta que você teve que engolir?", indicativo de informação. A Ema, ao receber essa mensagem, atua como **decodificadora** (ponto 5), pois interpreta o conteúdo do enunciado e responde com base em um campo de experiência distinto daquele do codificador.

O ponto 6 corresponde, portanto, ao campo de **experiência da decodificadora**, que se ancora em uma vivência de desmatamento e ocupação latifundiária do Cerrado. A fala da Ema, "A ocupação predatória do Cerrado...", revela que sua resposta ultrapassa a superficialidade da pergunta e recodifica o humor em crítica. Por fim, o ponto 7 indica o **destino**, a área tomada por pastagem monocromática, contrastando com a vegetação natural do quadrinho anterior. Esse destino se projeta simbolicamente tanto para os personagens quanto para o leitor da tirinha, que se torna participante interativo na recepção e interpretação dessa crítica.

Estas análises permitem evidenciar como a tirinha mobiliza diferentes camadas de sentido por meio da articulação entre elementos verbais, visuais e culturais. Enquanto o modelo linear de Shannon e Weaver (1949) destacou o percurso da mensagem entre os participantes, da emissão ao destino, enfatizando a estrutura técnica da comunicação, o modelo de Watson e Hill (1980) aprofundou a análise ao considerar os campos de experiência envolvidos, revelando o impacto do contexto sociocultural na construção e interpretação da mensagem. A crítica ambiental

expressa, portanto, não se reduz a um simples retorno verbal, mas emerge como resultado de uma negociação de sentidos entre participantes com singulares visões de mundo, sendo o leitor também convocado a ocupar o papel de receptor e intérprete dessa paisagem semiótica.

Isso posto, passamos agora para a descrição gráfica e verbal da **paisagem semiótica**. A Figura 4 evidencia a composição da paisagem semiótica que articula elementos gráficos e verbais distribuídos nos diferentes planos da imagem, em consonância com as três metafunções da GDV: representacional, interacional e composicional.

No **plano de fundo**, observa-se uma ambientação visual que representa o bioma do Cerrado. No primeiro quadrinho, a vegetação nativa é ilustrada com tons de verde e traços que remetem a um ambiente ainda preservado. Esse plano estabelece o campo de experiência inicial e funciona como pano de fundo simbólico para a construção da crítica. No terceiro quadrinho, há uma ruptura significativa: o cenário passa a exibir uma paisagem visualmente alterada, dominada por uma monocromia verde e por linhas regulares que remetem à ocupação predatória da terra.

Figura 4: Esquema da paisagem semiótica da tirinha

Fonte: Adaptado de Cunha e Silveira (2021); Cerrado em Quadrinhos (2018).

No **plano intermediário**, está a ação dos personagens (Wma e pássaro), representada por meio da sequência de quadrinhos. A narrativa progride do comentário informativo (a legenda descritiva sobre a ema) à provocação (a pergunta do pássaro) e, por fim, à resposta crítica da ema. Essa construção progressiva é marcada por uma gradação de sentidos: do humor à denúncia. A relação entre os participantes visuais é também reforçada pela direção dos olhares e pelo posicionamento dos corpos. O pássaro se volta para a Ema, iniciando a interação, enquanto a ema responde voltando-se tanto para o pássaro quanto para o leitor, ampliando o alcance comunicativo da mensagem.

Destacam-se a integração dos elementos verbo-visuais que constroem o sentido da tira. O plano no primeiro quadrinho e, em especial a legenda "A ema é famosa por engolir alimentos de difícil digestão", opera como estrutura narrativa inicial e ativa o recurso da intertextualidade com o senso comum. Essa informação, aparentemente neutra, será ressignificada no terceiro quadrinho quando a ema afirma que a "ocupação predatória do Cerrado" foi a coisa mais indigesta que teve de engolir. A fala da Ema atualiza o significado do enunciado inicial, promovendo uma quebra de expectativa humorística que ativa a função crítica do texto. Assim, o texto verbal realiza o papel de chave de leitura para os elementos visuais e intensifica o efeito de sentido pretendido.

Conforme os princípios da **metafunção representacional** (Cunha e Silveira, 2021), a narrativa representada na tirinha envolve dois participantes principais: a ema, colocada em destaque na maior parte da sequência, e o pássaro, que desencadeia a interação. No primeiro quadrinho, a Ema aparece isolada no ambiente natural, ocupando a cena ao lado da legenda verbal que a caracteriza como um animal capaz de engolir alimentos de difícil digestão. Esse enquadramento inicial apresenta a ema como figura central e ativa no campo do saber popular, associada a um conhecimento naturalizado no campo de experiência do leitor.

A progressão narrativa cria um processo de ação vetorial, evidenciado a partir do segundo quadrinho, quando o pássaro, em

atitude interativa, se volta em direção à ema e verbaliza uma pergunta provocativa. Essa ação estabelece uma relação transacional, com vetor definido pelo olhar e pela fala. A resposta da Ema, no terceiro quadrinho, direciona seu olhar para o interlocutor e, simultaneamente, aponta sua fala para fora da cena — o que projeta o conteúdo verbal para além do espaço da interação ficcional, aproximando-o do leitor e ativando sua participação na interpretação da crítica. A fala "A ocupação predatória do Cerrado..." ressignifica o enunciado inicial, ativando um processo simbólico em que o conteúdo verbal assume a função de representar uma ação humana destrutiva, figurada na imagem do pasto monocromático ao fundo.

A paisagem alterada no terceiro quadrinho atua como um participante circunstancial, que representa o efeito da ação humana sobre o ambiente natural. As linhas retas e repetidas da vegetação artificial indicam a ação de um agente ausente na cena, mas cuja consequência é visível no campo visual. Assim, os vetores da imagem apontam tanto para o deslocamento dos olhares e da fala entre os personagens quanto para o cenário de devastação que constitui o objeto de denúncia da tirinha.

A Ema, ao ocupar uma posição de destaque ao longo dos quadrinhos, realiza a função de participante ativo, não apenas por sua centralidade na imagem, mas também por sua atuação verbal que desloca o eixo do humor para a crítica ambiental. Sua resposta condensa o processo representacional da tirinha, figurando-se como a porta-voz do ponto de vista crítico construído pelo produtor. O pássaro, por sua vez, mesmo provocando a fala da Ema, é representado de forma menos saliente, funcionando como disparador do processo de significação.

A metafunção representacional, portanto, revela que a tirinha articula processos transacionais (interação entre os personagens), não transacionais (o cenário como efeito da ação humana) e simbólicos (a fala da Ema como crítica social), produzindo uma representação visual complexa da realidade sociopolítica do Cerrado.

A **metafunção interacional** da GDV, conforme proposta por Kress e van Leeuwen (1996), refere-se às relações estabelecidas entre os participantes representados na imagem, os participantes interativos (produtor e observador) e os signos utilizados para essa comunicação. Nesta dimensão, destacam-se elementos como o olhar, os gestos, os vetores e a distância social, que definem os modos como a imagem interpela o observador e como os participantes interagem entre si.

Na tirinha, é possível observar a construção de relações interacionais entre os personagens e, indiretamente, com o leitor. O primeiro elemento a se destacar é a direção dos olhares dos personagens: no segundo quadrinho, o pássaro (representado de perfil) volta-se para a ema, estabelecendo um vetor de ação que inicia a interação verbal e visual. Esse movimento é reforçado pela emissão do balão de fala em tom de pergunta, que aciona a Ema como interlocutora e projeta a continuidade do diálogo.

No terceiro quadrinho, a ema assume a condição de participante ativo, reposicionando-se corporal e discursivamente ao responder à pergunta inicial com uma fala que extrapola o tom cômico e assume um viés crítico. A direção de seu olhar e do bico, voltado levemente para o leitor e para o horizonte, indica uma abertura comunicacional que transcende o diálogo com o outro personagem e convida o leitor a participar da crítica exposta. Essa movimentação reforça o papel da Ema como agente discursivo e ativa o papel do leitor como participante interativo, inserido na interlocução construída pela tira.

Além disso, a postura corporal e o enquadramento dos personagens influenciam a percepção do envolvimento na interação. O pássaro menor, ao ser representado com os olhos voltados diretamente para a ema e em posição frontal, reforça a busca por resposta e interação direta. A Ema, por outro lado, aparece em posição levemente lateral, o que confere certa autoridade à sua fala e destaca seu papel como produtora de sentido.

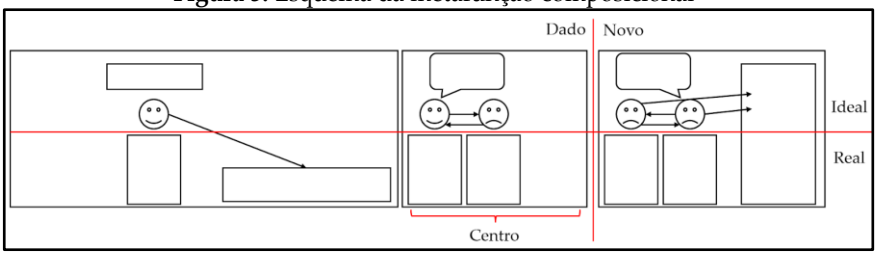
Do ponto de vista do leitor, há uma estratégia de interpelação construída pela quebra da expectativa entre os dois primeiros

quadrinhos e o terceiro. O uso do humor nos dois primeiros momentos é tensionado pela resposta crítica no final da tira. Esse deslocamento de tom gera um efeito de surpresa, promovendo a reflexão. O leitor é, assim, mobilizado não apenas como observador, mas como co-participante na interpretação do discurso e da denúncia embutida na fala da ema. Esse recurso amplia a dimensão interacional e fortalece o engajamento com o conteúdo sociopolítico da charge.

Por fim, a metafunção interacional nessa tirinha opera de forma integrada com os outros níveis da GDV, ativando uma rede de significados que articula relações entre os personagens, interpela o observador e amplia o alcance da crítica ambiental e social expressa visual e verbalmente.

A **metafunção composicional** (Figura 5) diz respeito à organização da paisagem semiótica, ou seja, à forma como os elementos gráficos e verbais estão distribuídos no espaço da imagem, estabelecendo relações de valor informacional, harmonia visual e coesão entre os signos. Para isso, são considerados três eixos principais: o eixo horizontal (dado vs. novo), o eixo vertical (ideal vs. real) e o centro da composição.

Figura 5: Esquema da metafunção composicional



Fonte: Adaptado de Cunha e Silveira (2021).

Na tirinha, o eixo horizontal orienta a leitura da esquerda para a direita, guiando o leitor por uma progressão narrativa que parte de uma constatação factual para uma crítica socioambiental. O primeiro quadrinho funciona como o espaço do dado: nele temos uma informação inicial, aparentemente neutra e informativa, a

fama da Ema por engolir alimentos difíceis de digerir. Essa informação, posicionada à esquerda, ancora o campo de conhecimento compartilhado, funcionando como base de sentido sobre a qual os próximos quadros se desenvolverão. Já o terceiro quadrinho representa o novo, pois nele se revela a chave interpretativa da tirinha: a crítica à ocupação predatória do Cerrado. Esse novo conteúdo atualiza e ressignifica o dado inicial, promovendo um efeito de surpresa e de deslocamento de sentido típico da tira cômica com função crítica.

O eixo vertical também contribui para a construção de significados. Embora não haja uma polarização marcada por diferentes níveis de altura dos personagens ou dos textos, a fala da Ema no terceiro quadrinho se projeta visualmente para a parte superior da imagem, conferindo-lhe certo destaque e funcionando como ponto de culminância interpretativa. Esse leve deslocamento ascendente da fala da ema pode ser interpretado como uma valorização simbólica do conteúdo crítico apresentado, associando-o ao plano do ideal, conforme os critérios da GDV (Cunha e Silveira, 2021).

Por fim, o centro da composição está localizado no segundo quadrinho, em que ocorre o momento interativo entre os dois personagens. É ali que se dá a pergunta do pássaro, que funciona como ponte entre o dado (a informação inicial) e o novo (a crítica final). Essa posição central contribui para a coesão narrativa da tira, funcionando como eixo de transição entre as informações.

Assim, a organização composicional da tirinha revela uma progressão semiótica bem articulada, que alinha os elementos gráficos e verbais de forma a conduzir o olhar e orientar a interpretação do leitor. A coerência espacial entre os quadros, o contraste entre os cenários (preservação vs. devastação) e a gradação entre os textos (informativo, provocativo e crítico) produzem um efeito de sentido integrado, que intensifica o valor informacional da tirinha ao denunciar os impactos da ocupação predatória no Cerrado brasileiro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho buscou refletir sobre a produção de sentidos em uma tirinha de Evandro Alves a partir da perspectiva da multimodalidade e da Gramática do Design Visual (Kress; van Leeuwen, 2006; Cunha; Silveira, 2021), com foco na articulação entre os modos verbais e visuais que compõem a paisagem semiótica da tira. A partir da análise da tirinha "Indigestões" (CERRADO EM QUADRINHOS, 2018), foi possível demonstrar como os diferentes elementos atuam conjuntamente para produzir significados que ativam um posicionamento crítico em relação à ocupação predatória do Cerrado.

Ao longo do percurso analítico, os modelos comunicacionais de Shannon e Weaver (1949) e de Watson e Hill (1980) *apud* Cunha e Silveira(2021) permitiram identificar os papéis dos participantes, os campos de experiência envolvidos na troca comunicativa e a projeção da mensagem crítica ao leitor. A análise das três metafunções da GDV (representacional, interacional e composicional) evidenciou como a tirinha organiza visualmente seus elementos para representar ações, estabelecer relações interpessoais e estruturar o discurso de modo coerente.

Nesse sentido, a tirinha analisada configura-se como um exemplo de texto multimodal com função social e política, ao mesmo tempo em que reforça a importância da leitura crítica de produtos culturais que circulam em meios digitais. Ao representar o Cerrado não apenas como cenário, mas como campo simbólico e cultural em disputa, a tira de Alves convoca o leitor à reflexão e à responsabilização diante da devastação ambiental. Espera-se que estudos como este contribuam para ampliar a compreensão sobre a força semiótica dos textos multimodais e para a valorização do quadrinho como prática discursiva engajada na defesa de territórios, saberes e existências ancestrais ameaçadas.

REFERÊNCIAS

ALVES, Evandro. **Cerrado em quadrinhos**. São Paulo: Editora Peirópolis, 2024.

CERRADO EM QUADRINHOS. **Indigestões.** Lagoa Santa, 21 mar. 2018. Facebook: Cerrado em Quadrinhos @cerradoemquadrinhos. Disponível: https://www.facebook.com/photo/?fbid=1532681750163181&set=a.811748012256562. Acesso em: 25 mar. 2025.

COSCARELLI, Carla Vana.; NOVAIS, Ana Elisa. Leitura: um processo cada vez mais complexo. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 45, n. 3, 2010. Disponível em: https://revistaseletronicas.pucrs.br/fale/article/view/8118. Acesso em: 19 mar. 2025.

CUNHA, Andreia Honório da.; SILVEIRA, Regina Célia Pagliuchi da. **Gramática do design visual e tiras**: multimodalidade e produção de sentidos. Ponta Grossa: Atena Editora, 2021.

DADOS DO MONITOR DO FOGO DO MAPBIOMAS… **MapBiomas**, São Paulo, 22 jan. 2025. Disponível em: https://brasil.mapbiomas.org/2025/01/22/area-queimada-no-brasil-cresce-79-em-2024-e-supera-os-30-milhoes-de-hectares/. Acesso em: 25 mar. 2025.

FORTUNATO, Larissa. 'Cerrado em quadrinhos': perfil nas redes sociais ajuda a conscientizar sobre o bioma. **G1**, Campinas, 09 mai. 2024. Disponível em: https://g1.globo.com/sp/campinas-regiao/terra-da-gente/noticia/2024/05/09/cerrado-em-quadrinhos-perfil-nas-redes-sociais-ajuda-a-conscientizar-sobre-o-bioma.ghtml. Acesso em: 23 mar. 2025.

IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Biomas e sistema costeiro-marinho do Brasil**: compatível com a escala 1:250.000. Rio de Janeiro: IBGE, 2019. 168 p. Disponível em: https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=2101676. Acesso em: 23 mar. 2025.

IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Plataforma Geográfica Interativa (PGI)**. Rio de Janeiro: IBGE, 2024. Disponível

em: https://www.ibge.gov.br/apps/biomas/#/home/. Acesso em: 23 mar. 2025.

KRESS, Ghunter.; van LEEUWEN, Theodoor. **Reading Images**: Grammar of Visual Design. London: Routledge, 1996.

MAPBIOMAS. **RAD2023**: Relatório Anual do Desmatamento no Brasil 2023. São Paulo: MapBiomas, 2024. Disponível em: http://alerta.mapbiomas.org/wp-content/uploads/sites/17/2024/07/RAD2023_Destaques-PT_v1-1_27-05.pdf. Acesso em: 25 mar. 2025.

MARTINS, Liviani. da Silva. Leitura multimodal e o processo de construção de sentido em charges. **Revista Leitura**, Maceió, n. 65, p. 10–23, 2020. Disponível em: https://www.seer.ufal.br/index.php/revistaleitura/article/view/8626. Acesso em: 19 mar. 2025.

RAMOS, Paulo Eduardo. Histórias em quadrinhos: gênero ou hipergênero? **Estudos linguísticos**, São Paulo, 2009.

COMO SÉCULO XIX INAUGUROU A COMUNICAÇÃO MODERNA: MULTIPLICIDADE DAS ARTES, TÉCNICAS E NOVAS MÍDIAS

Pedro Henrique Do Couto[1]
Thiara Lety Soares Stivari Socolovithc[2]

INTRODUÇÃO

O século XIX constituiu um ponto de inflexão na comunicação. Em meio à industrialização, reorganização urbana, expansão das redes de transporte e informação, instaurou-se uma ecologia comunicacional híbrida. Não houve mera transição da oralidade para a imprensa e meios eletrônicos, mas a coexistência de dispositivos gráficos, visuais, sonoros e mecânicos que transformaram a experiência pública. Com a popularização da prensa mecânica, litografia, fotografia, telégrafo, fonógrafo e rotativa, a comunicação passou a operar sob os signos da simultaneidade, redundância e reprodução em larga escala. A informação circulava em múltiplos ritmos e suportes, sendo vista, lida, ouvida e experienciada em diferentes contextos. Para Meggs e Purvis (2009), essas inovações não foram apenas técnicas, mas marcos da visualidade moderna moldando novas estéticas e práticas sociais.

---

[1] Graduando em Bacharelado em Publicidade e Propaganda do Centro Universitário de Maringá (Unicesumar). Aluno pesquisador da Iniciação Científica do Unicesumar - PIVIC. Membro do Grupo de Pesquisa SACODI – Saúde, Comunicação e Discurso.

[2] Mestre em Comunicação pela Universidade Estadual de Maringá (UEL). Professora do curso de Publicidade e Propaganda do Centro Universitário de Maringá (Unicesumar). Coordenadora do Grupo de Pesquisa SACODI – Saúde, Comunicação e Discurso. E-mail: thiarastivari@gmail.com.

As Exposições Universais (1851–1900) exemplificaram essa dinâmica. Funcionaram como vitrines do capitalismo industrial e converteram as cidades em espetáculos visuais. Mais do que apresentar máquinas, legitimaram modos de ver centrados na circulação midiática e prepararam o público para práticas perceptivas modernas, intensificadas no ambiente digital (Cardoso, 2002). Esse regime perceptivo, longe de desaparecer com os meios eletrônicos, intensifica-se nos ambientes digitais.

No campo da imagem, como argumenta Alberto Klein (2005), a multiplicidade técnica e simbólica de imagens produz uma "segunda realidade", em que a imagem não apenas representa, mas projeta desejos, medos e fabulações, estruturando o imaginário cultural moderno. A pluralização midiática do século XIX gerou uma nova sensibilidade moderna, exigindo do sujeito uma capacidade de interpretar, selecionar ou ignorar estímulos. Crary (2012) analisa como essa reconfiguração sensorial formou um novo tipo de "observador", resultado de relações entre corpo, poder e discurso. No seu estudo seguinte, o autor aponta como a tentativa de controlar a visão e atenção dos consumidores levou, no século XX, à fragmentação e a patologias como o déficit de atenção (Crary, 2023). A proposta de Crary observa que houve uma reorganização não só política, mas de conhecimentos, linguagens e redes de comunicação, além da própria subjetividade.

Assim, o objetivo deste trabalho é examinar o século XIX como o cenário inaugural de uma ecologia midiática plural e híbrida, na metrópole moderna. Propõe-se uma leitura que compreende a comunicação como um campo expandido, no quale coexistem práticas industriais, expressões artísticas, dispositivos técnicos, dinâmicas socioculturais e arquitetônicas que moldam o olhar, o gosto e o pensamento coletivo. A formação de uma sociedade em que espaços públicos e mídias formaram ecossistemas que competem e secomplementam, moldando as bases sensíveis/perceptíveis e simbólicas da comunicação moderna.

Para atingir este objetivo, adota-se uma abordagem histórico-crítica, que compreende o século XIX como um momento de

reorganização das formas de percepção e das linguagens visuais. Com os aportes teóricos principais em Crary (2012, 2013), Cardoso (2002), Gompertz (2013) e Meggs e Purvis (2009), entre outros, analisa-se a pluralidade de mídias criadas não como sucessão linear de inovações, mas como um campo de tensões e reconfigurações de rupturas, no qual arte clássica e novas tecnologias incorporam e ressignificam o espaço visual e a cidade moderna, moldando modos de ver, sentir e narrar o mundo.

O século XIX como laboratório sensorial da modernidade

O século XIX foi um período decisivo para a transformação das formas de comunicação, percepção e experiência do mundo. Segundo Cardoso (2002), com o advento de uma sociedade cada vez mais industrializada, urbana e alfabetizada, surgem e se sobrepõem novas linguagens visuais e técnicas de reprodução , que configuram uma arena midiática plural. Para o autor "entre as mercadorias cujo consumo mais se expandiu no século XIX estão os impressos de todas as espécies, pois a difusão da alfabetização nos centros urbanos propiciou um verdadeiro boom do público leitor"(Cardoso, 2002, p. 33). O autor acrescenta que, no século XIX tem-se a invenção moderna do lazer popular como: museus, teatros, exposições, parques e jardins: “Não por acaso, consumo e lazer acabaram por se fundir durante o século XIX, culminando no animado espetáculo das grandes lojas de departamentos” (Cardoso, 2002, p. 41).

Conforme o historiador, aquele foi um momento decisivo na organização dos meios impressos, em que os avanços técnicos e o crescimento do público leitor favoreceram a expansão de livros e jornais, ao mesmo tempo em que permitiram o surgimento de novos formatos como cartazes, catálogos, embalagens e revistas ilustradas. Meggs e Purvis (2009) também descrevem como os impressos tipográficos e os cartazes litográficos criaram um vocabulário visual que moldou a comunicação pública. Para os autores:

> O cartaz tornou-se o meio gráfico mais popular de seu tempo e contribuiu fortemente para o desenvolvimento de uma linguagem visual moderna. A tipografia passou a servir não apenas ao texto, mas à imagem como um todo, unificando comunicação e expressão estética (Meggs;Purvis, 2009, p. 148).

A litografia colorida impulsionou a proliferação de cartazes nas ruas, especialmente em Paris. Artistas como *Jules Chéret* e *Toulouse-Lautrec* definiram uma estética que influenciou o design moderno e a cultura de massas. A litogravura em metal que se popularizou amplamente a partir da década de 1860, quando passou a ser usada em larga escala para a impressão de ilustrações em periódicos, cartazes e rótulos.

A imprensa periódica passou a incorporar as imagens e narrativas ilustradas, sem abandonar a textualidade densa dos panfletos e almanaques. As ruas de Paris tornam-se um laboratório dessa pluralidade — como atesta a exposição "*L'art est dans la rue*", no *Musée d'Orsay* —, na qual cartazes tipográficos, litografias coloridas e anúncios pictóricos disputam o olhar do passante urbano com vitrines, vitrôs e letreiros iluminados. "Seja olhando para um *outdoor* a partir de um trem em movimento ou passando os canais da televisão em revista a velocidade do olhar moderno pressupõe um processo de fragmentação e sobreposição de imagens" (Cardoso, 2002, p.212).

Para Crary (2012), instrumentos como panoramas, lanternas mágicas, zootrópios e estereoscópios exemplificam a multiplicidade de mídias ópticas que, além da fotografia, transformaram profundamente a experiência perceptiva no século XIX. O autor analisa como esses dispositivos não apenas distribuíam informação ou entretenimento, mas transformavam radicalmente os modos de atenção e de percepção. Os panoramas e as exibições de lanternas mágicas introduziram uma cultura de espetáculo visual coletivo. O diorama — criado por Daguerre antes mesmo da fotografia — oferecia experiências imersivas por meio da manipulação da luz, antecipando o cinema como ambiente

sensorial. O fenacistoscópio, precursor da animação, produzia a ilusão de movimento e provocava fascínio visual sobre um público ainda em processo de alfabetização imagética. Crary (2012) deflagra um novo regime de instantaneidade e fragmentação da experiência corporal.

> A observação óptica já não era mais um domínio estável da experiência. Os dispositivos de visualização multiplicavam-se e constituíam-se em sistemas técnicos, cuja lógica moldava formas de ver profundamente distintas daquelas do século anterior (Crary, 2012, p. 24).

Os novos dispositivos afetaram profundamente os hábitos de leitura, lazer e percepção do cotidiano. A leitura passou a ter mais estímulos gráficos, como os folhetins ilustrados, livros de gosto e os jornais sensacionalistas. O comércio se beneficiou da proliferação de cartazes, catálogos e anúncios, que redefiniram as fachadas urbanas e ensinaram o público a ler por imagens. Na educação, o uso de mapas, gravuras e projeções ópticas passou a integrar o ensino visual, fortalecendo uma pedagogia sensorial que aliava ciência e espetáculo.

A convivência entre mídias cria zonas de interpenetração e ressignificação: o cartaz não apenas informa, mas seduz visualmente; o jornal não apenas narra, mas ilustra; a fotografia não apenas representa, mas redefine o real novas mídias absorveram códigos das anteriores e alteraram seus regimes de visibilidade. Sem eliminar suportes passados, transformaram suas funções sociais e estéticas.

Crary (2012) observa que essa multiplicação de dispositivos interfere na formação do observador moderno, cuja atenção é capturada, disputada e fragmentada por uma miríade de estímulos visuais. O autor defende, um observador-espectador, ouvinte e intérprete em um ecossistema midiático em expansão. Essa simultaneidade repercute na construção da memória, da identidade e da sensibilidade urbana.

> O observador moderno é simultaneamente disciplinado e disperso. As técnicas de visualização do século XIX criaram novas formas de subjetividade, cujo centro já não era mais o olho racional do classicismo, mas um sujeito atravessado por fluxos de imagens, sensações e temporalidades (Crary, 2012, p. 32).

Como sugere Wulf (2013), a experiência imagética não se restringe à representação: ela projeta desejos, organiza o espaço simbólico e modela o olhar como ferramenta de orientação no mundo. O século XIX exacerbou o consumo dessas imagens, exigindo uma força tremenda de assimilação mudando as maneiras como se interagia sua própria realidade.

As Exposições Universais e a espetacularização da modernidade

A Revolução Industrial impulsionou os avanços do século XIX, refletidos nas Exposições Universais, que exibiam inovações e reuniam estéticas diversas. Produtos de várias regiões, como arte asiática e africana, reforçavam o exotismo e a visão eurocêntrica do período imperialista. Esses eventos condensavam ideais e práticas sensoriais, tornando-se centros irradiadores de uma visualidade moderna que articulava técnica, espetáculo e imaginário coletivo.

A primeira Exposição Universal ocorreu em Londres, em 1851, no *Crystal Palace*, criado para ser um ícone da arquitetura de ferro e vidro. Idealizada pelo príncipe Albert, visava afirmar a liderança britânica em indústria, ciência e arte, promovendo a modernidade cosmopolita. Além da coroa britânica, reuniu expositores de diversos países que demonstravam seu avanço tecnoindustrial. Mais que intercâmbio comercial, inaugurou uma forma expositiva que orientava o olhar moderno para a narrativa do progresso.

Em 1855, a Exposição Universal foi realizada em Paris sob os primeiros efeitos da reforma urbana de Haussmann, promovida por Napoleão III. A cidade agora contava com largas avenidas, bulevares, espaços de circulação — que demoliram as áreas degradadas e insalubres do centro de Paris, reprimindo

também as revoluções populares da área. Essa cidade começava a moldar novas formas de consumo visual. Cartazes, anúncios nas fachadas e vitrines tornaram-se extensões visuais do espaço urbano, transformando a cidade em mídia e o olhar em prática cotidiana. Foi um marco tanto para a indústria quanto para a arte. Quanto à exposição, esta se dividiu em 2 eixos: a Exposição Industrial, abrigada no *Palais de l'Industrie* (nos *Champs-Élysées*) e a Exposição das Belas-Artes, organizada paralelamente no *Pavillon des Beaux-Arts*.

Nesse pavilhão foram apresentadas obras de arte de diversos países, mas, principalmente, as artes francesas como forma de afirmação da primazia dos anfitriões além da troca de conhecimentos e novidades dos países. O escritor *Claude Vignon*, em 1855, expressava de forma "vibrante" os benefícios da exposição e a crítica às artes da época.

> Assim, as escolas francesas, ao estudarem as escolas estrangeiras, encontrarão inspirações jovens e fecundas; e estas últimas, por sua vez, ao contemplarem a obra de nossos grandes artistas, completarão sua originalidade com os elementos estéticos que lhes faltam. A Exposição Universal das Belas-Artes será, portanto, certamente, o sinal de uma regeneração artística para todos os países do mundo (Vignon, 1855, p. 6).

A mostra de artes visava afirmar o prestígio cultural da França e consagrou o modelo clássico-acadêmico francês, mas também abriu espaço para outras escolas como o romantismo.

Kern (2009) propõe que as exposições universais do século XIX devem ser compreendidas como verdadeiras paisagens modernas — não apenas pela escala monumental de sua arquitetura, mas pela forma como reorganizam a experiência estética do observador. Elas operam uma ruptura com o juízo estético tradicional, deslocando o foco da contemplação isolada para uma percepção imersiva e heterogênea, composta por objetos industriais, artefatos exóticos e fluxos de multidões. Essa diversidade exige do público uma nova

sensibilidade e transforma o gosto e a crítica em experiências ativas e relacionais. Durante o século XIX, críticos e escritores como Baudelaire e Ruskin se dividiam entre aqueles que viam nas exposições um convite à modernidade — com sua multiplicidade estética e integração à metrópole — e aqueles, que defendiam uma arte ética, enraizada na tradição e na autenticidade do fazer artístico.

Segundo Kern (2009), Charles Baudelaire (1821–1867), ao visitar a Exposição Universal, de 1855, posiciona-se como um observador da experiência urbana moderna, valorizando a pluralidade estética e o cosmopolitismo que ali se apresentavam. Sua crítica se volta menos aos objetos exóticos — como os produtos chineses — do que à rigidez dos padrões clássicos que ainda dominavam o gosto europeu. Para Baudelaire, o verdadeiro moderno é aquele que sabe contemplar o mundo sem preconceitos, capaz de transitar entre as diferenças culturais sem tentar reduzi-las a um modelo único de beleza. Sua postura anticlássica e sensível à diversidade das formas, antecipa uma estética moderna voltada não à permanência, mas à fluidez da experiência visual, em consonância com a nova paisagem promovida pelas mudanças da metrópole.

Entretanto, segundo Kern (2009), Ruskin via nas Exposições o triunfo de um espetáculo vazio, em que a técnica substituía a beleza e o artesanato era suplantado pela produção industrial. Sua defesa da arquitetura gótica não se dava como desejo de imitação, mas como busca por um fazer artístico enraizado em princípios éticos e espirituais. Assim, se Baudelaire identifica na multidão e na diversidade um campo fértil para a arte, Ruskin vê ali a fragmentação da experiência e a ameaça à integridade da criação artística.

Segundo Morettin (2011), as exposições universais eram concebidas como espetáculos voltados ao consumo visual das massas urbanas, a presença de pavilhões voltados à literatura e às artes visuais coexistia com amplas áreas destinadas ao entretenimento. Na *World's Columbian Exposition,* de 1893, por exemplo, as zonas de lazer se destacaram como modelos bem-sucedidos de diversão coletiva. Essas feiras instauraram um novo

modo de visão, que "permitiam a incorporação de procedimentos mobilizadores do olhar e dos corpos que o cinema herdará, adaptará e reconstruirá anos depois" (Morettin, 2011, p.232). Segundo o autor

> as exposições universais, iniciadas em 1851 em Londres, ao celebrarem o capitalismo por meio do avanço científico e das novas máquinas, reservavam espaço significativo para iniciativas as mais variadas no campo do entretenimento a fim de marcar que o domínio econômico encontrava correspondência em uma trajetória vinculada ao desenvolvimento cultural (Morettin, 2011, p. 232).

O ambiente das exposições era saturado de fachadas ilustradas, letreiros, catálogos e programas impressos, o que funcionou como laboratório privilegiado para o desenvolvimento da arte do cartaz. Como observa Silverman (1992), os catálogos e publicações oficiais das exposições exerciam papel formativo ao apresentar modelos de gosto e sistemas gráficos que contribuíram para estruturar a sensibilidade moderna. Por exemplo, a Exposição Universal de 1889, em comemoração ao centenário da Revolução Francesa, inaugurava a Torre Eiffel que materializava a estética do ferro e do engenho técnico sedimentando a estética da Art Nouveau.

Um pavilhão importante foi a *Maison de l'Art Nouveau,* na Exposição Universal, em 1900, de Siegfried Bing. A casa de exibição funcionou como ícone da modernidade dessa arte nova adaptada à indústria. Para Silverman (2012), a *Art Nouveau* foi além das fronteiras nacionais, seus artistas buscavam integrar arte e artesanato, design e arquitetura, libertar-se do ecletismo acadêmico e afirmar a originalidade como princípio estético. Diversos artistas experimentavam novas técnicas associadas às possibilidades dos materiais industriais. Ao recorrer às formas naturais, a corrente propunha uma linguagem fluida e sensorial — crítica ao industrialismo vazio, mas sintonizada com a modernidade.

A Exposição de 1900, novamente em Paris, transformou completamente boa parte da cidade, os *boulevards* foram reorganizados para receber a Exposição Universal, criando um circuito entre o *Grand Palais*, o *Petit Palais* e a *Esplanade des Invalides*, conectados pela Pont Alexandre III. O Pavilhão da Eletricidade apresentou inovações em iluminação, telefonia, telégrafo e comunicação urbana, integrando técnica e vida cotidiana. Embora classificado como derivação da fotografia e integrado à seção de inovações técnicas, o cinematógrafo — representado por empresas como Lumière e Gaumont — passou a circular nos pavilhões com demonstrações públicas e exibições institucionais. A ausência de salas dedicadas à projeção fixa ou à análise estética revela que, nesse momento, o interesse sobre o cinema ainda era de ordem mecânica e industrial.

Entretanto, as câmeras registraram visitantes circulando entre os pavilhões por passarelas elétricas chamadas *trottoirs roulants*. Com três velocidades, percorriam 3,5 km e integravam as seções da feira às margens do Sena. Filmes sobre vida urbana, indústria e costumes antecipavam o uso político e educativo do cinema. Ainda marginal, essa linguagem visual nas exposições, já sinalizava tecnologias que reconfigurariam os regimes de visualidade modernos.

Imagens técnicas e os regimes de visualidade no século XIX

Ao longo do século XIX, diversos dispositivos técnicos foram inventados ou aperfeiçoados, transformando profundamente as formas de percepção, registro e circulação das imagens. Panorama, diorama, estereoscópio, lanterna mágica, fotografia, telégrafo, fonógrafo, telefone e cinematógrafo não apenas ampliaram os modos de ver, mas reorganizaram regimes de visualidade, deslocando a imagem da esfera da representação para a da operação perceptiva. Esses dispositivos, longe de constituírem apenas avanços tecnológicos, instituíram novas condições de visualidade. Eles reformularam o campo da percepção,

introduziram modos técnicos de ver e ouvir, e contribuíram para a construção de um imaginário mediado por máquinas, como apontam Crary (2012) e Portugal (2011).

Portugal (2011) analisa a emergência da imagem técnica no século XIX, como parte de uma reorganização dos modos de ver, diretamente vinculada às transformações nos dispositivos e suportes visuais. O autor não propõe que esses dispositivos substituam o olhar humano, mas evidencia como a fotografia, o estereoscópio e o cinematógrafo operam deslocamentos na relação entre imagem e realidade. Para ele, esses meios fazem parte de uma nova economia das imagens, em que a técnica interfere nas formas de presença e temporalidade visível. A fotografia, ao fixar o instante, inaugura novas formas de inscrição do tempo; o estereoscópio introduz a simulação da profundidade; e o cinematógrafo instaura a duração e o movimento como elementos estruturantes da percepção visual moderna.

Nesse contexto, o século XIX não deve ser visto apenas como período de inovações técnicas sucessivas, mas como um momento de transformação nas formas de presença, memória e imaginação. A visualidade técnica se inscreve no cotidiano e reconfigura a experiência urbana, instaurando um modo técnico de ver que ainda estrutura as formas contemporâneas de mediação simbólica.

Além dos dispositivos ópticos e sonoros, o século XIX assistiu à expansão de uma cultura visual impressa profundamente vinculada ao ambiente urbano e à formação do gosto moderno. A litografia e, posteriormente, a cromolitografia, permitiram a reprodução massiva de imagens com maior definição e diversidade cromática. Esses processos viabilizaram a popularização dos cartazes, anúncios e folhetins ilustrados, que passaram a ocupar fachadas, vitrines e mobiliário urbano.

Esse universo gráfico alimentava uma alfabetização visual que precedia a leitura textual: formas, cores, tipos e ícones tornaram-se vetores de reconhecimento e desejo. A cultura dos cartazes — com destaque para artistas como Jules Chéret e Toulouse-Lautrec — instaurou uma linguagem visual publicitária que fundia arte,

consumo e espetáculo cotidiano. Nesse cenário, o design tipográfico se desenvolvia como resposta às exigências de legibilidade rápida, impacto visual e circulação em meios densamente povoados. Ao lado dos cartazes, floresciam revistas ilustradas, livros de arte, enciclopédias visuais e manuais técnicos que combinavam palavra e imagem de forma inédita, reforçando a coexistência entre texto e figura como traço característico da visualidade moderna. Como observa Cardoso

> todas essas mudanças de comportamento geraram desafios em termos de organização e apresentação das informações: como sinalizar a geografia da cidade, com seus novos bairros e ruas, para uma população que chegava de fora sem nenhum conhecimento prévio dos lugares em questão? Como ordenar a convivência e o fluxo de transeuntes para minimizar a insegurança atávica provocada pelo confronto com estranhos e com diferenças de cultura e de classe social? Como comunicar para um público anônimo os préstimos de um produto desconhecido, convencendo-lhe da conveniência de adquirir uma mercadoria muitas vezes supérflua ou sem serventia imediata? (Cardoso, 2002, p. 41).

A visualidade gráfica torna-se, assim, um instrumento de ordenação do espaço e da experiência moderna — promovendo a legibilidade da cidade, a padronização da percepção e a sedução visual no cotidiano urbano. Como observa Cardoso,

> pela primeira vez na história, tornava-se possível imprimir imagens em larga escala e a baixíssimo custo, e a difusão de gravuras e outros impressos ilustrados a preços populares foi considerada por alguns contemporâneos pelo menos tão revolucionária no seu impacto social, senão mais, do que a própria invenção da imprensa (Cardoso, 2002, p. 44).

Implicações da multiplicidade de meios visuais

As transformações da visualidade durante o século XIX permitiram uma renovação da arte e na experiência perceptiva. Os artistas retratistas e de paisagem, da tradição catedrática da "escola de belas artes" se viram pressionados pelo advento da fotografia e da sociedade que se modificava diante de seus olhos. O efeito de real e verossimilhança que o instrumento criava questionaram a função da arte dos ateliês escuros e fechados. No entanto, além da fotografia, Gompertz (2013) explica que as transformações políticas de Paris pós-revolucionária geravam uma "alma inflamada por um espírito de rebelião", questionar o *stablishment* e abraçar o novo mundo e em constante transformação foi o que os impressionistas fizeram.

> Paris estava sendo transformada de uma gruta medieval numa cidade avançada. Bulevares largos, iluminados e arejados substituíam as velhas ruas escuras, úmidas e imundas. Foi uma obra visionária de regeneração urbana conduzida por um dinâmico burocrata chamado barão Haussmann, nomeado pelo imperador Napoleão III (Gompertz, 2013, p. 35).

A experiência da modernidade, conforme apontada na década de 1860, é marcada pelo turbilhão de pessoas e cenários, pelo anonimato prazeroso e opressivo da multidão, pela incapacidade de absorver a totalidade das imagens e informações, e pela sensação de tédio diante do imprevisto (Cardoso, 2012, p. 41). Neste contexto, os artistas eram impulsionados pelas ideias de Baudelaire (2006) que os clamava a desposar a multidão, a tirar dela o que havia de belo no momento ligeiro de suas transformações.

> A multidão é seu universo, como o ar é o dos pássaros, como a água, o dos peixes. Sua paixão e profissão é *desposar a multidão.* Para o perfeito *flâneur,* para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. [...] Em poucas palavras, para que toda

> Modernidade seja digna de tornar-se Antiguidade, é necessário que dela se extraia a beleza misteriosa que a vida humana involuntariamente lhe confere" (Baudelaire, 2006 p. 857-858).

Baudelaire (2006) identifica no *flâneur* a figura paradigmática do novo observador moderno. Mergulhado na multidão, mas preservando seu olhar atento e errante, o *flâneur* é aquele que desposa o efêmero, o fugidio e o múltiplo. Sua prática de observação não se dá pela contemplação estática, mas pelo trânsito incessante, pela captura de impressões dispersas que caracterizam a experiência sensível da modernidade. O *flâneur* não busca apreender o todo, mas saborear a multiplicidade de fragmentos que compõem a nova ordem urbana.

Desta maneira, artistas como Monet, Renoir, Cézanne deram as costas para a academia de Belas Artes, criaram exposições próprias, mudaram o tema, a pincelada, o local de criação das peças realizando a observação e pintura em *plein air*(ao ar livre) pois percebiam que o presente se impunha mais do que os clássicos do passado. Segundo Gompertz (2013), os referidos artistas não viam a fotografia como um empecilho, pelo contrário, ela libertava os pintores da reprodução e assim podiam encontrar novas formas de registrar seus temas. É no século XIX que a arte vai abrir as portas para uma pintura mais expressiva e abstrata considerada como modernismo.

As obras impressionistas tinham como proposta ser uma pintura que registrava a vivacidade do momento. O uso da pincelada em staccato formava mais manchas do instante, do que precisão nítida da pintura tradicional, "a priorização dos efeitos de luz sobre qualquer detalhe pictórico e a noção predominante de que esta é uma pintura para ser experimentada, não somente olhada" (Gompertz, 2013, p. 53).

Monet e Renoir captaram os efeitos ópticos provocados pela luz solar refletida nas águas, enquanto os banhistas burgueses se divertiam em cafés sobre o rio Sena (Monet - *Bain à la Grenouillère*, Renoir, *La Grenouillère* ambos 1869). Na cidade, Renoir expunha a

atmosfera alegre dos jovens burgueses nos bailes agitados de *Monmartre* (O baile no *mouilin de la Galette* – 1876) e Pissarot, os novo e largos bulevares, com carruagens e uma multidão de passantes (Boulevard Montmartre na manhã de inverno, 1897. Monet também pintou a fumaça das fábricas, em meio a névoa da manhã de Londres na série de pinturas sobre a *Waterloo Bridge* (1900-1905).

Essa constatação da arte complementa a ideia de que toda a sociedade foi impactada pelas mudanças do século XIX, e que a metrópole criava a experiência visual como um espetáculo óptico, seja nos instrumentos técnicos, seja nos signos artísticos. Conforme destaca Crary (2013), a modernidade não consiste apenas na substituição de um meio por outro, mas na coexistência heterogênea de técnicas, discursos e modos de ver, formando uma superfície social densa e em permanente recomposição. A figura do observador moderno emerge nesse entrelaçamento de práticas e dispositivos, constituindo-se como sujeito disperso, fragmentado e adaptativo frente à multiplicidade de estímulos que inauguram a experiência estética da modernidade.

CONCLUSÃO

Compreender o século XIX como matriz da modernidade sensível e comunicacional implica reconhecer a profunda reorganização dos modos de percepção, dos dispositivos de mediação e dos espaços urbanos que esse período instaurou. Inserido em um contexto de aceleração técnica e social, o século assistiu à coexistência de múltiplos meios — gráficos, ópticos, sonoros — que moldaram práticas perceptivas complexas e fragmentadas, reconfigurando o sujeito moderno como observador adaptativo em um ecossistema midiático plural. Esse processo, articulando arte, técnica, espetáculo e consumo, estabeleceu as bases da experiência comunicacional contemporânea.

No campo das formas sensoriais, a comunicação visual consolidou-se como linguagem estruturante da cultura urbana,

impulsionada pela proliferação dos impressos, pela disseminação dos instrumentos ópticos e pela emergência das imagens técnicas. As Exposições Universais condensaram e irradiaram essas transformações, ao apresentarem ao público, em escala monumental, a convergência entre tecnologia, indústria cultural e espetáculo visual. Paralelamente, as reformas urbanas — como a de Haussmann em Paris — reorganizaram os fluxos da cidade e criaram cenários que exigiam novas modalidades de atenção e circulação, integrando arquitetura, publicidade e mídia num espaço sensível e narrativo.

Ao observar a multiplicidade de mídias, as linguagens artísticas e as tecnologias de comunicação emergentes, evidencia-se que o século XIX não produziu uma ruptura isolada, mas constituiu um campo dinâmico de tensões, ressignificações e coexistências. A experiência moderna do observador, capturada entre o fragmento e a velocidade, entre o espetáculo e a dispersão, foi moldada nesse entrelaçamento de práticas e dispositivos. Reconhecer esse século como o alicerce da ecologia midiática contemporânea permite não apenas mapear a genealogia da visualidade moderna, mas também entender a persistência de suas estruturas sensíveis nas formas atuais de comunicação, percepção e imaginário.

REFERÊNCIAS

BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. in: **Poesia e prosa.** Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006, p 851-881.

BOIS, Maria Clara Maciel Silva. Reforma Haussmann: cidade e sonho. **Revista Ímpeto**, n. 1, 2008. Disponível em: https://www.seer.ufal.br/index.php/revistaimpeto/article/download/9911/7286 Acesso em: 12 abr. 2025.

CARDOSO, Rafael. **Uma introdução à história do design**. Editora Blucher, 2008.

CRARY, Jonathan. **Suspensões da percepção**: atenção, espetáculo e cultura moderna. São Paulo: Cosac Naify, p. 25, 2013.

CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador**: visão e modernidade no século XIX. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

GOMPERTZ, Will. **Isso é arte?: 150 anos de arte moderna. Do impressionismo até hoje**. Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 2013.

KERN, Daniela Pinheiro Machado. Paisagem moderna: Baudelaire, Ruskin e as grandes exposições de 1851 e 1855. **Anais do 18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Transversalidades nas Artes Visuais.** Encontro Nacional da ANPAP (18.: 2009 set. 21-26: Salvador, BA). Salvador, BA: EDUFBA, 2009. Disponível em: https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/31159/000717137.pdf Acesso em: 12 abr. 2025.

KLEIN, Alberto. Imagem: arqueologia e conceitos. **Significação: revista de cultura audiovisual**, v. 32, n. 23, p. 175-194, 2005. Disponível em: https://www.redalyc.org/pdf/6097/609766133009.pdf Acesso em: 12 abr. 2025.

MEGGS, Philip B.; PURVIS, Alston W. **História do design gráfico**. Cosac Naify, 2009.

MORETTIN, Eduardo Victorio. As exposições universais e o cinema: história e cultura. **Revista Brasileira de História**, v. 31, p. 231-249, 2011. Disponível em: https://www.scielo.br/j/rbh/a/J3qp6YhmBwRZq96CRfnxQfc/?lang=pt&format=html Acesso em: 12 abr. 2025.

MOURA, Milton (Org.). ***A larga barra da baía: essa província no contexto do mundo***. Salvador: EDUFBA, 2011. Disponível em: https://books.scielo.org/id/wnm5w/pdf/moura-9788523212094.pdf. Acesso em: 12 abr. 2025.

PORTUGAL, Daniel B. O realismo entre as tecnologias da imagem e os regimes de visualidade: fotografia, cinema e a "virada

imagética" do Século XIX. **Discursos fotográficos**, v. 7, n. 11, p. 33-54, 2011.

SILVERMAN, Debora. **Art nouveau in fin-de-siècle France: politics, psychology, and style**. Univ of California Press, 1989.

VIGNON, Claude. **Exposition universelle de 1855 beaux-arts**. Auguste Fontaine, 1855.

SOBRE AS ORGANIZADORAS

Luana Vitoriano-Gonçalves

Pós-doutorado em andamento, na linha de pesquisa de Linguagens e Práticas sociais, pela Universidade Federal do Paraná (UFPR), sob supervisão da Profª Dra. Maria Cleci Venturini, período de pesquisa na Universidade de Coimbra (UC), Portugal, sob supervisão do Profº Dr. Joaquim Braga. Doutora em Letras, pela Universidade Estadual de Maringá (UEM), tem Estudos do Texto e do Discurso como área de concentração. Mestra em Linguística (2016) e graduada em Letras (2013), ambos pela UEM. É integrante do grupo de pesquisa Laboratório de Estudos Linguísticos e Literários - LABELL (UNICENTRO). Atuou como docente na Faculdade de Engenharia e Inovação Técnico Profissional (UNIFEITEP), nas disciplinas de Metodologia de Pesquisa e Leitura e Produção de textos científicos, e também nas disciplinas de Produção de textos e Estudos literários, no ensino básico. Experiência de docência em: cursos de extensão; cursos de preparação para vestibulares e concursos militares; cursos de pós-

graduação na Educação a Distância; ensino superior e ensino básico. Elaborou material didático para cursos de graduação, como também cadernos de questões de Língua Portuguesa e Produção de textos para níveis de ensinos fundamental, médio e superior. Revisou textos de diversas áreas científicas. Atua como avaliadora em bancas de redação e no desenvolvimento de provas para processos seletivos, também contribui para a preparação de alunos para o Vestibular dos Povos Indígenas no Paraná. Possui diversos artigos científicos e capítulos de livros publicados. Assume por eixos temáticos de pesquisa: o discurso, a língua, a produção de textos, a proficiência em línguas, os procedimentos biopolíticos de inclusão e exclusão, as políticas linguísticas e afirmativas, as tecnologias e a inovação. Autora dos livros: "Manual de Redação para o vestibular dos povos indígenas no Paraná", "Práticas de ensino sobre redação para o contexto escolar indígena", ambos da Coleção Indígenas nas Universidades e "Dias comuns: Reencontros e cenas".

Contato: ls.vitoriano@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-7922-8838
Lattes: http://lattes.cnpq.br/5143420409516220
Rede social: @luana.svg

Tacia Rocha

Doutora e Mestra em Letras pela Universidade Estadual de Maringá (UEM). Doutoranda em Comunicação pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP). Possui MBA em Gestão de Marketing, Vendas e Mídias Sociais pela Faculdade Cidade Verde, atual Centro Universitário Cidade Verde (UNICV). Bacharela em Publicidade e Propaganda e em Jornalismo, ambos pelo Centro Universitário Internacional (UNINTER). Leciona em cursos de Pós-graduação e de Graduação no UNICV, nas áreas de comunicação e tecnologia.
Contato: tacia.rocha.f@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/my-orcid?orcid=0000-0003-1147-0158
Lattes: http://lattes.cnpq.br/6916482752556716

SOBRE OS(AS) AUTORES(AS)

João Paulo Baliscei. Arte-Educador. Doutor em Educação (2018) pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Estadual de Maringá (UEM) com estudos na Universitat de Barcelona. É professor no curso de Artes Visuais na UEM. É Coordenador do Grupo de Pesquisa em Arte, Educação e Imagens - ARTEI. É, também, artista visual com produções que versam sobre cultura visual, cotidiano e subjetividades. E-mail: jpbaliscei@uem.br.
ORCID: http://orcid.org/0000-0001-8752-244X.

Emanuelle Dalécio da Costa. Graduada em Artes Visuais - Licenciatura pela Universidade Estadual de Maringá (UEM). Participa do Grupo de Pesquisa em Arte, Educação e Imagens – ARTEI e do Grupo de Pesquisa Núcleo de Pesquisa em Participação Política (NUPPOL/UEM).
E-mail: dalecioema@gmail.com.
ORCID: https://orcid.org/0009-0005-2457-2403.

Víctor Amar. Doutor em Cinema, pela Universidad de Sevilla. É professor na Universidad de Cádiz (UCA), Departamento de Didática, Área de Didática e Organização Escolar. É coordenador do Grupo de Investigación, Comunicación y Educación (Educomunicación).
E-mail: victor.amar@uca.es.
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-9036-2651.

Daniele Meneses
Daniele Meneses, nascida em Itabaiana/ SE em 01 de outubro de 2000, cresceu e morou em Ribeirópolis/ SE. Ela é formada em pedagogia pela Universidade Federal de Sergipe. Durante a trajetória acadêmica a autora firmou compromisso com temáticas relativas à Educação do Campo, participando do projeto de pesquisa "Pronacampo: contribuições para a educação do campo e quilombola". Além disso, foi também integrante do grupo de pesquisa relativo às tecnologias digitais e à formação de professores, projeto intitulado de " Práticas pedagógicas e de gestão educacional: um estudo sobre as (trans)formações digitais a partir do currículo de Sergipe. Ademais, a pedagoga também se associou ao grupo Pepeca (Pesquisas e Estudos em Práticas Educativas, Corpo e Ambiente.) com temas relacionados ao corpo e a sexualidade que, inclusive, foi de onde originou o seu assunto de pesquisa para a conclusão da graduação.
E-mail: danizinha_@academico.ufs.br.
ORCID: https://orcid.org/0009-0004-4958-0680

Fernanda Amorim Accorsi
Paranaense vivendo em Sergipe. Doutora em Educação pela Universidade Estadual de Maringá (UEM). Mestra em Educação pela Universidade Estadual de Maringá (UEM). Especialista em Comunicação e Educação pela Faculdade Cidade Verde (FCV). Pedagoga pela Universidade Estadual de Maringá (UEM). Jornalista pelo Centro de Ensino Superior do Paraná. Professora Adjunta do Departamento de Educação (DEDI), da Universidade Federal de Sergipe (UFS). Conselheira eleita do Conselho do Ensino, da Pesquisa e da Extensão (CONEPE) da UFS. Coordenadora do grupo de Pesquisas e Estudos em Práticas Educativas, Corpo e Ambiente (PEPECA/DEDI/UFS). Pesquisadora do Grupo em Arte, Educação e Imagens (ARTEI/UEM). Pesquisadora do Grupo de Estudos e Pesquisas em Estudos Culturais e Educação Contemporânea (GEPECEC/UNIR). Pesquisa as pedagogias, as mídias, os feminismos e as naturezas.
E-mail: accorsifer@academico.ufs.br.
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-6500-094X.

Claudinéia Valim-Schiavon
Mestra em Letras pela Universidade Estadual de Maringá - UEM, área de concentração Estudos Linguísticos, linha de pesquisa Estudos do Texto e do Discurso (2017). Especialista em Docência no Ensino Superior pelo Unicesumar - Centro

Universitário Cesumar - atual Universidade Cesumar (2013), licenciada em Letras Português - Inglês (2011) em Pedagogia (2018) pela mesma instituição. Atua como professora mediadora no curso de Letras Português/Inglês, do Núcleo de Educação a Distância (NEAD), da Unicesumar - Centro Universitário Cesumar.
E-mail: claudineia.valim@gmail.com
Orcid: https://orcid.org/0009-0004-9859-187X

Augusto César Ferreira
Mestre em Filosofia pela Universidade Estadual de Maringá (2020 - 2022). Graduado em Filosofia pela Universidade Estadual de Maringá, com láurea acadêmica (2018 - 2021). No Ensino Superior, atua como professor no Centro Universitário Cidade Verde (UniCV) nos cursos de Filosofia (presencial), Ciências da Religião (EaD), Filosofia (EaD), História (EaD) e Sociologia (EaD). Atua como coordenador do Grupo de Pesquisa em Iniciação Científica na área de Humanidades no Centro Universitário Cidade Verde (UniCV). Tem experiência em Epistemologia, Filosofia da Mente e História da Filosofia Moderna, com pesquisa na área de Filosofia da Memória.
E-mail: augustocesarferreira233@gmail.com.

Maria Fernanda Nishiyama
Designer digital e editora de fotografia, pós-graduanda em Direção de Arte pelo Centro Universitário Cidade Verde (UniCV). Graduada em Design Gráfico (UniCV) e em Administração e Negócios (IEEM). Em 2024, participou do PIIC -foi voluntária em Programa Institucional de Iniciação Científica com na pesquisa intitulada "A SIMBOLOGIA DA SMCU" no UniCV. Academicamente, possui interesse na área de audiovisual, comunicação e cultura pop e geek.
E-mail: nishiyamamaria8@gmail.com.

Daniel Contrigiani
Designer gráfico e editorial, pós-graduando em Direção de Arte e graduado em Design Gráfico pelo Centro Universitário Cidade Verde (UniCV). Na mesma instituição, participou do PIIC - Programa Institucional defoi voluntário em Iniciação Científica com a pesquisa intitulada "A SIMBOLOGIA DA SMCU" (2024). Interessa-se por pesquisas que investigam o papel do design na construção de narrativas visuais, cultura pop e comunicação digital.

Rodrigo Cabrini Dall'Ago
Mestrando em Letras pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá (Ple/Uem). Graduando em Jornalismo e bacharel em Publicidade e Propaganda pelo Centro Universitário Metropolitano de Maringá – UNIFAMMA. Participa dos grupos de pesquisa GEPOMI – Grupo de Estudos Político-Midiáticos e Mídias, Tecnologias e Educação: Reflexões Textuais e Discursivas.
E-mail: rcdallago@gmail.com.
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-2027-5813

Pedro Henrique Do Couto
Graduando em Bacharelado em Publicidade e Propaganda do Centro Universitário de Maringá (Unicesumar). Aluno pesquisador da Iniciação Científica do Unicesumar - PIVIC. Membro do Grupo de Pesquisa SACODI – Saúde, Comunicação e Discurso.

Thiara Lety Soares Stivari Socolovithc
Mestre em Comunicação pela Universidade Estadual de Maringá (UEL). Professora do curso de Publicidade e Propaganda do Centro Universitário de Maringá (Unicesumar). Coordenadora do Grupo de Pesquisa SACODI – Saúde, Comunicação e Discurso.
E-mail: thiarastivari@gmail.com.

RECADO E AGRADECIMENTOS DAS ORGANIZADORAS

Com grande alegria e gratidão, celebramos a publicação do livro *Interfaces do Sentido: Linguagem, Arte e Comunicação em Perspectiva* (Coleção Letras e Comunicação – Volume 1). Este trabalho é resultado de um esforço coletivo, que reúne pesquisadoras e pesquisadores generosos, dispostos a compartilhar reflexões potentes sobre linguagem, arte e comunicação.

Agradecemos imensamente a cada autora e autor que confiou neste projeto e contribuiu com seus capítulos. Estendemos nossa gratidão aos talentosos designers que acolheram nossas ideias e as traduziram com sensibilidade em uma capa belíssima e nas aberturas de capítulos, tornando esta obra ainda mais especial.

Agradecemos também a você, leitora e leitor, por acompanhar este trabalho que se propõe a dialogar com diferentes perspectivas e provocar novos olhares. Convidamos todos a seguirem conosco nesta jornada: a *Coleção Letras e Comunicação* ainda contará com mais dois volumes — *Interfaces do Sentido: Narrativas, Identidades e Representações Sociais* (Vol. 2) e *Interfaces do Sentido: Educação, Discurso e Práticas de Comunicação Social* (Vol. 3).

Ajude-nos a divulgá-lo — sua leitura e sua voz são partes essenciais desta construção.

Muito obrigada e até logo.

Profª Dra. Luana Vitoriano-Gonçalves e Profª Dra. Tacia Rocha.

Pedro & João Editores
pedroejoaoeditores.com.br

ISBN 978-65-265-2174-8
9 786526 521748 >

Pedro & João Editores
pedroejoaoeditores.com.br

ISBN 978-65-265-2174-8
9 786526 521748 >