



TEORIAS DA COMUNICAÇÃO

ABORDAGENS E ANÁLISES

IVAN CARLO ANDRADE DE OLIVEIRA (ORG)



TEORIAS DA COMUNICAÇÃO - ABORDAGENS E ANÁLISES

Ivan Carlo Andrade de Oliveira

(org)

Autores

Cintia de Souza Leão

Édala Costa

Ediane França Picanço (UNIFAP)

Fernanda Bezerra

Fernanda Oliveira

José Bogéa

Larissa Paes Dias (UNIFAP)

Maria Cândida Rodrigues Ferreira

Rafael Wagner Santos Costa

Raila Vitória Guedes de Souza



Copyright © 2025, Ivan Carlo Andrade de Oliveira

Capa:

Conselho Editorial

Fabio Wosniak, Aldrin Vianna de Santana, Alisson Vieira Costa, Alaan Ubaiera Brito, David Junior de Souza Silva, Daniel Batista Lima Borges, Eliane Leal Vasquez, Frederico De Carvalho Ferreira, Ivan Carlo Andrade de Oliveira, Inara Mariela da Silva Cavalcante, Marcus André de Souza Cardoso da Silva, Marcos Paulo Torres Pereira, Rosivaldo Gomes, Romualdo Rodrigues Palhano, Victor Andre Pinheiro Cantuário.

ISBN 978-85-5476-126-4

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca Central/UNIFAP-Macapá-AP
Elaborado por Cristina Fernandes – CRB-2 / 1569

Teorias da comunicação: abordagens e análises / Ivan Carlo Andrade de Oliveira (org.). -
Macapá: Ed. Universitária da UNIFAP, 2026.
1 recurso eletrônico.
160 p.: il. color.

ISBN: 978-85-5476-126-4

Modo de acesso: World Wide Web.
Formato de arquivo: Portable Document Format (PDF).

1. Teoria da comunicação. 2. Comunicação de massa. 3. Mídia jornalística. I. UNIFAP. II. Título.

CDD 23. ed. – 302.230981

Editora da Universidade Federal do Amapá
www2.unifap.br/editora | E-mail: editora@unifap.br
Endereço: Rodovia Juscelino Kubitschek, Km 2, s/n, Universidade,
Campus Marco Zero do Equador, Macapá-AP, CEP: 68.903-419
Editora afiliada à Associação Brasileira das Editoras Universitárias

Sumário

Apresentação	2
Loki: o multiverso caótico e a representação do real	4
Do Amapá para as páginas: representações sociais e semiótica informacional nos quadrinhos do Capitão Açaí	15
Uma análise semiótica sobre o uso do medo e do suspense na série O Incrível Mundo de Gumball	25
Fábrica de estrelas: o star system coreano e a construção do idol	36
Marcuse e a contracultura: o manifesto musical tropicalista no brasil dos anos 60	69
Cultural Studies - A representação preta no filme Pantera Negra: Uma desconstrução de estereótipos	97

Apresentação

Na época do cursinho pré-vestibular eu tinha um grande amigo, que também pretendia fazer vestibular para Comunicação/Jornalismo. Por um infortúnio (ele rasurou a redação), meu amigo acabou não passando. Meses depois eu fui visitá-lo e, enquanto assistíamos a TV, comentávamos o que estava passando na tela. Uma coisa me impressionou: com pouco mais de um semestre de universidade, eu já tinha uma compreensão muito mais ampla e profunda dos fenômenos midiáticos. Em especial a disciplina Teorias da Comunicação havia me dado uma fundamentação para compreender e analisar tudo que vinha da mídia.

Anos depois, quando me tornei professor da disciplina Teorias da Comunicação, procurei incentivar em meus alunos essa abordagem, em que as teorias não existem por si só, apenas como uma reflexão teórica estéril, mas são principalmente instrumento para entendermos e analisarmos os fenômenos midiáticos.

Esse exercício de análise é feito no final da disciplina, com a produção de artigo em que se utiliza uma teoria ou um autor,

como base para analisar um produto da mídia, seja uma história em quadrinhos, um desenho animado ou uma série de TV.

Este livro é resultado desse exercício. Nele, reuni alguns dos melhores artigos apresentados nos últimos anos como professor de Teorias da Comunicação do curso de Jornalismo da Universidade Federal do Amapá.

É importante destacar que os artigos foram escritos por alunos do segundo semestre do curso de graduação em Jornalismo. Ou seja, por jovens que estavam há pouco tempo na universidade e tinham pouca familiaridade com os ditames de um trabalho acadêmico. Mas assim, conseguiram produzir análises consistentes sobre produtos da mídia usando como base autores e teorias da comunicação.

Em *Loki: o multiverso da loucura e a representação do real*, Raila Vitória Guedes de Souza correlaciona os acontecimentos da série da Marvel com os conceitos da Teoria do Caos, uma abordagem que decorre diretamente da Teoria da Informação.

Em *Do Amapá para as páginas: representações sociais e semiótica informacional nos quadrinhos do Capitão Açaí*, Maria Cândida Rodrigues Ferreira aborda o personagem de história

em quadrinhos criado pelo quadrinista amapaense Ronaldo Rony e o analisa à luz das ideias de Umberto Eco.

Em Uma análise semiótica sobre o uso do medo e do suspense na série O incrível mundo de Gumball, Fernanda Oliveira (sob orientação de Rafael Wagner Santos Costa) usa a semiótica peirciana para explicar a série O incrível mundo de Gumbal.

Loki: O MULTIVERSO CAÓTICO E A REPRESENTAÇÃO DO REAL

Raila Vitória Guedes de Souza

Introdução

Nos últimos anos, observa-se uma crescente complexidade nas narrativas das produções audiovisuais, as quais desafiam as expectativas dos espectadores ao abordarem temas profundos e intrigantes. Um exemplo marcante dessa tendência é a série *Loki*, inserida no universo cinematográfico da Marvel, que não apenas cativou os fãs com sua trama envolvente, mas também instigou reflexões sobre conceitos filosóficos e científicos complexos. Entre esses conceitos, destaca-se a Teoria do Caos, que descreve sistemas dinâmicos altamente sensíveis às condições iniciais, frequentemente exibindo comportamento imprevisível e interconexões sutis. Nessa pesquisa, o delineamento da temática será com o intuito de relacionar as interconexões entre o evento da série **Loki** e a Teoria do Caos, a fim de expor

como uma dramaturgia cinematográfica se intercala com conceitos da teoria.

O cerne deste estudo é compreender a relação entre os eventos aparentemente aleatórios na série **Loki**, os postulados da Teoria do Caos e da representação do real de Howard S. Becker (2011). A pesquisa questiona como esses eventos, regidos por padrões não lineares e sensíveis às condições iniciais, contribuem para uma narrativa complexa e imprevisível, influenciando tanto o desenvolvimento dos personagens quanto o desenrolar da trama. Ao investigar este problema, almeja-se oferecer uma análise crítica da série, ao mesmo tempo em que se estará contribuindo para uma compreensão mais profunda dos conceitos científicos subjacentes, e sua relevância na cultura popular contemporânea.

Especificamente, será examinado como os eventos na série, especialmente aqueles relacionados à natureza caótica do multiverso, estão interligados por padrões sutis e como essas interconexões refletem os princípios fundamentais da Teoria do Caos. Ao investigar esse problema, se fará necessário não apenas oferecer uma análise crítica da série, mas também contribuir para uma compreensão mais profunda dos

conceitos científicos explorados e sua aplicação na cultura popular contemporânea.

A Teoria do Caos

A Teoria do Caos surgiu a partir de estudos em matemática e física que buscavam compreender o comportamento de sistemas dinâmicos não lineares. Esses sistemas, embora obedeçam a leis determinísticas, apresentam grande sensibilidade às condições iniciais, o que significa que pequenas variações em seu estado inicial podem levar a resultados completamente distintos. Essa característica ficou conhecida como Efeito Borboleta, termo popularizado a partir dos estudos do meteorologista Edward Lorenz (1963), ao observar que alterações mínimas em dados climáticos poderiam gerar grandes diferenças em previsões futuras.

Segundo Lorenz (1996), a essência da Teoria do Caos não está em sugerir que os sistemas são completamente aleatórios, mas sim que seu comportamento é extremamente complexo e difícil de prever a longo prazo. Assim, mesmo em sistemas aparentemente desordenados, é possível identificar padrões sutis, estruturas e regularidades. Como afirma Gleick

(1987), o caos é a ciência da interconexão, da ordem escondida por trás da aparente aleatoriedade.

Dentro desse contexto, a Teoria do Caos propõe uma nova forma de olhar para o mundo natural e social: como uma rede de eventos interligados por relações sensíveis, onde a estabilidade é apenas aparente, e pequenas perturbações podem desencadear grandes transformações. Em vez de previsibilidade linear, o que se observa são sistemas complexos nos quais a imprevisibilidade e a auto-organização coexistem.

Aplicada ao campo da comunicação e da cultura, a Teoria do Caos permite refletir sobre como narrativas, mensagens e informações podem propagar-se de maneira não linear, afetando múltiplos elementos de uma rede social ou midiática. Pequenos eventos narrativos ou comunicacionais, muitas vezes imperceptíveis em um primeiro momento, podem desencadear mudanças profundas no comportamento coletivo ou na percepção de realidades construídas.

Assim, compreender o caos não significa abraçar a aleatoriedade absoluta, mas reconhecer a complexidade dinâmica que governa sistemas vivos, sociais e simbólicos. Essa perspectiva será fundamental para a análise da série

"*Loki*", onde as linhas temporais, as decisões dos personagens e a própria estrutura do multiverso refletem as ideias centrais da TEORIA DO CAOS.

A Informação e o Processo de comunicação

A informação, muitas vezes, assemelha-se a um labirinto, no qual cada mensagem pode desdobrar-se em várias direções, apresentando múltiplas interpretações possíveis. Quanto maior a incerteza envolvida, mais emaranhado se torna o caminho a ser percorrido. Essa complexidade reflete a diversidade de significados que uma única mensagem pode conter, destacando a necessidade de abordar a informação com um olhar crítico.

Dentro das perspectivas da teoria da informação, o conceito de entropia oferece uma compreensão fundamental sobre a relação entre incerteza e informação. Na teoria matemática desenvolvida por Claude Shannon (1948), a entropia é definida como uma medida da imprevisibilidade ou da variedade de possibilidades em um sistema de mensagens. Quanto maior a entropia, maior a quantidade potencial de

informação, pois existem mais estados possíveis para uma determinada comunicação.

Como explica Shannon (1948), mensagens altamente prováveis carregam pouca informação, enquanto mensagens improváveis possuem alta carga informacional. Assim, entropia e informação não são conceitos opostos: são faces complementares do mesmo fenômeno.

Entretanto, ao se transpor esse conceito para o campo da comunicação social, é possível observar outra dimensão: a informação estruturada atua como uma ferramenta de redução da incerteza percebida. Em contextos sociais, onde há um excesso de dados e múltiplas interpretações possíveis, o processo comunicativo busca organizar, selecionar e hierarquizar informações, oferecendo maior clareza e reduzindo a sensação de desordem interpretativa.

Conforme Oliveira:

Só há informação quando ocorre variedade de possibilidades. Quanto maior a quantidade de respostas possíveis, maior a quantidade de informação [...] Quanto maior a quantidade de possibilidades, maior a dúvida e, portanto, maior a quantidade de informação da mensagem. Da mesma forma, quanto mais improvável a mensagem,

maior a sua carga de informação (OLIVEIRA, 2014. p. 107)

Esta visão reforça a ideia de que a comunicação humana não apenas lida com a variedade, mas também a organiza, de modo que a informação possa ser compreendida e aplicada no cotidiano.

Portanto, no campo da comunicação social, a informação desempenha um papel ambíguo: ela emerge da incerteza (alta entropia) e, ao mesmo tempo, atua como elemento de organização simbólica do caos social. Essa relação dinâmica será essencial para a análise da série *Loki*, cuja narrativa explora a tensão entre ordem e desordem em múltiplas linhas do tempo.

A Série Loki

Loki é uma série televisiva de caráter dramático e de ficção científica desenvolvida para o serviço de *streaming* *Disney+*, concebida a partir do personagem dos quadrinhos da *Marvel Comics*. Lançada em junho de 2021, a obra se insere no âmbito do Universo Cinematográfico Marvel (UCM), seguindo os desdobramentos narrativos de "Vingadores: Ultimato" (2019). A direção da série é creditada a Kate Herron, que já

esteve envolvida em produções notáveis como a série *"Sex Education"* da *Netflix*.

Figura 1 - Imagem promocional da série "Loki" da plataforma Disney+



Fonte: jornal O Globo

Loki é interpretado por Tom Hiddleston, o qual se apropria de sua caracterização como o deus da trapaça e irmão de Thor. Além dele, o elenco conta com Owen Wilson no papel de Mobius M. Mobius, um agente da Autoridade de Variância Temporal (AVT), Gugu Mbatha-Raw como Ravonna Renslayer, uma juíza da AVT, Wunmi Mosaku como Hunter B-15, dentre outros.

A série é enaltecida por sua abordagem singular na exploração de temáticas relacionadas à viagem temporal, realidades alternativas e livre-arbítrio, mantendo, contudo, o tom característico de humor e ação, inerentes ao UCM. O processo criativo de "*Loki*" integrou o universo preexistente da Marvel, ao mesmo tempo em que introduziu novos conceitos e personagens que ampliaram a extensão do UCM.

A narrativa de **Loki** acompanha o protagonista após sua fuga com o Tesseract durante os eventos de **Vingadores: Ultimato**, desencadeando uma sucessão de acontecimentos que o levam a interagir com a AVT, uma instituição incumbida da proteção da linha temporal sagrada. A série explora os dilemas morais de Loki, enquanto ele é confrontado com as repercussões de suas ações pretéritas e se defronta com versões alternativas de si mesmo em um multiverso caótico.

Com uma mescla de elementos de ficção científica e ação, **Loki** proporciona, à quem assiste, uma experiência provocativa, repleta de reviravoltas imprevistas e personagens multifacetados, que direcionam para diversas reflexões sobre a atualidade.

Determinismo, Liberdade e Complexidade no Multiverso

Após a fundamentação teórica sobre a Teoria do Caos e a dinâmica da informação no processo comunicativo, torna-se possível analisar como esses conceitos se manifestam na narrativa da série **Loki**. Mas antes é importante destacar que ao explorar a imprevisibilidade dos sistemas dinâmicos, a Teoria do Caos não apenas rompe com o paradigma linear e determinista da ciência clássica, mas também abre espaço para refletir sobre um dos debates mais antigos da filosofia: o conflito entre determinismo e liberdade. Esse embate se manifesta de forma direta na narrativa de Loki, no qual o controle rígido exercido pela AVT, que representa uma tentativa de impor um destino fixo, suprimindo todas as variações possíveis da realidade.

O determinismo, neste contexto, pode ser entendido como a crença em uma ordem absoluta que rege os acontecimentos a partir de causas necessárias e previsíveis. Já o indeterminismo aponta para a existência do acaso, da escolha e da autonomia dos sujeitos frente aos sistemas que tentam controlar suas ações. A série menciona essas duas

visões ao colocar **Loki** — um personagem marcado pela transgressão — diante da possibilidade de se libertar de um destino previamente traçado e escolher seu próprio caminho, mesmo em meio ao caos.

Segundo Edgar Morin (2005), a ciência contemporânea exige um novo paradigma capaz de incorporar a incerteza, o acaso e a contradição como elementos legítimos do real. Para ele, enfrentar a complexidade do mundo significa aceitar que ordem e desordem, acaso e necessidade, liberdade e determinação não se excluem, mas coexistem em tensão constante. O pensamento complexo, portanto, rompe com as visões simplificadoras e busca integrar a ambiguidade e a pluralidade como partes constitutivas da realidade.

Essa visão é essencial para compreender a estrutura narrativa de **Loki**, que não apresenta um universo unificado e previsível, mas um multiverso instável, ramificado e sensível às escolhas individuais. Cada variante temporal não é apenas uma anomalia a ser eliminada, mas uma afirmação da liberdade frente ao destino imposto. A seguir, será possível observar como essa lógica se materializa na construção simbólica da série, conectando os conceitos de caos, entropia, informação e representação do real.

Do Caos à Representação do Real

Desde o primeiro episódio, a série mergulha nas complexidades do caos ao introduzir uma linha do tempo alternativa criada pela fuga de Loki com o Tesseract, evento que acontece em "Vingadores: Ultimato". Essa ação aparentemente mínima perturba o curso temporal estabelecido pela AVT, ilustrando a sensibilidade dos sistemas a alterações iniciais, como discutido por Lorenz (1996). A imprevisibilidade das consequências revela a instabilidade de sistemas complexos, no qual a tentativa de manter ordem é continuamente desafiada por forças dinâmicas.

A atuação da AVT simboliza a tentativa de impor estabilidade a um sistema que, por natureza, tende à complexidade e ao imprevisível. Representando estruturas de poder que controlam narrativas sociais, a AVT estabelece a “linha do tempo sagrada” como uma imposição de uma única verdade possível, apagando as variantes como forma de eliminar a incerteza. O contraste entre o livre arbítrio de Loki e a rigidez controladora da AVT destaca a tensão entre o

individualismo e o domínio institucional na sociedade, provocando reflexões sobre quem define o que é "real" e como as narrativas são construídas e mantidas. Nesse contexto de sugestão dada pela série

Dedicamos atenção às representações segundo as formas como o aprendemos. Representações parecem óbvias para usuários que já sabem tudo que precisam para entender seu significado, e obscuras quando demandam mais trabalho, quando os usuários não encontraram algo exatamente igual àquilo antes. (Becker, 2011. p. 46)

Figura 2: Loki sendo apreendido pela Autoridade de Variância Temporal (AVT)



Fonte: frame da série *Loki*

Além disso, a série reflete a relação entre caos e geração de novas informações. Cada bifurcação na linha do tempo, cada surgimento de uma variante, amplia o espectro de possibilidades, aumentando a entropia do sistema narrativo. Essa multiplicidade de narrativas exige dos personagens — e do público — o trabalho constante de reorganizar o fluxo de informações para construir sentido diante da diversidade de caminhos possíveis.

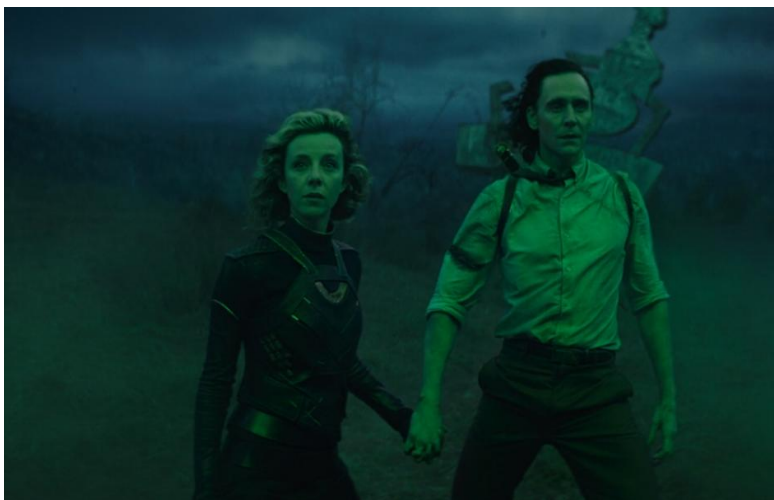
No segundo episódio de **Loki**, a trama aprofunda a exploração da Teoria do Caos ao introduzir variantes do Deus da Trapaça e apresentar o conceito de Nexus Events. A dinâmica entre Loki e a variante feminina Sylvie adiciona camadas à compreensão do caos, sugerindo que as variantes podem representar escolhas divergentes e múltiplos destinos possíveis. A interação entre os personagens também ressalta a imprevisibilidade do caos, revelando como diferentes iterações de Loki podem influenciar o curso dos eventos. Esse fenômeno ilustra como, mesmo em sistemas caóticos, padrões e estruturas podem emergir, como destacado por Gleick (1987) em seus estudos sobre a Teoria do Caos.

A representação do real na sociedade é novamente abordada com a revelação de que a AVT pode não ser tão

infalível quanto inicialmente retratada. A descoberta de que a AVT pode ter suas próprias agendas ocultas levanta questões sobre a confiança depositada em instituições de controle. Isso amplifica a reflexão sobre como as estruturas de poder podem manipular a percepção da realidade, causando receio sobre figuras de autoridade. A conexão entre a Teoria do Caos e a manipulação da realidade destaca a fragilidade do que é tido como verdade e a complexidade das forças que constroem esse conceito.

No terceiro episódio de *“Loki”*, a narrativa continua a explorar as ramificações da Teoria do Caos, concentrando-se na relação entre Loki e Sylvie enquanto eles enfrentam desafios em um misterioso planeta apocalíptico. A dinâmica entre os dois personagens destaca que o futuro pode depender completamente da relação que está sendo construída, entre eles, ao decorrer do episódio.

Figura 3: Personagem Loki e Sylvie, sua variante feminina



Fonte: frame da série *Loki*

A aventura agonizante ganha nuances quando Loki e Sylvie confrontam a misteriosa entidade por trás da AVT, conhecida como “Aquele que Permanece”. A revelação de que “Aquele que Permanece” manipula as linhas do tempo em nome da ordem levanta questões mais profundas sobre o controle centralizado e suas implicações na formulação de pensamentos e opiniões. A dualidade entre o caos representado por variantes como Loki e a ordem mantida por “Aquele que Permanece” destaca a tensão entre a liberdade individual e a estabilidade institucional.

No quinto episódio de **Loki**, a história explora as implicações do multiverso descontrolado e as ramificações do livre arbítrio dos personagens. O caos, desencadeado pela liberação das variantes, atinge seu auge, levando Loki, Sylvie e outros a confrontarem as consequências de suas ações. A Teoria do Caos é vividamente representada à medida que diferentes variantes colidem, evidenciando como pequenas mudanças podem resultar em realidades drasticamente diferentes.

Agora, o cenário caótico atinge um ponto crítico, destacando as escolhas morais e éticas enfrentadas pelos personagens. A AVT, agora desestabilizada, expõe a fragilidade das instituições de controle temporal. A busca pela verdade e pela autenticidade torna-se central, desafiando narrativas pré-estabelecidas e questionando a natureza da realidade em um multiverso em constante expansão.

Figura 4: linha do tempo do multiverso de Loki



Fonte: frame da série *Loki*

Dando início à conclusão da saga de “*Loki*”, percebe-se uma reflexão profunda sobre o funcionamento do caos, a liberdade individual e as complexidades inerentes à representação da realidade em uma sociedade marcada por múltiplas linhas temporais e possibilidades infinitas, que, segundo Becker, ao discursar sobre a produção audiovisual, diz:

Se os produtores delegam aos usuários o trabalho de interpretar a obra, deduzindo suas ramificações e consequências por si

mesmos, seu significado final repousa naqueles usuários que sabem como proceder com aquela e outras obras semelhantes. O conhecimento de como interpretar o que um produtor faz não está sempre — de fato, nem usualmente — distribuído de maneira uniforme por uma comunidade de produtores e usuários de um dado tipo de representação.(Becker, 2011. p. 51)

No sexto e último episódio de **Loki**, são reveladas as consequências irreversíveis da liberação do multiverso. O caos atinge seu ápice, com variantes e realidades convergindo de maneiras imprevisíveis. A Teoria do Caos é visceralmente representada, evidenciando como as escolhas individuais moldam o multiverso e desencadeiam eventos complexos.

Conforme Loki e Sylvie confrontam e desbravam seu multiverso, a luta pela autonomia individual e a resistência contra estruturas de poder totalitárias ressoam como temas centrais, consolidando a trama como uma reflexão profunda sobre a natureza da verdade e da liberdade.

O último episódio, portanto, conclui a jornada de Loki com uma exploração impactante da A Teoria do Caos e da representação da realidade, oferecendo uma visão intrigante

sobre as interações complexas entre a autonomia, o multiverso e o papel das instituições na sociedade.

Assim, a série **Loki** propõe uma reflexão profunda sobre o funcionamento do caos, a dinâmica da informação e a construção social da realidade. Em um multiverso onde cada escolha gera uma nova linha do tempo, a liberdade individual e a resistência às narrativas impostas surgem como temas centrais. A luta de Loki e Sylvie contra o controle da AVT evidencia o desejo de autonomia frente às tentativas de domesticar a complexidade do real.

Considerações Finais

A série **Loki** se destaca por sua abordagem ousada e complexa ao explorar temas como livre-arbítrio, controle institucional e a natureza da realidade. Por meio de uma narrativa estruturada em múltiplas possibilidades temporais, a trama proporciona uma rica ilustração dos princípios da Teoria do Caos, especialmente no que se refere à sensibilidade às condições iniciais e aos efeitos imprevisíveis de pequenas variações.

Ao longo dos episódios, observa-se como o caos narrativo — longe de ser mera desordem — revela padrões sutis e conexões profundas entre eventos aparentemente desconexos. A representação do multiverso, com suas bifurcações constantes, coloca os personagens diante de escolhas que moldam realidades distintas, fazendo eco à lógica dos sistemas complexos. Cada variante representa não apenas uma exceção, mas uma possibilidade concreta que amplia a entropia narrativa e exige reorganização simbólica por parte dos personagens e do público.

Esse embate constante entre o controle imposto pela AVT e a liberdade das variantes aprofunda a reflexão sobre o conflito entre determinismo e indeterminismo. A série questiona a existência de um destino fixo e coloca em cena a possibilidade de escolhas autônomas, alinhando-se à proposta de Edgar Morin sobre o pensamento complexo. Para Morin (2005), compreender o real exige integrar ordem e desordem, acaso e necessidade, liberdade e controle, numa lógica não reducionista.

Nesse sentido, **Loki** não é apenas uma narrativa de ficção científica, mas também um experimento simbólico sobre a construção do real, a resistência à normatividade e a

potência criadora do imprevisível. O artigo buscou, portanto, demonstrar como os conceitos da Teoria do Caos, da Teoria da Informação e do Pensamento Complexo podem ser utilizados como ferramentas interpretativas para analisar produtos culturais contemporâneos que problematizam a linearidade, a verdade absoluta e o controle do tempo, da identidade e da narrativa.

Referências

ARON, Raymond. **As Etapas do Pensamento Sociológico**. 2ª ed. Tradução de Áureo Pereira de Araujo. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BECKER, Howard S. **Falando da Sociedade**. ed digital. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar Editor Ltda, 2011.

GLEICK, James. **Caos: a criação de uma nova ciência**. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1989.

LORENZ, Edward. **The Essence of Chaos**. Seattle: University of Washington Press, 1996.

Loki, 2021. Criadores: Michael Waldron (criador principal), Kate Herron (diretora), Produtora: Marvel Studios, Número de Temporadas: 1, Local de Distribuição: Disney+

MORIN, Edgar. **Ciência com Consciência**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

O Globo.. **Loki: As outras estreias da semana no Disney+.** Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/confira-loki-as-outras-estreias-da-semana-no-disney-1106-2505685>.

Acesso em: 2024.

OLIVEIRA, Ivan Carlo Andrade de. **A divulgação científica nos quadrinhos: análise do caso Watchmen.** Disponível em: <http://watchmencaos.blogspot.com> . Acesso em: 2024.

SHANNON, Claude Elwood. (1948). **A Mathematical Theory of Communication.** Bell System Technical Journal, 27(3), 379–423.

SOUSA, Rose Mara Vidal; MELO, José Marques de; MORAIS, Osvando J. **Teorias da comunicação: correntes de pensamento e metodologia de ensino.** São Paulo: Intercom, 2014.

DO AMAPÁ PARA AS PÁGINAS: REPRESENTAÇÕES SOCIAIS E SEMIÓTICA INFORMACIONAL NOS QUADRINHOS DO CAPITÃO AÇAÍ

Maria Cândida Rodrigues Ferreira

Introdução

As histórias em quadrinhos (HQs) surgiram há mais de um século e consolidaram-se como uma linguagem típica da indústria cultural, o produto é consumido ainda na infância por milhares de pessoas ao redor do mundo. No Brasil o cenário não é diferente, entretanto, o maior consumo é uma mistura de produções nacionais e estrangeiras.. Os estadunidenses, como Marvel Comics e DC Comics, têm uma grande presença no mercado brasileiro, com personagens como **Batman**, **Superman**, **Homem-Aranha** e **X-Men**. Contudo, há uma

crescente indústria de quadrinhos nacional, com destaques como **Turma da Mônica** de Maurício de Sousa. A concentração segue em grandes centros urbanos, especialmente nas capitais e em cidades com maior densidade populacional do sul e sudeste, como São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Porto Alegre, entre outras. Essas áreas urbanas oferecem uma infraestrutura mais desenvolvida para a venda e distribuição de quadrinhos, além de sediarem eventos especializados no tema, como convenções e feiras.

Paralelo a esse cenário Ronaldo Rony criou o personagem **Capitão Açai**, um herói ou anti-herói como o autor destacou em entrevista para este artigo (Rony, 2024), com narrativas em tom de comicidade e senso crítico, abordando as vivências, problemáticas e características dos nortistas, dando ênfase na população do Amapá, criando uma conexão com o leitor local, levando-o a refletir sobre a realidade em que está inserido. O enfoque do autor é justamente fugir do que já é consumido e focalizado na cultura estrangeira, valorizando os ricos elementos e aspectos existentes no cotidiano local.

Em um contexto histórico, nos diferentes grupos sociais do país

se plasmaram diversos modos rústicos de ser dos brasileiros, que permitem distingui-los hoje como 'sertanejos' do Nordeste, 'caboclos' da Amazônia, 'crioulos' do litoral, 'caipiras' do Sudeste e Centro do país, 'gaúchos' das campanhas sulinas, além de 'ítales-brasileiros', 'teuto-brasileiros', 'nipo-brasileiros' etc. Todos eles muito mais marcados pelo que têm de comum como brasileiros, do que pelas diferenças devidas a adaptações regionais ou funcionais, ou de miscigenação e aculturação que emprestam fisionomia própria a uma ou outra parcela da população. (Ribeiro, 1995, p.21),

Seguindo um viés de resistência e identidade, o cartunista aplica em seus enredos elementos característicos que, por mais que retratam uma cultura específica, consegue abranger o público brasileiro como um todo.

O estudo tem como objetivo analisar como o quadrinho, enquanto obra artística, espelha e influencia as representações sociais e a participação social na produção artística, contribuindo para uma compreensão mais profunda da sociedade amapaense.

Para isso iremos analisar as narrativas do Capitão Açai à luz das teorias de Howard S. Becker, destacando como o personagem reflete as condições sociais, culturais e políticas do Amapá, abordando as interações sociais do protagonista

com outros personagens, público e com o próprio local em que está inserido. Evidencia a natureza colaborativa na produção artística, explorando a construção de significados nos cartuns, destacando que esses significados são negociados e influenciados pelas interpretações dos habitantes locais, além de examinar a presença de elementos visuais ou narrativos nos quadrinhos, à luz das da teoria Semiótica Informacional apresentada por Umberto Eco (2016), e como esses elementos contribuem para a expressão artística e a compreensão da mensagem.

A pesquisa visa preencher uma lacuna no estudo acadêmico de representações sociais nos quadrinhos regionais, sobretudo sobre o povo amapaense, utilizando o **Capitão Açaí** como caso de estudo, abordando referenciais linguísticos e semiótica presentes na obra. A compreensão dessas representações é crucial para a preservação e promoção da identidade cultural local, contribuindo para a valorização da produção artística regional. Como as interações sociais, a colaboração artística e a construção de significados são expressas nos quadrinhos do **Capitão Açaí**, refletindo a realidade sociocultural do Amapá?

Emprego das representações sociais e semiótica informacional na obra

Natural do estado do Pará, mais precisamente do município de Curuçá, Ronaldo Augusto Moreira Rodrigues reside na capital amapaense desde 1997. Aos 58 anos, relata usar o codinome “Rony” apenas quando assina seus trabalhos de desenhista. Exerce atualmente o cargo de redator publicitário em uma agência de comunicação da cidade. Desenhando desde criança, a luz para a criação do personagem surgiu com intuito do cartunista de criar um herói fora dos estereótipos convencionais, deixando-o mais realista. Enquanto muitos super-heróis são retratados como musculosos, ágeis e perfeitamente aptos, o **Capitão Açaí** é representado como atrapalhado e preguiçoso, com falhas e características humanas, no intuito de ser mais realista, além de criar uma identificação mais forte com o público. O açaí é

usado como elemento central do personagem e reafirma a identidade regional e cultural da região amazônica. Rony usa tais características para exaltar a cultura amapaense, que podem ser interpretadas também como uma forma de resistência ao processo de homogeneização cultural imposto pelo colonialismo, que em sua maioria marginaliza ou suprime as culturas locais em favor de uma cultura dominante. Com tudo isso, o artista inclui sua família, amigos e ele próprio em sua criação.

Figura 1 - Ronaldo Rony incluído nas histórias do Capitão Açai.



Fonte: Rony, 2019a.

O artista ainda faz alusão às obras já conhecidas pelos leitores, em sua maioria, de forma cômica em suas histórias. Há elementos referenciais a outros heróis famosos como o **Batman**, sendo que Bat-Móvel do Capitão Açaí é um caminhão de lixo, que o transporta para as suas missões, além do Bat-Sinal¹, que é refletido no céu quando precisam dos seus serviços heróicos na cidade, sendo nos quadrinhos utilizado as iniciais CA, fazendo alusão ao seu nome. Ao criar uma narrativa aberta, na qual referências são incorporadas de maneira cômica, o cartunista convida ativamente os leitores a participarem da construção de significados. Essa abordagem alinha-se à visão de Umberto Eco (Eco, 2016), estimulando a interação e interpretação pessoal do público.

A origem dos poderes do nosso herói também possui um referencial interessante, ganhando super força quando ingere o açaí com farinha, tal como o personagem Popeye, do autor de quadrinhos norte-americano Elzie Crisler Segar, que ganha este mesmo poder ao comer espinafre. Entretanto, da mesma maneira que o açaí dá poderes, ele também o deixa com sono,

¹ É um objeto da mitologia do super-herói Batman, consiste num holofote comum com a silhueta de um morcego cobrindo a parte da frente, criado por Jim Gordon para chamar a atenção do Homem Morcego.

fazendo com que o herói sempre durma antes de suas missões, sendo acordado pelo seu assistente-caranguejo Cri-Cri para concluí-las. Este ato retrata o que ocorre com os consumidores locais que comem o produto adicionando farinha de mandioca, tendo esse efeito posterior de sono, cansaço. A situação ocorre com o personagem em todas as edições e acaba gerando a redundância informacional, conceito que envolve a repetição de elementos linguísticos ou visuais para criar um efeito estético particular que no caso da obra é a comicidade. “Essa repetição não é simplesmente uma duplicação sem sentido, mas sim uma estratégia consciente para ressaltar aspectos formais e semânticos do texto” (Pignatari, 1988, p.49).

Figura 2 - Ilustração de referências e humanização do personagem.



Fonte: Rony, 2019a.

Ao criar uma narrativa aberta, na qual referências são incorporadas de maneira cômica, o cartunista convida ativamente os leitores a participarem da construção de significados. Essa abordagem alinha-se à visão de Eco sobre obras abertas (Eco, 2016), estimulando a interação e interpretação pessoal do público.

A linguagem utilizada pelo autor é de fácil entendimento, sendo acessível para todos os tipos de leitores. Ainda assim, é voltada para o vocabulário regional, com usos de expressões como o “égua”, “perai”, “boto fé”, “bora lá só tu”, entre outras implementadas ao decorrer das páginas. De acordo com Ronaldo Rony, durante a entrevista realizada para este trabalho, ele recebe incentivo de mudar a sua escrita para adaptá-la ao público infantil.

Alguns colegas cartunistas dizem para eu usar palavras mais usuais por conta do meu público infantil, mas não o faço pois, quando eu era criança e lia algum termo que eu desconhecia, logo perguntava para meu irmão, minha mãe o que aquilo significava. Isso de certo modo incentiva o vocabulário e o aprendizado das crianças que leem as histórias do Capitão Açaí. Elas já gostam e consomem assim. Não vejo necessidade de mudar. (Rony, 2024)

Rony também usa de cenários conhecidos da cidade de Macapá em suas histórias, indo de monumentos históricos como o Marco Zero e a Fortaleza de São José, até a locais conhecidos pelos moradores, como o Point do Copala (Rony, 2019, p.3), localizado no bairro do Muca, de forma cômica e descontraída. Rostos conhecidos como o cantor Zé Miguel, entre outros, em seus cenários. As revistas possuem somente

a capa impressa no formato colorido, o restante da história é em preto e branco para deixar a critério e criatividade do leitor de personalizar ao seu modo. A contracapa das edições possui um desenho do herói para colorir, o que as torna mais atrativas para as crianças.

Figura 3 - Pessoas e elementos locais inseridos na obra com humor e criticidade.



Fonte: Rony, 2023.

Importante citar que o herói não apenas combate vilões fictícios, mas também enfrenta uma batalha contra a apropriação cultural e comercial do açaí por outras regiões do Brasil. Na 8ª edição o Capitão Açaí enfrenta uma situação em que o seu amado fruto amazônico é desvirtuado e descaracterizado para atender aos interesses comerciais. Surge uma dupla que “planeja a destruição” do açaí: a Granola, uma versão adulterada do açaí tradicional misturado com granola e outros ingredientes transformando-o em uma sobremesa distante da autenticidade do fruto original e a Chula, versão diluída do açaí para reduzir os custos de produção e aumentar os lucros, que faz com que o produto perca sua autenticidade e valor cultural. O Capitão, no decorrer da narrativa, confronta esses vilões e alerta os leitores sobre a importância de preservar a integridade do açaí, valorizar suas origens, além de apoiar os produtores locais que cultivam e colhem o fruto de maneira sustentável.

Figura 4 - apropriações representadas como vilões no enredo.



Fonte: Rony, 2019 b.

Em suma, o personagem participa ativamente da construção da realidade local, conceito esse que enfatiza como a sociedade atribui significados a conceitos e objetos. A relação entre o consumo de açaí e os poderes do herói é um exemplo de como símbolos culturais são incorporados para criar significados compartilhados. No universo do herói também pode ser analisado o ideal de Becker acerca de subculturas e culturas de desvio, onde grupos sociais criam

suas próprias normas e valores. Com a adição de elementos do cotidiano nortista, uso de humor crítico entre outros aspectos há essa representação de subcultura, contrariando as narrativas dominantes. A subversão das expectativas sobre o que constitui um super-herói sugere a formação de uma cultura alternativa (Becker, 2008).

Considerações finais

Dentro do contexto específico das produções amapaenses e do norte do Brasil, a análise do trabalho de Ronaldo Rony revelou-se como um exemplo notável de como as HQs podem desempenhar um papel crucial na valorização e promoção da produção artística regional. Ao escolher ambientar suas histórias no Amapá e incorporar elementos distintivos da cultura local, Rony não só celebra a identidade única do Norte do Brasil, mas também desafia a hegemonia cultural muitas vezes imposta por produções estrangeiras. Tal abordagem demonstra um profundo entendimento das nuances da identidade regional e uma sensibilidade para com as complexidades da vida na Amazônia. Sua narrativa não

apenas reflete as realidades sociais, culturais e políticas da região, mas também as reinterpreta de forma criativa e acessível ao público. A obra ainda conta com uma intrincada interação entre os elementos visuais e narrativos presentes nos quadrinhos, demonstrando a habilidade do autor em construir significados e transmitir mensagens de maneira eficaz. A utilização de referências humorísticas e críticas, em conjunto com a inserção de símbolos culturais regionais, como o açaí, não apenas enriquece a narrativa, mas também convida os leitores a uma participação ativa na interpretação das histórias. A abordagem aberta e interativa adotada pelo cartunista, alinhada aos princípios da Semiótica Informacional de Umberto Eco, estimula a livre interpretação do público, proporcionando uma experiência de leitura dinâmica e envolvente.

O reconhecimento de artistas locais é fundamental para a valorização da produção artística regional e a construção de uma identidade cultural forte e resiliente. Ao promover uma visão própria e verdadeira do ambiente em que vive, o autor não só contribui para ampliar a diversidade cultural no cenário das HQs brasileiras, mas também serve de inspiração para outros

artistas locais compartilharem suas próprias histórias e perspectivas.

REFERÊNCIAS

BECKER, Howard S. **Falando da sociedade: Ensaios sobre as diferentes maneiras de representar o social**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2009.

BECKER, Howard S. **Outsiders: Estudos de Sociologia do Desvio**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

ECO, Umberto. **Obra Aberta. Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. 8ª ed.). São Paulo: Editora Perspectiva, 2016.

PIGNATARI, Décio. **Informação, Linguagem, Comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1988.

RIBEIRO, Darcy. **O Povo Brasileiro: A formação e o sentido do Brasil**. 2ª ed.). São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RONY, Ronaldo. **Capitão Açaí de volta a Belém: Uma aventura na Cidade das Mangueiras**. 11ª ed.). Macapá, 2023.

RONY, Ronaldo. **Capitão Açaí em aventuras familiares**. 9ª ed.). Macapá, 2019a.

RONY, Ronaldo. **Capitão Açaí enfrenta a dupla combo Granola + Chula**. 8ª ed.). Macapá, 2019b.

RONY, Ronaldo. **Capitão Açaí no Equinócio**. Edição especial. Macapá, 2023.

Entrevista

RONY, Ronaldo. **Entrevista com o autor**. Entrevista pessoal conduzida por Maria Cândida Ferreira, 2024.

UMA ANÁLISE SEMIÓTICA SOBRE O USO DO MEDO E DO SUSPENSE NA SÉRIE O INCRÍVEL MUNDO DE GUMBALL

Fernanda Oliveira

Rafael Wagner Santos Costa

Introdução

A série animada **O Incrível Mundo de Gumball**, uma criação de Ben Bocquelet, conta a história da família Watterson, composta pelo protagonista Gumball, um gato azul de 12 anos, o irmão mais velho; o coprotagonista Darwin de 10 anos, que é um peixe laranja de estimação, e ao criar pernas e torna-se parte da família; Ricardo, um coelho rosa, o pai; Nicole, um gato azul, a mãe; e Anais, de 4 anos, a irmã mais nova, que também é um coelho rosa. A família vive na cidade fictícia de Elmore, onde os filhos estão sempre envolvidos em alguma confusão, seja ela grande o suficiente tornando possível a destruição da cidade, ou então apenas uma pequena

confusão na escola que estudam. O desenho desconstrói o conceito de família tradicional, no qual o pai é o provedor e a mãe cuida da casa e dos filhos. Durante os episódios, é possível ver que quem trabalha para sustentar a família é a Nicole, enquanto o Ricardo fica o dia todo em casa e mal consegue realizar os afazeres domésticos.

A abordagem do seriado, grande parte das vezes, adota um tom mais humorístico e descontraído, porém, em alguns momentos a animação foge do modelo padrão de grande parte dos desenhos infantis, nos quais dificilmente existem situações angustiantes ou tensas, ao apresentar situações de suspense para os personagens, o que provoca medo e angústia e essas sensações ficam explícitas para os telespectadores, uma vez que os personagens são sempre muito expressivos descritivos com o que sentem. A partir desse ponto, é necessário analisar como são empregadas essas sensações, tanto para os personagens quanto para o público, e esmiuçar como isso é feito através da teoria semiótica de Charles S. Peirce, fundador da teoria geral.

A semiótica de Peirce

Charles Sanders Peirce foi um filósofo, matemático e físico estadunidense responsável por desenvolver a teoria da semiótica peirciana, que tem como base as tríades. De acordo com Pignatari (1927), para compreender a semiótica, é preciso entender a visão pragmática do mundo ou a fenomenologia, ele diz ainda que, para Peirce, todas as coisas se encaixam em três categorias. Nesta lógica, surge a tríade do signo ou representamen, objeto ou referente, e interpretante ou interpretamen), na qual o signo é toda e qualquer coisa (abstrata ou não), o objeto é a representação desse signo, e o interpretante é a interpretação feita com base nas duas outras partes, e essa relação é infinita.

Após isso, foram constituídas as três tricotomias do signo de Peirce, nas quais cada uma refere-se ao signo, objeto e interpretante, respectivamente. A primeira tricotomia aborda o signo e é classificada em *qualissigno*, *sinsigno* e *legissigno*. Ainda seguindo os conceitos ditos por Pignatari (1927), *qualissigno* é uma qualidade que é um signo e só é realmente um signo quando se torna concreto; *sinsigno* é uma singularidade, algo que acontece apenas uma vez e envolve um ou mais signos; e por último o *legissigno*, que é uma lei que é

um signo, um tipo geral, e não um objeto singular.

A segunda tricotomia trata sobre o objeto e divide-se em ícone, índice e símbolo. Pignatari (1927) fala ainda que Peirce explica que o ícone é o representamen que tem qualidades próprias e se qualifica como signo em relação a um objeto, e essa relação ocorre por alguma semelhança; o índice seria o que refere-se ao objeto, a ligação direta com o objeto; e por fim, o símbolo parte de uma convenção, lei ou associação geral de ideias.

A terceira e última tricotomia de Peirce fala sobre a relação do signo com o interpretante. Pignatari (1927) descreve que o signo se divide em *rema*, *dicissigno* e *argumento*. *Rema* seria uma possibilidade qualitativa que representa um objeto; *dicissigno* é a existência real de algo; enquanto o *argumento* é uma lei geral ou um tipo.

Além das tricotomias, Peirce trabalhou também o conceito de categorias fenomenológicas.

Os estudos que empreendeu levaram Peirce à conclusão de que há três, não mais do que três, elementos formais e universais em todos os fenômenos que se apresentam à percepção e à mente. Num nível de

generalização máxima, esses elementos foram chamados de primeiridade, secundidade e terceiridade. A primeiridade aparece em tudo que estiver relacionado com o acaso, possibilidade, qualidade, sentimento, originalidade, liberdade e mônada. A secundidade está ligada às ideias de dependência, determinação, dualidade, ação e reação, aqui e agora, conflito, surpresa e dúvida. A terceiridade diz respeito à generalidade, continuidade, crescimento e inteligência. A forma mais simples da terceiridade, segundo Peirce, manifesta-se no signo, visto que o signo é o primeiro (algo que representa a mente), ligando um segundo (aquilo que o signo indica se refere ou representa) a um terceiro (efeito que o signo irá provocar em um provável intérprete). Em uma definição mais detalhada, o signo é qualquer coisa de qualquer espécie (uma palavra, um livro, uma biblioteca, um grito, uma pintura, um museu, uma pessoa, uma mancha de tinta, um vídeo etc.) que representa uma outra coisa chamada de objeto do signo, e que produz um efeito interpretativo em uma mente real ou potencial, efeito este que é chamado de interpretante do signo (Santaella, 2002, p. 7 - 8).

Seguindo a ideia de tríades, as categorias fenomenológicas seguem com base em analisar as relações de tudo o que existe, de forma concreta ou não, e compreender qual a relação delas com o intérprete.

Análise dos episódios

O TRABALHO

O sétimo episódio da segunda temporada do desenho, intitulado de *The Job* (O Trabalho), traz como narrativa o pai da família, Ricardo Watterson, conseguindo um emprego, no qual ele realiza entregas de pizza pela cidade de Elmore. Logo no início do episódio, Nicole, esposa de Ricardo, aparece desacordada e seus filhos, Anaís e Gumball, a chamam. Ao acordar, ela diz que estava tendo um pesadelo terrível, no qual o pai deles conseguiu um trabalho, e quando ele confirma a veracidade do fato, ela diz, mesmo com receio, que está orgulhosa dele, e pede para que Gumball e Darwin, fiquem atentos para as ações de Ricardo para que nada de ruim possa acontecer.

Figura 1 - Gumball, Darwin e Ricardo no jardim de entrada



Fonte: Richard tem um emprego, 2025.

Logo após essa cena, Ricardo sai para entregar as pizzas e Gumball e Darwin decidem ajudar o pai a permanecer no emprego, ajudando da melhor maneira possível. No momento seguinte, Anaís e Nicole conversam na sala, a mais velha mostra-se muito atônita ao que acabou de relatar, com isso elas veem uma foto da família do ano anterior, e nela Ricardo está com o dedo apontado para o globo terrestre exatamente onde tem uma rachadura e com os olhos vermelhos, nesta cena já é possível perceber o uso da primeiridade e secundidade, no qual o vermelho dos olhos causa um

sentimento na personagem, e a secundidade seria Nicole relacionando os olhos vermelhos com o globo rachado, partindo desse ponto, a terceiridade entra em ação com a personagem assimilando os dois outros tópicos e unindo, o que levou ela a pensar que Ricardo seria o responsável por um possível colapso do mundo. Os efeitos visuais e sonoros utilizados nesta primeira parte, como músicas e trilhas mais tensas e o uso de mais sombras e pouca luz causa uma sensação de suspense.

No decorrer do episódio, as cenas mostram Ricardo passando pela cidade, enquanto faz as entregas, e momentos estranhos são presenciados. Em um desses momentos, Gumball e Darwin estão na porta da casa do Bananas, família de personagens secundários na animação, entregando uma pizza quando o Ricardo passa na moto de entregas, no mesmo momento em que ele passa, a família Banana sofre um efeito glitch (efeito que imita erros de software ou um sinal ruim e resulta em rasgamento de imagem, ruído estático, etc.), algo que num primeiro momento pode causar desconforto em que assiste, por ser algo rápido e que não permite um grande tempo de assimilação, posteriormente os personagens sofrem com o efeito novamente e ficam como se tivessem travados e

ficassem repetindo a ação.

Essas imagens distorcidas, corrompidas e em baixa resolução se impõem visual e paradoxalmente ao desenvolvimento de imagens em alta definição. Isso se dá porque as falhas causam interesse visual imediato. Há algo de sedutor na tecnologia sobre a qual não se tem controle, que se apresenta desconhecida e que, por consequência, passa a convocar a atenção e a despertar o interesse (Conceição, 2024, p. 92).

Isso faz com que o espectador se atente mais a cena, passando da primeiridade e partindo para a secundidade. Ao voltarem para casa, os meninos encontram com a mãe deles e Anaís conversando, tranquilizam a mãe e dizem que nada demais aconteceu durante o trabalho do pai, porém, Nicole decide assistir ao telejornal da cidade e vê que diversas coisas anormais aconteceram, como neve durante o verão e a ausência total do sol durante o dia, e ela logo associa esses acontecimentos a Ricardo, ela entra em desespero e decide fazer as coisas voltarem ao normal.

Nos momentos finais do episódio, Nicole decide confrontar Larry, o chefe de Ricardo, para que ele demita o homem e restaure a ordem natural das coisas, como a personagem diz. Por isso, Nicole, Gumball, Darwin, Anaís e

Larry entram no carro para ir atrás de Ricardo, o coelho rosa, por sua vez, está focado em realizar todas as entregas e vai cantando uma música sobre ter que executar o trabalho da melhor forma possível, e num dos trechos, ele diz que precisa apenas acelerar o veículo para não atrasar, e a cada acelerada que ele dá na moto, ondas de destruição são emanadas, o que faz com que carros voem, casas sejam destruídas e altera a forma dos personagens que estão perseguindo ele. Esses últimos minutos causam um certo desconforto visual em quem assiste, porque o estilo de animação dos personagens muda drasticamente muito rápido, a música que toca durante também auxilia nesse processo de criação do suspense e do nervosismo durante a cena. Num segundo momento, já ligando à secundidade, é possível perceber que os personagens também ficam aflitos com essa mudança, eles expressam nervosismo e agonia ao trocarem de forma e corpo e ficarem presos num loop de voltar no tempo em alguns segundos e minutos. Para finalizar a análise deste episódio e compreender em que parte a terceiridade se encaixa, assim que Ricardo é demitido, ele se desculpa com sua esposa, porém garante que em breve irá conseguir um novo emprego, e o episódio finaliza com uma música tensa, um distanciamento de zoom (saindo

dos personagens e ficando em plano geral), e um olhar de assustado dos outros componentes da família. A terceiridade se faz presente no momento em que os personagens assimilaram tudo o que aconteceu durante o período em que Ricardo trabalhou e foram levados a pensar em outras possibilidades do que poderia acontecer caso ele seja empregado novamente.

O SINAL

Agora na quarta temporada, mais especificamente no episódio 24, chamado de 'The Signal' (O Sinal), o desenho começa a travar o Gumball, as falas dele são cortadas ou interrompidas, ocorrem glitches, adição de outras imagens na metade da tela ou nela inteira, e por esse motivo, o gato azul acaba por chatear Darwin, o que começa a deixar Gumball pensativo, pois ele afirma que jamais faria algo para chatear de propósito o irmão.

Figura 2 - Gumball travado e sofrendo distorções



Fonte: Interferência Elétrica, 2024

Num próximo momento, Gumball escreve uma carta para Darwin, visto que tudo o que ele fala sai de maneira errada. Na carta, Gumball pede desculpas e diz que o irmão não é feio e sim bonito, porém a carta também é alterada e o peixe é novamente ofendido. A partir desse momento, Gumball começa a perceber que está acontecendo algo de errado, e nas próximas cenas tenta mostrar isso para Darwin. Não demora muito para que Darwin reconheça as falhas que o estão acontecendo, então, logo após perceberem o que está acontecendo, este ponto marca a presença da secundidade no episódio. Por estarem tomando conhecimento da situação, os personagens enfrentam perigo por conta das falhas, como o

momento em que eles estão na estrada com o pai e, por conta dos erros, Ricardo não está mais no veículo e as crianças se desesperam porque não tem ninguém ao volante.

Nesses primeiros momentos, é perceptível a primeiridade, quando Gumball é exposto as primeiras falhas e não chega a compreender o que está acontecendo, mas ele percebeu que algo aconteceu; a secundidade, quando ele e os demais personagens começam a sentir que tem algo realmente errado acontecendo, mas ainda não entendem o porquê nem buscaram compreender, apenas ficaram apreensivos; o episódio acaba logo que chega o momento da terceiridade, no qual eles finalmente assimilam o que estava acontecendo no momento em que comparam com uma notícia no jornal dizendo que essas falhas estão acontecendo em diversos locais.

As coisas do mundo, reais ou abstratas, primeiro nos aparecem como qualidade, depois como relação com alguma coisa que já conhecemos e por fim, como interpretação, em que a mente consegue explicar o que captamos, ao que Peirce chamou de *Primeiridade*, *Secundidade* e *Terceiridade*. E todo esse processo é feito pela mente a partir dos signos que compõem o pensamento e que se organizam em

linguagens. Desde uma simples sensação até os discursos mais elaborados, como um filme, nossa mente vai lidar com os signos que fazem uma intermediação com a realidade que nos cerca (Laranjeira *et al.*, 2010, p. 3)

Entretanto, Joly (2007, p. 46) diz que “com efeito, mesmo nas mensagens visuais que nos parecem mais realistas, existem numerosas diferenças entre a imagem e a realidade que ela é suposta representar”, então mesmo que o que eles viram no telejornal seja algo semelhante, não era exatamente igual ao que eles estavam realmente vivenciando.

OS FANTOCHES

Já na penúltima temporada da animação, o episódio 36, denominado de ‘The Puppets’ (Os Fantoques), traz a narrativa de Gumball e Darwin escolhendo brinquedos antigos para doar, e o mais novo reencontra uns fantoches que ele gostava muito quando criança e retoma todo o apego, levando os bonecos para todo lugar, mesmo que Gumball insista para que sejam jogados fora. O suspense do episódio inicia quando Darwin é levado para o mundo dos fantoches e Gumball

precisa salvá-lo, e para isso ele volta a usar o fantoche que brincava antes.

Figura 3 - Gumball indo salvar Darwin no mundo dos fantoches



Fonte: Os Fantoques, 2018

Num primeiro momento, o desenho provoca estranheza quando a animação torna-se 3D e passa a ter um design de stop-motion, passando também a impressão de ter um aspecto áspero, o que tem total relação com a primeiridade. Suplino (2019) diz que acredita que o stop motion está intimamente vinculado a uma composição de horror, se relacionado a sua prerrogativa de materialidade sintética/plástica. A secundidade começa a se expressar quando quando misturam efeitos sonoros macabros junto com os personagens cheios de texturas e em 3D, e logo em seguida

a terceiridade surge, expondo o plano maligno dos fantoches para fazer com que Gumball e Darwin fiquem no mundo deles brincando para sempre. E a terceiridade surge quando os personagens voltam ao mundo normal e decidem jogar os brinquedos antigos fora, mostrando que analisaram a situação como um todo e tomaram a melhor decisão.

Conclusão

A animação O Incrível Mundo de Gumball traz diversos elementos para transparecer situações de suspense e terror, tanto para os personagens quanto para os telespectadores. Grande parte das sensações que causam isso, acontecem por meio de efeitos visuais rápidos e aleatórios durante as cenas, o que criam uma

ligação direta com a primeiridade descrita por Charles Peirce. Em conformidade com a secundidade, efeitos sonoros e a rápida compreensão dos personagens faz com que eles assimilem as situações que foram impostas, já a terceiridade ocorre porque sempre no fim dos episódios, os personagens parecem compreender tudo o que aconteceu com eles e buscam uma mudança, seja em atitudes, falas ou gestos.

Referências

ABATH, Daniel; LARANJEIRAS, Pablo C.; Marinho, Thiago; Moscoso, Társila; Nicolau, Marcos; Nicolau, Vítor.

Comunicação e Semiótica: visão geral e introdutória à Semiótica de Peirce. Revista Eletrônica Temática, [S.l.], ano VI, n. 8, ago. 2010. Disponível em: https://www.academia.edu/download/40502733/Comunicacao_e_Semiotica.pdf. Acesso em: 5 abr. 2025.

CONCEIÇÃO, Simone Rocha Da. **O fenômeno glitch e seus efeitos de (não) sentido:** manifestações estéticas, éticas e políticas em audiovisuais nos espaços educativos. 1. ed. Porto Alegre: Pioneira Thomson Learning, 2005. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/273149>.

Interferência Elétrica. Plataforma YouTube, 7 de agosto de 2024. 3min54s. Disponível em: <https://youtu.be/2iValxc7Cp8?feature=shared>. Acesso em: 5 abr.2025.

JOLY, Martine. **Introdução à Análise da Imagem.** Tradução: Marina Applenzer. Ed. 70. Campinas: Papirus, 1996.

Os Fantoques. Plataforma YouTube, 13 de novembro de 2018. 5min20s. Disponível em: <https://youtu.be/UEG1LaAPQ1Q?feature=shared>. Acesso em: 5 abr.2025.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica & Literatura.** 6. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

Richard tem um emprego. Plataforma YouTube, 6 de dezembro de 2023. 3min44s. Disponível em: <https://youtu.be/8l4PPYUfJSg?feature=shared>. Acesso em: 5 abr.2025.

SANTAELLA, Lúcia. **Semiótica aplicada.** 1. ed. São: Pioneira Thomason Learning, 2005.

SUPLINO, Isabela O. **Quem tem medo de massinha:** Um estudo sobre as possibilidades do stop motion como escolha estética em animação de horror. 2019. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Cinema e Audiovisual) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019.

FÁBRICA DE ESTRELAS: O STAR SYSTEM COREANO E A CONSTRUÇÃO DO IDOL

Cintia de Souza Leão

Ivan Carlo Andrade de Oliveira

Introdução

Nas últimas duas décadas, a Hallyu Wave (Onda Coreana) consolidou-se como um dos fenômenos culturais mais dinâmicos do século XXI, contribuindo para reposicionar a Coreia do Sul como um epicentro de influência global. Nesse sentido, o K-Pop mostrou-se mais que uma febre passageira, destacando-se como um sofisticado sistema de criação de estrelas, capaz de transformar jovens talentos em ícones admirados e idolatrados por multidões.

Para se destacar na competitiva indústria musical, um K-idol, além de ter que seguir padrões estéticos e comportamentais,

também precisa desenvolver mecanismos de conexão autêntica com seus fãs. Morin (1989) oferece uma visão interpretativa para esse fenômeno ao analisar como a figura do ídolo opera em dois eixos complementares. Por um lado, encarna um ideal sublime: a perfeição artística, a disciplina incansável, a estética impecável, que alimenta projeções de superação coletiva. Por outro, usa estratégias calculadas de exposição de vulnerabilidades que humanizam esses astros.

Este artigo propõe uma análise da indústria do K-Pop, fundamentada nas reflexões de Edgar Morin expostas em *As Estrelas: Mito e Sedução no Cinema* (1989), obra que revela como as celebridades são construídas como figuras mitológicas, alimentadas pelas projeções e identificações do público. A pesquisa utiliza uma metodologia qualitativa, combinando revisão bibliográfica e análise teórica, para investigar os mecanismos pelos quais a indústria musical sul-coreana fábrica e sustenta seus mitos modernos.

O estudo centra-se na construção da imagem das estrelas, evidenciando a dualidade entre a acessibilidade aparente e a idealização imposta sobre os indivíduos. Essa abordagem permite compreender o papel das estratégias midiáticas, que promovem uma ilusão de intimidade com o público, ainda que

isso seja apenas um dos artifícios utilizados pelas empresas para lucrar com a paixão dos fãs.

O valor desta pesquisa está em compreender as dinâmicas simbólicas que fazem dos ídolos do K-Pop verdadeiros ícones dignos de culto, ao mesmo tempo em que refletem as expectativas sociais por modelos de excelência e anseios do público por algo ou alguém para “adorar”. Ao aplicar a abordagem de Edgar Morin ao universo do K-Pop, o artigo abre espaço para discussões mais amplas sobre a indústria do entretenimento e os paradoxos que surgem na construção de celebridades em uma sociedade cada vez mais conectada.

Um mundo de projeções e identificações

A forma como as pessoas se identificam e idolatram artistas e celebridades é algo cada vez mais comum, impulsionado pelo surgimento constante de figuras midiáticas que moldam gostos, atitudes e comportamentos. Principalmente após os avanços tecnológicos e a criação de meios de comunicação e distribuição de mídias, como rádio, TV e cinema, foi se formando um interesse cada vez maior pela vida dos famosos, que, apesar de viverem em uma realidade

diferente da de seus espectadores, se fazem tão presentes na vida destes tanto quanto um familiar ou amigo.

Nesse contexto, Morin (1989, p. 77) conceituou o sistema que molda esses fenômenos por meio do *Star System*, definido como uma “máquina de fabricar, manter e promover as estrelas sobre as quais se fixaram e se divinizaram as virtualidades mágicas da imagem da tela”. Dessa forma, os artistas são metamorfoseados em figuras etéreas, capazes de cativar os telespectadores assim como divindades.

Aos pés de cada estrela, edifica-se espontaneamente uma capela, isto é, um clube. Algumas se transformam em catedrais, como o clube Luis Mariano, que chegou a contar com mais de 200 mil sócios. Nos Estados Unidos, igrejas organizam peregrinações à grande Jerusalém-mãe, Hollywood. Os festivais são grandes missas do corpo de Deus, nas quais a estrela desce para assistir pessoalmente ao seu triunfo. Nessas horas, o fervor pode tornar-se frenesi, a adoração, delírio. Revistas, fotografias, seções de cartas, clubes, viagens, cerimônias e festivais são as instituições fundamentais do culto das estrelas (Morin, 1989, p. 52).

Mesmo com as mudanças mercadológicas e tecnológicas observadas desde a década de 1930, a mitologia

em torno das celebridades permanece alicerçada no afeto intangível dos fãs , um sentimento construído na ficção e na dualidade presente tanto no corpo dos artistas quanto no imaginário do público. “Ao mesmo tempo que encoraja o natural, o cinema encoraja um ritual baseado no hieratismo da máscara e no automatismo do manequim” (Morin, 1989, p. 89). Essa construção simbólica ganha forma nos produtos que levam seus nomes, rostos e vozes, revelando o quanto esses elementos são cuidadosamente manipulados.

Morin (1989) salienta que os mecanismos de identificação e projeção são fundamentais para a relação entre fãs e celebridades. Ao se identificarem com figuras públicas, os admiradores enxergam nelas traços humanos e vulneráveis , coisas que todos vivenciam e que criam uma sensação de proximidade e pertencimento. Ao mesmo tempo, projetam nesses ídolos uma imagem idealizada, cheia de qualidades quase perfeitas, que os afastam da vida comum e os colocam em um patamar glorificado.

A transformação da imagem das estrelas no cinema, ocorrida entre as décadas de 1930 e 1960, ilustra essa dupla natureza. Se, inicialmente, as celebridades do cinema mudo

eram percebidas como divindades inalcançáveis, a partir dos anos 1930 sua representação passou a incorporar elementos do cotidiano, tais como relações pessoais e hábitos diários, ampliando, sem diminuir o fascínio, o culto às suas figuras.

Morin (1989) argumenta que essa dualidade é socialmente construída por meio da interação entre três agentes principais: a indústria do entretenimento, que elabora narrativas e estratégias de representação; as próprias celebridades, que negociam ativamente sua imagem pública; e o público, que consome, reinterpreta e atribui significados às figuras projetadas. Para Morin (1989), essa engrenagem cultural não é acidental, mas reflete uma dosagem calculada entre acessibilidade e distanciamento, atendendo à necessidade humana de enxergar nos ídolos tanto espelhos de si mesmo quanto reflexos de aspirações inalcançáveis. Dessa forma, a relação entre fã e celebridade vai se equilibrando entre o ordinário e o extraordinário.

Qualquer participação afetiva é um emaranhado de projeções e identificações. Espontaneamente ou por sugestões de índices e signos, todos nos transferimos para outra pessoa sentimentos e ideias que lhe atribuímos ingenuamente. Esses processos de projeção são intimamente associados a processos

que nos identificam com mais ou menos intensidade, com mais ou menos espontaneidade. Esses fenômenos de identificação-projeção podem ser provocados por qualquer espetáculo: uma ação atrai mais fortemente nossa participação psíquica se somos espectadores, ou seja, psiquicamente passivos. Vivemos o espetáculo de uma forma quase mística, integrando-nos mentalmente nas personagens e na ação (projeção) e integrando mentalmente personagens e ação em nós (identificação). Espetáculo dos espetáculos, o cinema pode promover projeções a tal ponto que essas passam a dar expressão ao que é inexpressivo, alma ao que é inanimado, vida ao que é inerte (Morin, 1989, p. 82).

A “religião das estrelas” opera como uma dinâmica imaginária de identificação mútua entre fã e ídolo, transcendendo orientações afetivas. Tanto admiradores heterossexuais quanto homossexuais convertem a estrela em um alter ego e são, reciprocamente, transformados por ela. Em sociedades individualistas, o amor pelo outro reflete uma exaltação narcísica, já que a adoração do ídolo atua como espelho para o culto ao próprio ego. O termo “amor” abarca, assim, a projeção de desejos e a autoidealização, como ilustra o caso relatado por Morin (1989, p. 66) de uma jovem que, após assistir a um filme, passou a sonhar obsessivamente com o ator Errol Flynn.

Segundo Scoralick (2010, p. 75), os processos de identificação e projeção ocorrem quando o indivíduo se inspira em alguém que admira ou por quem sente compaixão, adotando seus valores ou causas por simpatia ou empatia. Esse movimento leva a pessoa a moldar sua conduta para se assemelhar ao modelo escolhido, buscando aceitação social com uma nova identidade. O público, influenciado, passa a desejar ser como esse personagem e, em muitos casos, a ser reconhecido dessa forma. As estrelas, por sua vez, entendem que sua carreira e sucesso dependem do apoio de seus fãs e, por isso, dedicam suas carreiras a eles.

Como Morin (1989) esclarece, esse fenômeno de identificação ocorre porque o lado “divino” e transcendente das estrelas atende às necessidades de projeção dos indivíduos comuns, que buscam inspiração em sua força, coragem e plenitude, e até mesmo uma forma de viver indiretamente por meio de seus ídolos.

É a miséria da necessidade, é a vida tediosa e anônima que deseja ampliar-se até as dimensões das vidas de cinema. A vida imaginária da tela é o produto dessa necessidade real. A estrela é a projeção dessa necessidade. O homem sempre projetou em

imagens seus desejos e temores. E projetou sempre na sua própria imagem – em seu duplo – a necessidade de superar a si mesmo na vida e na morte. Este duplo é detentor de poderes mágicos latentes; qualquer duplo é um deus virtual (Morin, 1989, p. 66-67).

A participação do espectador, então, vai além da mera identificação com o herói ou ídolo. Conforme argumenta Coelho (1999), a projeção-identificação é um elemento central que motiva o fã, sustentado pela desigualdade entre ele e o ídolo. A fama de uma celebridade só existe porque a maioria das pessoas vive no anonimato; é justamente essa condição que torna possível o surgimento de alguém que se destaque como uma estrela. O fã, então, tenta constantemente diminuir essa distância, almejando se aproximar ou até mesmo se transformar no ídolo.

Morin (1989) estabelece uma analogia entre as estrelas e as divindades, descrevendo-as como entidades paradoxais que encarnam plenitude e vacuidade simultâneas. Assim como na teologia, onde a riqueza infinita de Deus coexiste com seu vazio ontológico, as celebridades, embora destituídas de divindade intrínseca, condensam a totalidade da experiência humana. Seu suposto “vazio” é preenchido pelo amor do

público, que atua como substância simbólica, conferindo-lhes significado e perpetuando sua aura sagrada. “A estrela é como um santo padroeiro ao qual o fiel é devotado, mas que também deve, por sua vez, devotar-se ao fiel” (Morin, 1989, p. 60).

A estrela, assim como o santo, precisa manter a ilusão de que está “disponível” para seus adoradores, alimentando um ciclo de dependência mútua: sua existência como ícone depende do culto dos fãs, e os fãs dependem da estrela para projetar desejos e ideais. Nesse sentido, Morin (1989) explica que a relação com as celebridades é uma dialética entre o real e o imaginário. As estrelas não são meros produtos midiáticos, mas símbolos vivos que os fãs utilizam para dar sentido às suas próprias experiências, transformando a realidade em algo “semirreal”, um espaço onde fatos e fantasias coexistem e se alimentam mutuamente.

Contexto do K-Pop

Hoje em dia, é comum se deparar com elementos do K-pop em praticamente todos os lugares, seja nas redes sociais, em programas de TV, campanhas publicitárias ou, principalmente, por meio da ampla divulgação feita por jovens

apaixonados ao redor do mundo. No entanto, a trajetória desse fenômeno, desde suas origens até o auge com grupos como Blackpink e BTS, é marcada por inúmeras transformações e adaptações.

Assim, a música popular sul-coreana, que assume o papel de produto principal na *Hallyu*, é caracterizada pela integração de diferentes estilos, resultando em um som vibrante e dançante. Suas composições trazem elementos tipicamente asiáticos, combinados com a inserção ocasional de palavras em inglês, estratégia voltada ao alcance de um público global. Em sua fase inicial, o gênero estava fortemente alinhado com ritmos ocidentais como pop, rap, hip-hop, R&B, dance e as diversas vertentes do rock. Posteriormente, incorporou uma variedade de influências, incluindo jazz, folk, reggae, reggaeton e tropical house, dentre outras (Hanny, 2020).

Conforme aponta Madureira (2018, p. 37), o grupo Seo Taiji & Boys, surgido em 1992, é considerado o precursor do K-pop ao apresentar uma proposta musical inovadora que mesclava diversos estilos, como rap, hip-hop, rock e soul, com elementos de dança. Além disso, destacou-se pelo visual

irreverente, marcado por roupas largas e camisas com logomarcas evidentes, destoando dos padrões da época. O sucesso da música “Nan Arayo” contribuiu significativamente para a popularização do grupo entre os adolescentes sul-coreanos, o que levou a indústria fonográfica local a enxergar esse público como um novo e promissor mercado consumidor.

A música passou a protagonizar a “onda coreana” a partir da segunda metade dos anos 1990, com a fundação da agência de entretenimento que criou uma nova lógica cultural no país, com produção de músicas e artistas orientados especificamente para o público adolescente. Em 1995, o cantor e compositor Lee Soo Man, popular no país na década de 1970, fundou uma gravadora com as iniciais do seu nome, a SM Entertainment. A primeira grande aposta foi o H.O.T., “High-five of Teenagers”, uma boyband com cinco integrantes de 20 e poucos anos, que cantavam e dançavam, no estilo Backstreet Boys, New Kids on the Block e Menudos. Assim como seus precursores ocidentais, o H.O.T. se tornou uma febre na Coreia e arrastou multidões de adolescentes apaixonadas pelos cinco cantores. (Cunha; Kercher, 2019, p. 79)

Martins (2023) explica que o processo de redemocratização ocorrido entre as décadas de 1980 e 1990, ao flexibilizar as restrições sobre a entrada de conteúdos

estrangeiros, inaugurou o avanço da cultura pop sul-coreana. Nesse panorama, o convívio com influências orientais e ocidentais foi fundamental para o fortalecimento e a diversidade da criação cultural do país. Com a crise financeira que afetou a região asiática em 1998 e o subsequente ingresso dos coreanos em um modelo econômico mais capitalista, o governo passou a investir no potencial exportação da cultura pop, estruturando uma indústria cultural voltada para mercados de países vizinhos que, até então, não possuíam uma produção cultural de grande impacto.

Já no começo dos anos 2000, o K-pop começou a chamar a atenção fora da Coreia. Como indica Cunha (2013), a partir de 2006 passou a ganhar força no cenário internacional, com destaque para grupos como Girls' Generation e Wonder Girls, que ajudaram a consolidar essa expansão do gênero por meio da internet, das redes sociais, do apelo visual e do uso estratégico da língua inglesa.

Nesse contexto, Oliveira (2020) acrescenta que os grupos lançados na primeira década dos anos 2000 desempenharam um papel fundamental na expansão do gênero, mas foi o clipe de Gangnam Style, de PSY, que trouxe

grande visibilidade internacional. Lançado em 2012, o vídeo se destacou pelo tom satírico e pela coreografia marcante, tornando-se o primeiro a atingir 1 bilhão de visualizações no YouTube.

Anos depois de um momento de notoriedade com “Gangnam Style”, do PSY, a música coreana garantiu de vez seu lugar no ocidente com os vários sucessos internacionais e quebras de recorde de grupos como BTS, TWICE, BLACKPINK, dentre outros. Todos esses grupos são considerados apenas alguns dos maiores atos musicais produzidos pela Coreia, e continuam crescendo internacionalmente a partir de uma base de fãs fiel e devota que garante também o alto ranqueamento de seus ídolos nas paradas de sucesso (Vieira, 2022, p. 6)

Contudo, o processo necessário para se tornar um *K-idol* é intenso e, muitas vezes, desafiador. Hanny (2020, p. 68) explica que, antes da estreia, os jovens passam por um longo período como trainees nas agências de entretenimento, sendo submetidos a treinamentos intensivos que podem durar de dois a dez anos, sem nenhuma garantia de que conseguirão seguir carreira na indústria.

Tal como indicado por Vieira (2022, p. 14), “a construção do que entendemos como ‘ídolo’ se mascara atrás de processos de padronização e controle”. Desde antes de ingressarem na vida artística, os aspirantes a estrelas já estão cientes de que precisarão fazer inúmeras abdições em sua vida pessoal e seguir à risca as regras impostas por suas empresas. Mesmo após alcançarem o tão sonhado estrelato, é necessário manter sua imagem imaculada; caso queiram mostrar vislumbres de sua versão mais autêntica, correm o risco de se indispor com a base de fãs, que já criou todo um fascínio em torno da versão “perfeita” da estrela.

Como expõe França (2020), desde a Antiguidade, o termo ídolo (do grego eidolon, “imagem”) designava figuras divinas cultuadas, enquanto, no século XX, “estrela” passou a definir astros de Hollywood, cujas vidas eram coreografadas pelo star system. No K-pop, essa dinâmica ganha contornos estratégicos ainda mais intensos. Souza e Sousa (2024) reiteram que os ídolos são moldados como produtos de um sistema que gerencia não apenas suas carreiras, mas também traços de personalidade, valores e até expressões corporais.

Nas palavras de Madureira (2018), as agências definem o conceito do grupo antes do debut, selecionando temáticas como “fofo”, “sexy” e “hip hop” para direcionar o estilo musical e atrair públicos diversos. Nos anos 2000, por exemplo, o conceito “fofo” destacou elementos alegres e inocentes, enfatizando letras sobre o primeiro amor.

Podemos, portanto, assumir para fins da compreensão da ascensão dos ídolos do k-pop, que foi desenhada uma figura que deveria ser cultuada pelo público e se mantivesse ao tempo próxima e distante dele, e que essa é a imagem do artista. [...] Ao se materializar como um sonho de consumo, que canta, dança, atua, é visualmente atraente e ainda com personalidades diversas, de forma que qualquer fã possa se sentir compatível, os jovens artistas de k-pop se tornam objeto de desejo do seu público. (Cunha; Kertscher, 2019, p. 88-89)

Todo esse esforço em fabricar uma estrela perfeita tem como objetivo principal atrair e agradar o público consumidor: seus fãs. Nesse caso, os fandoms do K-pop são muito mais que grupos de fãs, são engrenagens vitais que mantêm a indústria fonográfica sul-coreana cada vez mais consolidada. Organizados e hiperconectados, esses coletivos, como ARMY (BTS), BLINK (BLACKPINK) e ONCE (TWICE), vão além da

admiração comum, atuando como promotores, defensores e financiadores de seus ídolos.

Assim como afirma Silva et al. (2022), os fandoms desempenham um papel fundamental no sucesso dos comebacks do K-pop, impulsionando metas comerciais por meio de iniciativas como festas de streaming e interações em plataformas como o Weverse. Nesse contexto, segundo Hanny (2020, p. 79), o que literalmente sustenta a carreira dos ídolos são sua popularidade e o engajamento de seu público.

O Star System do Kpop: mitificação e obsessão

Na indústria musical sul-coreana é adotado um sistema de “criação de estrelas” diferenciado. Um *idol* precisa, evidentemente, mostrar talento, mas também se submeter por anos a uma rotina intensa de treinamentos, além de estar disposto a mudar traços tanto de aparência quanto de comportamento. Ademais, ao mesmo tempo que são treinados para serem o epítome da perfeição artística, também precisam

de características mais humanizadas, capazes de firmar uma ligação genuína com o público.

O *star system* prospera na tensão entre adoração e voyeurismo, entre o sagrado e o humano. Se em Hollywood contratos proibiam Buster Keaton de rir em público (Morin, 1989, p. 40), no K-pop cada sorriso, gesto ou postagem é calculado para sustentar narrativas de pureza, rebeldia ou vulnerabilidade, conforme a demanda do mercado. Rojek (2001) explica que a imagem pública das celebridades raramente reflete o “eu verdadeiro”. Paludo (2017) também observa que, enquanto artistas de outras indústrias desenvolvem personas para aprimorar sua arte, no K-pop isso se torna obrigação contratual, uma forma de sobrevivência em um ecossistema que valoriza a perfeição acima da autenticidade.

Todo esse processo de polimento da imagem dos astros do K-pop é pensado e executado com o intuito de atrair uma legião de fãs devotos, que por sua vez têm o poder de transformar essas figuras em um produto muito rentável. Como afirma Morin (1989, p. 78), “A estrela é uma mercadoria total: não há um centímetro de seu corpo, uma fibra de sua alma ou

uma recordação de sua vida que não possa ser lançada no mercado”. As agências de entretenimento sul-coreanas apostam em estratégias que mostrem ao público que apesar do seu ídolo ser uma figura extraordinária, também nutre um amor recíproco em relação aos seus fãs.

Essa troca revela o paradoxo central do *star system*: a estrela só é divina enquanto os fãs a tratarem como tal, e os fãs só persistem em sua devoção enquanto acreditarem em um retorno simbólico, mesmo que abstrato. Esse processo é intensificado no universo dos *K-idols* por meio do *fan service*, estratégia que simula intimidade e confidencialidade entre artistas e fãs. Como destacam Santos (2019) e Cunha; Kertscher (2019), as agências cultivam a fantasia de disponibilidade emocional, proibindo relacionamentos públicos, por exemplo, enquanto os fãs investem recursos e afeto para sustentar o status divino dos ídolos.

Essa idolatria está enraizada em uma conexão sentimental que vai além da música. Os fãs identificam-se não apenas com as letras, mas com os próprios artistas, estabelecendo um vínculo paradoxal: as estrelas são percebidas como intocáveis, mas, simultaneamente, mais

próximas do que indivíduos do cotidiano. Como destaca Santos (2019, p. 33), as redes sociais intensificam essa dinâmica, criando uma ilusão de participação ativa na vida dos ídolos e uma proximidade emocional fictícia. “Os ídolos vivem como mortais, mas frequentam o mundo dos deuses, ou seja, são semideuses. Menos inacessíveis, mais amados”.

Morin (1989) observa que, mesmo com a aparente “humanização” das estrelas, o culto a elas não se enfraquece, mas se reinventa. A proximidade com os ídolos, facilitada por fã-clubes e revistas, institucionaliza a devoção, transformando objetos cotidianos em símbolos de culto. Esse fenômeno desencadeia um mimetismo onírico, no qual fãs adotam hábitos, estilos e até personalidades de seus ídolos, como dietas, cortes de cabelo ou gestualidades, num esforço de assimilação que Morin (1989) descreve como “prática atrofiada” de identificação.

Morin (1989, p. 50) reforça essa perspectiva ao analisar a sacralização de figuras midiáticas: “Heroicizadas, divinizadas, as estrelas são mais do que objetos de admiração. São também motivo de culto”. Esse fenômeno materializa-se em práticas como arrecadações para outdoors comemorativos

— como os R\$ 40 mil investidos por fãs chineses do BTS em homenagem ao aniversário de Jungkook no Metrô de São Paulo (Durval, 2019) — ou envio de presentes simbólicos às agências, gestos que vão além do consumo para assumir um caráter que pende mais para o lado sacrificial.

Morin (1989) aprofunda essa ideia ao relacionar o culto às celebridades com anseios existenciais das sociedades modernas. Para o autor, as estrelas midiáticas funcionam como arquétipos que materializam aspirações individuais e coletivas, refletindo um desejo das massas por uma “salvação pessoal”. Nesse contexto, a “salvação” pode ser interpretada como uma busca por pertencimento, identidade ou até mesmo alguma questão emocional.

Essa relação entre o real e o imaginário, destacada por Morin (1989), ganha nuances específicas nesse contexto. As agências de entretenimento constroem narrativas meticulosas em torno dos artistas, mesclando trajetórias pessoais com personagens ficcionalizados. Enquanto isso os *Kpopers*, engajam-se em uma dinâmica de relacionamento parasocial, em que proximidade virtual com os ídolos — via redes sociais,

reality shows e conteúdos exclusivos — alimenta a ilusão de uma relação íntima e mais autêntica.

Como afirma Silva et al. (2022), os *K-idols* frequentemente participam de reality shows para aproximar-se do público. Como exemplo, destaca-se o BTS, que em agosto de 2020 protagonizou o reality *BTS In the Soop*. Nele, o grupo retirou-se para um ambiente natural, dedicando-se a atividades relaxantes e hobbies pessoais, o que não só proporcionou descanso aos integrantes, mas também permitiu que o público visse aspectos mais autênticos de suas personalidades.

É possível encontrar diversas discussões em fóruns on-line acerca dos motivos responsáveis pela popularidade do BTS. Algumas das principais razões que os fãs apresentam são ligadas à habilidade de os “Bangtan Boys”²¹ de compor e produzir suas próprias músicas, muitas delas sobre problemas sociais, juventude e até depressão, o que os difere de outros ídolos K-pop. Os fãs também mencionam o talento no sincronismo das coreografias, sua “autenticidade” e a coragem de se mostrarem “verdadeiros”. Outro aspecto apontado é a atividade intensa do grupo nas redes sociais, onde busca manter contato próximo com os fãs. Para uma usuária, “eles não parecem como celebridades distantes que vivem em uma vida inimaginável. Todos nós podemos imaginar como eles vivem, porque permitem que seus fãs tenham

vislumbres dessa vida”. A fã compara o BTS com celebridades ocidentais e expõe que enquanto estas se distanciam devido à demasiada fama e se desconectam dos fãs, o grupo sul-coreano não parecem distantes, mas sim amigos (Madureira, 2018, p.48)

O amor é a força motriz por trás da mitificação das estrelas, operando como um mito divinizador que idealiza e sacraliza. Como explica Morin (1989, p. 71), “o *star system* depende da velha religião da imortalidade e de uma nova, onipotente, religião numa escala moral: o amor”. Esse afeto não se limita à admiração , ele se transforma em uma “fermentação mítica” (Morin, 1989, p. 27), capaz de elevar figuras humanas a um status transcendental.

A relação fã-estrela é marcada por altos e baixos. Enquanto os fandoms, em geral, são conhecidos por apoiar incondicionalmente e serem extremamente fiéis aos seus ídolos, muito se discute sobre a linha tênue que separa a admiração saudável de comportamentos tóxicos. Muitos fãs ficam tão imersos em seus devaneios platônicos, a ponto de querer controlar seu ídolo, colocando-o em um pedestal no qual qualquer deslize que manche essa imagem perfeita e inatingível causa uma verdadeira comoção no fandom.

Essa imposição pela impecabilidade, porém, pode causar sérios transtornos para os artistas. Vieira (2022) documenta casos de ídolos submetidos a rotinas exaustivas, dietas rigorosas e cláusulas que controlam até relações afetivas. A pressão por manter uma aura de moralidade e beleza inatingíveis resulta em crises de saúde mental, esgotamento e, em casos extremos, suicídio.

Morin (1989) fala sobre a apropriação simbólica, em que a obsessão por detalhes íntimos dos ídolos não busca compreensão racional, mas sim uma assimilação imaginária, como se consumir fofocas permitisse “digerir” a imagem idealizada da estrela. Os rumores, comparados por Morin a um “plâncton que sustenta um ecossistema”, são a base do *star system*, alimentando a máquina da fama. No panorama do K-pop, questões como essa são intensificadas pelas próprias agências de entretenimento, que incentivam o consumo massivo de tudo que envolve os *idols*. Sites como *Dispatch* e *Allkpop* especializam-se em revelar (ou inventar) detalhes da vida pessoal dos artistas. Esse é um ponto sensível, porque uma estrela do K-pop não é uma celebridade “normal”, que pode ter seu nome envolvido em polêmicas.

Situações como beber, fumar, brigar e se envolver em escândalos amorosos são comportamentos extremamente reprováveis perante o fandom , principalmente no que diz respeito à vida amorosa do ídolo. Mesmo sendo figuras inalcançáveis, de certa forma, os fãs se sentem próximos desses artistas, a ponto de nutrirem esperanças de, um dia, se tornarem amigos ou até parceiros amorosos deles.

Sendo assim, os ídolos precisam implicitamente sustentar essa ilusão viva, ao manterem seu status romântico privado. Raramente algum *idol* assume publicamente um romance e, quando isso ocorre, muitas vezes é malvisto e alvo de ataques. Como descreve Morin (1989), a estrela torna-se prisioneira de sua própria glória, dividida entre o “duplo” idealizado e a pessoa real, que duvida de sua identidade diante das demandas do mito.

Essa tensão materializa-se em episódios como o caso do cantor Chen, do grupo EXO, que, em 2020, enfrentou reações extremas ao anunciar seu casamento e paternidade: parte do fandom organizou campanhas de ódio, exigindo sua saída do grupo e até sugerindo aborto (Eu Amo Doramas, 2020). Esse episódio ilustra como a fantasia de posse sobre a vida

privada dos artistas pode desencadear comportamentos perturbadores, em que o fã espera que o ídolo seja uma espécie de refém de seus próprios desejos egoístas.

Mais recentemente, em 2024, o relacionamento de Karina, do grupo Aespa, com o ator Lee Jae-Wook reacendeu tensões: fãs protestaram com caminhões de LED em frente à SM Entertainment, empresa responsável pela carreira de Karina, acusando-a de “traição” e ameaçando boicotar seu trabalho (BBC News, 2024). As mensagens exibidas — “Por que você escolheu trair os fãs? O amor dado a você pelos fãs não é suficiente? Por favor, peça desculpas diretamente.” — ecoam a ideia de Morin (1989, p. 40) de que “a estrela pertence toda ao seu público”, uma servidão gloriosa que exige simultaneamente simplicidade humana e esplendor inatingível.

Essa lógica alimenta até mesmo comportamentos extremos. Flor (2020, p. 47) chama a atenção para a existência dos *sasaeng fans*, fãs obsessivos que invadem a privacidade de ídolos com táticas como perseguições, vazamento de dados pessoais e compra de informações confidenciais. Esses indivíduos, movidos por uma devoção doentia, comercializam

fotos íntimas, rastreiam voos e invadem espaços pessoais, transformando admiração em vigilância. Tais atos revelam uma distorção do vínculo inicialmente idealizado pelo fan service, em que o amor romântico projetado nos ídolos se converte em controle violento, borrando as linhas entre afeição e obsessão.

Diante de todas essas problemáticas presentes no mundo do Kpop, ser um *idol* é um desafio complexo, em que a pressão por uma perfeição subjetiva pode literalmente adoecer os corpos e mentes desses indivíduos. A morte por suicídio da cantora Sulli (Choi Jin-ri), em 2019, expôs os limites cruéis dessa dinâmica de duplos estudada por Edgar Morin. Inicialmente um símbolo de inocência no grupo f(x), Sulli passou a desafiar normas ao discutir publicamente temas tabu como saúde mental, feminismo e assédio online. “Sulli era conhecida por ir contra todas as expectativas das estrelas femininas do K-pop. Ela falava abertamente sobre seus relacionamentos e advogava a favor de campanhas que causavam polêmicas” (G1, 2019).

Tanto o público quanto a mídia sul-coreana não viram com bons olhos as mudanças de posicionamento de Sulli. Diferentemente de celebridades ocidentais como Miley Cyrus e

Demi Lovato , que também começaram como ícones infantis da Disney e, com o tempo, decidiram romper com essa imagem para se afirmarem como mulheres empoderadas e ousadas , Sulli enfrentou um julgamento muito mais severo. Embora Miley e Demi também tenham lidado com perseguições da mídia e críticas do público, essas mudanças não causaram prejuízos significativos às suas carreiras. Já no caso de Sulli, como no de muitos outros idols sul-coreanos, a pressão e os ataques constantes acabaram levando a consequências trágicas, como o suicídio.

Sulli reivindicava liberdades de várias naturezas: andar em público sem sutiã, ter direito a namorar quem ela quisesse e ser sincera sobre isso (seu namoro com o rapper Choiza, 14 anos mais velho, durou quase três anos e foi alvo de muitas críticas) e falar abertamente de temas de saúde pública feminina, como menstruação e aborto, muito antes da descriminalização deste último, que somente ocorreu em 2019. Enquanto atriz, foi pioneira ao estrelar um filme com cenas de nudez explícita, o longa-metragem *Real*, de 2017, decisão que incomodou parte do público. Sua adolescência e vida adulta foram marcadas por comentários maliciosos na internet, que iam de críticas à sua aparência a assédio e difamação (Hanny, 2020, p. 108)

Sua recusa em manter a máscara que lhe foi imposta transformou-a em símbolo da luta pela humanização das

celebridades, mas também em vítima do próprio sistema que denunciava. Como observa Morin (1989), a estrela é “alimento dos sonhos” e “vítima dos pesadelos”, condenada a uma existência dividida entre mito e realidade. Sua tragédia ilustra o paradoxo final: ao romper com sua persona de estrela idealizada, Sulli pagou com a vida o preço de revelar ao mundo o lado sombrio dessa indústria.

Considerações finais

Ao analisar alguns mecanismos que fundamentam a indústria do K-pop, é possível notar que tudo é calculado e pensado com o objetivo de transformar jovens habilidosos em mortais divinizados, forjados desde cedo para se tornarem mais do que artistas, ídolos capazes de causar comoção e êxtase por onde passam. Esses indivíduos sofrem constante pressão por estarem inseridos em uma sociedade conservadora como a da Coreia do Sul, conhecida por exigir que suas celebridades sejam exemplos magnânimos de moral,

beleza e boa conduta, quase como se não fossem seres humanos normais, passíveis de qualquer erro mundano.

Nesse contexto, ao mesmo tempo em que os astros do K-pop são colocados em um pedestal sublime, também se aproximam de seus admiradores. Ao escolher seu *utt* (um *idol* favorito entre todos os outros) e seu *bias* (o preferido dentro de um grupo específico), os fãs buscam aquele com quem mais sentem conexão, afinidade ou gostos em comum. Os fandoms enxergam essas estrelas como alguém que só está longe geograficamente, mas que no fundo está sempre ali, onipresente.

Assim como as estrelas de cinema analisadas por Edgar Morin, a indústria do K-pop também explora esse limiar entre fantasia e realidade, alimentando o desejo das massas por figuras a quem possam seguir, se inspirar e venerar, o que gera os fenômenos da identificação e da projeção. Sob esse ponto de vista, os *kpopers*, mesmo diante de figuras incansáveis, sempre encontram algum ponto em comum que os ligue emocionalmente a seus ídolos.

Em vista disso, esta análise sobre a indústria do K-pop, à luz dos pressupostos de Edgar Morin, possibilitou uma compreensão mais profunda sobre os mecanismos de construção da imagem no universo midiático e sobre como essas imagens influenciam diretamente a formação da identidade dos fãs. A pesquisa contribuiu significativamente para o entendimento dos processos de identificação e projeção envolvidos na relação entre ídolo e público. As limitações e os questionamentos levantados ao longo deste trabalho servem como base para futuras investigações que busquem aprofundar a análise sobre a formação das subjetividades mediadas pela cultura e pelo entretenimento.

Referências

COELHO, Maria Claudia. **A Experiência da Fama: Individualismo e Comunicação**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1999.

CUNHA, Adriana; KERTSCHER, Laiza. **A imagem na indústria fonográfica**: como o kpop conquistou o mercado da música ocidental. Revista Científica de Comunicação Social do Centro Universitário de Belo Horizonte, v. 12, n. 2, p. 76–102, 2019.

CUNHA, Vinícius Ferreira da. **A ascensão do pop coreano**: o boom do Kpop a trotes de cavalo o papel da comunicação e as

articulações com o modelo pop ocidental. 2013. 50 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação – Habilitação em Jornalismo) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

DURVAL, Nathalia. **Fãs do BTS compram anúncios no metrô de SP por R\$ 40 mil para homenagear ídolo do K-pop.** F5, Folha de S.Paulo, 24 set. 2019. Disponível em: <https://f5.folha.uol.com.br/musica/2019/09/fas-do-bts-compram-anuncios-no-metro-de-sp-por-r-40-mil-para-homenagear-idolo-do-k-pop.shtml>. Acesso em: 15 mar. 2025.

FLOR, Ana Filipa Augusto. **A cultura do K-Pop:** uma investigação sociocultural da Coreia do Sul, da sua indústria musical e dos produtos audiovisuais do grupo BTS entre 2013-2020. 2020. 274 f. Dissertação (Mestrado em Design e Cultura Visual) – Universidade Europeia, [S.l.], 2020. Disponível em: <https://comum.rcaap.pt/handle/10400.26/35917>. Acesso em: 11 mar. 2025.

FRANÇA, Vera; SIMÕES, Paula; PRADO, Denise (Org.). **Celebridades no Século XXI** [recurso eletrônico]: volume 2: diversos perfis, diferentes apelos. Belo Horizonte, MG: PPGCOM, 2020.

HANY, Dunia Schabib. **K-pop: a fantástica fábrica de ídolos.** 1. ed. Curitiba: Appris, 2020.

MADUREIRA, Alessandra Vinco Aguiar Calixto. **Além do “Gangnam Style”:** relações globais, autenticidade e fãs de K-pop no Brasil. 2018. 138 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, Niterói, RJ, 2018. Disponível

em: <https://app.uff.br/riuff/bitstream/handle/1/21490>. Acesso em: 20 mar. 2025.

MARTINS, L. **Diplomacia cultural**: a influência do Hallyu através do reconhecimento mundial do BTS. Revista do CEAM, v. 8, p. 100–117, 2023. Disponível em: <https://zenodo.org/records/7785832>. Acesso em: 13 fev. 2025.

MORIN, Edgar. **As Estrelas: Mito e Sedução no Cinema**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

MORTE da cantora Sulli promove debates sobre cyberbullying e pressão na indústria do Kpop. G1, 15 out. 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2019/10/15/morte-da-cantora-sulli-promove-debates-sobre-cyberbullying-e-pressao-na-industria-do-k-pop.ghtml>. Acesso em: 02 mar. 2025.

OLIVEIRA, Lara Jalila Andrade de. **A cultura dos fandoms no universo do KPop**: como a prática dos fãs contribuiu no crescimento e espalhamento do gênero a partir de 2015. 2020. 68 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Social – Audiovisual) – Departamento de Comunicação Social, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2020.

PALUDO, T. **Mitologia Musical: Estrelas; Ídolos e Celebidades Vivos em Eternidades Possíveis**. São Paulo: Appris, out. 2017.

SANTOS, Agatha Elias Andrade dos. **Onda coreana (Hallyu) e formas de ser “kpopper”**. 2019. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Ciências Sociais) – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Instituto de Ciências Humanas

e Sociais, Seropédica, 2019. Disponível em:
https://arquivos.ufrj.br/arquivos/2021232186bc372936877ea04018d153f/Monografia_-_AGATHA_ELIAS_ANDRADE_DOS_SANTOS.pdf. Acesso em:
 14 mar. 2025.

SCORALICK, Kelly. **O poder da novela**: fascínio desde os primórdios da televisão. Revista Gêminis, São Paulo, 2010. Disponível em:
<https://www.revistageminis.ufscar.br/index.php/geminis/article/view/9/7>. Acesso em: 13 abr. 2025.

SILVA, Maria Fernanda Correia de Araújo Melo; BEZERRA, Michael Rillary do Monte; SANTOS, Myllena Gomes Monteiro dos. **A ascensão do KPop**: de um gênero desconhecido a um fenômeno mundial. 2022. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação Tecnológica em Produção Publicitária) – Centro Universitário Brasileiro (UNIBRA), Recife, 2022.

SOUSA, Bárbara Lis de Carvalho; SOUZA, Francisca Danielle Araújo de. **KPOP: entre a capitalização e as estratégias transmidiáticas para a criação de culturas digitais**. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA (20., 2024). Anais... [S.l.: s.n.], 2024.

VIEIRA, Lucas Edson. **Analizando o KPop: um documentário ensaístico sobre o império fonográfico sulcoreano**. 2022. 25 f., il. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Comunicação Organizacional) – Universidade de Brasília, Brasília, 2022.

MARCUSE E A CONTRACULTURA: O MANIFESTO MUSICAL TROPICALISTA NO BRASIL DOS ANOS 60

Édala Costa

Fernanda Bezerra

José Gabriel de Andrade Bogéa

Introdução

As grandes transformações nas esferas política, social e cultural ocorridas no século XX constituíram base para diversas revoluções contra o establishment – o modelo de sociedade dominante e capitalista – como o movimento hippie nos Estados Unidos e a revolução sexual descrita pelo filósofo Herbert Marcuse em suas dissertações. Contestando as regras e buscando novas formas de expressão e organização social, a contracultura representa o embate entre a vanguarda e a retaguarda, em um cenário em que a cultura tradicional ocidental foi absorvida pelo sistema político como ferramenta de controle social através de seus valores conservadores.

Neste contexto, através de práticas artísticas, o objetivo dos movimentos contraculturais era criar impacto significativo na consciência sócio-político-cultural dos indivíduos, de forma a libertá-los das imposições autoritárias de uma sociedade controlada por normas estatais. Pensador da Escola de Frankfurt, Marcuse e suas obras críticas às estruturas sociais opressivas, forneceram fundamentação teórica para a compreensão das mobilizações sociais como agentes de transformação da identidade cultural e libertação do autoritarismo.

No Brasil, a instauração do regime militar, em 1964, deu início a um dos períodos mais tempestuosos da história do país, marcado pela censura e violência. Essas limitações impostas pelo governo obtiveram como resposta direta o estopim de intensas manifestações culturais e artísticas subversivas, que desafiavam o sistema autoritário e repressivo da época.

Com expoentes na música, na literatura e no teatro, a contracultura brasileira tomou forma no Tropicalismo nascido ao fim da década de 60 como antagonista da ditadura, sendo representado por artistas como Caetano Veloso, Gal Costa e

Os Mutantes. Originalmente experimentalista, a vanguarda Tropicália foi duramente criticada por abraçar a diversidade sonora e estética na junção do estilo popular brasileiro ao exportado do exterior, à medida que expressava de forma singular seu anseio reacionário por liberdade.

O objetivo geral deste artigo é examinar o manifesto Tropicalista como corrente integralmente brasileira e investigar a influência do pensamento do filósofo frankfurtiano Herbert Marcuse, a partir de seus estudos contraculturais, com foco na cena musical dos anos 60. Ademais, o trabalho analisa o álbum “Gal Costa” (1969) e sua conexão com a revolução cultural e comportamental. Dessa forma, a hipótese sugere que a “Era de Aquarius”, foi introduzida e caracterizada no Brasil através da Tropicália.

A pesquisa deste tema mostra-se relevante por discutir a correlação entre a teoria da comunicação da Escola de Frankfurt, com foco nas ideias de Herbert Marcuse, e o cenário político-cultural do Brasil na década de 60, além de ressaltar o debate sobre a música ser utilizada como forma de luta pela transformação social. Por fim, esta composição utiliza-se da pesquisa qualitativa, baseada na revisão bibliográfica

descritiva e exploratória, recorrendo a obras sobre a contracultura, textos de Herbert Marcuse e análises do movimento tropicalista.

A Escola de Frankfurt e as teorias de Herbert Marcuse

A escola de Frankfurt, também conhecida como o instituto de pesquisa social, surgiu no início do século XX como uma das mais influentes correntes do pensamento crítico moderno. Seus principais teóricos – sendo um deles Herbert Marcuse – foram intensamente impactados pelos desdobramentos do capitalismo, pela ascensão de regimes fascistas e pela crise dos ideais do iluminismo. Inspirados por Marx, mas não estritamente marxistas, os frankfurtianos buscaram a compreensão das transformações estruturais da sociedade moderna a partir de uma crítica da razão e da indústria cultural.

Neste contexto, Herbert Marcuse destaca-se ao pensar como a sociedade moderna cria uma sensação de liberdade que, na realidade, possui bastantes limitações. Com isso, em

obras como *Eros e a civilização* (1955) e *O Homem Unidimensional* (1964), Marcuse formulou uma crítica contundente à sociedade contemporânea, argumentando sobre a produção de indivíduos conformados, incapazes de imaginar alternativas ao sistema vigente. Segundo Marcuse, essa “unidimensionalidade” é resultado de um processo de integração ideológica, em que até mesmo o lazer e a arte são absorvidos pela lógica do consumo e da eficiência.

[...] nossa sociedade afluenta [...] absorve todas as atividades não-conformistas e que, em virtude desse mesmo fato, invalida a arte como comunicação e representação de um mundo outro que o do establishment. [...] Noutros termos, a arte pode cumprir sua função revolucionária interna somente se ela própria não se torna parte de qualquer establishment, inclusive o establishment revolucionário. (Lima, 2000, p. 260-261)

Ainda assim, Marcuse via possibilidades de resistência ao afirmar que “[...] a sobrevivência da arte pode vir a ser o único elo frágil que hoje conecta o presente com a esperança do futuro” (apud Lima, 2000, p. 260). Para o teórico, a arte, o erotismo, e a imaginação possuem um potencial emancipatório, pois são capazes de expressar formas de viver não dominadas pela lógica do mercado. Para o teórico, a arte,

o erotismo, e a imaginação possuem um potencial emancipatório, pois são capazes de expressar formas de viver não dominadas pela lógica do mercado. Como ele mesmo observa na obra **O Homem Unidimensional**: “Uma falta de liberdade confortável, suave, razoável e democrática prevalece na civilização industrial desenvolvida, um testemunho do progresso técnico.” (MARCUSE, 1973, p. 23)

Em suas palavras,

A linguagem da imaginação permanece linguagem de desafio, de acusação e protesto. [...] E hoje, em um mundo em que o sentido e a ordem, o ‘positivo’, têm de ser impostos por todos os meios possíveis de repressão, as artes por si mesmas assumem uma posição política: a posição do protesto, da repulsa e da recusa. (Lima, 2000, p. 261-262).

Estas ideias reverberam fortemente nos movimentos culturais dos anos 1960, especialmente entre jovens, artistas e ativistas que buscavam novas formas de viver, sentir e se expressar. Sendo assim, muitos desses movimentos contraculturais, como a música experimental, as manifestações do psicodelismo, e outras formas de

vanguardas artísticas, tinham a mesma ideia da recusa do conformismo e da lógica dominante.

Neste cenário, o Brasil também vivenciou formas de contestação cultural. O movimento tropicalista, que surgiu no final dos anos 60, questionou as estruturas políticas autoritárias e os cânones culturais estabelecidos. Assim, dialogando com os pensamentos de Marcuse, propondo uma estética de negação e ambivalência, capaz de tensionar os limites entre cultura de massa e resistência.

A censura da produção artística na ditadura militar do Brasil

Nos anos 50, Juscelino Kubitschek, o então presidente do Brasil, implantou no país a política dos “cinquenta anos em cinco”, no entanto, a ilusão de desenvolvimento apenas aumentou a dependência econômica com os Estados Unidos, e dificultou a independência sociocultural do país.

Após o governo de Kubitschek, em sua primeira metade até o ano de 1964, o Brasil viveu o golpe militar, com a deposição do presidente João Goulart.

Quando os militares deram o golpe em abril de 64, abortaram uma geração cheia de promessas e esperanças. A esquerda, como acreditava Luiz Carlos Prestes então, não estava no governo, mas já estava no poder. As reformas de base de João Goulart iriam expulsar o subdesenvolvimento e a cultura popular iria conscientizar o povo. Os intelectuais olhavam no olho a tragédia do seu país (Ventura, 1968, p. 44)

A juventude percebia com o agravamento da ditadura, principalmente depois do AI-5, decretado em 13 de dezembro de 1968, que estavam vivendo um momento decisivo na história:

[...] Na verdade, foi uma geração, como eu gosto de dizer, que se trifurcou, no Brasil. Uma parte dela, após o AI-5, quando a ditadura se transformou em ditadura total, foi para a luta armada, para a clandestinidade; outra parte resolveu ir fundo na questão da contracultura, procurando criar um universo à parte, em que fosse possível viver: foram as comunidades rurais, o uso de drogas, sobretudo das alucinógenas, como o LSD. As pessoas passaram a viver juntas em comunidades, pequenas famílias, tentando não ler jornal, sair daquela realidade, sair daquele “bode”, como se dizia na época. Foram as pessoas que viraram hippies. E houve um terceiro segmento daquela geração, que acabou rapidamente se

integrando àquilo que o sistema oferecia. Porque ao mesmo tempo que vivíamos sob uma ditadura sanguinária, paradoxalmente, para a classe média intelectualizada, preparada profissionalmente, havia alternativas fantásticas de emprego e ascensão social (Sirkis, 1998, p. 112).

Influenciados pelas lutas políticas de libertação de outros países, a exemplo de Cuba e do Vietnã, com ideias anticapitalistas e anti-imperialistas muitos jovens brasileiros engajaram-se na revolta armada. A música, particularmente, pela sua grande difusão nos meios de comunicação, era uma espécie de termômetro da situação político-social e econômica do país, sendo assim, intelectuais e musicistas encorajaram a volta das raízes populares, e repudiavam a influência estrangeira na música brasileira, em especial do rock.

Artistas da época, tais como Elis Regina, Wilson Simonal, Geraldo Vandré, entre outros, chegaram a promover uma passeata em São Paulo, contra as guitarras elétricas. Luiz Carlos Maciel, afirma que o contexto histórico no qual viviam permitiu que se identificasse nas guitarras um efeito da colonização americana, consistindo num abandono do

“genuinamente brasileiro”, como se a eletricidade pudesse ser mais americana que brasileira (Maciel, 1996, p. 199).

Diante esse movimento conservador da MPB, o poeta concretista Augusto de Campos, mostrou-se contrário à pureza cultural defendida:

[...] da perplexidade inicial, partiram alguns para uma infrutífera “guerra santa” ao “iê-iê-iê”, sem perceber a lição que esse fato novo musical, estava, está dando de graça, até para o bem da música popular brasileira. Os novos meios de comunicação de massa, jornais e revistas, rádio e televisão, têm suas grandes matrizes nas metrópoles, de cujas “centrais” se irradiam as transformações para milhares de pessoas de regiões cada vez mais numerosas. A intercomunicabilidade universal é cada vez mais intensa e mais difícil de conter, de tal sorte que é literalmente impossível a um cidadão qualquer viver a sua vida diária sem se defrontar a cada passo com o Vietnã, os Beatles, as greves, 007, a Lua, Mao, ou o papa. Por isso mesmo é inútil preconizar uma impermeabilidade nacionalística aos movimentos, modas e manias de massa que fluem e refluem de todas as partes para todas as partes. [...] As criações intelectuais de uma nação tornam-se propriedade comum de todas. A estreiteza e o exclusivismo nacionais tornam-se cada vez mais impossíveis; das inúmeras literaturas

nacionais e locais, nasce uma literatura universal (Campos, 1978, p. 60).

No Brasil, as ideias contraculturais foram disseminadas por pequenos grupos, compostos por jovens da classe média, intelectuais, e entusiastas de movimentos libertários de outras partes do mundo. As informações contraculturais eram normalmente transmitidas através de discursos orais, o que gerava interpretações diversas. Sobre isso, Maciel (1973, p. 105) diz:

[...] Uma das coisas mais interessantes sobre a chamada contracultura é que, fracassada ou não, ela se desenvolve muito à margem da palavra escrita, e principalmente impressa. Os hippies, tentando recuperar o que foi perdido pela civilização ocidental, revalorizam com energia intuitiva a tradição oral. Os saques, os toques, etc, vão passando de boca-a-boca. Isso talvez seja menos verdade nos Estados Unidos, onde existe uma já poderosa imprensa underground operando com bastante liberdade.

No Brasil dos anos 60 não havia espaço para a Contracultura na grande imprensa, e as informações circulavam geralmente através da escuta, dos discos, de conversas informais, de produções independentes, e também dos astros da época. A Contracultura, por tanto, era tida como

algo exótico, uma moda perigosa para a sociedade devido às suas ideias contrárias à família e aos bons costumes.

A diferença entre as contraculturas brasileira e americana residia nos diferentes graus de desenvolvimento e nas diferentes contradições sociais, políticas e econômicas. O Brasil, ao contrário dos Estados Unidos, estava integrado através de um processo violento ao sistema capitalista internacional, sem levar em conta suas próprias contradições e desigualdades sociais básicas, acentuando, assim, sua dependência em todos os níveis. (Barros, 2004, p.36)

Tropicália

Entre 1965 e dezembro de 1968, desenvolveu-se no Brasil uma inovadora atividade artística com moldes culturais e políticos, durante o período da Ditadura Militar (1964-1985), em que projetos vanguardistas, majoritariamente associados a polos político-sociais, remontam às áreas de produção artística.

Sobre o movimento de contracultura, Tropicalismo, Favaretto (1979, p. 28) observa:

A mistura tropicalista notabilizou-se como uma forma *sui generis* de inserção histórica no processo de revisão cultural que se desenvolvia desde o início dos anos 60. Os temas básicos desta revisão consistiam na redescoberta do Brasil, volta às origens nacionais, internacionalização da cultura, dependência econômica, consumo e conscientização.

O ano de 1967 foi especialmente importante para os movimentos de contracultura no Brasil, já que coexistiram Tropicalismo, movimento iniciado com as músicas ‘Alegria, alegria’, de Caetano Veloso, e “Domingo no parque”, de Gilberto Gil, apresentadas no III Festival de Música Popular Brasileira da TV Record; a estreia do filme Terra em transe, de Glauber Rocha.

Além da montagem de ‘O rei da vela’, peça de Oswald de Andrade, pelo Teatro Oficina de São Paulo; a instalação artística ‘Tropicália’, de Hélio Oiticica, na exposição Nova Objetividade Brasileira, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; e o lançamento de ‘PanAmérica’, livro de José Agrippino de Paula.

Sobre as apresentações de Caetano Veloso e Gilberto Gil no III Festival de Música Popular Brasileira da TV Record, Favaretto (1979, p. 23) destaca:

As músicas de Caetano e Gil, apesar do impacto, não foram as vencedoras do festival, ficando, respectivamente, em quarto e segundo lugar. As classificadas em primeiro e terceiro foram Ponteio, de Edu Lobo, e Roda Viva, de Chico Buarque de Holanda. O festival, no entanto, foi o ponto de partida de uma atividade que logo seria denominada tropicalismo [...] De um lado, associava-se a moda ao psicodelismo, mistura de comportamentos hippie e música pop, indiciada pela síntese de som e cor; de outro, a uma revivescência de arcaísmos brasileiros, que se chamou de "cafonismo". Os tropicalistas não desdenharam este aspecto publicitário do movimento; sem preconceitos, interiorizaram-no em sua produção, estabelecendo assim uma forma específica de relacionamento com a indústria da canção.

Em abril de 1968, Caetano Veloso, participante ativo do movimento, ao ser indagado por Augusto de Campos (1993, p. 2007) sobre o que seria o Tropicalismo, movimento musical ou comportamental, respondeu: "Ambos. E mais ainda: uma moda. Acho bacana tomar isso que a gente está querendo fazer

como Tropicalismo. Topar este nome e andar um pouco com ele. Acho bacana. O Tropicalismo é um neoantropofagismo.”

Por isso, apesar de suas diferenças, grande parte das produções realizadas nesse período foram catalogadas ao Movimento Tropicalista, pois concordavam com a ideia de arte de ruptura, aliada a inovação das linguagens e estratégias culturais defendendo a participação do corpo social nas atividades artístico-culturais.

O grande acontecimento musical do movimento, ocorre em 1968, com o lançamento do disco-manifesto *Tropicália ou Panis et Circencis*, pela gravadora Philips, que trazia um mosaico de sons, gêneros e ritmos populares, nacionais e internacionais, carregado de críticas ideológicas em suas doze composições, assinadas por Gil, Caetano, Torquato Neto, Capinam e Tom Zé.

Com arranjo e regência de Rogério Duprat, e produção de Manuel Barenbein, o LP possui capa desenvolvida pelo artista plástico Rubens Gerchman, cuja foto foi registrada na casa do fotógrafo Oliver Perroy.

Figura 1 – Capa do disco Tropicália ou Panis et Circencis



Fonte: Gerchman; Perroy / Gravadora Philips - 1968

Sobre a capa do disco, Favaretto (1979, p. 55), comenta:

Veja-se a capa: ela compõe a alegoria do Brasil que as músicas apresentarão fragmentariamente. Sobressai a foto do grupo, à maneira dos retratos patriarcais; cada integrante representa um tipo: Gal e Torquato formam o casal recatado; Nara, em retrato, é a moça brejeira; Tom Zé é o nordestino, com sua mala de couro; Gil sentado segurando o retrato de formatura de Capinam, vestido com toga de cores

tropicais, está à frente de todos, ostensivo; Caetano, cabelreira despontando, olha atrevido; os Mutantes, muito jovens, empunham guitarras e Rogério Duprat, com a chávena-urinol, significa Duchamp. As poses são convencionais, assim como o décor: jardim interno de casa burguesa, com vitral ao fundo, vasos, plantas tropicais e banco de pracinha interiorana. O retrato é emoldurado por faixas compondo as cores nacionais, que produzem o efeito de profundidade. Na capa representa-se o Brasil arcaico e provinciano; emoldurados pelo antigo, os tropicalistas representam a representação.

Nos festivais de música de 1968, o Tropicalismo, além de servir como rótulo comercial, possuía sua torcida e seus simpatizantes entre os jurados. Era notório que, pouco a pouco, a indústria cultural tentava transformar os experimentos dos artistas tropicalistas em uma fórmula reconhecível, em busca de tornar o estilo do movimento em um gênero que concordava com as lógicas de mercado.

Conforme os pensamentos de Herbert Marcuse (2000, p. 260) sobre a cultura de massa e a indústria cultural, se examinamos o movimento de contracultura no Brasil: “seremos levados a dizer que a crise atual da arte faz simplesmente parte da crise geral da oposição política e moral

à nossa sociedade, de sua inabilidade em definir, nomear e comunicar as metas da oposição a uma sociedade que, afinal de contas, entrega suas mercadorias”.

Neste sentido, apesar da criticidade presente no movimento, a Tropicália, é vista como a parte positiva, possível e culturalmente inovadora, do processo histórico marcado pelos obstáculos fomentados pelo golpe militar de 1964. E por isso sofreu críticas por parte da esquerda revolucionária do país, pela sua postura colorida, e por vezes entendida como alienada.

Sidney Miller (1968, pp. 207-221), compositor brasileiro, pensou sobre as relações de comércio e cultura, impostas pelos países capitalistas, e escreveu:

Universalização [da música popular brasileira] responde a um processo de estagnação do mercado interno (novas demandas não estendidas) e a um ‘mecanismo empresarial’ que reflete uma iniciativa internacional no sentido da universalização do gosto popular (...) Não se pode querer ser universal quando o universo tem dono. Comercialmente interessa mais não distribuir uma linguagem nacional, esquisita e apimentada, do que uma linguagem vulgar, por ser mais técnica e

menos filiada a essa cultura específica, poderia ameaçar o produto original do país distribuidor, via de regra, tecnicamente mais perfeito e culturalmente gasto.

Miller, nesse trecho, aponta que o universalismo da música popular era apenas uma forma mais eficaz de grupos que já dominavam se firmarem no mercado de disco. Sendo assim, não seria a solução nem do progresso, nem de uma nova realidade socioeconômica, mas sim de uma divisão de mercado e da criação de rótulos para vender.

Na lacuna das discussões abertas por Caetano e Gil surgiram duas novas vozes importantes; Tom Zé (ganhador do Festival da TV Record de 1968) e Gal Costa, essa última sendo mais explorada no capítulo seguinte.

Gal Costa (1969)

O disco Gal Costa 1969, conhecido como Gal e também denominado como “Tuareg”, é uma obra notável do movimento tropicalista, com seu conteúdo que segue, em grande parte, as principais características das formas de expressão da corrente.

Gal Costa, antes conhecida como a artista tímida e de figura contida, nesta obra renuncia sua postura e a sua forma de interpretar as músicas, adotando um visual extravagante e uma forma de cantar mais expressiva, utilizando-se da estética colorida e subversiva da tropicália. A alteração de comportamento vem por conta do despertar da sua manifestação artística, que surge após o decreto do AI-5. Conhecido como "anos de chumbo", o período foi marcado pela época mais repressiva do regime, acarretando na prisão de seus parceiros Gilberto Gil e Caetano Veloso.

Figura 2 – **Capa do disco Gal Costa (1969)**



Fonte: Dircinho / Gravadora Philips - 1969

Com a maior parte dos artistas da corrente exilados, Gal introduziu-se no movimento como uma das únicas vozes da vertente que ainda residia no Brasil, tornando-se um fundamental símbolo das manifestações contra o regime militar. Com isso, vinculando-se a nomes da cultura marginal, em Gal 1969, a cantora formou parceria com artistas como Jards Macalé e Waly Salomão, aprofundando-se na linguagem experimental, que ia na contramão das ideias do sistema, representando todo o cenário da contracultura brasileira. Contudo, toda a produção da obra foi voltada à estética do ideário contracultural, com referências ao uso do LSD, muito popular na época. Influenciado por ícones da juventude rebelde como Jimi Hendrix e Janis Joplin, possuía visual de capa colorido e surrealista, além do estilo musical psicodélico, com gritos e guitarras distorcidas servindo de pano de fundo para as letras de duplo sentido.

O disco Gal possui 9 faixas, trazendo um repertório com a presença dos amigos Caetano Veloso e Gilberto Gil, que embora exilados, têm vozes predominantes e junto de Jorge Ben, produziram o maior número de letras na obra. Em comparação ao LP anterior de Gal, a única novidade nas

composições é José Carlos Capinam e Jards Macalé, seus mais recentes parceiros de música. Essa seleção de compositores certifica as declarações de Gal na imprensa a respeito de sua admiração pelos parceiros Caetano e Gil e pela dupla Erasmo e Roberto Carlos, assim como a afinidade artística que vinha desenvolvendo com Macalé.

O lado A do disco é reservado para músicas com intenções mais comerciais, enquanto o lado B é preenchido por um som com elementos experimentais. Portanto, o LP não contém uma divisão rígida, pois, mesmo nas músicas de cunho comercial, carregam ideias e elementos sonoros que contrariavam o tradicionalismo da indústria da época. Dessa forma, é notório o uso de efeitos de fuzz e distorções em instrumentos elétricos, produzindo ruídos e ecos na criação sonora, técnicas consideradas rebeldes para o comércio brasileiro.

O álbum dá início com a canção Cinema Olympia, composta por Caetano Veloso. Esta faixa representa um caráter emblemático ao evocar um local tradicionalmente associado à liberdade artística e à memória de um Brasil pré-ditadura. A referência do aclamado e clássico Cinema Olympia

de Salvador, é usado como uma metáfora para a resistência simbólica à censura imposta pelo regime militar, representando um espaço público onde pessoas se encontravam para se divertir, consumir arte e se expressar, sem medo da opressão causada pelos militares.

Sorvetes e vedetes
Socos e coladas
Espartilhos Pernas e gatilhos
Atilhos e gargalhada geral
Do meio-dia até o anoitecer. [...]
(Veloso, 1969, “Cinema Olympia”).

Ademais, logo após Cinema Olympia, a segunda faixa do disco, Tuareg, se distingue pela presença da cítara, que traz uma face oriental para a obra. A letra de Jorge Ben fala sobre um guerreiro nômade, pertencente aos povos tuaregues do Saara, que transita pelo deserto e cujas características de personalidade são, entre outras, “nobre”, “bandoleiro”, “justiceiro” e “mandingueiro”. Dessa forma, a canção produz um duplo sentido ao referenciar uma figura simbólica de resistência, aludindo aos movimentos guerrilheiros, que praticavam um papel relevante nas lutas de resistência da época. Sendo assim, o tuareg, nesse contexto, pode ser interpretado como um combatente no movimento de guerrilha, com sua identidade e luta desafiando o regime militar.

“Cultura e Civilização”, de Gilberto Gil, é a faixa mais experimental do lado A. Logo na introdução, o receptor é levado a uma nuvem sonora de ruídos, microfônias, grunhidos vocais, baixo e guitarras com efeitos de distorção. A letra expressa um desprezo à “cultura e a civilização”, atitude que é contraposta por um “ou não”, em uma brincadeira poética de Gil que ressalta a contradição.

A cultura, a civilização
Elas que se danem
Ou não
A cultura, a civilização
Elas que se danem
Ou não
A cultura, a civilização
Elas que se danem
Ou não
Somente me interessam
Contanto que me deixem meu licor de
jenipapo
O papo das noites de São João
Somente me interessam
Contanto que deixem meu cabelo belo
Meu cabelo belo
Como a juba de um leão
Contanto que me deixem
Ficar na minha
Contanto que me deixem
Ficar com minha vida na mão
Minha vida na mão
Minha vida [...]
(Gil, 1969, “Cultura e Civilização”)

Certamente, o argumento de Gil, entre os vocais e gritos da interpretação de Gal Costa, desafiavam diretamente os valores impostos pela cultura ocidental e pela civilização moderna. Este tipo de provocação e crítica à visão eurocentrista cultural e civilizacional era um dos pilares das manifestações tropicalistas, que buscavam uma identidade exclusivamente brasileira. Com isso, esta crítica de Gilberto Gil à cultura ocidental moderna é expressa através de elementos da cultura popular Nordestina, como o “licor de jenipapo”, e as festas de São João. Estes símbolos representam uma afirmação de identidade, que resgata as tradições que, por muitas vezes, são marginalizadas. Também, a menção ao "cabelo belo" e à "juba de leão" reforça essa ideia de autossuficiência, celebrando uma estética que subverte os padrões eurocentristas. Contudo, a estrutura experimental da música também reflete a resistência à forma tradicional, desafiando as convenções da música popular.

Conclusão

Portanto, a conclusão deste artigo destaca a importância da fundamentação crítica de Herbert Marcuse

sobre a repressão cultural, como alicerce para o surgimento da Tropicália no Brasil. Esse movimento subversivo, responsável pela mixagem do nacional ao estrangeiro, do tradicional ao moderno, representou o real anseio ideológico pela ruptura com padrões estéticos e políticos preestabelecidos, atuando como principal arma simbólica contra discursos dominantes trazidos pela ditadura militar em 1964.

Apesar de findado em 1969, o manifesto tropicalista marcou profundamente a herança cultural e política brasileira, e seu legado histórico ainda reverbera por meio das obras de artistas que continuam igualmente relevantes no cenário artístico nacional como Caetano Veloso, Gilberto Gil e Gal Costa, esta última analisada neste trabalho.

Além disso, é crucial que sejam realizadas mais investigações sobre como as teorias comunicacionais, a exemplo de Marcuse, dialogam com significativos eventos que remontam ao passado histórico das sociedades. Com isso, a pesquisa reforça a necessidade de reflexão sobre o potencial transformador da arte e da comunicação, principalmente na conjuntura mundial atual, marcada por constante agitação

política e o ressurgimento de ideais extremistas que ameaçam as liberdades individuais.

Referências Bibliográficas

ALONSO, G. O píer da resistência: contracultura, tropicália e memória no Rio de Janeiro. **Achegas. net**, v. 1, p. 44-71, 2013. Disponível em: https://achegas.net/numero/46/gustavo_alonso_46.pdf Acesso em: 24 mar. 2025.

ASCARI, B. **Gal Costa - Gal (1969): Album Review**. São Paulo: Som de Peso, 2019. 1 vídeo (16 min). Disponível em: https://youtu.be/_4co6Bb9ANU?si=_B5k5XQLhNZCKTMQ Acesso em: 02 abr. 2025.

BARROS, M. P. A Contracultura Tropical E A Resistência À Ditadura Militar. *Akrópolis*, 12(1): 33-39, 2004.

BRANDÃO, L. A escola de Frankfurt e a Teoria Crítica. **Comunidade Cultura e Arte**, [s.l.] 2018. Disponível em: <https://comunidadeculturaearte.com/a-escola-de-frankfurt-e-a-teoria-critica/>. Acesso em: 02 abr. 2025.

CAMARGO, Felipe Aparecido de Oliveira. A trajetória artística de Gal Costa entre o Tropicalismo musical e a contracultura (1968-1973). **Repositório Institucional Unesp**, Franca, 2024. Disponível em: <https://hdl.handle.net/11449/260068> Acesso em: 02 abr. 2025.

CAMARGO, S. OS PRIMEIROS ANOS DA “ESCOLA DE FRANKFURT” NO BRASIL. **Scielo Brasil**, São Paulo 2014.

Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0102-64452014000100005>. Acesso em: 02 abr. 2025.

CAMPOS, A. O balanço da Bossa e outras bossas. 5ªed., São Paulo, Perspectiva, 1993. p. 207.

DE BARROS, P. M. Tropicália: contracultura, moda e comportamento em fins da década de 60. **dObra[s] – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda**, [S. l.], v. 9, n. 20, p. 160–177, 2016. DOI: 10.26563/dobras.v9i20.482. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/482>. Acesso em: 24 mar. 2025.

DICINHO. Gal Costa – Gal. [s.l.], [s.d.]. **Discogs**, Philips, 1969. Disponível em: <https://www.discogs.com/release/1082068-Gal-Costa-Gal>. Acesso em: 09 abr. 2025.

DISCOGS. Gal Costa – Gal. [s.l.], [s.d.]. **Discogs**, Philips, 1969. Disponível em: <https://www.discogs.com/release/1082068-Gal-Costa-Gal>. Acesso em: 09 abr. 2025.

DISCOGS. Various – Tropicália Ou Panis Et Circencis. [s.l.], [s.d.]. **Discogs**, Philips, 1968. Disponível em: <https://www.discogs.com/release/3091294-Various-Tropic%C3%A1lia-Ou-Panis-Et-Circencis>Acesso em: 09 abr. 2025.

FAVARETTO, C. Tropicália: alegoria, alegria. São Paulo, Kairos, 1979. p. 23, 28, 55.

FONTES, Maria Vitória Santos. Ecos da Contracultura na Tropicália Brasileira: (1968-1971). **Repositório Institucional UFS**, 2021. Disponível em:

https://ri.ufs.br/bitstream/riufs/16168/2/Maria_Vitoria_Santos_Fontes.pdf. Acesso em: 24 mar. 2025.

LEE-MEDDI, Jeocaz. Gal 1969, O PSICODÉLICO.

virtualia.blogs.sapo, [s.l], 2009. Disponível em:

<https://virtualia.blogs.sapo.pt/22537.html> Acesso em: 02 abr. 2025.

MAESTROVIRTUALE. Herbert Marcuse: Biografia, Teoria e Contribuições. **Maestrovirtuale.com**, [s.l.], [s.d]. Disponível em: https://maestrovirtuale.com/herbert-marcuse-biografia-teoria-e-contribuicoes/?expand_article=1&expand_article=1 Acesso em: 24 mar. 2025.

MACIEL, L. C. Nova consciência. Jornalismo contracultural-1970-72. Rio de Janeiro: Eldorado, 1973.

_____. A contracultura na América do Sol: Luiz Carlos Maciel e a coluna Underground. Assis, 2002. Dissertação (Mestrado)-Universidade Estadual paulista, 2002.

MARCUSE, H. Arte na sociedade unidimensional. Lima, L. C. Teoria da cultura de massa. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p. 260.

MILLER, S. "O universalismo e a MPB". In Revista de Civilização Brasileira. 1968, pp. 207-221.

NAPOLITANO, M., & Villaça, M. M. (1998). Tropicalismo: As Relíquias do Brasil em Debate. Revista Brasileira de História, 18(35).

SILVA, Rafaela. Contracultura: A Resistência Cultural que Transforma a Sociedade. **Rabiscos da História**, [s.l.], [s.d]. Disponível em: <https://rabiscodahistoria.com/contracultura->

a-resistencia-cultural-que-transforma-a-sociedade/Acesso em: 24 mar. 2025.

SIRKIS, A. Rebeldes e contestadores. [S. l.]: Perseu Abramo, 1998, p. 112.

SOARES, J. C. Marcuse, o filósofo refratário. **Revista CULT**, São Paulo, n. 141, 14 mar. 2010. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/o-filosofo-refratario/> Acesso em: 24 mar. 2025.

VENTURA, Z. 1968: O ano que não terminou. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988, p. 44.

VEZZONI, R. **Tropicalismo: O Brasil dos anos 60**. [S.l.]: reVisão, 2018. 1 vídeo (5 min). Disponível em: https://youtu.be/avpRBwK_b3I?si=kpmi_DOJqmdwxh8A Acesso em: 25 mar. 2025.

Cultural Studies - A representação preta no filme *Pantera Negra*: Uma desconstrução de estereótipos

Ediane França Picanço (UNIFAP)²

Larissa Paes Dias (UNIFAP)³

Introdução

A construção social por meio das mídias exerce uma grande influência na sociedade. *Centre For Contemporary Cultural Studies* (CCCS) tem como eixo no seu estudo, a análise das interações entre cultura atual e a sociedade, incluindo suas expressões culturais, organizações e atividades, bem como

²Ediane França Picanço é acadêmica do curso de Jornalismo da Universidade Federal do Amapá - Unifap.

³Larissa Paes Dias é acadêmica do curso de Jornalismo da Universidade Federal do Amapá.

suas conexões com a sociedade e as transformações sociais (Escosteguy, 2006).

Na metodologia adotada, por meio de pesquisa bibliográfica, iremos analisar as teorias propostas por Raymond Williams, Edward Thompson, Richard Hoggat, com base em seus impactos nas suas contribuições teóricas e metodológicas, e principalmente Stuart Hall (2006), em seu fundamento do livro *A Identidade Cultural na pós modernidade*.

Através dos traços no campo de pesquisa sobre a comunicação e cultura feito pelos autores, o objetivo geral do artigo será correlacionar com o filme *Black Panther* (2018). Notando sua influência na construção de ações e práticas além das telas, com um protagonista chamado T'Challa, e sua grande maioria do elenco constituído por pessoas pretas. Apresenta uma visão diferenciada a partir de posicionamentos político-sociais na história da África, sem ações de cidadãos europeus, em sua grande riqueza, com sua herança, uma sociedade evoluída tecnologicamente (Romanowski et al, 2019).

As questões norteadoras expõem as razões que motivaram a iniciação do artigo, são: como o filme desafia

estereótipos e remodela a representação cultural? E que implicações isso tem nas percepções sociais e na formação social? Com um papel significativo, *Pantera Negra*, produzido por *Marvel Cinematic Universe* (MCU), contribui para uma reflexão sobre o papel da comunicação, cultura e representação na contemporaneidade?

Ao explorar como o filme subverte estereótipos arraigados com a desconstrução de padrões tradicionais de representação de personagens pretos, a elaboração deste artigo se deu pela valorização da comunidade preta, para melhor compreender sua inclusão e a cultura nos cinemas como influência, buscando o que se entende por Estudos Culturais.

Quantos filmes, séries e quadrinhos mostram personagens pretos como protagonistas, sem tratar de assuntos em voga na mídia, como pobreza e/ou violência? A realidade atual tem mostrado que com o sucesso de *Pantera Negra* há uma demanda por histórias que representam diferentes experiências e culturas (Basso et al, 2019). Dessa forma, os pensadores de *Cultural Studies* elucidam que o contexto político-cultural é necessário para analisar as estruturas de poder, com um discurso crítico e auto-reflexivo,

para que busque repensar e redefinir as histórias construídas e associadas a eles (Ribeiro, 2014).

Centre For Contemporary Cultural Studies

O que é, afinal, Estudos Culturais?

Os Estudos Culturais não configuram uma ‘disciplina’, mas uma área onde diferentes disciplinas interatuam visando o estudos de aspectos culturais na sociedade [...] É um campo de estudos em que diversas disciplinas se interseccionam no estudo de aspectos culturais da sociedade contemporânea, constituindo um trabalho historicamente determinado. (Escosteguy, 2006, p.6).

Com o tempo, surgem grandes obras identificadas como base dos Estudos Culturais, de acordo com Escosteguy (2006): As utilizações da cultura (1957), de Richard Hoggat, abordando o eixo autobiográfico da história cultural do meio do século XX; Cultura e sociedade (1958), de Raymond William, uma dissertação da estrutura histórica do conceito de cultura e A

formação da Classe Operária Inglesa (1963), de Edward Thompson, o eixo histórico da sociedade inglesa. A caracterização destes três eixos de pesquisas estabeleceram as bases do estudos culturais no final dos anos 1950, através da grande ruptura de algumas tradições de pensamento (Oliveira, 2009).

A origem do campo de Cultural Studies pode ser atribuída ao Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS). Foi estabelecido como resultado das mudanças nos valores tradicionais da classe operária da Inglaterra no pós-guerra, nos meados do século XX, uma grande reviravolta na teoria social (Costa et al, 2003).

Vinculado ao English Department da Universidade de Birmingham, Richard Hoggat fundou o CCCS em 1964 (Escosteguy, 2006). Hoggat nasceu na Inglaterra e teve como origem uma família de classe trabalhadora. Seu livro *As utilizações da cultura* é retratado nos contextos intelectual e político da Inglaterra no meio do século XX, buscando estudar as influências da cultura de massas, que emergiram pós-guerra, nomeadamente e difundida pelos meios de comunicação sobre a classe trabalhadora. Tal abordagem de Hoggat mostra por um lado “as forças tradicionais” descritas

como geradores de uma ordem autêntica e cultura própria – “Não há lugar como o lar” (Hoggat apud Cunha, 2014, p.3). E por outro lado, expõe-se de forma crítica a industrialização e a americanização de várias formas culturais (Cunha, 2014).

Além do seu principal fundador, Raymond Williams, Edward Thompson e Stuart Hall são grandes nomes que fizeram parte do Centro, por meio da relevante contribuição para a visão da cultura com a sua relação com a história e sociedade.

Raymond Williams, teórico e escritor marxista britânico, articula sobre as principais correntes da cultura contemporânea. Seus argumentos levam à reflexão sobre como os problemas históricos levam à formulação central da teoria marxista da cultura: os modos de sua determinação social e econômica. Para ele,

A história da ideia de cultura é um registro de nossas reações, em pensamento e em sentimentos, as mudanças nas condições de nossa vida em comum. Nosso significado de cultura é uma reação aos eventos que nossos significados de indústria e democracia com extrema clareza. Mas as condições foram criadas e depois modificadas pelos homens. O registro dos eventos encontra-se em alguma parte, em nossa história geral. A história da ideia da cultura é um registro de nossos significados

e nossas definições, mas essas, por sua vez, só podem ser compreendidas no contexto das nossas ações. (WILLIAMS, 2011, p. 321).

A sociedade tem um papel importantíssimo na configuração da cultura uma vez que a sociedade é constituída e constituinte da cultura (Araujo, 2011).

Segundo Almonfrey (2016), para Hall os objetivos do CCCS em sua criação inicial inclui “a condição social e cultural da classe operária, a redefinição elitista e tradicional da educação e a definição de uma “cultura comum” ampla para inserir a cultura popular ou cultura mediada pelos meios de comunicação de massa”, ou seja, uma busca do entendimento das relações das pessoas e classes, com suas influências de todos os grupos, geradores de cultura.

A Identidade Cultural na pós modernidade – Stuart Hall

Stuart Hall, um sociólogo e teórico cultural jamaicano que residiu e atuou na Inglaterra, reconhecido pela sua colaboração em CCCS na Universidade de Birmingham.

Através do Centro, promoveu uma transformação e compreensão no conceitual da cultura (Pina, 2015).

O livro “A Identidade cultural na pós-modernidade” foi lançado em 1992, com o título em inglês *The question of cultural Identity*. Através da tradução realizada por Tomaz Silva e Guacira Louro, publicado em 2006, iremos explorar e discutir as relações e contribuições do autor em suas análises perspicazes sobre identidade, cultura e poder.

Com o olhar sobre a identidade cultural moderna, formada por meio do pertencimento a uma cultura nacional, e como esses processos de mudanças abrangem o conceito de globalização, Hall analisa de como o contexto social, histórico e político desempenha um papel crucial nessa cultura. Em seu primeiro capítulo A identidade em questão’ o autor discorre uma dissertação sobre a fragmentação e descentração de identidades culturais, a “crise de identidade”:

É vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social. (Hall, 2006, p. 13).

Desse modo, a conexão entre as questões da identidade com os processos de mudança da modernidade tardia, possui impacto das mudanças sociais e culturais decorrentes da globalização, com a influência nas identidades individuais e coletivas que são construídas. Hall (2006) também destaca que a identidade é demasiadamente complexa, pouco desenvolvida e compreendida na ciência social contemporânea para ser definitivamente posta à prova, e que devido a isso, é um processo que está ligado à construção social e cultural do indivíduo, com uma constante evolução a cada dia.

Três concepções de identidade diferentes dos indivíduos são abordadas. O autor esclarece que a formação e desenvolvimento destes sujeitos foi possível pelos acontecimentos que ocorreram nos séculos XVI e XVIII, como Iluminismo. Os fundamentos apresentados são: a) Sujeito do Iluminismo, baseado no indivíduo totalmente centrado, unificado e dotado da razão; b) Sujeito sociológico, consequência da ideia de que o núcleo interior do sujeito não é autônomo e autossuficiente, mas formado na relação com outras pessoas e c) Sujeito pós-moderno, formado e transformado continuamente em relação às formas pelas quais

somos representados e abordados no sistemas cultural que nos rodeiam (Hall, 2006).

Hall cita que Raymond Williams observa a história moderna do sujeito individual com dois significados distintos, o sujeito “indivisível” e o outro “singular, distintiva, única” (Hall, 2006, p. 25). O primeiro significa o indivíduo que é “unificado no seu próprio interior”, não podendo ser divisível, formado pelas influências e relações de cultura que não são dissociados. O segundo é aquele com características únicas e distintas.

A partir deste capítulo, houve a dissertação de seus argumentos no livro, explorando tópicos, tais como a globalização e a cultura nacional. “A globalização, à medida que dissolve as barreiras da distância, torna o encontro entre o centro colonial e a periferia colonizada imediato e intenso” (Hall, 2006, p.47). Com separação geograficamente mas com contato entre si, ocorre uma maior troca de interações e influências entre as diferentes regiões. Isso pode causar impactos culturais, uma vez que requer reflexões sobre o poder, com fatores positivos disseminação de ideias culturais e/ou negativos, como a exploração econômica e cultural no que respeita o centro colonial em relação à periferia.

Em relação à cultura nacional, o autor evidencia que não foram formadas apenas por instituições culturais, mas também por símbolos e representações. Ele apresenta que a cultura nacional constrói significados que influenciam e organizam tanto nossas ações “quanto a concepção que temos de nós mesmos” (Hall, 2006, p. 50). Isso implica que a cultura nacional não é apenas algo externo do indivíduo, porém algo que molda nosso comportamento na sociedade, instigando nossa visão de mundo e nós mesmos.

Na era da globalização, segundo Hall (2006), há uma constante evolução das identidades culturais, que são influenciados por diversas tradições e cruzamentos culturais, ou seja, elas não fixas, mas sim fluidas. Essas identidades podem ser estabelecidas em um lugar específico, retornando a suas origens e também, com a homogeneização de culturas, levantando o questionamentos sobre a assimilação de sua cultura em outros lugares, em suas palavras:

Esse conceito descreve aquelas formações de identidades que atravessam e intersectam as fronteiras naturais, compostas por pessoas que foram dispersadas para sempre de sua terra natal. Essas pessoas retêm fortes vínculos com seus lugares de origem e suas tradições, mas

sem a ilusão de um retorno ao passado. Elas são obrigadas a negociar com as novas culturas em que vivem, sem simplesmente serem assimiladas por elas e sem perder completamente suas identidades. Elas carregam os traços das culturas, das tradições, das linguagens e das histórias particulares pelas quais foram marcadas. (Hall, 2006, p.88).

Ainda segundo Hall (2006, p. 75),

[...] Quanto mais a vida social se torna mediada pelo mercado global de estilos, lugares e imagens, pelas viagens internacionais, pelas imagens da mídia e pelos sistemas de comunicação globalmente interligados, mais as identidades se tornam desvinculadas-desalojadas- de tempos, lugares, histórias e tradições específicos e parecem “flutuar livremente”. Somos confrontados por uma gama de diferentes identidades (cada qual nos fazendo apelos, ou melhor, fazendo apelos a diferentes partes de nós) dentre as quais parece possível fazer uma escolha.

Em conclusão, o autor finaliza com o argumento no que diz respeito sobre o que a globalização tem provocado na modernidade tardia. Acerca da homogeneização global com o “ressurgimento da etnia”, termo utilizado por Bauman, é citado:

O ‘ressurgimento da etnia’ traz para a linha de frente o florescimento não-antecipado de lealdades étnicas no interior das minorias nacionais. Da mesma forma, ele coloca em questão aquilo que parece ser a causa profunda do fenômeno: a crescente separação entre o pertencimento ao corpo político e o pertencimento étnico (ou mais geralmente, a conformidade cultural) que elimina grande parte da atração original do programa de assimilação cultural... A etnia tem-se tornado uma das muitas categorias, símbolos ou totens, em torno dos quais comunidades flexíveis e livres de sanção são formadas e em relação às quais identidades são construídas e afirmadas. Existe agora, portanto, um número muito menor daquelas forças centrífugas que uma vez enfraqueceram a integridade étnica. Há, em disso, uma poderosa demanda por uma distintividade étnica pronunciada (embora simbólica) e não por uma distintividade étnica institucionalizada. (Hall, 2006, p. 96).

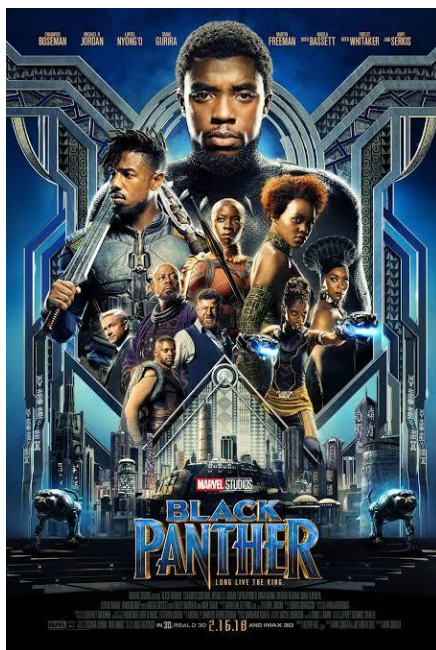
Black Panther dos quadrinhos para o mundo

“Você está me dizendo que o rei de um país de terceiro mundo anda por aí com uma roupa de gato a prova de balas?” – A citação é dita por Everett Ross no filme *Pantera Negra*, interpretado por Martin Freeman, um dos poucos atores não pretos no elenco fenomenal (Sena, 2019). O sarcasmo na frase

reflete a mentalidade de algumas pessoas sobre o continente africano, pois na maioria das vezes sua concepção histórica é retratada com pobreza, fome, e demais assuntos que tendem a associar imediatamente a África.

Pantera Negra é um filme que transcende as expectativas típicas de um filme de super-herói ao mergulhar profundamente na cultura africana e nas questões sociais contemporâneas. Dirigido por Ryan Coogler, o filme segue T'Challa (Chadwick Boseman), enquanto ele retorna a Wakanda para assumir o trono após a morte de seu pai.

Imagem 1 – Pôster oficial do filme Pantera Negra



Fonte: IMDb, 2018 (Divulgação / Disney)

O filme *Black Panther*, com tradução para a língua portuguesa **Pantera Negra**, é uma obra do Universo de super-heróis da Marvel, lançado no ano de 2018, inicialmente nos Estados Unidos com a pré-estreia no dia 29 de janeiro em Hollywood, e seguido no Brasil em 15 de fevereiro. O personagem Pantera Negra, foi o primeiro protagonista super-herói preto criado por uma grande editora de quadrinhos,

desenvolvido pelo escritor e editor Stan Lee e pelo escritor e ilustrador Jack Kirby (Oliveira, 2018).

Apresentando o Reino de Wakanda, a MCU coloca seus dilemas sobre heroísmo na pele de um homem que se tornara rei. Seguindo o evento de Capitão América: Guerra Civil onde o então príncipe T'challa é apresentado para o público, o primeiro filme solo do Pantera é considerado pela crítica “um belo acerto do estúdio” destacando o plano de imagens que apresentam o reino de Wakanda e o exuberante cenário criado, a estética desta nação africana chega a ser comparada com o universo cósmico ou místico, ainda que o reino fique em nosso planeta, o constante contraste entre o preto e o roxo do traje do herói aos céus místicos, do líquido ritualístico às ruas coreanas, somado às cores quentes das planícies do país e de cassinos luxuosos, é simplesmente de encher os olhos de quem assiste a trama.

Imagem 2 – A nação fictícia de Wakanda

Fonte: Trailer oficial, 2018 (Divulgação / Disney)

A representação de Wakanda como uma nação africana avançada, rica em vibranium, mas escondida do mundo exterior é um ponto fundamental do filme. Isso permite uma exploração de temas como identidade, tradição versus modernidade e responsabilidade para com o mundo além das fronteiras da nação fictícia. Ela serve como um espelho para as nações africanas reais, muitas vezes subestimadas e exploradas, enquanto também desmitifica estereótipos negativos associados ao continente africano.

O filme nos permite um entendimento rico, complexo de mudanças e disputas sociais significativas protagonizadas, criativamente, pela população preta que se utiliza de inúmeros meios artísticos. Nesse caso específico, uma produção cinematográfica, para trazer representações e identidades,

supostamente invisibilizadas, para o centro das discussões contemporâneas.

O antagonista do filme, Erik Killmonger (Michael B. Jordan), também oferece uma perspectiva intrigante sobre justiça e responsabilidade. Sua busca por vingança é motivada por uma profunda dor e um desejo de corrigir as injustiças que ele observa no mundo, especialmente por ter vivenciado tais injustiças como cidadão norte-americano. Criando um conflito moral para T'Challa, que é confrontado com a necessidade de reavaliar as políticas isolacionistas de Wakanda e encontrar um equilíbrio entre proteger seu povo e contribuir para o bem maior.

Além disso, o filme destaca a importância da diversidade e da representação positiva na mídia. Ao apresentar um elenco predominantemente preto e personagens fortes e complexos, o filme, que teve diversas indicações ao Oscar em categorias variadas, quebra barreiras e inspira uma geração de espectadores, especialmente aqueles que historicamente foram sub-representados no cinema mainstream.

Imagem 3 – Elenco do filme no SAG Awards 2019



Fonte: Greg DeGuire, 2019

"Pantera Negra" é visualmente deslumbrante, com cenários vibrantes, figurinos exuberantes e coreografias de luta emocionantes. A trilha sonora – Vencedor do Oscar na categoria de Melhor Trilha Sonora – composta por Ludwig Göransson e apresentando contribuições de artistas como Kendrick Lamar, complementa perfeitamente a atmosfera do filme, atribuindo uma dimensão adicional à experiência cinematográfica.

A obra foi o primeiro filme de super-herói a ser indicado na categoria de melhor filme do Oscar em 2019, bem como,

protagonizou a vitória da primeira mulher preta, Ruth E. Carter, na categoria de melhor figurino e teve a primeira mulher preta, Hannah Bleachler, a ser indicada e vencedora na categoria de melhor designer de produção no mesmo ano. Alguns dos nomes do elenco como Daniel Kaluuya, Lupita N'yongo e Forest Whitaker são vencedores do Oscar através de outros filmes. Angela Bassett e Chadwick Boseman já foram indicados ao prêmio também.

Imagem 4 – Chadwick Boseman no programa *The Daily Show*



Fonte: Boseman, 2018.

Vale mencionar o legado que Chadwick Boseman deixou após seu falecimento, sua grandeza ao protagonizar um super-herói negro em um filme blockbuster de extrema importância para toda uma comunidade, desde 2016, na sua primeira aparição como Pantera Negra, no filme do Capitão América: Guerra Civil.

A saudação de braços cruzados em frente ao corpo com o braço direito sempre sobre o esquerdo do povo de Wakanda representa para a comunidade preta, orgulho e empoderamento, saudação essa que marcou gerações, podendo ser um gesto observado cotidianamente, recheado de simbolismo que ultrapassou o universo da ficção e se faz presente na sociedade atualmente.

Imagem 5 – Elenco do filme fazendo a pose de saudação



Fonte: Drinkwater, 2019.

O teórico, Stuart Hall (2006), argumenta que a mídia influencia profundamente a sociedade, exercendo um poder específico na administração da visibilidade pública midiática e imagética, levando-o a buscar a emancipação por meio do

questionamento da imagem. Desse modo, ao analisarmos o universo cinematográfico no quesito de super-heróis, é nítida a diferença de representatividade. Antes, uma criança preta não teria um protagonista para se espelhar, entretanto, atualmente, com os papéis invertidos nesse filme, uma criança preta agora tem como se sentir representada.

Os estudos de Stuart Hall também destacam a relevância da cultura na interpretação da realidade e dos comportamentos, e como ela é empregada para alterar nossa compreensão, explicação e modelos teóricos do mundo em que vivemos. Nesse contexto, o filme corrobora para englobar diversos temas acerca de identidade e influências étnico-raciais, além de disseminar uma visão diferenciada, se afastando diante dos estereótipos impostos ao continente africano, mostrando os impactos da colonização e exploração de seus recursos naturais e seu povo.

Wakanda, Cultura e Identidade

A produção audiovisual do Universo Cinematográfico Marvel, **Pantera Negra**, para além de uma obra de entretenimento serve, também, para gerar reflexões e questionamentos acerca de pautas raciais. A representatividade identitária e cultural contida no filme está fortemente relacionada com a importância dos estudos culturais abordados, principalmente, por Hall e Williams. Sob esse viés, mesmo considerando as diferenças geográficas e individuais, é inegável que a comunidade preta é capaz de enxergar suas vivências e raízes em cada personagem da produção cinematográfica.

Além disso, é nítido que o cenário das produções da Marvel Studios anterior ao filme do **Pantera Negra** era majoritariamente branco, o papel do personagem negro foi sempre colocado como mero ajudante e coadjuvante em diversas obras de heróis. Sendo assim, o lançamento de **Pantera Negra**, em 2018, veio para mudar a hierarquia que tomava conta das telas ao apresentar, em seu elenco, quase

totalmente formado por pessoas pretas, incluindo diretor e roteirista.

Ao abordar questões como colonialismo, identidade negra, responsabilidade global e as complexidades do poder, **Pantera Negra** ressoou com audiências em todo o mundo, evidenciando a importância de contar histórias que refletem a diversidade e promovem a igualdade racial e cultural. O filme inspirou discussões sobre representatividade em Hollywood e além, destacando a necessidade de mais narrativas que celebrem e dignifiquem as diversas experiências e culturas.

A partir dos conceitos dos estudos sociais de Williams (1992), o desenvolvimento da concepção de cultura é um reflexo de como pensamos e sentimos diante das transformações em nossas condições de vida em sociedade. Nesse sentido, o filme traz à tona o sentimento de pertencimento através da representação racial, cultural e pessoal, ou seja, ao destacar e explorar seus personagens, a obra engloba uma gama extensa que pode se sentir vista e representada.

Ainda de acordo com Williams (2011), a cultura tem o poder de criar a realidade. Ela influencia e molda o mundo real

ao interagir com ele através de diferentes meios materiais, como a linguagem, tecnologias específicas de escrita, estilos de comunicação, sistemas eletrônicos e mecânicos, entre outros. Desse modo, pode-se afirmar que o cinema é um meio de propagação de cultura e conhecimento.

Em Wakanda, a cultura é intrinsecamente ligada à tecnologia e aos costumes tradicionais, criando uma sociedade única. A língua, os trajes, as formas de comunicação e até mesmo as cerimônias rituais refletem a rica cultura wakandana. Ademais, a representação visual de uma nação africana próspera desafia estereótipos e redefine a narrativa cultural. Sendo assim, o filme ilustra como a cultura pode ser uma força produtiva que influencia diretamente a construção do mundo real, como sugerido por Williams.

Além disso, a interação da cultura wakandiana com o mundo exterior, representada pelo conflito entre o segredo de Wakanda – com o objetivo de preservarem os recursos naturais da nação de outros países de primeiro mundo – e a necessidade de ajudar outros povos africanos, demonstra como a cultura pode influenciar e moldar a realidade política e social. Logo, o filme ilustra a ideia de que a cultura não apenas reflete a realidade, mas também a cria e a transforma.

Em última análise, "Pantera Negra" é muito mais do que apenas um filme de super-herói; é uma obra-prima cultural que ressoa com espectadores, em especial com o povo preto de diversos continentes. Sua narrativa envolvente, personagens complexos e temas universais de identidade, justiça e responsabilidade tornam-no um marco significativo no cinema contemporâneo.

Considerações finais

Apresentado através da visão de três autoras autodeclaradas pretas, o filme Pantera Negra teve nosso foco privilegiado por estar imerso e por produzir diversos significados a partir de suas representações e forte influência na sociedade, em seus aspectos políticos e culturais. A partir do filme compreendemos a importância da famigerada representatividade, tendo um elenco, produção e direção majoritariamente de pessoas pretas, nos leva a acreditar que nós enquanto jovens pretos também podemos ocupar espaços que durante muito tempo nos foi negado.

A luta do povo de Wakanda inspirou gerações e continua inspirando nos dias atuais, pois é inevitável citar a felicidade de crianças pretas ao “se verem” em telas de cinema, tv e agora em miniaturas. Vale ressaltar também a autenticidade dos figurinos e cabelos que são usados na trama, a diversidade em penteados, liberdade em poder usar até mesmo o cabelo raspado como a personagem Okoye interpretada pela atriz Danai Gurira.

Apresentada por uma dupla composta por uma autora autodeclarada preta e outra autodeclarada branca, a análise do filme *Pantera Negra*, em diálogo com autores bibliográficos, buscou evidenciar como suas representações simbólicas e narrativas impactam a sociedade contemporânea, especialmente em aspectos políticos e culturais. Com isso, surge a importância do protagonismo preto nos meios midiáticos e de grande alcance, compreender e debater como essa representação influencia o meio social e cultural é de suma importância para abrandar preconceitos e potencializar a diversidade.

Referências

ALMONFREY, Juliana et al. **Estudos Culturais e Educação: Perspectivas temáticas no contexto dos programas de pós-graduação no Brasil.** Caderno de Produção Acadêmico-Científica. Programa de Pós- Pós-Graduação em Educação, Vitória-ES, v. 22, n. 2, p. 42-63, jul./dez, 2016. Disponível em:

<https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=89978449&url=https://periodicos.ufes.br/prodiscente/article/view/14922/10514&ved=2ahUKEwjWxMWd8fKEAxXhq5UCHtI9Dc4QFn0ECA0QAQ&usg=AOvVaw3s7D SST0Q9k2cuK0B0z4-W>. Acesso em: 12 de mar. 2024.

AZEVEDO, Fábio. **O conceito de cultura em Raymond Williams.** Revista Interdisciplinar em cultura e Sociedade (RICS), São Luís, v. 3, número especial Jul/Dez, UFMA: Portal dos periódicos, 2017. Disponível em: <<https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=89978449&url=https://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/ricultsociedade/article/view/7755&ved=2ahUKEwiM5b743vKEAxWQpZUCHfDhCB8QFnoECCwQAQ&usg=AOvVaw1UGzZ9hGtOHuBEKCrKYbO8>>. Acesso em: 21 de fev. 2024.

BLACK PANTHER. Diretor: Ryan Coogler. Produção: Marvel Studios. Estados Unidos. Distribuição: Walt Disney Studios Motion Pictures, 2018.

BOSEMAN, Chadwick. **Wrapping up our #BlackPanther tour with @TrevorNoah, @thedailyshow and a few new friends tonight! #WakandaForever.** Nova Iorque, 2 mar. 2018. Instagram: @chadwickboseman. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/Bfzmgf-HldC/?igsh=MnFwNjU2eWF4NGhx>. Acesso em: 14 mar. 2024.

CUNHA, Diogo. **Usos e Abusos da Cultura.** Richard Hoggart e a Cultura Viva da Classe Trabalhadora. Comunicação Pública [Online], V. 9, nº16, 2014. Disponível em: <http://journals.openedition.org/cp/861>; DOI: <https://doi.org/10.4000/cp.861>. Acesso em 11 de mar. 2024.

DEGUIRE, GREG. Atores do filme com seus troféus. [Fotografia]. 2019. Disponível em: < <https://edition.cnn.com/2019/01/28/entertainment/black-panther-sag-awards> >. Acesso em: 10 set. 2025.

DOS SANTOS, Wellington Oliveira. **Identidade negra, relações étnico-raciais na diáspora e o filme Pantera Negra:: para uma discussão educacional**. Revista de Estudos Universitários – REU, Sorocaba, SP, v. 44, n. 1, 2018. DOI: 10.22484/2177-5788.2018v44n1p69-89. Disponível em: <https://periodicos.uniso.br/reu/article/view/3275>. Acesso em: 13 mar. 2024.

DRINKWATER, Paul. Atores de Pantera Negra no Golden Globes. [Fotografia]. 2019. Disponível em: < <https://ew.com/oscars/black-panther-road-to-oscars/> >. Acesso em: 10 set. 2025.

ESCOSTEGUY, Ana. **Uma introdução aos estudos culturais**. Revista FAMECOS, Porto Alegre, nº 9 . dezembro, 1998. Disponível em: < https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=89978449&url=https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/download/3014/2292/0&ved=2ahUKEwiP_snE4_KEAxVvr5UCHVI6BRYQFn_oECEQQAQ&usg=AOvVaw3Yvy1DcAksraCAj68n-Lp7 >. Acesso em: 01 de mar. 2024.

FRANÇA, V.; SIMÕES, P. **Curso Básico de Teorias da Comunicação**. São Paulo: Autêntica, 2016. P. 161-185.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 12 ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015. 64 pp. ISBN 978-85-8316-007-6

MORESCO, Marcielly; RIBEIRO, Regiane. **O conceito de identidade nos estudos culturais britânicos e latino-americanos: um resgate teórico**. Revista Intamericana de comunicação midiática. V. 14, N. 27, p.168-183, 2014. Disponível em: <https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=89978449&url=https://periodicos.ufsm.br/animus/article/view/13570&ved=2ahUKEwit44TM5vKEAxVps5UCHTL1CgcQFnoECBkQAQ&usg=AOvVaw2EkqTmXNSSBfWZSypofzQj>. Acesso em: 01 de mar. 2024.

PANTERA NEGRA. Pôster oficial. [Imagem]. Local de produção: Marvel Studios, 2018. Disponível em: <https://m.imdb.com/pt/title/tt1825683/>. Acesso em: 10 set. 2025.

PINA, Max. Resenha – **A identidade cultural na pós modernidade**. Élisée, Ver. Geo. UEG- Anápolis, v.4, n.1, p.213-218, Jan./jun. 2015. Disponível em:

<https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=89978449&url=https://www.revista.ueg.br/index.php/elisee/article/view/3562/2531&ved=2ahUKEwj4Jno7vKEAxVERJUCHQaVCfkQFnoECCEQAQ&usg=AOvVaw0hBggZQC0BkS6Ur2icMp9m>. Acesso em 11 de mar. 2024.

ROMANOWSKI, Bruna; SILVA, Carlos; BASSO, Rochana. **Percepções sobre a construção social das histórias de super-heróis nos produtos midiáticos**. PERSPECTIVA, Erechim. V. 43, n.164, p. 99-111, dezembro, 2019. Disponível em:

https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=89978449&url=https://www.uricer.edu.br/site/pdfs/perspectiva/164_784.pdf&ved=2ahUK EwiJ7r-o4vKEAxVYqZUCHUrXBfcQFnoECBsQAQ&usg=AOvVaw233Bjm--Fn_Y8jBH81xIxR. Acesso em: 20 de mar. 2024.

SOUSA, Rose Mara Vidal; MELO, José Marques de; MORAIS, Osvando J. **Teorias da comunicação: correntes de pensamento e metodologia de ensino**. São Paulo: Intercom, 2014.

WILLIAMS, Raymond. (1992). Cultura. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra

WILLIAMS, Raymond. Cultura e sociedade: de Coleridge a Orwell. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.