

Narrativas Insurgentes: diálogos para un mundo posible

Silmara Simone Takazaki: Prólogo // *Eje 1: Imágenes fotográficas, literatura e ilustraciones: la memoria y el cuerpo* - **Ana Ladeira, Júlia Ambrozini Sciamarella Sant'Anna:** Design e velhice: uma análise semiótica da representatividade de mulheres velhas (...) | **Ana Claudia Camila Veiga de França:** Fotografia e Memória em Três Curtas-metragens Brasileiros | **Claudia Regina:** Direção Afetiva: Narrativas Poéticas do Retrato | **Giovanna Trevelin:** Crítica à Colonialidade e Ressimbolização das Imagens de Jean-Baptiste Debret | **Diane Sousa, Raquel Silva:** Cicatrizes da Selva: Exploração, Violência e Poder (...) | **Alex Branga y Samara Mendes Araújo Silva:** Educadas no Trabalho: Retratos da Formação das Operárias Brusquenses (...) | **Mateus Coelho, Rosario Undurraga, Camila Campos Paredes:** Retratos Descentrados: segregação ocupacional de gênero e inserções laborais (...) // *Eje 2: Cine, televisión y tecnologías digitales: ¿Qué representatividad importa?* - **Ingrid Stein Fernandez da Silva:** Identidade de Maestro Arelada à Identidades Sáficas – Análise Acerca de Representação e Representatividade (...) | **Lucilene Mizue Hidaka, Raquel Gomes Noronha, Lara Leite Barbosa:** Coletivo Rosas e Retalhos do Acampamento Rosa Luxemburgo (...) | **Gizelia Mendes Saliby:** O pessoal é político: Mulheres latino-americanas no cinema documental (...) | **Giovanna Guião Pinheiro, Lisa Mombach Schmidt, Emilia Christie Picelli Sanches:** Protagonismo femenino y LGBTQIAPN+ en los videojuegos | **Vanrochris Helbert Vieira:** Representaciones del Fútbol en Telenovelas Brasileñas y Argentinas (...) | **Louise Ariane da Campo, Emilin Grings Silva:** Feminilidade em cena: visualidades tradwife, gênero e domesticidade (...) // *Informe de resultados del proyecto Posdoctoral* - **S. S. Takazaki:** En el Futuro, Alguien se Acordará de Nosotras.

**Cuadernos del Centro de Estudios
en Diseño y Comunicación**

Universidad de Palermo.
Facultad de Diseño y Comunicación.
Instituto de Investigación en Diseño.
Mario Bravo 1050. C1175ABT.
Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.
www.palermo.edu
publicacionesdc@palermo.edu

Director

Oscar Echevarría

Editora

Fabiola Knop

Coordinación del Cuaderno n° 324

Silmara Simone Takazaki (Universidad de Palermo,
Argentina)

Universidad de Palermo

Rector

Ricardo Popovsky

Facultad de Diseño y Comunicación

Decano
Oscar Echevarría

Diseño

Fernanda Estrella - Francisca Simonetti - Constanza Togni

1° Edición. 2025/2026.

Cantidad de ejemplares: 100

Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

Edición papel: ISSN 1668-0227

Edición digital: ISSN 1853-3523



El Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología de la República Argentina, con la resolución N° 2385/05 incorporó al Núcleo Básico de Publicaciones Periódicas Científicas y Tecnológicas –en la categoría Ciencias Sociales y Humanidades– la serie Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]. Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo. En diciembre 2013 fue renovada la permanencia en el Núcleo Básico, que se evalúa de manera ininterrumpida desde el 2005. La publicación en sus versiones impresa y en línea han obtenido el Nivel 1 (36 puntos sobre 36).



Red latinoamericana de revistas académicas en ciencias sociales y humanidades (FLACSO Argentina).



La publicación Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos] (Ed. papel ISSN 1668-0227 / Ed. digital ISSN 1853-3523) forma parte de la plataforma de recursos y servicios documentales Dialnet.



La publicación Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos] (Ed. papel ISSN 1668-0227 / Ed. digital ISSN 1853-3523) se encuentra indexada por EBSCO.



La publicación Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos] (Ed. papel ISSN 1668-0227 / Ed. digital ISSN 1853-3523) está incluida en el Directorio y Catálogo de Latindex.



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.



La publicación Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos] (Ed. papel ISSN 1668-0227 / Ed. digital ISSN 1853-3523) pertenece a la colección de revistas científicas de SciELO.



La publicación Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos] (Ed. papel ISSN 1668-0227 / Ed. digital ISSN 1853-3523) está incluida en Open Journal Systems (OJS), un Sistema de Administración y publicación de revistas y documentos periódicos (Seriadas) en Internet.

Comité Editorial y Arbitraje

Tatiana Acar. UFF - Universidade Federal Fluminense, Brasil

Lucia Acar. UFRJ - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Andrés Acosta Aguinaga. Escuela Toulouse Lautrec, Campus Chacarilla, Perú

Jeimy Johana Acosta Fandiño. Universidad de Ibagué, Colombia

Ileana Grisel Addisi. Universidad Nacional de José Clemente Paz - UNPAZ, Argentina

Omar Alejandro Afanador Ortiz. UDI - Universidad de Investigación y Desarrollo, Colombia

José María Aguirre. UNC - Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Miguel Alfonso Olivares Olivares. Universidad de Valparaíso, Chile

Luciana Allegretti. USP - Universidade de São Paulo, Brasil

Fernando Alberto Alvarez Romero. Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, Colombia

Jaime Eduardo Alzate Sanz. Universidad de Caldas, Colombia

Ibar Federico Anderson. Universidad Nacional de la Plata - UNLP, Argentina

Renato Antonio Bertão. Universidade Positivo, Brasil

Alexandre Sá Barretto da Paixão. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Edurne Battista. Instituto Nacional de Tecnología Agropecuaria - INTA, Argentina

Gabriel Bernal García. Escuela de Artes y Letras, Institucion Universitaria, Colombia

Maria del Rosario Bernatene. UCA - Universidad Católica Argentina, Argentina

Griselda Bertoni. UNL - Universidad Nacional del Litoral, Argentina

Federico Alberto Alvise Maria Brunetti. Liceo Artistico Statale "di Brera", Italia

Lia Calabre. UFF - Universidade Federal Fluminense, Brasil

Danilo Calvache Cabrera. Universidad de Nariño, Colombia

Celso Carnos Scaletsky. Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil

Horacio Casal. Universidad Nacional de Río Negro, Argentina

Jennyfer Alejandra Castellanos Navarrete. Universidad de Nariño, Colombia

Azul Kikey Castelli Olvera. Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, México

Jorge Manuel Castro Falero. Universidad de la Empresa, Uruguay

Leobardo Armando Ceja Bravo. Universidad De La Salle Bajío, México

José Ángel Chavarría Nieto. Universidad De La Salle Bajío, México

Rodrigo Cisternas Osorio. Universidad Casa Grande, Ecuador

Cayetano Cruz García. Universidad de Extremadura, España

Ursula Rosa Da Silva. UFPEL - Universidad Federal de Pelotas, Brasil

Ramiro de León de Armas. Universidad de la Empresa, Uruguay

Javier de Ponti. Universidad Nacional de la Plata - UNLP, Argentina

Gloria Carolina Escobar Guillén. Universidad Rafael Landívar, Guatemala

Luiz Augusto Fernandes Rodrigues. UFF - Universidade Federal Fluminense, Brasil

María Belén Franco. UNC - Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Patricia Cecilia Galletti. UNSAM - Universidad Nacional de San Martín, Argentina

Yaffa Nahir Ivette Gómez Barrera. Universidad Católica de Pereira, Colombia

Sandra Virginia Gómez Mañón. Universidad Iberoamericana, República Dominicana

Lizeth Vanessa Guerrero Serrano. Instituto Tecnológico Universitario Cordillera, Ecuador

Victor Guijosa Frago. Universidad Anáhuac, México

Martha Gutierrez Miranda. Universidad Autónoma de Querétaro, México

Mónica Jacobo. UNC - Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Denise Jorge Trindade. Universidade Estácio de Sá, Brasil

José Korn Bruzzone. Universidad Tecnológica de Chile, Chile

Diego Felipe Larriva Calle. Universidad del Azuay, Ecuador

Mabel Amanda López. UBA - Universidad de Buenos Aires, Argentina

Ricardo López León. Universidad Autónoma de Aguascalientes, México

Rebeca Isadora Lozano Castro. Universidad Autónoma de Tamaulipas, México

Carlos Manuel Luna Maldonado. Universidad de Pamplona, Colombia

Mariela Marchisio. UNC - Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

María Cecilia Mariaca Cardozo. Universidad Católica Boliviana San Pablo, Bolivia

Jimena Mariana García Ascolani. Universidad del Pacífico, Paraguay

Beatriz Sonia Martínez. Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina

Mercedes Martínez González. Universidad Nacional Autónoma de México, México

Alban Martínez Gueyraud. Universidad Columbia del Paraguay, Paraguay

Maria de los Angeles Martini. UBA - Universidad de Buenos Aires, Argentina

Sialia Karina Mellink Méndez. CETYS Universidad, Campus Ensenada, México

Jenny Yolanda Montenegro Araujo. Instituto Metropolitano de Diseño, Ecuador

Hernán Ovidio Morales Calderón. Universidad Rafael Landívar, Guatemala

Nora Angélica Morales Zaragoza. Universidad Autónoma Metropolitana México, México

Claudia Mourthé. UFRJ - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Gloria Mercedes Múnera Álvarez. Corporación Universitaria UNITEC, Colombia.

Alejandro Daniel Murga González. Universidad Autónoma de Baja California, México

Helois Nazaré Dos Santos. UEMG - Universidad do Estado de Minas Gerais, Brasil

Alan Neumarkt. Universidad Nacional de Mar del Plata - UNMdP, Argentina

Jimena Vanina Odetti. Instituto Tecnológico José Mario Molina Pasquel y Henriquez, México

Joel Olivares Ruiz. Universidad Gestalt de Diseño, México

Guido Olivares Salinas. Universidad de Playa Ancha, Chile

José Tomás Pachajoa. Universidad Católica de Colombia, Colombia

Ana Beatriz Pereira de Andrade. UNESP - Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Brasil

Nicolás Pinkus. Universidad Nacional de Lanús, Argentina

Rodrigo Pissetti. UniDBSCO - Centro Universitario Unidombosco, Brasil

Dolly Viviana Polo Florez. Universidad de San Buenaventura, Colombia

Julio Enrique Putallaz. UNNE - Universidad Nacional del Nordeste, Argentina

Paula Rebello. Universidade de Vassouras, Brasil

Edgard David Rincón Quijano. Universidad del Norte, Colombia

Carlos Roberto Soto. Corporación Universitaria UNITEC, Colombia

Stephanie Romero Marquez. Universidad del Arte Ganexa, Panamá

Alfonso Ruiz Rallo. Universidad de La Laguna -ULL, España

Eduardo Russo. Universidad Nacional de la Plata - UNLP, Argentina

Edgar Saavedra Torres. Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, Colombia

Jorge Santamaría Aguirre. Universidad Técnica de Ambato, Ecuador

Marcia de Noronha Santos Ferrán. UFF - Universidade Federal Fluminense, Brasil

Fabián Bautista Saucedo. CETYS Universidad, Campus Tijuana, México

María Liliana Serra. UNL - Universidad Nacional del Litoral, Argentina

Ángel Souto. IAVQ - Instituto Tecnológico Superior Universitario de Artes Visuales, Ecuador

Ana María Torres Fragoso. UANL - Universidad Autónoma de Nuevo León, México

Fanny Monserrate Tubay Zambrano. Universidad de Cuenca, Ecuador

Mario Fernando Uribe. Universidad Autónoma de Occidente, Cali, Colombia

Xinia Varela Sojo. Instituto Tecnológico de Costa Rica, Costa Rica

Rafael Vivanco. USIL - Universidad San Ignacio de Loyola, Perú.

Narrativas Insurgentes: diálogos para un mundo posible

Silmara Simone Takazaki: Prólogo // *Eje 1: Imágenes fotográficas, literatura e ilustraciones: la memoria y el cuerpo* - **Ana Ladeira, Júlia Ambrozini Sciamarella Sant'Anna:** Design e velhice: uma análise semiótica da representatividade de mulheres velhas (...) | **Ana Claudia Camila Veiga de França:** Fotografia e Memória em Três Curtas-metragens Brasileiros | **Claudia Regina:** Direção Afetiva: Narrativas Poéticas do Retrato | **Giovanna Trevelin:** Crítica à Colonialidade e Ressimbolização das Imagens de Jean-Baptiste Debret | **Diane Sousa, Raquel Silva:** Cicatrizes da Selva: Exploração, Violência e Poder (...) | **Alex Branga y Samara Mendes Araújo Silva:** Educadas no Trabalho: Retratos da Formação das Operárias Brusquenses (...) | **Mateus Coelho, Rosario Undurraga, Camila Campos Paredes:** Retratos Descentrados: segregação ocupacional de gênero e inserções laborais (...) // *Eje 2: Cine, televisión y tecnologías digitales: ¿Qué representatividad importa?* - **Ingrid Stein Fernandez da Silva:** Identidade de Maestro Arelada à Identidades Sáficas – Análise Acerca de Representação e Representatividade (...) | **Lucilene Mizue Hidaka, Raquel Gomes Noronha, Lara Leite Barbosa:** Coletivo Rosas e Retalhos do Acampamento Rosa Luxemburgo (...) | **Gizelia Mendes Saliby:** O pessoal é político: Mulheres latino-americanas no cinema documental (...) | **Giovanna Guião Pinheiro, Lisa Mombach Schmidt, Emilia Christie Picelli Sanches:** Protagonismo femenino y LGBTQIAPN+ en los videojuegos | **Vanrochris Helbert Vieira:** Representaciones del Fútbol en Telenovelas Brasileñas y Argentinas (...) | **Louise Ariane da Campo, Emilin Grings Silva:** Feminilidade em cena: visualidades tradwife, gênero e domesticidade (...) // *Informe de resultados del proyecto Posdoctoral* - **S. S. Takazaki:** En el Futuro, Alguien se Acordará de Nosotras.

Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación, es una publicación académica internacional y periódica, del Instituto de Investigación en Diseño de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo que se edita ininterrumpidamente desde el año 2000.

Los **Cuadernos** reúnen los resultados de los Proyectos de las diferentes Líneas del Instituto de Investigación, muchos de ellos realizados en colaboración con instituciones académicas nacionales e internacionales.

Varias ediciones de **Cuadernos** documentan Proyectos que pertenecen a Líneas de Investigación vinculadas y/o articuladas con los Posgrados de Diseño de la Universidad de Palermo (Maestría en Gestión del Diseño, que se dicta desde el año 2002 y Doctorado en Diseño, que se edita desde el año 2014).

Cuadernos en el año 2007, fue reconocida por su calidad por el entonces Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación de la República Argentina, e incorporada al Núcleo Básico de Revistas Científicas Argentinas (NBR), que es un proyecto del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) de la República Argentina, en la Categoría Ciencias Sociales y Humanidades. Desde ese año, la publicación permanece en este NBR mejorando sus sucesivas evaluaciones (2010, 2013, 2016, 2019) hasta el presente.

En la actualidad **Cuadernos** tiene una edición papel (ISSN 1668-0227) y una digital (ISSN 1853-3523). La publicación está indizada en Scielo (Scientific Electronic Library OnLine), en Latindex, en Dialnet, en Ebsco Information Services y forma parte del sistema OJS (Open Journal Systems).

Los contenidos completos de todas las ediciones de **Cuadernos** están disponibles, en forma libre y gratuita, como también las instrucciones para la presentación de originales, en el siguiente sitio de la Facultad: palermo.edu/cuadernosdc

Los contenidos y opiniones publicados en los artículos de la presente edición, es responsabilidad absoluta de cada autor.

Instituto de Investigación en Diseño.
Facultad de Diseño y Comunicación.
Universidad de Palermo. Buenos Aires.
2026/2027

Narrativas Insurgentes: diálogos para un mundo posible

Prólogo

Silmara Simone Takazaki p. 11

Eje 1: Imágenes fotográficas, literatura e ilustraciones: la memoria y el cuerpo

Design e Velhice: Uma Análise Semiótica da Representatividade de Mulheres Velhas em Cartazes de Filmes Brasileiros

Júlia Ambrozini y Ana Ladeira p. 21

Fotografia e memória em três curtas-metragens brasileiros

Ana Claudia Camila Veiga de França p. 37

Direção Afetiva: Narrativas Poéticas Do Retrato

Claudia Regina p. 51

Crítica à Colonialidade e Ressimbolização das Imagens de Jean-Baptiste Debret

Giovanna Trevelin p. 67

Cicatrices da Selva: Exploração, Violência e Poder no Romance A Voragem

Diane Xavier de Sousa y Raquel Lopes da Silva p. 87

Educadas no Trabalho: Retratos da Formação das Operárias Brusquenses (1957-1999)

Alex Branga y Samara Mendes Araújo Silva p. 105

Retratos Descentrados: segregação ocupacional de gênero e inserções laborais atípicas no mercado de trabalho chileno

Mateus Coelho, Rosario Undurraga y Camila Campos Paredes p. 119

Eje 2: Cine, televisión y tecnologías digitales: ¿Qué representatividad importa?

Identidade de Maestro Arelada à Identidades Sáficas – Análise Acerca de Representação e Representatividade em “Tár”

Ingrid Stein Fernandez da Silva p. 133

Coletivo Rosas e Retalhos do Acampamento Rosa Luxemburgo (FNL): Diálogos com os Fundamentos do Design Prospectivo

Lucilene Mizue Hidaka, Raquel Gomes Noronha y Lara Leite Barbosa p. 147

O pessoal é político: Mulheres latino-americanas no cinema documental de Helena Solberg

Gizelia Mendes Saliby p. 167

Protagonismo femenino y LGBTQIAPN+ en los videojuegos

Giovanna Guião Pinheiro, Lisa Mombach Schmidt y Emilia Christie Picelli Sanches p. 181

Representaciones del Fútbol en Telenovelas Brasileñas y Argentinas: ¿Se Tematizan Cuestiones de Género y Sexualidad?

Vanrochris Helbert Vieira p. 197

Feminilidade em cena: visualidades tradwife, gênero e domesticidade no TikTok

Louise Ariane da Campo y Emilin Grings Silva p. 209

Informe de resultados del proyecto Posdoctoral

En el futuro, alguien se acordará de nosotras

Silmara Simone Takazaki p. 219

Publicaciones del CEDyC p. 231

Síntesis de las instrucciones para autores p. 233

Resumen: Este texto sintetiza el enfoque conceptual que ha guiado la creación de este número del Cuaderno del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación, titulado “Narrativas Insurgentes: Diálogos para un Mundo Posible”. Esta publicación forma parte y es el resultado de la investigación desarrollada en la Línea de Investigación “El Camino de la Heroína”. El objetivo de este proyecto fue examinar de manera crítica y atenta todas las cuestiones de género que impregnan y elaboran la imagen (cuerpo, movimiento, performatividad, expresiones) y sus ficciones subjetivas; y que, a partir de estos análisis, se ofrecieran propuestas responsables que indican caminos, luchas y alianzas para un mundo mejor —y una vida posible— para todas las personas. Se abordan casos relacionados con las artes visuales, el diseño gráfico, el cine y la fotografía, y otras prácticas creativas.

Palabras clave: género - imagen - diversidad - diseño - arte - narrativa - cine.

El presente número de la publicación (#324) Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación: “Narrativas Insurgentes: diálogos para un mundo posible” se inscribe en la Línea de Investigación (23) El camino de la Heroína: Narrativa, Género, Diversidad e Imaginario Social, dirigida por Gabriel Los Santos y Tomás Stiegwardt, del Instituto de Investigación en Diseño de la Universidad de Palermo y contiene los resultados del Proyecto Posdoctoral titulado: “En el Futuro, Alguien se Acordará de Nosotras”, postulado por la Dra. Silmara Simone Takazaki, becaria de la Universidad de Palermo.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 18]

(1) Ver CV en pág. 19

Introducción

Este número de los Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación forma parte de la línea de investigación El Camino de la Heroína, fruto del proyecto postdoctoral multidisciplinar en Diseño de la Universidad de Palermo, Buenos Aires/Argentina, titulado *Narrativas Insurgentes: diálogos para un mundo posible*.

En este volumen, nos proponemos investigar y analizar feminismos decoloniales, identidades y nuevos lenguajes en los estudios de género, considerando sus implicaciones en las imágenes (diseño de personajes, cine y medios audiovisuales, artes, teatro, publicidad, fotografía...) y sus discursos narrativos, guiones y diálogos. Desde perspectivas de género y mediante enfoques multi e interdisciplinarios, los trabajos aquí reunidos recurrieron a metodologías de las humanidades, las ciencias sociales, las artes, el diseño prospectivo y las teorías queer. Entendemos que las implicaciones e intersecciones de las identidades en el cuerpo, sus movimientos, performances, raza, clase, etnia, edad y diferentes capacidades fueron vínculos necesarios para una perspectiva amplia y crítica. Establecemos paralelismos e interconexiones entre movimientos y demandas sociales, situando las obras geográfica y temporalmente. Encontramos textos que proponen nuevas gramáticas y filosofías sobre la representatividad, la inclusión y la ruptura de la cisheteronormatividad; y que también plantean futuros cada vez más posibles, sostenibles e igualitarios, generando impactos en las estructuras existentes.

El objetivo de esta línea de investigación fue examinar de forma crítica y atenta todas las cuestiones de género que impregnan y elaboran la imagen (cuerpo, movimiento, performatividades, expresiones) y sus ficciones subjetivas; y que, a partir de estos análisis, ofrecen propuestas responsables que señalan caminos, luchas y alianzas para un mundo mejor —y una vida posible— para todas las personas.

Esta línea de investigación se basa principalmente en las ideas de la autora italiana Teresa de Lauretis (1994) sobre la Tecnología del Género — aquí, tomamos prestadas estas teorías para reflexionar sobre las imágenes que vemos en películas, fotografías publicitarias, ilustraciones de libros, juegos o artes: estas representaciones no solo reflejan la sociedad, sino que son tecnologías que construyen subjetividades, como el género. Por lo tanto, si estas imágenes a las que estamos constantemente expuestos producen comportamientos sociales y sustentan discursos intencionalmente elegidos, se hace necesaria una perspectiva crítica y contextualizada para escribir e interpretar estas obras. ¿Quién elige y define qué discurso se producirá, y a quién benefician estos discursos?

Si el género se construye y se representa socialmente (Butler, 2017), y si la naturaleza binaria de los términos más comunes (mujer/hombre, hetero/homo, cis/trans) se ha cuestionado en los últimos años, nos enfrentamos cada vez más a la falta de una gramática que abarque la diversidad y complejidad de la existencia humana, sus organizaciones y todos los cuerpos posibles (Preciado, 2019). Como también señalan otros autores, el lenguaje es imperfecto e insuficiente para abarcar la complejidad y la singularidad de cada narración. En este trabajo, utilizo el acrónimo LGBT+ para referirme a las personas lesbianas, gays, bisexuales y transgénero/travestis, y el signo más [+] incluye otras diversas identidades y orientaciones que se desvían de la norma cisgénero heterosexual.

El cine, los libros ilustrados, la publicidad y las redes sociales sirven como espacios para observar la experiencia humana. Sin embargo, en todos estos medios, muchas responsabilidades recaen en los diseñadores y artistas que crean cada personaje y su forma de expresión dentro de la narrativa. La imagen es también un mensaje, con una fuente, un canal de transmisión y un receptor. El contenido transmitido en una imagen (que tiene género, un cuerpo sexuado, un punto de referencia humano) es intencional, desarrollado por su creador e imbuido de significados estéticos, ideológicos y políticos.

El diseño, en sí mismo, es un campo interdisciplinario; un vistazo rápido a un plan de estudios universitario de Diseño revela la amplia gama de elementos que abarca. Semiótica, teoría del color, ergonomía, ilustración, narrativas visuales, modelos, producción gráfica: una combinación de conocimientos necesaria para un enfoque de diseño integral que trascienda los significados estéticos y abarque la responsabilidad social y ambiental, centrándose en el usuario, su experiencia y la proyección de un futuro mejor para todas las personas. Es a partir de estos elementos que también analizamos las imágenes: más que simples dibujos, son proyectos con importantes decisiones visuales, responsables de reacciones y construcciones sociales subjetivas, que llegan al espectador con discursos específicos.

Las tecnologías de género son las máquinas creadoras de ficciones de género (Preciado, 2009), y la producción cinematográfica, por ejemplo, bajo la dirección de numerosos directores hombres, cisgénero y heterosexuales, ha presentado ciertas formas de "ser" mujer, de ser hombre, sus comportamientos y sus maneras de relacionarse. Las películas con personajes disidentes suelen considerarse subversivas.

Teresa de Lauretis (1994) cuestiona la relación entre lo político y lo sexual en estas tecnologías, así como las experiencias de las mujeres como personajes. La ausencia de mujeres, o la forma en que se las representa, o incluso su lugar como espectadoras, las cuestiones sociales, los estereotipos: todo lo relacionado con el género en una obra en exhibición es un campo de disputa. Si a esto le añadimos otros marcadores como la raza, la clase, la etnia, la edad y los cuerpos, nos enfrentamos a importantes desafíos al realizar un análisis interseccional. ¿Quién dirige la producción de esta imagen? ¿Cuál es su posición de enunciación? ¿Quién decide qué historia contar?

Los términos "femenino" y "masculino" son insuficientes y muy limitados, y conllevan numerosas cuestiones culturales y temporales, al igual que "mujer" y "hombre", categorías que deben ser cuestionadas. Sin embargo, en este trabajo, sigo utilizando estos términos para abordar estereotipos y otros roles de género. Esto no implica que apoye la naturaleza binaria de estos términos, sino todo lo contrario: busco analizarla y cuestionarla. Preciado (2019) habla de la urgente necesidad de repensar los términos y las formas de comunicación: "...es urgente inventar una nueva gramática que nos permita imaginar otra organización social de las formas de vida". El mismo autor argumenta —junto con De Lauretis— que la autoidentificación como hombre o mujer, heterosexual u homosexual, son ficciones sobre uno mismo: efectos de la intersección de múltiples discursos provenientes de diversos ámbitos como la familia, la escuela, la religión, el cine, el lenguaje y las artes. Son estas ficciones de identidad las que nos interesan en los discursos que transmiten las imágenes:

qué presupone la sociedad a partir de las imágenes, qué dice la persona retratada sobre sí misma y cómo, además, el artista/director pretendía construir esta narrativa en torno a la imagen transmitida.

Sobre el Diseño Prospectivo

Por lo tanto, la intención es concebir el Diseño como una responsabilidad social. Más que una utopía o una mera justificación científica, el diseño prospectivo se presenta como la posibilidad de reflexionar sobre el contexto, las posibles dificultades y la prospección de innovaciones que trasciendan el mercado, la estética o las funcionalidades materiales. La investigación responsable en Diseño busca intervenir en las estructuras sociales, ayudando, anticipando y proponiendo cambios. Esta prospección debe consistir en: a) observar el pasado, reconociendo las trayectorias históricas que construyeron las estructuras actuales; b) diagnosticar las necesidades de cambio en estas estructuras; c) proyectar el futuro considerando cualidades relacionales como la sostenibilidad, la libertad, la solidaridad, la equidad y otras que puedan surgir. La investigación en Diseño Prospectivo permite intervenir en infraestructuras y metaestructuras.

Las **infraestructuras** son las bases de apoyo para la vida en sociedad, como las formas de organización, producción y operación. Estas infraestructuras pueden ser: movilidad urbana, sistemas de vivienda y salud, distribución de energía, educación, políticas públicas, etc. En el Diseño Prospectivo, por ejemplo, se pueden considerar proyectos de sistemas, modelos de gestión y acuerdos productivos que tengan en cuenta la equidad, el medio ambiente y la justicia social.

Las **metaestructuras** son las lentes a través de las cuales interpretamos el mundo: ideologías, ética, política y símbolos. De esta manera, los estudios culturales, los discursos artísticos, la comunicación, las narrativas, etc., pueden analizarse y diseñarse con conciencia social, con perspectivas críticas y autónomas, desde una perspectiva de género y asumiendo la responsabilidad de un futuro con equidad y diálogo. Es desde este punto y en esta dirección que se basa esta investigación: examinar las estructuras de género que afectan las imágenes y, de esa forma, proyectar futuros posibles para toda la humanidad.

Los artículos que componen este cuaderno

Sabemos que la historia ha sido escrita, en su mayor parte, por grupos dominantes: hombres cisgénero, heterosexuales, con poder adquisitivo y político, provenientes de países colonizadores. Cualquier narrativa que no se ajuste a este patrón es una disidencia, una rebelión contra la norma. Las narrativas pueden escribirse, dibujarse, filmarse, fotografiarse o incluso contarse oralmente en la mesa de la cocina o del bar; pero las narrativas *queer*, las narrativas de mujeres, de la periferia, de personas no blancas y del Sur global,

de cuerpos atípicos y no convencionales, de edades devaluadas; todas ellas emergen y nos dicen más de lo que vemos a simple vista: en estos relatos personales encontramos lucha, conciencia y esperanza; reconocemos espacios de expresión e historias de resistencia. Solo así podemos identificar espacios de acción e imaginar futuros mejores.

Este cuaderno se divide en dos ejes: el primero, sobre imágenes fotográficas, literarias e ilustraciones artísticas. El segundo eje añade movimiento y tiempo a las imágenes, abordando cine, medios audiovisuales y tecnologías digitales. A lo largo de todos los textos, la perspectiva de género está presente: ya sea analizando historias de mujeres, teorías de la representación LGBT+ o los desafíos de los feminismos decoloniales, cada proyecto de investigación se relaciona con los demás a través de temas transversales y multidisciplinares.

Eje 1: Imágenes fotográficas, literatura e ilustraciones: la memoria y el cuerpo

En su trabajo titulado *Design e velhice: uma análise semiótica da representatividade de mulheres velhas em Cartazes de Filmes Brasileiros* (*Diseño y vejez: Un análisis semiótico de la representación de mujeres mayores en carteles de cine brasileños*), Ana Ladeira y Júlia Ambrozini abordan el impacto que los carteles de cine pueden tener en la creación y representación de un imaginario colectivo sobre la vejez femenina. Mediante la deconstrucción de los carteles de películas brasileñas protagonizadas por mujeres mayores, se problematizan los estereotipos. Sigue las metodologías de la semiótica y la teoría del color, con el marco teórico del feminismo decolonial y los estudios sobre el envejecimiento articulados dentro del campo crítico de las ciencias humanas y sociales

El texto *Fotografia e Memória em Três Curtas-metragens Brasileiros* (*Fotografía y memoria en tres cortometrajes brasileños*), de Ana Claudia Camila Veiga de França, articula el análisis de la fotografía y la memoria en los cortometrajes, utilizando el método de análisis comparativo, con el objetivo de construir una constelación filmica. En estas películas las fotografías se recopilan, conservan, exhiben, fragmentan, amplían, distorsionan, yuxtaponen, reconfiguran, narran y subvierten. Más específicamente, destaca escenas en las que las fotografías transitan por espacios de amor, sufrimiento y reparación, articulados mediante prácticas que exponen archivos personales, señalan el olvido y superponen diferentes temporalidades.

Claudia Regina desarrolla el artículo *Direção Afetiva: Narrativas Poéticas do Retrato* (*Dirección afectiva: Narrativas poéticas del retrato*). En este texto, la autora presenta un abordaje denominado “dirección afectiva” como alternativa a las construcciones hegemónicas del retrato y de la feminidad. Propone modos colectivos y relacionales de conducir el momento fotográfico, incluyéndolo en la obra fotográfica como una performance experimental. Considera que la fotografía es un lenguaje con potencial para crear o desviar la realidad, concluyendo que es evidente la responsabilidad de la persona artista en la creación de fisuras que desestabilicen los patrones de representación de los cuerpos femeninos.

En el texto *Crítica à Colonialidade e Ressimbolização das Imagens de Jean-Baptiste Debret* (*Crítica de la colonialidad y resimbolización de las imágenes de Jean-Baptiste Debret*), Giovanna Trevelin explora las interconexiones que surgen de una revisión crítica y contemporánea de la obra del artista desde una perspectiva decolonial: cuestionadora y afirmativa. Se considera que esas pinturas configuran la identidad brasileña y terminan sustentando una historia única originada en el Norte Global, que perpetúa una visión aún colonial de nuestra sociedad. La introducción del texto se compone, ante todo, de imágenes. Solo después de la presentación de las ilustraciones, el texto se adentra en el análisis teórico: los lectores son guiados, en primer lugar, por lo que transmiten las imágenes.

El texto *Cicatrizes da Selva: Exploração, Violência e Poder no Romance A Voragem* (*Cicatrizes de la jungla: Explotación, violencia y poder en la novela La Vorágine*), de Diane Sousa y Raquel Silva, busca identificar las imágenes literarias presentes en la obra (de 1924), del colombiano José Eustasio Rivera, y analizar cómo contribuyen a la construcción de la explotación, la violencia y el poder como ejes centrales de la narrativa, desde una perspectiva de género, interseccionalidad y necropolítica. En conclusión, la obra trasciende la mera denuncia histórica y se consolida como un trabajo estético y crítico que confronta los fundamentos de la explotación capitalista en América Latina.

El artículo *Educadas no Trabalho: Retratos da Formação das Operárias Brusquenses (1957-1999)* (*Educadas en el trabajo: Retratos de la formación de obreras en Brusque/Brasil*), de Alex Branga y Samara Mendes Araújo Silva, investiga la formación de mujeres para la industria textil desde la perspectiva de la Historia de la Formación Profesional Femenina. La fuente primaria utilizada es una colección fotográfica institucional, abordando las imágenes como artefactos culturales cargados de intenciones políticas y sociales. Los resultados indican que las fotografías revelan las apropiaciones de las trabajadoras, y se concluye que los materiales estudiados consolidaron una feminidad obrera específica, mientras que las mujeres reinterpretaron este aprendizaje en su vida cotidiana.

Mateus Coelho, Rosario Undurraga y Camila Campos Paredes contribuyen con el trabajo *Retratos Descentrados: segregação ocupacional de gênero e inserções laborais atípicas no mercado de trabalho chileno* (*Retratos descentrados: segregación ocupacional de género e inserciones laborales atípicas en el mercado laboral chileno*), que analiza el papel de las imágenes en el trabajo social contemporáneo como dispositivos epistemológicos, políticos y metodológicos en la producción de visibilidad en contextos de desigualdad de género. Se examinan fotografías y testimonios de trabajadores de la región de Valparaíso (Chile) que desempeñan ocupaciones atípicas de género. Al articular imágenes y narrativas, el artículo cuestiona los imaginarios sobre la división sexual del trabajo y resalta el potencial de las metodologías visuales para ampliar el reconocimiento y la participación social.

Eje 2: Cine, Televisión y Tecnologías Digitales: ¿Qué representatividad importa?

El artículo de Ingrid Stein, titulado *Identidade de Maestro Arelada à Identidades Sáficas – Análise Acerca de Representação e Representatividade em “Tár”* (*Identidad del Maestro*

vinculada a las Identidades Sáficas - Análisis acerca de Representación y Representatividad en 'Tár'), propone una crítica del género, la sexualidad y la representatividad basada en la película *Tár* (2022). El análisis parte de una perspectiva de identificación personal para investigar la construcción del personaje y su narrativa. Plantea interrogantes sobre la representación, el poder y la representatividad, con el apoyo de pensadoras feministas, y cuestiona la propuesta narrativa y sus impactos, proponiendo imaginar otras formas de pensar sobre las mujeres sáficas en posiciones de poder.

El texto ***Coletivo Rosas e Retalhos do Acampamento Rosa Luxemburgo (FNL): Diálogos com os Fundamentos do Design Prospectivo*** (Colectivo "Rosas e Retalhos" del Asentamiento Rosa Luxemburgo (FNL): *Diálogos con los Fundamentos del Diseño Prospectivo*) es de Lucilene Mizue Hidaka, Raquel Gomes Noronha y Lara Leite Barbosa. El artículo investiga un colectivo de costureras que viven en el campo y que producen objetos a partir de residuos textiles. Aborda las propuestas fundamentales del Diseño Prospectivo: estructuras invisibles, estética de las cualidades relacionales, posibilismo radical y prospección colectiva. Desde una perspectiva feminista, comprende que la costura, en el colectivo, es un acto de resistencia por la autonomía, la dignidad, la convivencia y la cooperación, y que el diseño practicado en los márgenes puede contribuir a que los futuros no se sueñen en soledad.

Gizelia Mendes Saliby firma el texto ***O pessoal é político: Mulheres latino-americanas no cinema documental de Helena Solberg*** (*Lo personal es político: mujeres latinoamericanas en el cine documental de Helena Solberg*), que aborda la representación de las mujeres latinoamericanas en la filmografía de la cineasta, bajo el lema feminista "lo personal es político". Este estudio analiza cómo la directora revela la asimetría de poder entre la hegemonía patriarcal-colonial y la subordinación de las mujeres. Observa que la obra actualiza el debate al transformar el útero y la autonomía reproductiva en centros de disputa política y jurídica, consolidando el cine documental como herramienta de emancipación y resistencia decolonial en América Latina.

Giovanna Guião Pinheiro, Lisa Mombach Schmidt y Emilia Christie Picelli Sanches firman el texto ***Protagonismo femenino y LGBTQIAPN+ en los videojuegos***, trayendo reflexiones sobre los estereotipos presentes en las narrativas interactivas que refuerzan la imagen social de las características femeninas, proponiendo la subversión de estos estereotipos para construir representaciones más responsables. Estimula el desarrollo profundo de personajes femeninos y LGBTQIAPN+ en los videojuegos y presenta una guía para la creación de personajes, con sugerencias para el desarrollo de juegos más diversos e inclusivos.

Vanrochris Helbert Vieira es el autor del texto ***Representaciones del Fútbol en Telenovelas Brasileñas y Argentinas: ¿Se Tematizan Cuestiones de Género y Sexualidad?*** y propone observar si, en las tramas sobre fútbol presentes en telenovelas brasileñas y argentinas, se tematizan cuestiones de género y sexualidad. Se analizaron producciones emitidas desde la década de 1980 por la señal brasileña Globo y por las señales argentinas Telefe y Eltrece. Esta tematización aparece en apenas el 5% de las telenovelas brasileñas y en el 2% de las argentinas. Este panorama indica que la posibilidad de que este género contribuya a procesos reflexivos en torno al tema es puntual y difusa.

Feminidade em cena: visualidades tradwife, gênero e domesticidade no TikTok (*Feminidad en escena: Visualidades de la ama de casa tradicional, género y domesticidad en TikTok*) es un artículo de Louise Ariane da Campo y Emilin Grings Silva. Este texto

investiga cómo las imágenes, las rutinas y los discursos producen visualidades asociadas con la domesticidad, la maternidad, el cuidado y la religiosidad. Metodológicamente, la investigación adopta el análisis de contenido aplicado a tres videos de tres perfiles seleccionados de la red social. El análisis se organizó en tres categorías: estética y regímenes de visualidad; performances de domesticidad y el cuerpo femenino; e imaginarios ideológicos y moralidades de género. Los resultados indican la presencia de una gramática visual de la feminidad, resaltando elementos que producen una feminidad visualmente coherente, deseable y moralmente legitimada.

Informe de Resultados del Proyecto Posdoctoral

La última sección presenta uno de los resultados del proyecto posdoctoral postulado por Silmara Simone Takazaki, en la línea de investigación "El Camino de la Heroína", becaria del Programa Postdoctoral, becaria del Programa Postdoctoral Multidisciplinario en Diseño de la Universidad de Palermo, Buenos Aires/Argentina, cuyo trabajo fue dirigido por la Dra. Marina Matarrese.

El artículo *En el Futuro, Alguien se Acordará de Nosotras* ofrece una reflexión teórica y filosófica sobre las autonarrativas y cómo el género se inscribe en las historias que creamos sobre nuestras vidas. En este sentido, el texto busca dialogar con algunos autores que abordan el tema: Judith Butler, Paul Preciado, Adriana Cavarero, Gloria Anzaldúa y Rita von Hunty. A continuación, se analiza el cortometraje de animación "Safo", de la artista brasileña Rosana Urbes, como estudio de caso. La presentación de este trabajo muestra cómo las propuestas iniciales filosóficas sobre narrativas pueden reflejarse en producciones artísticas, mediante elecciones conscientes, responsables y éticas en una obra poética y poderosa. Este texto, en última instancia, fomenta una actitud que va más allá del respeto: que asumamos la responsabilidad de diseñar futuros que contemplen la diversidad y complejidad de la vida.

Bibliografía

- Butler, J. (2017). *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Autêntica Editora.
- De Lauretis, T. (1994). A tecnologia do gênero. In H. B. de Hollanda (Org.), *Tendências e impasses: O feminismo como crítica da cultura*. Rocco.
- Mazzarotto Filho, M. et al (2023). *Prospectando qualidades relacionais anticoloniais na Educação em Design*. Virus Journal. V26 O debate decolonial: Territórios, v. 1, n. 26. <https://vnomads.eastus.cloudapp.azure.com/ojs/index.php/virus/article/view/833>
- Preciado, P. B. (2022). *Eu sou o monstro que vos fala*. Zahar.

Resumo: Este texto sintetiza a abordagem conceitual que norteou a criação desta edição do Cuaderno del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación, intitulado “Narrativas Insurgentes: Diálogos para um Mundo Possível”. Esta publicação integra e é resultado de pesquisa desenvolvida no âmbito da Linha de Pesquisa “Gênero, Imagem e Design Prospectivo”. O objetivo desta linha de pesquisa foi examinar de forma crítica e atenta todas as questões de gênero que permeiam e moldam a imagem (corpo, movimento, performatividade, expressões) e suas ficções subjetivas; e, com base nessas análises, oferecer propostas responsáveis que apontem para caminhos, lutas e alianças por um mundo melhor – e uma vida possível – para todas as pessoas. São abordados casos relacionados às artes visuais, design gráfico, cinema, fotografia e outras práticas criativas.

Palavras-chave: gênero - imagem - diversidade - design - arte - narrativa - cinema.

Abstract: This text summarizes the conceptual approach that guided the creation of this issue of the Cuaderno del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación, entitled “Insurgent Narratives: Dialogues for a Possible World.” This publication is part of and the result of research developed within the “Gender, Image, and Prospective Design” Research Line. The objective of this research line was to critically and attentively examine all the gender issues that permeate and shape the image (body, movement, performativity, expressions) and its subjective fictions; and, based on these analyses, to offer responsible proposals that point to paths, struggles, and alliances for a better world—and a possible life—for all people. Cases related to the visual arts, graphic design, film, photography, and other creative practices are addressed.

Keywords: gender - image - diversity - design - art - narrative - cinema.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo.]

Silmara Takazaki. Profesora de Fotografía y Animación, en el grado y en la maestría en Diseño de la Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Brasil. Ha sido coordinadora del curso de grado en Diseño Gráfico, y del posgrado (lato sensu) en Narrativas Visuales. Formación en Artes (grado en Bellas Artes/Grabado), Diseño (maestría) y Ciencias Humanas/Género (doctorado). Posdoctorado Multidisciplinar en Diseño de la Universidad de Palermo – becaria del programa – y Posdoctorado en Filosofía en la Universidade Federal da Bahia (Brasil) en 2025/2026. Coordinadora de proyecto de procesos fotográficos alternativos y de grupo de investigación en Género, Imagen y Diseño. Sus líneas de investigación actuales se centran en Diseño Prospectivo, Filosofía, Estudios LGBTQ+, Género, Feminismos y Narrativas.

Fecha de recepción: marzo 2026

Fecha de aceptación: mayo 2026

Design e Velhice: Uma Análise Semiótica da Representatividade de Mulheres Velhas em Cartazes de Filmes Brasileiros¹

Júlia Ambrozini y Ana Ladeira⁽¹⁾

Resumo: Este artigo aborda o impacto que os cartazes de obras cinematográficas podem ter na criação e na representação de um imaginário coletivo a respeito das velhices femininas; expressas no plural, pois são muito diversas. Como mais mulheres velhas poderão existir, em âmbitos visíveis e socialmente relevantes, sem a construção de novos imaginários ou a desconstrução de imaginários antigos que as invisibilizam? Para isso, obras artísticas e culturais precisam preocupar-se em apresentar imagens de mulheres velhas heterogêneas e multifacetadas, desassociando as velhices femininas dos estereótipos aos quais o patriarcado as circunscreve. Esta sociedade, cada dia mais longeva, necessita mais referências de mulheres velhas e potentes, com múltiplas possibilidades, para além do papel de avó. Nessa perspectiva, a relevância deste trabalho consiste na problematização da construção dos cartazes de dois filmes brasileiros com protagonismo de mulheres velhas, *Aquarius* (2016), dirigido por Kléber Mendonça Filho, e *Vitória* (2025), dirigido por Andrucha Waddington. Tais produções reforçam estereótipos associados à velhice feminina ou contribuem para uma compreensão mais heterogênea das possibilidades de vivências de mulheres velhas? Para responder essa pergunta, fazemos uso de metodologias da semiótica plástica (Pietroforte, 2007), poeticidade (Jakobson, 1975) e teoria das cores (Farina, 1990). O referencial teórico do feminismo decolonial e o dos estudos do envelhecimento articulados ao campo crítico das ciências humanas e sociais, combinados aos referenciais do design, contribuem para provocar reflexões acerca do que pode ser percebido (e não somente visto) nas imagens mencionadas. Considerando que os cartazes ajudam a construir uma identidade cultural, compreendemos que contribuem para criar ideias, estereotipadas ou não, sobre a percepção social a respeito de mulheres velhas. Com o objetivo de analisar sua poeticidade e se fomentam o etarismo misógino, desconstruímos os cartazes para identificar semi-simbolismos. Concluímos que, em ambos cartazes, há uma relação não arbitrária entre os planos de expressão e de conteúdo; eles se correspondem e formam o sistema semi-simbólico, agregando sentido às narrativas imagéticas construídas, como autênticas poesias visuais. O cartaz de *Aquarius* (2016), contudo, não subverte os estereótipos de velhice, como a protagonista do filme faz. O cartaz de *Vitória* (2025), por sua vez, quebra padrões ao mostrar a personagem velha com traços evidentes de velhice e coragem, no entanto, é impossível dissociar o filme da questão da representatividade negra que foi menosprezada nessa produção. Vale destacar que a errônea compreensão de *mulheres velhas* como uma categoria que contempla a todas, sem atentar para raça, classe, orientação sexual e demais marcadores de diferenças, gera o apagamento de realidades

diversas. Trabalhos como este visam contribuir para que as velhices femininas, com todas as suas diversidades, possam ser encaradas sem subterfúgios.

Palavras-chave: velhice - gênero - raça - filmes brasileiros - cartazes - semiótica plástica - poeticidade - semi-simbolismo - representatividade - mulheres velhas.

[Resúmenes en español e inglés en la página 34]

(1) Ver CV en pág. 36

Introdução

Para além da invisibilidade, da fragilidade e da monstruosidade, como as velhices femininas são representadas imagetivamente em cartazes de produções audiovisuais brasileiras? Visando observar e ampliar a representatividade de mulheres velhas, neste artigo são protagonistas estas que, em grande parte das cenas, simplesmente estão ausentes. Pensemos em cenas de filmes, de livros, de novelas ou minisséries. Vemos mulheres velhas? Com que frequência são temas de matérias de revistas, de reportagens de jornais ou convidadas a entrevistas em programas de televisão? Que papéis as obras artísticas e a indústria cultural reservam para mulheres de mais de sessenta anos? Nossa preocupação reside no fato escancarado nas palavras de Susan Sontag (2024, p. 20, tradução nossa), de que “esta sociedade limita a liberdade das mulheres para imaginar a si mesmas”. Ainda que seu ensaio, “Os dois cânones do envelhecimento” (Sontag, 2024), tenha sido publicado, originalmente, há mais de meio século, segue vigente o extremo desinteresse social pela vida das mulheres a partir de uma determinada idade e a falta de múltiplas referências para que nos imaginemos velhas e potentes. O mesmo não ocorre com homens velhos; podem ter inclusive mais de setenta e seguem ocupando lugares de destaque na política, na academia, nas artes e na ciência. Sua aparência envelhecida não os desqualifica. Ao contrário, neles as rugas e os cabelos brancos podem inclusive ser considerados atraentes ou sinais de autoridade.

Tal disparidade, derivada do machismo e da misoginia combinados com o etarismo, nos motiva a problematizar as maneiras como rejeitamos, especificamente, as velhices femininas e como consideramos o corpo velho das mulheres, ou seja, um corpo atacado pela cotidiana obrigatoriedade de estar sempre leve, jovem e elegante, devendo sentir aversão e inclusive vergonha de qualquer sinal de maturidade expresso na pele. A repulsa direcionada ao envelhecimento feminino precisa ser a cada dia mais questionada, se quisermos que mais mulheres velhas possam trocar o lugar de esquecimento, que lhes é destinado, por lugares com inegável importância social. Nesse sentido, vale refletir sobre as repulsas que as mulheres sentem em relação a envelhecer, tendo em vista que esses sentimentos não

surgem de maneira natural, mas são construídos socialmente. Para que mulheres velhas possam existir com possibilidades diversas é necessário construir novos imaginários.

Assim sendo, partimos do entendimento de que “as imagens são como palavras com as quais marcamos as coisas que devemos aprender” (Yates, 2007, p. 41). Analisar as imagens, portanto, em vez de algo inofensivo, contribui para que enxerguemos com olhos mais apurados o que talvez estejamos vendo de maneira pouco atenta. Nessa toada, seguimos a abordagem semiótica, que Stuart Hall (2016, p. 26) define como “o estudo ou a ‘ciência dos signos’ (e) se concentra em *como* a representação e a linguagem produzem sentido – o que tem sido chamado de “poética”. Defendemos, igualmente, junto com Gloria Anzaldúa (2019, p. 333) que “nada acontece no mundo ‘real’ a menos que aconteça primeiro nas imagens em nossas mentes”, de modo que atentar para o imaginário e para a urgência de ampliá-lo move esta pesquisa. Vale acrescentar que, devido ao racismo, são diferentes os imaginários envolvidos, por exemplo, nas possibilidades de envelhecimento de mulheres brancas e de mulheres negras. As mulheres brancas que envelhecem lidam com o etarismo, enquanto as mulheres negras que envelhecem têm de lidar com o racismo (desde a infância) e com o etarismo.

Entendemos como fundamental que obras artísticas e culturais apresentem imagens de mulheres velhas diversas, pois há múltiplas formas de vivenciar essa etapa da vida. O compromisso com a diversidade, nesse âmbito, contribui para desassociar as velhices femininas dos estereótipos aos quais o patriarcado as circunscreve. Trabalhamos com a interseccionalidade no sentido de “dar instrumentalidade teórico-metodológica à inseparabilidade estrutural do racismo, capitalismo e cisheteropatriarcado”, como elucida Carla Akotirene (2018, p. 14). Apesar das diferenças e das desigualdades, percebemos que para a grande maioria das mulheres velhas na nossa sociedade, sobra, na melhor das hipóteses, o papel de avó e, no pior dos casos, a total inexistência social. As que não se encaixam nos termos “supostamente inofensivos”, *idosas* e *anciãs*, também parecem ficar sem lugar. Vale nos perguntarmos se o termo “velha” é ofensivo por si só ou se ofensivas são as formas como as mulheres mais velhas são tratadas nas sociedades ocidentais. Chamar a velhice de *terceira idade* ou *melhor idade* atenua o fato de que essa é a fase mais próxima do fim natural da vida? É compreensível o medo da morte, porém, o uso de eufemismos rouba a potência dessa etapa da existência. Optamos pelo uso do termo *velha*, visto que o entendemos como Eliane Brum (2014), dotado de grande força e possibilidades, enquanto *idosa* evoca uma imagem de fragilidade comovente.

Há amplo material produzido a respeito da velhice, desde as últimas décadas do século XX, como enfatiza Alda Motta (2013), contudo, curiosamente, “sobre a mulher velha como categoria de análise, a produção rareia” (Motta, 2013, p. 16). No Brasil, a maioria das pessoas com mais de sessenta anos são mulheres, segundo o censo de 2022. Ainda assim, as mulheres velhas seguem invisibilizadas. Nessa perspectiva, a relevância deste trabalho consiste na problematização desenvolvida sobre a construção dos cartazes de dois filmes brasileiros com protagonismo de mulheres velhas, *Aquarius* (2016) e *Vitória* (2025). Reforçam estereótipos associados à velhice feminina ou contribuem para uma compreensão mais heterogênea das possibilidades de vivências de mulheres velhas? Utilizamos metodologias da semiótica plástica (Pietroforte, 2007), poeticidade (Jakobson,

1975) e teoria das cores (Farina, 1990), para tentar responder essa pergunta, bem como nos guiam o referencial teórico do feminismo decolonial, e dos estudos do envelhecimento articulados ao campo crítico das ciências humanas e sociais. Tais referenciais, de maneira combinada, contribuem para que provoquemos reflexões acerca do que pode ser percebido (e não somente visto) nos cartazes mencionados.

Design de Cartazes, Geração de Significados e Memória

Os cartazes acumularam diversas funções ao longo da história, como estimular o consumo, divulgar uma ideia, ideologia ou serem peças puramente com valor estético, como visto na obra de Moles (1978), intitulada *O Cartaz*. Segundo Hollis (2000), para resumir histórias e chamar atenção de um determinado público, as imagens e as palavras do cartaz precisam ser sucintas e vinculadas a um significado único e fácil de lembrar. No contexto cinematográfico, os cartazes vão além da função comercial de vender ingressos ou atrair a atenção. Funcionam também como poesias visuais capazes de antecipar metáforas sobre a história que será contada na obra. Essa antecipação se dá por meio da construção de uma relação intencional, entre os elementos constituintes do projeto gráfico: cor, forma, fotografia, ilustração, diagramação, tipografia e o próprio conteúdo textual. Cada um desses elementos, isolados ou relacionados entre si, aponta significados que comunicam e tornam o cartaz mais memorável.

Em lugar de buscar a intenção original de quem elaborou os cartazes ou tentar prever as prováveis significações que cada pessoa identificou, de acordo com sua visão de mundo e bagagem cultural, apresentaremos leituras possíveis de significados. Para isso, nos baseamos nos signos presentes nos cartazes ou que seus elementos suscitam, investigando especialmente as formas como mulheres velhas são representadas nessas obras. Considerando que os cartazes ajudam a construir uma identidade cultural, compreendemos que contribuem para criar ideias, estereotipadas ou não, sobre a percepção social a respeito de mulheres velhas.

Metodologia

Com o objetivo de analisar a poeticidade de cada cartaz e se eles reforçam preconceitos que recaem sobre mulheres velhas, aproveitaremos a linha metodológica utilizada por Macedo (2008) e proposta por Oliveira (2006). Ou seja, partiremos de um pequeno resumo das obras cinematográficas, acompanhado da descrição detalhada dos elementos constitutivos do cartaz. Em seguida, vem a desconstrução e apontamentos de semi-simbolismos, o que nos levará a observar a existência de possíveis estereótipos presentes e, de algum modo, relacionados com o conteúdo dos filmes. Destacamos que nos interessa particularmente, nesse processo de desconstrução das imagens, identificar as linhas que determinam

a macroestrutura visual, apontar os elementos constitutivos das imagens e perceber conexões entre os elementos e blocos de elementos entre si. Após essa etapa, aplicaremos a metodologia proposta por Pietroforte (2007) para identificar semi-simbolismos. Vale ter em mente que, segundo Macedo (2008), é tarefa inútil tentar traduzir as intenções de comunicação do autor através da desconstrução da obra, pois toda obra de arte é aberta (Eco, 2015) e consideramos que

ninguém tem a menor ideia do que o autor quis dizer; o próprio autor não domina toda a significação da imagem que produz. [...] Interpretar uma mensagem, analisá-la, não consiste certamente em tentar encontrar ao máximo uma mensagem preexistente, mas em compreender o que essa mensagem, nessas circunstâncias, provoca de significações aqui e agora, ao mesmo tempo que se tenta separar o que é pessoal do que é coletivo (Joly, 1996: 44).

A seguir, analisaremos os cartazes dos filmes.

Análise do Cartaz de *Aquarius* (2016)

Aquarius é um filme de Kleber Mendonça Filho, lançado em 2016. O longa acumulou dezenas de prêmios e indicações em festivais prestigiados. Trata-se da história de Clara, mulher branca, jornalista aposentada e escritora, de 65 anos, que, além de sobrevivente de um câncer de mama, é mãe de três filhos. A obra explora aspectos íntimos e triviais de sua rotina. Em paralelo, é mostrado um grande problema social: a pressão sofrida devido à especulação imobiliária que acontece em Recife. Dividida em três atos (“O cabelo de Clara”, “O amor de Clara” e “O câncer de Clara”), a narrativa desafia estereótipos sobre a sexualidade e a autonomia na velhice, pois Clara é intensa, independente, tem amigos que flertam, falam sobre isso, e ela própria também flerta, além de não levar desaforo para casa. A protagonista é a última ocupante do edifício que dá nome ao filme e resiste até o fim a todas as investidas desleais da construtora. Ela demonstra vigor e personalidade ao enfrentar as pressões externas, que variam de conflitos familiares a ameaças diretas de ex-moradores do prédio e principalmente da construtora que deseja demolir o pequeno edifício para construir um maior e mais moderno. Além disso, há críticas sobre “a relação patroa-empregada” no Brasil, com um diálogo contundente entre Clara e sua cunhada, também de classe social favorecida. Clara tenta lembrar o nome de uma das cozinheiras que, segundo afirma, “fazia uma comida maravilhosa, todo mundo adorava ela, lembra? E acabou que era uma filha da puta, roubou nossas joias, pegou joias da mamãe (...)”. A cunhada diz que é inevitável que isso aconteça e acrescenta: “A gente explora elas, elas roubam a gente de vez em quando... e assim vai, né?”. Em vez de discordar, Clara responde: “Você tá certa” (Mendonça Filho, 2016, 1:34:38). O cartaz promocional do filme é o seguinte:



Figura 1.
Cartaz do filme Aquarius (2016)

Percebe-se a Clara caminhando em um espaço estreito e escuro, entre dois muros; um deles de concreto (à direita) e o outro revestido por uma cerca viva (plantas trepadeiras). Ao fundo, a imagem mostra uma área iluminada que traz o contraste entre o primeiro e segundo plano do cartaz. A protagonista olha para o muro da esquerda. Com algum esforço, notamos que seu olhar se dirige à mesma direção da única flor que pode ser observada nessa imagem, localizada no canto esquerdo superior. Seu cabelo está preso. E a posição de seu rosto esconde ao máximo os sinais da idade; as rugas não estão visíveis, o pescoço e as mãos tampouco aparentam sinais de velhice; a personagem tem uma expressão apreensiva e um tanto triste.

Em relação ao conteúdo textual: hierarquicamente, o logotipo do filme é a informação que mais chama atenção e está escrito numa fonte que tem formato verticalizado e possui um alto contraste entre suas hastes (grossas e finas). O logotipo conecta o muro da esquerda, a protagonista e o muro da direita. Agrupados ao logotipo temos duas informações importantes (acima, a segunda informação textual de maior destaque: a indicação ao festival de Cannes; abaixo, o nome do diretor). Na margem superior do cartaz, em destaque e maiúsculas, o nome da renomada atriz Sônia Braga. Acima do nome da atriz, informações textuais que ocupam um lugar de menor importância na hierarquia, portanto a tipografia também está bem fina e pequena.

Graficamente, o cartaz expõe paralelas verticais bem acentuadas: as forças das linhas dos muros que sobem, a figura humana e a diagramação do conteúdo textual e, inclusive, a escolha da fonte tipográfica do logotipo (que possui uma altura de “X” alta). Todas essas linhas verticais reforçam, segundo Samara (2010), os conceitos de crescimento e velocidade; elementos que representam uma metáfora para a verticalização das orlas de Recife (a ganância da especulação imobiliária). O espaço estreito e escuro pode ser lido como o perigo que Clara corre ao enfrentar a poderosa construtora, que não poupa esforços para ameaçá-la de diferentes maneiras, ou até mesmo a pressão que ela sofre de ex-vizinhos e da própria filha para vender seu apartamento. Consideramos que o muro da esquerda, para onde Clara está olhando, representa o seu desejo: continuar morando no prédio sem alterações na sua forma original, que remete às suas raízes, sua história, onde seus filhos cresceram, um lugar de alto valor sentimental. Não à toa esse muro está coberto por plantas, ou seja, coberto de vida. Já o muro da direita, de concreto cinza, remete, segundo a psicologia das cores (Farina, 1990) à frieza e à ausência de vida (uma metáfora para o lugar que a construtora ocupa na mente de Clara). O nome do filme é também o nome do prédio da trama, *Aquarius*, e conecta a história da vida de Clara com a história da construtora. No cartaz, essa ligação está evidente através da horizontalidade do logotipo, que praticamente encosta nos muros e passa por cima de Clara. Ela olha na mesma direção onde há a única flor (justamente o órgão reprodutor da planta, um símbolo de fertilidade), que pode representar um aceno para a sua sexualidade viva. A tipografia utilizada é uma *didone* elegante, com altura de X alta e forte contraste entre as hastes. Tais características também reforçam as relações de diferença entre Clara e a construtora, assim como os comentários sobre desigualdades sociais retratados no filme.

Semi-simbolismo e poeticidade no cartaz de *Aquarius*

Baseando-nos na análise anterior e aplicando a metodologia de Pietroforte (2007) supracitada, identificamos uma oposição básica entre “Memória” e “Apagamento”, no texto sincrético do cartaz. “Memória” se refere a cores quentes e alegres atrás da protagonista e no muro à esquerda que é vivo, tem plantas e até uma flor, enquanto o “Apagamento” é representado pelo muro de concreto, cinza-azulado, a cor mais fria presente no cartaz e na sombra que paira sob os muros e a protagonista.

O logotipo do filme também se refere ao conteúdo semântico relacionado à protagonista, ou seja, “memória”. Como este é um trabalho que se baseia em semiótica plástica, os elementos textuais foram analisados segundo suas propriedades plásticas, ou seja, tamanho, cor e fonte. O esquema abaixo organiza os elementos plásticos do cartaz que podem ser associados aos valores semânticos de “memória” vs. “apagamento”. (Tabalela 1).

Tabela 1. *Oposições Identificadas no Cartaz de Aquarius*

MEMÓRIA	X	APAGAMENTO
Clara olhando para o muro		Clara no ambiente escuro, perigoso
Muro com cerca viva (plantas)		Muro de concreto
Flor (a única no muro inteiro)		Cabelo preso
Ambiente iluminado (de onde ela veio)		Ambiente escuro (onde ela está)
Tipografia do logotipo "Aquarius"		Espaço estreito entre os muros por onde Clara precisa passar

No que se refere à imagem fotográfica, podemos diferenciar os elementos a partir da categoria cromática (claro *vs.* escuro): Clara, os muros (cores frias e mais escurecidas) e o fundo (cores quentes e iluminadas); a partir da categoria topológica (primeiro plano *vs.* segundo plano): Clara e os muros aparecem em primeiro plano enquanto o fundo iluminado, em segundo plano. E, também, a partir da categoria eidética (orgânico *vs.* inorgânico), ou seja, o muro com plantas e o muro de concreto. Ao entrelaçar essas três categorias plásticas, sinalizamos os paradigmas de cada plano (e não os elementos individuais), no esquema abaixo:

Tabela 2. *Semi-simbolismo com categorias eidética, topológica e cromática – Aquarius.*

PLANO DE ANÁLISE	X	ELEMENTOS IDENTIFICADOS
Plano de conteúdo		Memória <i>vs.</i> apagamento
Plano de expressão		Orgânico (linhas sinuosas das plantas) <i>vs.</i> inorgânico (linhas retas do concreto)
		Cores quentes <i>vs.</i> cores frias
		Primeiro plano <i>vs.</i> Plano de fundo

No plano de expressão, nota-se que a diagramação vertical e o contraste entre os planos (primeiro vs. segundo) organizam-se sintagmaticamente. Já no plano de conteúdo, a cena fotográfica abre margem para substituições que tornam as relações paradigmáticas mais complexas. Essa relação entre os eixos paradigmáticos e sintagmáticos justifica o caráter semi-simbólico e poético do cartaz de *Aquarius*. Como bem pontua Jakobson (1975), a poética extrapola a barreira do verbal, portanto, a combinação desses eixos faz o cartaz deixar de ser apenas informativo para ser uma mensagem ambígua e autorreferenciada, tendo status de poesia visual.

Podemos afirmar, então, que o cartaz de *Aquarius* antecipa a mensagem do filme através de metáforas visuais. Ainda que Clara esteja olhando para o lado da flor, um aceno metafórico para sua vitalidade/sexualidade, os longos cabelos da protagonista não se mostram e a roupa que usa cobre o seu corpo inteiro, conferindo a ela uma sobriedade clichê de mulheres velhas, que, como afirma Sontag (2024) só são consideradas belas quando não aparentam ter a sua idade verdadeira. A sociedade misógina e etarista na qual vivemos “não permite que em nossa imaginação exista espaço para uma linda mulher velha, que de fato pareça uma mulher velha” (Sontag, 2024, p. 36, tradução nossa). Concluímos que há uma tensão representativa: apesar de o enredo do filme definitivamente contribuir para a construção de uma imagem mais heterogênea e representativa de mulheres velhas, o cartaz é contido em relação a isso.

Análise do Cartaz de *Vitória* (2025)

Vitória, filme dirigido por Andrucha Waddington e, inicialmente, por Breno Silveira (in memoriam), é um longa mais recente, baseado no livro “Dona Vitória Joana da Paz”, de Fábio Gusmão, que conta a história real de Joana Zeferino da Paz, mulher negra, aposentada, que viveu anos em um programa de proteção a testemunhas, pois denunciou uma movimentação criminosa que acontecia em frente a sua casa.

Apesar de existirem atrizes velhas e negras renomadas para escalar para o papel da protagonista, optou-se por chamar a atriz Fernanda Montenegro que, por mais premiada e competente que seja, é uma mulher branca. Sabemos que mulheres negras não são chamadas para representar personagens históricas brancas no cinema. Por que então chamar uma branca para protagonizar uma história real cuja verdadeira protagonista era uma mulher negra? Essa decisão não gera ainda mais apagamento de mulheres velhas negras? Difícil citar um longa-metragem brasileiro atual com uma protagonista negra de mais de sessenta anos. Na história, Joana se chama Nina e mora em Copacabana, bairro carioca famoso por suas praias e por suas desigualdades sociais. Após quase ser vítima de uma “bala perdida”, em sua própria residência, ela denuncia a criminalidade à polícia, sem sequer cogitar a possibilidade de a polícia estar envolvida em tais crimes, o que acaba se confirmando mais adiante. É importante mencionar que, apesar de morar num bairro de maioria endinheirada, e de contar com sua aposentadoria, a protagonista precisa seguir trabalhando para poder pagar as contas. Assim sendo, comprar uma câmera para registrar provas representa um

rombo nas suas economias. Mesmo tendo provas, ninguém se interessa pelo conteúdo das fitas, até que Flávio Godoy, jornalista policial, resolve ajudá-la a dar visibilidade ao caso. Ele também se preocupa em proteger Nina, sugerindo que se submeta ao programa de proteção a testemunhas. Em um primeiro momento, ela recusa, pois, em sua visão, não é criminoso para ter de abrir mão de sua liberdade. Esse tipo de atitude combina com outras que endossam a inocência e a bondade de Nina, expressas em seu tom de voz dócil, em suas bochechas rosadas, em seus cabelos brancos brilhantes e muito bem penteados, fazendo com que a construção da personagem combine muito bem com uma vovó indulgente, meiga e protetora, além de trabalhadora. Todas essas questões estéticas, que pautam a construção da protagonista, influenciam como o público irá percebê-la. Que percepção teríamos se vissemos, no cinema, uma atriz negra representando Joana Zeferino da Paz, mulher negra que realmente existiu e lutou por justiça social e contra a criminalidade? Será que só há espaço, em nossa sociedade racista, para uma mulher velha e negra, com características de heroína, se esta se encaixar no estereótipo de vovó branca? Feitas essas considerações, segue o cartaz do filme:



Figura 2.
Cartaz do filme Vitória (2025)

A imagem do cartaz mostra Nina segurando sua câmera entre as frestas da persiana. Uma parte da câmera fica do lado de fora e outra parte fica dentro. A câmera aponta para a boca de fumo e quebra o limite entre os dois ambientes, tal como a bala perdida que invade seu apartamento no início da trama. Somente o rosto de Nina está iluminado. Em nossa análise, a luz ressalta a exposição da personagem frente ao crime; ela é um alvo fácil. A luz também traz um caráter ético para a personagem, como se dissesse que ela tem coragem de fazer o que é certo, custe o que custar. Além disso, a luz destaca a centralidade da protagonista: mulher branca, iluminada, reveladora. Em oposição, atrás dela, está o jornalista Flávio Godoy, nas sombras (protegido e cauteloso), integrado ao apartamento que também está no escuro. A esquerda da composição, percebe-se o detalhe que faz toda a diferença: o vidro da janela (tal como o vidro da câmera) reflete exatamente a subida da favela, onde é possível divisar um personagem segurando uma arma. Esse reflexo tira qualquer dúvida: está claro que o perigo se localiza bem na frente da casa da protagonista. Há também um jogo interessante em relação às miras: Nina aponta sua arma (a câmera), enquanto o personagem armado, empunha sua arma de verdade. Essa relação de mira pode ser percebida pelas linhas diagonais que podemos imaginar saindo do olhar de Nina e da lente da câmera: ambas vão de encontro ao figurante armado. Nas venezianas, é visível a força das linhas horizontais que, segundo Samara (2010), evocam significados de estabilidade, segurança e lentidão; metáfora para a personalidade da protagonista, e também algum tipo de invasão ou interrupção, representado pela câmera entortando a “linha horizontal” da cortina.

Em relação ao conteúdo textual, o único elemento verbal do cartaz analisado semioticamente, o logotipo que compõe “VITÓRIA”, aparece escrito em letras maiúsculas, numa fonte quase geométrica, sem ornamentos ou serifa (combinando com a gravidade do tema investigado: o crime) e de peso leve (ou seja, com espessura bem fina). Assim, serve como metáfora para o quão frágil e exposta é a situação de Nina na história. Ela chama atenção demais, mesmo sabendo que corre grande perigo, fato reforçado pelo logotipo: uma mancha gráfica branca de alto contraste posicionada numa área escura do cartaz.

Semi-simbolismo e Poeticidade no Cartaz de Vitória

Pode-se dizer que a oposição básica no texto sincrético do cartaz é: “Exposição”, sendo relativo ao que está exposto à luz do Sol (Nina, a câmera e o traficante) *versus* “Preservação”, representado por tudo que está nas sombras (o interior do apartamento e o jornalista). O esquema abaixo organiza os elementos plásticos do cartaz que podem ser associados aos valores semânticos de “Exposição” vs. “Preservação”.

Tabela 3. *Oposições identificadas no cartaz Vitória.*

EXPOSIÇÃO	X	PRESERVAÇÃO
Dentro		Fora
Nina (rosto iluminado)		Flávio Godoy, nas sombras
Câmera (metade para fora)		Interior do apartamento, no escuro
Traficante refletido no vidro		Persianas (barreira que protege)
Logotipo branco, maiúsculo		Fundo escuro

Em relação à imagem fotográfica, pode-se observar a presença de duas categorias plásticas: cromática e topológica. Há um agrupamento de imagens dividido em áreas de claro *vs.* escuro (categoria cromática), são elas: rosto de Nina, câmera, traficante e favela (cores quentes, saturadas e iluminadas); Flávio Godoy e o interior do apartamento (cores mais frias, nas sombras). Quanto ao agrupamento em primeiro plano *vs.* segundo plano (categoria topológica), Nina, Flávio Godoy e até o reflexo do traficante e da favela estão em primeiro plano. O interior do apartamento, em segundo plano. Relacionando essas duas categorias plásticas entre si, apontamos os paradigmas de cada plano (e não os elementos individuais) no esquema abaixo:

Tabela 4. *Semi-simbolismo com categorias topológica e cromática - Vitória*

PLANO DE ANÁLISE	X	ELEMENTOS IDENTIFICADOS
Plano de conteúdo		Exposição <i>vs.</i> preservação
Plano de expressão		Cores quentes <i>vs.</i> cores frias
		Primeiro plano <i>vs.</i> plano de fundo

A partir daí, é possível apontar relações semi-simbólicas no cartaz, nas quais as categorias paradigmáticas do plano de expressão acenam para a categoria semântica “exposição *vs.* preservação”. Podemos concluir que o cartaz de *Vitória* antecipa a mensagem do filme

por meio de metáforas visuais de vigilância e perigo. Há, contudo, um sério problema de representatividade na obra cinematográfica: a história real na qual o filme se baseia retrata a vivência de uma mulher negra em uma situação heroica. A escolha estética de uma atriz branca para interpretar uma protagonista negra gerou muitas críticas pois perverte a história em prol de um apelo emocional mais palatável, baseado em clichês racistas. Assim sendo, ao mesmo tempo em que a obra traz visibilidade para um caso histórico de coragem, não se dissocia do racismo ao decidir que a corajosa mulher velha e negra seja apagada pela interpretação de uma mulher velha branca, iluminada e caracterizada pela doçura da “vovó” convencional, o estereótipo da heroína branca salvadora.

Conclusão

Este trabalho aborda o impacto que os cartazes podem ter na criação e na representação de um imaginário coletivo, com uma lente focada na velhice feminina. Pietroforte (2007, p. 89) afirma que quanto mais relações de semi-simbolismo uma obra tem, mais próxima de um simbolismo ela se torna, ou seja, “a relação entre forma e conteúdo deixa de ser arbitrária”, confirmando ainda mais a importância de olharmos de perto e atentamente essas produções visuais e refletirmos criticamente sobre as mensagens que elas comunicam. Analisamos os cartazes dos longas-metragens *Aquarius* (2016) e *Vitória* (2025) e, em ambos, identificamos uma relação não arbitrária entre os planos de expressão e de conteúdo, ou seja, eles se correspondem e formam o sistema semi-simbólico, agregando sentido às narrativas visuais construídas nas imagens.

Em suma, em nossa análise, o cartaz de *Aquarius* não subverte os estereótipos de velhice (como a protagonista do filme faz). O cartaz de *Vitória*, por sua vez, quebra padrões ao mostrar a personagem velha com traços evidentes de velhice e coragem, no entanto é impossível dissociar o filme da questão da representatividade negra para a qual a classe dominante, em geral, reserva desprezo e indiferença, no intuito de manter intocáveis os seus privilégios (Gonzalez, 2020). Em uma sociedade cada dia mais longeva, é essencial que haja espaços para que mulheres velhas possam existir em todas as suas diversidades e potencialidades. Trabalhos como este visam contribuir para que as velhices femininas possam ser encaradas, em suas multiplicidades, sem subterfúgios.

Nota

1. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Referências

- AdoroCinema. (2016). *Cartaz do filme Aquarius* [Imagem]. <https://www.adorocinema.com/filmes/filme-239210/>
- AdoroCinema. (2025). *Cartaz do filme Vitória* [Imagem]. <https://www.adorocinema.com/filmes/filme-304270/>
- Akotirene, C. (2019). *Interseccionalidade*. Pólen; Sueli Carneiro.
- Anzaldúa, G. (2019). La conciencia de la mestiza / Rumo a uma nova consciência. In H. B. de Hollanda (Org.), *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Bazar do Tempo.
- Brum, E. (2014). *Me chamem de velha!* Geledés. <https://www.geledes.org.br/chamem-de-velha-por-eliane-brum/>
- Eco, U. (2015). *Obra aberta* (10. ed.). Perspectiva.
- Farina, M. (1990). *Psicodinâmica das cores em comunicação* (4. ed.). E. Blucher.
- Gonzalez, L. (2020). *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos* (F. Rios & M. Lima, Orgs.). Zahar.
- Hall, S. (2016). *Cultura e representação*. PUC-Rio; Apicuri.
- Hollis, R. (2000). *Design gráfico: uma história concisa* (1. ed.). Martins Fontes.
- Jakobson, R. (1975). *Linguística e comunicação* (8. ed.). Cultrix.
- Joly, M. (1996). *Introdução à análise da imagem* (5. ed.). Papirus.
- Macedo, M. (2008). *Semiótica plástica na análise de cartazes de cinema: metaforização de estigmas sociais em cartazes de filmes brasileiros* [Trabalho de conclusão de curso de bacharelado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul]. Lume Repositório Digital. <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/15147>
- Mendonça Filho, K. (Diretor). (2016). *Aquarius* [Filme]. Vitrine Filmes.
- Moles, A. (1978). *O cartaz*. Perspectiva.
- Motta, A. (2013). As idades da mulher. *Revista Feminismos*, 1(3).
- Oliveira, S. (2006). *Imagem também se lê*. Rosari.
- Pietroforte, A. (2007). *Semiótica visual: os percursos do olhar*. Contexto.
- Samara, T. (2010). *Elementos do design: guia de estilo gráfico*. Bookman.
- Sontag, S. (2024). *De las mujeres*. Penguin.
- Waddington, A. (Diretor). (2025). *Vitória* [Filme]. Conspiração Filmes; Globoplay.
- Yates, F. (2007). *A arte da memória*. Editora da Unicamp.

Resumen: Este artículo aborda el impacto que los carteles de películas pueden tener en la creación y la representación de un imaginario colectivo sobre las vejeces femeninas; expresadas en plural, ya que son muy diversas. ¿Cómo podrán existir más mujeres viejas, en ámbitos visibles y socialmente relevantes, sin la construcción de nuevos imaginarios y sin la deconstrucción de los antiguos que las invisibilizan? Para ello, las obras artísticas y culturales deben preocuparse por presentar imágenes de mujeres viejas heterogéneas y multifacéticas, desvinculando la vejez femenina de los estereotipos a los que el patriarcado

la circunscribe. Esta sociedad, cada vez más longeva, necesita más referentes de mujeres viejas y poderosas, con múltiples posibilidades, más allá del papel de abuela. Desde esta perspectiva, la relevancia de este trabajo consiste en cuestionar la construcción de los carteles de dos películas brasileñas protagonizadas por mujeres viejas: *Aquarius* (2016), dirigida por Kléber Mendonça Filho, y *Vitória* (2025), dirigida por Andrucha Waddington. ¿Refuerzan estas producciones los estereotipos asociados a la vejez femenina o contribuyen a una comprensión más heterogénea de las posibilidades de las experiencias de las mujeres viejas? Para responder a esta pregunta, utilizamos metodologías de la semiótica plástica (Pietroforte, 2007), la poeticidad (Jakobson, 1975) y la teoría del color (Farina, 1990). El marco teórico del feminismo descolonial y el de los estudios sobre el envejecimiento, vinculados al ámbito crítico de las ciencias humanas y sociales, combinados con los fundamentos del Diseño, contribuyen a suscitar reflexiones sobre lo que puede percibirse (y no solo verse) en las imágenes mencionadas. Teniendo en cuenta que los carteles ayudan a construir una identidad cultural, entendemos que contribuyen a crear ideas, estereotipadas o no, sobre la percepción social respecto a las mujeres viejas. Con el objetivo de analizar su poeticidad y si fomentan el edadismo misógino, deconstruimos los carteles para identificar semisimbolismos. Concluimos que, en ambos carteles, existe una relación no arbitraria entre los planos de expresión y de contenido; estos se corresponden y forman el sistema semisimbólico, añadiendo sentido a las narrativas imagéticas construidas, como auténticas poesías visuales. El cartel de *Aquarius* (2016), sin embargo, no subvierte los estereotipos de la vejez, como lo hace la protagonista de la película. El cartel de *Vitória* (2025), por su parte, rompe moldes al mostrar a la anciana con rasgos evidentes de vejez y valentía; sin embargo, es imposible disociar la película de la cuestión de la representatividad negra, que fue menospreciada en esta producción. Cabe destacar que la concepción errónea de las mujeres viejas como una categoría que las engloba a todas, sin tener en cuenta la raza, la clase, la orientación sexual y otros marcadores de diferencia, genera el borrado de realidades diversas. Trabajos como este pretenden contribuir a que las vejeces femeninas, con toda su diversidad, puedan ser contempladas sin subterfugios.

Palabras clave: vejez - género - raza - películas brasileñas - carteles - semiótica plástica - poeticidad - semisimbolismo - representatividad - mujeres viejas.

Abstract: This article examines the impact that movie posters can have on the creation and representation of a collective imagination regarding female aging—expressed in the plural, as these experiences are highly diverse. How can more old women exist in visible and socially relevant spheres without the construction of new imaginaries or the deconstruction of old ones that render them invisible? To achieve this, artistic and cultural works must strive to present images of heterogeneous and multifaceted old women, disassociating female aging from the stereotypes to which patriarchy confines them. This society, which is living longer and longer, needs more references to powerful old women with multiple possibilities, beyond the role of grandmother. From this perspective, the relevance of this study lies in examining the design of the posters for two Brazilian films featuring elderly

women in leading roles: *Aquarius* (2016), directed by Kléber Mendonça Filho, and *Vitória* (2025), directed by Andrucha Waddington. Do these productions reinforce stereotypes associated with female aging, or do they contribute to a more heterogeneous understanding of the possibilities of old women's lived experiences? To answer this question, we employ methodologies from visual semiotics (Pietroforte, 2007), poeticity (Jakobson, 1975), and color theory (Farina, 1990). The theoretical frameworks of decolonial feminism and aging studies, linked to the critical field of the humanities and social sciences, combined with design frameworks, contribute to provoking reflections on what can be perceived (and not merely seen) in the images mentioned. Considering that posters help construct a cultural identity, we understand that they contribute to creating ideas—stereotypical or not—about social perceptions regarding old women. With the aim of analyzing their poeticity and whether they foster misogynistic ageism, we deconstructed the posters to identify semi-symbolisms. We conclude that, in both posters, there is a non-arbitrary relationship between the planes of expression and content; they correspond and form the semi-symbolic system, adding meaning to the constructed visual narratives, like authentic visual poetry. The poster for *Aquarius* (2016), however, does not subvert stereotypes of old age, as the film's protagonist does. The poster for *Vitória* (2025), on the other hand, breaks with convention by depicting the elderly character with evident signs of aging and courage; however, it is impossible to separate the film from the issue of Black representation, which was neglected in this production. It is worth noting that the erroneous understanding of *old women* as a category that encompasses everyone, without regard to race, class, sexual orientation, and other markers of difference, leads to the erasure of diverse realities. Works like this aim to contribute to ensuring that female aging, in all its diversity, can be viewed without evasion.

Keywords: old age - gender - race - Brazilian films - movie posters - visual semiotics - poetic quality - semi-symbolism - representationality - old women.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo.]

Júlia Ambrozini. Professora de design no curso de jornalismo do UNIFLU (Centro Universitário Fluminense) desde 2022, pós-graduada em Gestão, design e marketing no IFF (Instituto Federal Fluminense) e tecnóloga em Design Gráfico também pelo IFF. Seus interesses de pesquisa são gênero e autoria. Email: ambrozini.julia@gmail.com

Ana Ladeira. Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Educação da UERJ e bolsista CAPES. Sua dissertação de mestrado, “Memórias dissidentes de professoras de crianças: episódios de lesbofobia cotidiana”, recebeu menção honrosa no Prêmio ABETH de Teses e Dissertações de 2023. Entre 2025 e 2026, cursa o período sanduíche do doutorado, na Universidade Alberto Hurtado, de Santiago do Chile, com o projeto de tese “Mulheres velhas: escritoras e personagens”. E-mail: ana.poeta.ladeira@gmail.com

Fotografia e memória em três curtas- metragens brasileiros

Ana Claudia Camila Veiga de França⁽¹⁾

Resumo: Proponho neste artigo uma análise comparada dos curtas-metragens brasileiros *Travessia* (Safira Moreira, 2017), *Vó Maria* (Tomás von der Osten, 2011) e *Ovos de dinossauro na sala de estar* (Rafael Urban, 2011). Para articular a análise sobre fotografia e memória nos curtas-metragens em questão, recorro ao método de análise comparada, elaborado por Mariana Souto (2020), visando a construção de uma constelação fílmica, tecendo diálogos com Ecléa Bosi (1994), Daniel Miller (2009), Susan Sontag (2004), Richard J. Cox (2017), Roland Barthes (1984), Michael Pollak (2009) e Alexandre Araujo Bispo (2020). Nestes filmes - que transitam entre o experimental, o documentário e o cinema de arquivo -, fotografias são colecionadas, guardadas, expostas, fragmentadas, ampliadas, distorcidas, justapostas, reconfiguradas, narradas e viradas do avesso. Mais especificamente, destaco cenas em que as fotografias transitam por espaços de amor, sofrimento e reparação, articuladas por práticas que expõem *arquivos* pessoais, apontam *esquecimentos* e sobrepõem diferentes *temporalidades*.

Palavras-chave: curta-metragem - fotografia - memória - constelação fílmica - Safira Moreira - Tomás von der Osten - Rafael Urban.

[Resúmenes en español e inglés en la página 48]

(1) Ver CV en pág. 49

Introdução: pedaços do mundo em pedaços de filmes

A fotografia pode ser interpretada como objeto, coleção, testemunho, enigma, agressão, rito social, instrumento de poder, modo de participação, de interpretação e de expressão artística, para citar algumas das definições de Susan Sontag (2004), em *Sobre fotografia*. A fotografia é, afinal, um pedaço do mundo, como também afirma a autora. Um pedaço do mundo de muitos usos e significações, e que pode, eventualmente, estruturar um filme.

É por este mosaico de possibilidades que interpreto os pedaços fotográficos que estruturam os curtas-metragens em análise, estabelecendo conexões e distâncias entre os filmes, com atenção especial ao modo como usam a fotografia como eixo para elaboração da memória. A presença da fotografia como tema no cinema é destacada por Sontag (2004) ao incluir tantos filmes para sustentar suas definições sobre fotografia no ensaio *Na caverna de Platão* (Sontag, 2004). Para Sontag, em *Les carabiniers* (1963), de Jean-Luc Godard, a fotografia é um modo de apropriação. *A Tortura do Medo* (1960), de Michael Powell, dispõe a fotografia como agressão e violência. *Um homem com uma câmera* (1929), de Dziga Vertov, apresenta o fotógrafo como alguém que está em constante movimento. Ao contrário, em *Janela Indiscreta* (1954), de Alfred Hitchcock, o protagonista usa a fotografia para lidar com uma imobilidade temporária.

No contexto do curta-metragem brasileiro, além destes filmes, há outros curtas com usos marcantes de fotografias, a exemplo de *Retrato de Dora* (2014, de Bruna Callegari), *Thinya* (2019, de Lia Letícia), *Fartura* (2019, de Yasmin Thayná), *Cinema Contemporâneo* (2019, de Felipe André Silva) e *Antes de Ontem* (2020, de Caio Franco). Em *Thinya*, por exemplo, Lia Letícia constrói o filme partindo de um álbum de fotos de uma família alemã, encontrado em um mercado de pulgas em Berlim. Em *Cinema Contemporâneo*, uma única fotografia do arquivo pessoal do autor é suficiente para disparar uma série de reflexões e revelações desconcertantes. *Retrato de Dora* mobiliza um arquivo profuso de fotos familiares, centrado na avó da cineasta. Com esses exemplos, quero dizer, a constelação que proponho é parte de um contexto significativo de filmes curtos, brasileiros e contemporâneos, em que a fotografia é tema e dispositivo narrativo, e que, portanto, estrutura o argumento do filme. Neste ensaio, pretendo expor especialmente como, nos curtas-metragens analisados, as fotografias articulam noções relacionadas à *memória*. Na próxima seção, explico os procedimentos metodológicos da proposta.

Três curtas-metragens sobre fotografia e memória numa constelação fílmica

Para articular a análise sobre fotografia e memória nos curtas-metragens em questão, recorro ao método de análise comparada, elaborado por Mariana Souto (2020), visando a construção de uma constelação fílmica. A constelação fílmica é um método comparatista de cinema e um procedimento de análise para o estudo de três ou mais filmes de modo simultâneo, com o objetivo de reconhecer conexões entre obras que podem ter origem em tempos e espaços distantes (Souto, 2020). Souto (2020, p. 154) explica que a aproximação de diferentes filmes possibilita reconhecer como interação, “tecendo relações de afinidade, estranhamento, amizade, semelhança, diferença”, e o contraste entre diferentes filmes “apura a visão” (Souto, 2020, p. 164). Este jogo de justaposições, portanto, permite reconhecer sentidos que seriam apreendidos de forma distinta caso o filme fosse analisado isoladamente.

Na proposta de Souto (2020), um par de filmes do conjunto, por exemplo, pode estar mais próximo, e um terceiro mais distante, a depender das relações estabelecidas entre eles. Na constelação que proponho, *Travessia* e *Vó Maria* estão mais próximos, enquanto que *Vó Maria* e *Ovos de dinossauro na sala de estar* guardam certa distância (Figura 1). Este espaçamento tem relação com proximidades estéticas, temáticas e narrativas entre os filmes, que serão descritas no decorrer das análises.



Figura 1. Constelação filmica. Fotografia e memória em três curtas-metragens.

O Quadro 1 apresenta informações gerais de cada filme. Apesar das diferenças, interpreto que as três produções recorrem à fotografia para elaboração da memória. Neles, fotos são coletadas, fragmentadas, narradas, expostas e reinventadas. Contudo, variam o caráter das fotografias disponíveis, os modos de expor e narrar, os contextos de luto e as relações com noções de *arquivos*, *esquecimentos* e *temporalidades*, temas que desenvolvo nas seções seguintes. (ver Quadro 1).

Neste recorte, busquei avaliar os modos como as fotografias aparecem nestes filmes, entre repetições, semelhanças, contrastes e diferenças. Nas seções de análise proponho partir da justaposição de *frames* e cenas, justapondo, por conseguinte, gestos e recursos de composição, na medida em que estes elementos precipitam a compreensão dos eixos de análise do trabalho. Para cada uma das três seções - sobre *arquivos*, *esquecimentos*, *temporalidades* - justaponto dois filmes, resultando em três dípticos de análise.

CURTA-METRAGEM	BREVE DESCRIÇÃO / SINOPSE
<p>Travessia, 2017, 5 min. Documentário. Ensaio. Direção de Safira Moreira.</p>	<p>A fotografia de uma babá negra abre o filme, acompanhada da leitura do poema <i>Vozes Mulheres</i> de Conceição Evaristo. Na cena seguinte, uma jovem negra exhibe fotografias de família, enquanto em segundo plano uma mulher descreve acessos e interdições na produção de imagens para famílias negras. O filme encerra com uma sequência de retratos audiovisuais de famílias negras, embalada pela canção <i>Juana</i>, de Mayra Andrade.</p>
<p>Vó Maria, 2011, 6 min. Documentário. Direção de Tomás von der Osten.</p>	<p>A partir de uma única fotografia, três gerações - neta, bisneta e tataraneta - evocam lembranças de uma mesma antepassada. Enquanto cada uma relata impressões distintas despertadas pela imagem, o retrato transita da indefinição à visibilidade.</p>
<p>Ovos de dinossauro na sala de estar, 2011, 13 min. Documentário. Direção de Rafael Urban.</p>	<p>Uma senhora faz aulas de fotografia digital e edição. Não se trata de um hobby tardio, mas de um projeto com um objetivo muito claro. A alemã Ragnhild Borgomanero - residente no Brasil desde a década de 1970 - quer ser capaz de preservar a memória de seu falecido marido, Guido, o maior colecionador de fósseis da América Latina (sinopse oficial, <i>Embaúba Play</i>).</p>

Quadro 1. Informações sobre os curtas-metragens analisados para a constelação filmica. Elaborado pela autora, com base em informações do *Instituto Moreira Salles, Paranaflix, Porta Curtas e Embaúba Play*.

Expor arquivos pessoais

As fotografias que aparecem nos três curtas-metragens remetem, sobretudo, à fotografias de arquivos pessoais. *Travessia* parte da fotografia de uma babá negra com um bebê branco no colo. Safira Moreira, diretora do filme, conta que encontrou esta imagem garimpando fotografias de mulheres negras em feiras de antiguidade do Rio de Janeiro e esta pertencia à uma família branca, antes de ter sido colocada à venda. No filme, esta fotografia divide espaço com outras, de famílias negras. *Vó Maria* mobiliza uma única imagem e pergunta o que ela é capaz de evocar em três diferentes gerações de mulheres da família. Por fim, *Ovos de dinossauro na sala de estar*, apresenta as fotografias pessoais de Ragnhild, uma senhora viúva que possui um vasto arquivo fotográfico da vida com Guido, o marido que recorda com paixão. Trata-se, portanto, de arquivos pessoais, e de práticas de arquivamento. Para esta seção, analiso como e com quais intencionalidades em *Ovos de dinossauro na sala de estar* e em *Travessia* fotografias de arquivos pessoais são exibidas pelas personagens dos filmes. Em outras palavras, mais do que a presença dessas imagens, estão os gestos de juntá-las, selecioná-las, tocá-las e exibi-las.

Num certo momento de *Ovos de dinossauro na sala de estar*, Ragnhild apresenta uma sequência de slides, numa longa cena de enquadramento estático (Figura 2). O aparelho projetor de slides produz um segundo filme dentro do filme, numa exibição que parece ter sido elaborada especialmente para este momento. O tema recorrente nas fotografias

desta sequência é a exploração de minerais da família e Ragnhild destaca viagens pelo Brasil e pelo mundo, além de retratos seus com pedras preciosas. Enquanto troca de slides, Ragnhild descreve cada imagem, numa cadência concisa e ritmada: “Guido no vale dos minerais em Noruega”, “eu mostrando uma joia de Opala Preta, presente de casamento”, “nosso filho Alessandro garimpendo esmeraldas em Itabira”.



Figura 2. Modos de expor fotografias, nos frames de *Ovos de dinossauro na sala de estar* (2011) e *Travessia* (2017).

Há na guarda e na exposição de certos documentos pessoais uma intenção, quase sempre arbitrária. Richard J. Cox (2017) explica que as práticas pessoais de arquivamentos são impulsionadas por razões, sobretudo, sentimentais; diferentemente dos documentos jurídicos que a vida social impõe. Os motivos para a exibição variam, mas, em geral, há nas práticas de exposição desses materiais o desejo de “fornecer uma interpretação de nossas vidas”, conforme escreve Cox (2017, p. 224).

É, portanto, pela cultura material que encontramos recursos para interpretar a vida, e também a morte. O antropólogo Daniel Miller (2009) argumenta que coisas - incluindo fotografias -, constituem pessoas e são constituídas por elas. É pela materialidade que travamos relações, experiências e narrativas, e a cultura material integra processos de vida e morte, por práticas de acúmulo, seleção e descarte. Miller (2009) descreve, por exemplo, a história de Dora, uma velha senhora que fez da sua sala de estar um sumário biográfico. Dentre certificados, alianças de dois casamentos e um móvel herdado da mãe, havia também uma coleção de fotografias: uma foto de Dora garotinha e outra vestida de bandeirante; uma foto do primeiro vestido de casamento feito por ela; uma foto sua com o segundo marido; uma foto do refeitório onde trabalhou por vinte anos; um retrato seu dos anos 1960 e uma fotografia de um amigo íntimo. Guardar e se desfazer de coisas no decorrer da vida constitui, para Miller (2009), uma economia dos relacionamentos e da memória, “em que cada relação significativa, com pessoas ou períodos e acontecimentos do passado, foi enfim reduzida a um ou dois objetos, enquanto outras lembranças

abriram caminho para novas relações.” (Miller, 2009, p. 220). Portanto, as fotografias que guardamos, colecionamos, excluímos, exibimos ou reconfiguramos participam da elaboração da memória, ou da interpretação que fazemos da nossa vida, conforme os argumentos de Miller (2009) e Cox (2017).

Na esteira desta discussão, cabe destacar, *Ovos de dinossauro na sala de estar* é protagonizado por uma mulher na velhice, num momento da vida em que há uma condição específica para rememorar e um interesse na elaboração do próprio passado, segundo Ecléa Bosi (1994). Para Bosi (1994), inclusive, a presença de objetos biográficos pode causar uma pacífica sensação de continuidade. Não deixam de chamar atenção, contudo, as condições de produção, guarda e edição do arquivo da família. O que faz deste filme tão particular é a relação ímpar de Ragnild com seus arquivos pessoais, em especial, a sua dedicação na edição de imagens, além, é claro, da presença de ovos de dinossauro e outros fósseis na sua sala de estar. O filme conta uma história de amor, mas também uma história vinculada à materialidade desses documentos e objetos, e que corre de modo mais subterrâneo.

Travessia, por outro lado, inscreve a exibição de fotografias num contexto muito diferente. Destaco a sequência em que fotografias de família são mostradas pelas mãos de uma jovem negra (Figura 2). Parecem registros dispersos, com diferentes formatos e conteúdos. Não temos aqui um álbum de fotografias ou projetor de slides. Dentre as fotos exibidas pela jovem há uma fotografia tirada tipicamente em escolas, com uma estudante negra diante de um livro aberto; uma foto parcialmente queimada no processo de revelação; uma foto de aniversário de criança; outra de um momento descontraído em uma sala de estar. Nesta sequência ouvimos em segundo plano uma senhora a contar sobre o acesso restrito de fotografias a famílias negras, “essa coisa de fotografia era muito cara”, explica. Pela dedicatória que consta nos créditos finais do filme, o relato é de Joana Angelica Moreira, mãe da diretora Safira Moreira. Na experiência de Joana, as fotografias se restringiam a momentos específicos, eram reservadas para crianças, casamentos ou tiradas por fotógrafos lambe-lambe. Ainda assim, as condições de guarda nem sempre ofereciam garantias de preservação. Conta, por exemplo, não ter certeza sobre a conservação de um álbum com registros de *Mãe Vira*, sua avó, e *Maria do Carmo*, sua mãe. A tática de exibição de fotografias pessoais faz aqui ecoar as desigualdades abismais de acesso às práticas de produção e arquivamento de imagens pessoais, e também, as desigualdades de condições de vida.

Enquanto em *Ovos de dinossauro na sala de estar* as fotografias fazem parte da biografia de uma família com acesso a recursos privilegiados, em *Travessia* articulam-se fragmentos dispersos para construir uma narrativa possível sobre registros de famílias negras brasileiras. O efeito é de escovar a história a contrapelo, conforme a metáfora de Walter Benjamin (1996), uma vez que o filme sublinha a história de pessoas negras - ausentes em tantos arquivos “oficiais” -, a partir de rastros fotográficos, depoimento, performance, poema e música. *Travessia* pode ainda ser lido como um filme-ensaio, ao passo que mistura o biográfico, o coletivo, o documental, o reflexivo e o poético. Para Rafael de Almeida (2017) é justo o filme-ensaio que oferece espaço privilegiado para a reciclagem de arquivos domésticos, reinventando sentidos para estes documentos ao projetá-los na esfera pública pela via do cinema. Movimento este feito por ambos os filmes, ainda que com intencionalidades e efeitos muito diferentes.

Apontar esquecimentos

Se o recurso da sequência inicial de *Travessia* é a fragmentação da imagem, este expediente estrutura *Vó Maria*, um filme feito a partir de uma única fotografia (Figura 3). Em ambos os casos, a fragmentação faz o olhar percorrer detidamente pedaços das imagens, atentando-se aos detalhes e texturas, nos quais estão contidos diferentes tipos de esquecimentos. Esses momentos de *Travessia* e *Vó Maria* nos convidam a olhar e olhar, e quem sabe assim, descobrir algo. Contudo, a imagem, por si só, como bem sabemos, não é capaz desse feito, e ambos filmes deixam lacunas em aberto.

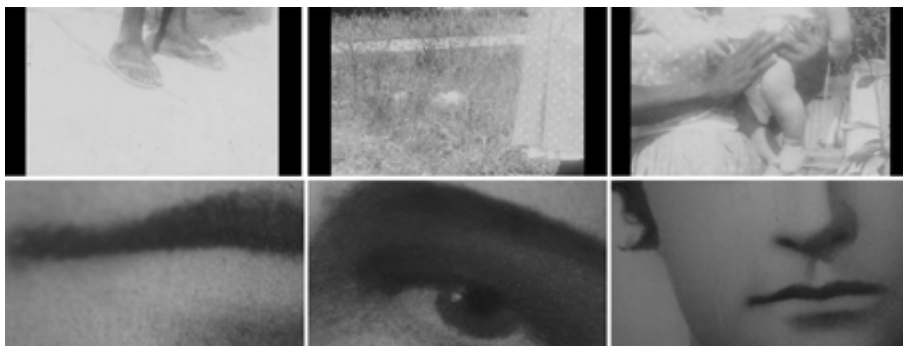


Figura 3. Fotografias fragmentadas, nos frames de *Travessia* (2017) e *Vó Maria* (2011).

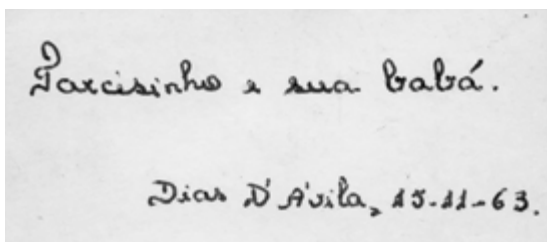
Em *Vó Maria*, a partir de uma única fotografia, três gerações - neta, bisneta e tataraneta - evocam lembranças de uma mesma antepassada. À medida que os relatos se distanciam em termos geracionais, o retrato fotográfico de Maria, inicialmente abstrato pela fragmentação e ampliação da imagem, fica cada vez mais visível. Se a neta de Maria lembra de muitas coisas, a bisneta explica, “eu conheço ela pelas histórias que eu escutei dela”. As impressões da tataraneta são ainda mais difusas e ela se confunde ao definir sua relação genealógica com a tataravó, hesita em determinar a imagem como uma foto ou um quadro, conta do medo que o retrato ainda provoca nela, e conclui, enfim, “eu não sei nada sobre ela”. Há, portanto, um contraste entre a narração e a imagem, um jogo de aproximação e distanciamento, nitidez e turvamento, continuidade e desaparecimento, a imagem que se tenta fixar e a memória que escapa. Se o filme é breve, propõe uma reflexão desconcertante: afinal, o que um retrato é capaz de evocar quando já não estivermos mais aqui?

Mas, se o esquecimento de *Vó Maria* se dá em termos existenciais, em *Travessia* é resultado de uma herança colonial, que persiste e segue operando apagamentos sistemáticos, que denotam o persistente racismo estrutural brasileiro. *Travessia*, como escrevi na seção anterior, começa com a fotografia de uma mulher negra, com um bebê branco no colo, imagem que antes de ser mostrada por inteiro, é despedaçada na montagem, permitindo

ver detalhes: tecido amarrado na cabeça, saia e blusa com estampa em poá, chinelos de dedo, *bobs* no cabelo. Para o filme, o verso da fotografia revela tanto quanto o lado oposto, e nele está escrito em caneta azul: “Tarcisinho e sua babá.” (Figura 4). Em segundo plano é declamado o poema *Vozes Mulheres*, de Conceição Evaristo, numa montagem que tensiona a presença da mulher não identificada na fotografia: “A voz de minha filha / recolhe em si / a fala e o ato. / O ontem – o hoje – o agora. / Na voz de minha filha / se fará ouvir a ressonância / O eco da vida-liberdade”. A cena constrói o ato de lembrar como um compromisso ético e político; movimento que visa reparar aquela imagem e, por extensão, a mulher retratada.



Figura 4. A fotografia e seu verso, nos frames de *Travessia* (2017).



A apropriação da fotografia de uma mulher negra não identificada é uma tática também presente em outras produções de artes visuais. Alexandre Araujo Bispo (2020) discorre, por exemplo, sobre o uso da fotografia *Mulher de turbante*, de Alberto Henschel, produzida em cerca de 1870 e atualmente sob a guarda do *Acervo Instituto Moreira Salles*. A fotografia é capa do livro *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado* (2017), de Abdias Nascimento, mas também já foi vinculada a pelo menos três nomes, Dandara dos Palmares, Maria Felipa de Oliveira e Luísa Mahim. Na opinião de Bispo (2020), essa prática revela a necessidade social de “rostificação visual” para representar um passado de imagens ausentes. Outras artistas adotam procedimentos semelhantes, performando personagens negras históricas ou expondo o racismo por metáforas visuais, como é o caso do retrato de Maria Caboré de Renata Felinto e da colagem *As filhas de Eva*, de Rosana Paulino (Bispo, 2020).

Em *Travessia* a memória é, portanto, colocada em disputa, com a mediação das imagens. Michael Pollak (1989), ao tratar de memória e esquecimento, descreve o caráter negociado

das memórias coletivas. Para Pollak (1989, p. 4), a história oral, ao privilegiar ouvir pessoas oprimidas, privilegia as “memórias subterrâneas”, que se opõem à “memória oficial”. São memórias que entram em disputa, em oposição ao sentido de continuidade ou estabilidade (Pollak, 1989). *Travessia* - assim como as obras de Renata Felinto e Rosana Paulino - faz um movimento semelhante, uma vez que expõe memórias subterrâneas com registros de pessoas negras, perturbando a hegemonia branca das imagens, ao mesmo tempo que, com este deslocamento e reparação, aponta para o futuro. Mas, sobre isso, trato na seção seguinte.

Sobrepor temporalidades

Enquanto *Travessia* expõe apagamentos e interdições, técnicas para produzir e manipular imagens estão amplamente disponíveis em *Ovos de dinossauro na sala de estar*. Se não há mais a presença de Guido, ficam as fotografias, que Ragnhild seleciona, justapõe, exhibe e narra. Investe tempo e dedicação, com aulas e equipamentos de edição. Pela relação que estabelece com as fotografias, Ragnhild estende o convívio com o marido falecido, vivendo entre o passado e o presente. Ao contrário de *Vó Maria* - no qual o esquecimento é reiterado -, *Ovos de dinossauro na sala de estar* é saturado de memórias, mediadas pelas fotografias, mas também por fósseis, minerais e os peculiares ovos de dinossauro que intitulam o filme. Guido foi cônsul geral da Itália no Paraná, e de algum modo constituiu uma coleção de pedras, minerais e fósseis brasileiros. Se o filme é sobre uma história de amor que continua a reverberar depois da morte, também oferece pistas sobre a investigação, a exploração e a apropriação de recursos naturais do país.

Mas por que, afinal, usos e discussões sobre fotografias orbitam com frequência em torno da morte ou do tempo? Talvez, porque como sugere Barthes (1984, p. 20), há um elemento terrível em toda fotografia: “o retorno do morto”. Ou o retorno de um pedaço do passado. Terrível, mas também sublime, pois se há mortes, separações e rupturas, a fotografia oferece algum contorno para estas experiências, e ainda que fúnebre, projeta a possibilidade de regresso, reencontro e reparação. Uma foto sempre conta algo que, em alguma medida, aconteceu. Barthes (1984, p.13) coloca do seguinte modo, a fotografia “repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente”, trazendo consigo o seu referente. Essa repetição, ainda que imagética, produz algum conforto ou, em muitos casos, perturbação.

Tanto em *Ovos de dinossauro na sala de estar* quanto em *Travessia* há enquadramentos que evocam retratos fotográficos (Figura 5). Ragnhild aparece quase imóvel em muitos momentos do filme. A sensação de imobilidade e clausura das composições, remete à um certo rigor dos hábitos, numa relação com o passado que parece ter a firmeza de um monumento. Pelo modo como o filme é construído e a memória imagética de Ragnhild é acionada, fica implícito o seu desejo de permanência, numa casa povoada por imagens, lembranças e pedras. Em *Travessia* o efeito dos retratos é bastante diferente. Enquanto a história de Ragnhild e Guido dispõe de muitos documentos, *Travessia* é sobre um

contexto social de pessoas negras e brasileiras, com a necessidade de encontrar outros modos de elaborar a morte e o passado, as violências e os apagamentos. Talvez por isso, a terceira sequência do filme é musical e embalada pela cantora cabo-verdiana Mayra Andrade, com diferentes famílias negras ao ar livre, numa composição que faz lembrar de retratos fotográficos típicos, com pessoas centralizadas, encarando a câmera e sorrindo. É uma sequência que evoca a pluralidade e a resistência de famílias negras e, sobretudo, a liberdade, na sua dimensão coletiva.



Figura 5. Retratos audiovisuais, nos frames de *Ovos de dinossauro na sala de estar* (2011) e *Travessia* (2017).

Por fim, avalio que a estética de *Ovos de dinossauro na sala de estar* - com suas centralizações e a iluminação artificial dos ambientes domésticos - volta-se para o passado, acompanhando o esforço de Ragnhild em garantir alguma estabilidade ao presente, ainda que esta se revele escorregadia. Em contraste, as centralizações em *Travessia* produzem um movimento circular, se a babá do registro inicial figurava como refém de uma família branca, o filme culmina em uma sequência onde pessoas negras exercem o direito à própria imagem e aos próprios laços sociais e familiares.

Leda Martins (2021, p. 9) propõe pensar o tempo, não pela lógica da linearidade, mas “de um tempo que se curva para a frente e para trás” (Martins, 2021, p. 9), um tempo espiralar, como define a autora. Para Martins (2021) o tempo pode ser experimentado na simultaneidade do passado, do presente e do futuro, atravessado por movimentos de dilatação, contenção, descontinuidade e reversibilidade. Em *Travessia* essa compreensão temporal - que entrelaça passado, presente e futuro ao misturar pessoas, fotografias e gestos - denota o desejo de transformação das condições de vida e das lógicas de produção e circulação de imagens. Nesse sentido, a fotografia da babá negra que abre o filme deixa

de ser um registro isolado para integrar a ancestralidade de famílias negras brasileiras, cujas histórias carecem de registros. A imagem transita, portanto, como um elo entre diferentes temporalidades.

Considerações finais: mostrar, esquecer, sobrepor, contar de outro jeito

Na constelação proposta, as fotografias de *Travessia* (2017), *Vó Maria* (2011) e *Ovos de dinossauro na sala de estar* (2011) são colecionadas, guardadas, expostas, fragmentadas, ampliadas, distorcidas, justapostas, reconfiguradas, narradas e viradas do avesso, sendo possível aproximações com algumas das projeções de Sontag (2004). São pedaços de mundos, e de mundos muito diferentes. Para além disso, nos modos de acionar fotografias no decorrer destes filmes, estão também questões de classe, raça, gênero e origem - discussões que não foram aprofundadas nos limites deste artigo -, ainda que a análise destaque acessos e interdições aos modos de produzir, ocupar, guardar e expor fotografias. Dentre os muitos gestos fotográficos, está o uso da fotografia na elaboração do passado - individual ou coletivo -, e este talvez seja um fio que aproxima os três curtas-metragens. Nestes filmes, as fotografias não apenas ilustram, mas constituem processos de elaboração da memória, num movimento que é sempre escorregadio e lacunar, como estas histórias também mostram. Nessas obras, as fotografias transitam por espaços de amor, sofrimento e reparação, articuladas por práticas que expõem *arquivos* pessoais, revelam *esquecimentos* - operados pelo tempo ou pelas desigualdades - e sobrepoem diferentes *temporalidades*. A organização dessas obras numa constelação fílmica se revela, enfim, uma estratégia eficaz para apreender o potencial imagético, existencial e político emergente dessas produções, brasileiras e contemporâneas.

Referências

- Almeida, R. de. (2017, dezembro). Arquivos domésticos no filme-ensaio: Pela reinvenção da memória do mundo. *Acervo: Revista do Arquivo Nacional*, 3(3).
- Barthes, R. (1984). *A câmara clara: Nota sobre a fotografia*. Nova Fronteira.
- Benjamin, W. (1996). *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Editora Brasiliense.
- Bispo, A. A. (2020, novembro). *As reencarnações de uma mulher negra: pessoa-coisa-pessoa*. Revista ZUM. <https://revistazum.com.br/radar/a-mulher-de-turbante/>
- Bosi, E. (1994). *Memória e sociedade: Lembranças de velhos*. Companhia das Letras.
- Cox, R. J. (2017). *Arquivos pessoais: Um novo campo profissional. Leituras, reflexões e re-considerações*. Editora UFMG.
- Evaristo, C. (2017). *Poemas de recordação e outros movimentos*. Malê.
- Martins, L. M. (2021). *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela* [E-book]. Cobogó.

- Miller, D. (2009). *Trecos, troços e coisas: Estudos antropológicos sobre a cultura material*. Zahar.
- Nascimento, A. (2017). *O genocídio do negro brasileiro: Processo de um racismo mascarado*. Perspectiva. (Obra original publicada em 1978).
- Pollak, M. (1989). Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, 2(3), 3–15. <https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/2278>
- Sontag, S. (2004). *Sobre fotografia*. Companhia das Letras.
- Souto, M. (2020). Constelações filmicas: Um método comparatista no cinema. *Galáxia*, (45), 153–165. <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/44673>

Filmes

- Moreira, S. (Diretora). (2017). *Travessia* [Filme]. Conspiração Filmes.
- Urban, R. (Diretor). (2011). *Ovos de dinossauro na sala de estar* [Filme]. Tu i tam filmes.
- Von der Osten, T. (Diretor). (2011). *Vó Maria* [Filme]. Produção independente.

Resumen: En este artículo propongo un análisis comparado de los cortometrajes brasileños *Travessia* (Safira Moreira, 2017), *Vó Maria* (Tomás von der Osten, 2011) y *Ovos de dinossauro na sala de estar* (Rafael Urban, 2011). Para articular el análisis sobre fotografía y memoria en los cortometrajes en cuestión, recorro al método de análisis comparado elaborado por Mariana Souto (2020), con el objetivo de construir una constelación filmica, estableciendo diálogos con Ecléa Bosi (1994), Daniel Miller (2009), Susan Sontag (2004), Richard J. Cox (2017), Roland Barthes (1984), Michael Pollak (2009) y Alexandre Araujo Bispo (2020). En estas películas - que transitan entre lo experimental, el documental y el cine de archivo -, las fotografías son coleccionadas, guardadas, expuestas, fragmentadas, ampliadas, distorsionadas, yuxtapuestas, reconfiguradas, narradas y puestas del revés. Más específicamente, destaco escenas en las que las fotografías transitan por espacios de amor, sufrimiento y reparación, articuladas por prácticas que apuntan *archivos* personales, revelan *olvidos* y superponen diferentes *temporalidades*.

Palabras clave: cortometraje - fotografía - memoria - constelación filmica - Safira Moreira - Tomás von der Osten - Rafael Urban.

Abstract: In this article, I propose a comparative analysis of the Brazilian short films *Travessia* (Safira Moreira, 2017), *Vó Maria* (Tomás von der Osten, 2011), and *Ovos de dinossauro na sala de estar* (Rafael Urban, 2011). In order to articulate the analysis of photography and memory in the short films under discussion, I employ the comparative analysis method developed by Mariana Souto (2020), aiming to construct a filmic constellation, establishing dialogues with Ecléa Bosi (1994), Daniel Miller (2009), Susan Sontag (2004), Richard J. Cox (2017), Roland Barthes (1984), Michael Pollak (1989), and Alexandre Araujo Bispo (2020).

In those films - which move between the experimental, documentary, and archival cinema -, photographs are collected, stored, exhibited, fragmented, enlarged, distorted, juxtaposed, reconfigured, narrated, and turned inside out. More specifically, I highlight scenes in which photographs move through spaces of love, suffering, and reparation, articulated by practices that expose personal *archives*, reveal *forgetfulness*, and overlap different *temporalities*.

Keywords: short film - photography - memory - filmic constellation - Safira Moreira - Tomás von der Osten - Rafael Urban.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo.]

Ana Claudia Camila Veiga de França. É professora no Departamento Acadêmico de Desenho Industrial (DADIN) na Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). No doutorado em Tecnologia e Sociedade (PPGTE/UTFPR) pesquisou a presença e a participação de mulheres no circuito de cinema de Curitiba, nas décadas de 1970 e 1980. oianafranca@gmail.com

Direção Afetiva: Narrativas Poéticas Do Retrato

Claudia Regina⁽¹⁾

Resumo: Nessa pesquisa de viés pós-qualitativo, apresento uma abordagem que nomeei “direção afetiva” como alternativa às construções hegemônicas de retrato e de feminilidade. Proponho modos mais coletivos e relacionais de conduzir o momento fotográfico, o incorporando na obra fotográfica como performance experimental. Ao avaliar que a fotografia não é uma testemunha fiel da realidade, mas sua característica técnica a faz ser constantemente percebida como se fosse, considero que a fotografia é uma linguagem com potencial de criar ou desviar a realidade, concluindo ser evidente a responsabilidade da pessoa artista na criação de fissuras que desestabilizem padrões de representação dos corpos femininos.

Palavras-chave: fotografia - retrato - direção - feminismo - contravisualidades.

[Resúmenes en inglés y español en la página 65]

(1) Ver CV en pág. 66

Introdução

Este ensaio demonstra as tentativas de tracionar o ato fotográfico enquanto linguagem, expandindo-o do seu enfoque no resultado e considerando o momento de criação como campo relacional através da direção, tecendo uma experiência sensível para além da visual e permitindo visualidades dissidentes para o retrato de mulheres.

Parto do pressuposto que, muito além das manipulações realizadas após a foto, o próprio ato fotográfico é, em si, um gesto manipulador. Mais que reconhecer na foto uma ficção, também é importante entender que sua materialidade técnico-científica sustenta uma crença persistente em sua neutralidade. Como afirma Wells (2015), na medida em que as representações visuais contribuem para construir e reafirmar nosso senso de identidade, a familiaridade e o aparente realismo da imagem fotográfica fazem dela uma força

discursiva particularmente poderosa. (p. 43). Não abandono essas discussões, afinal, o retrato também circula e produz efeitos – especialmente no que atravessa a aparência das mulheres. Mas proponho também um desvio: explorar o momento da criação como parte indissociável da obra. Se assistir a uma fotografia – no sentido proposto por Azoulay (2008, p. 14) em que “assistir” reinscreve tempo e movimento na imagem estática – é reconhecer nela uma narrativa, sugiro que o retrato deixe de ser apenas a narrativa visual e passe a ser, também, uma narrativa da relação que o torna viável. Uma relação estabelecida no tempo do encontro entre quem fotografa e quem é fotografada.

Essa forma de pensar o retrato é uma tentativa de contornar o potencial predatório da fotografia de pessoas (Sontag, 2011), onde a pessoa que fotografa detém o poder sobre a imagem daquela que é fotografada. Essa assimetria na relação se intensifica quando falamos da pessoa que não é modelo profissional: como ela não domina os procedimentos da pose, é o olhar de quem fotografa que posiciona e, potencialmente, disciplina seu corpo. E, por estar ciente do que se passa, a impotência da pessoa retratada não passa despercebida por ela própria e define parte da experiência de ser fotografada.

É nesse contexto que apresento a direção afetiva como uma prática que tenta instaurar fissuras nos modos convencionados de fotografar, propondo o retrato como performance – uma narrativa poética que não se encerra na imagem e que se estende no que a antecede, no que a produz e no que continua reverberando. O resultado deixa de ocupar o centro e o processo deixa de ser meio. Essas fissuras não se pretendem neutras: são práticas micropolíticas que, ao se depararem com os regimes de visualidade que historicamente organizaram a representação dos corpos de mulheres – sobretudo a partir de matrizes brancas e eurocentradas –, se propõem, se não os revolucionar, ao menos os desestabilizar.

(Anti)método

Este ensaio costura uma narrativa fotográfica experimental à sua descrição experimental, em uma prática cartográfica pós-qualitativa. A observação da experiência vivida sendo retratada em palavras para ser [re]conhecida e, assim, “saber o que ainda não consegue elaborar sobre a extensão das multiplicidades possíveis e intercambiáveis entre pensamento e vida” (Cunha, 2019, p. 944).

Aqui, conto sobre a tecitura da abordagem de direção de pessoas na fotografia de retratos que nomeei *direção afetiva*. Trata-se de um percurso que se estende por minha trajetória na fotografia, encerrada em 2014, com relatos posteriores e retratos de mulheres fotografadas por mim salpicando o texto (figuras 1 a 6). Esta análise acompanha o que no passado se transformou: uma elaboração que se faz no presente e que carrega as [re]significações produzidas ao longo dos últimos 12 anos – deslocamento temporal que assumo como potência a ser explorada. Muito do que era intuitivo se desenvolveu conceitualmente, muito do que passou depois se mostrou essencial para o que se passou antes, em um processo circular de criação-análise. É nesse emaranhado que a direção afetiva se delinea nesta pesquisa: uma ética relacional em constante variação. Ela não se pretende técnica

replicável ou conjunto de instruções. É convite para a experimentação no campo de encontro. O que se busca aqui, portanto, é compartilhar um percurso que pode [deve] ser transviado e contaminado.

Direção A Serviço Do Retrato

A direção costuma ser definida como o conjunto de instruções dadas a pessoa que é fotografada. Aqui, dilato essa definição para como o encontro fotográfico é conduzido. Direção é fala, silêncio, aproximação e gesto. Se a pessoa fotografada está ciente da foto, a direção está acontecendo – mesmo quando se pretende não dirigir. O paradigma de direção vem da fotografia publicitária, onde o corpo de modelos profissionais se torna objeto a serviço das necessidades do capital. O retrato, por outro lado, se propõe a contar uma narrativa pessoal sobre a pessoa retratada. A direção deveria, então, estar a serviço dela.

Mas, quando observamos retratos pessoais sendo feitos por fotógrafas ou fotógrafos, não é o que acontece. Tão corriqueiro é ver a pessoa sendo tratada como modelo profissional: sendo instruída a “colocar a mão ali”, “virar o rosto para acolá” e a ficar estática até quem fotografa encontrar o ângulo ideal e mexer nos botões da câmera. Também corriqueiro é ver o desconforto causado por tais orientações.

Ao longo de minha carreira – fotografando, sendo fotografada e testemunhando fotografias sendo feitas – tive a recorrente percepção de que muitas pessoas que fotografam acreditam que o momento da direção é um mal necessário para chegar na *foto bonita*. Como se a timidez em frente às lentes devesse ser suportada e o maior desafio da direção fosse conseguir se comunicar de forma que a pessoa não-modelo conseguisse agir como modelo e fosse capaz de, por alguns momentos, organizar seu corpo no espaço da forma esperada. É aí que o momento fotográfico começa a parecer um pequeno ritual sacrificial. Suspende-se, ainda que por instantes, a espontaneidade do corpo vivo para que ele se torne estático. Pede-se que a pessoa, em oferta quase masoquista, ceda seu conforto em troca de uma promessa: a da *foto bonita*.

Um autor de um livro sobre poses para fotografia afirma, inclusive, que nosso trabalho seria bem mais fácil se a pessoa fotografada fosse uma bola de argila que pudesse ser facilmente moldada em qualquer posição (Wacker, 2001, p. 11). Afirmações como essa demonstram o quanto é naturalizada, sem constrangimento, a ideia de que o corpo da pessoa fotografada deva se oferecer à manipulação, como objeto maleável, segundo a vontade de quem fotografa.

A primeira vez que senti o incômodo dessa abordagem foi bem antes de qualquer ambição de carreira: ocorreu na minha infância, na década de 90, quando fui a um estúdio realizar um book fotográfico. Com os cabelos alisados e um fundo infinito aquarelado, senti desconforto do início ao fim da experiência. Ao menos foi rápido, já que o estúdio seguia o modelo de linha de produção de ensaios. Meu book ficou igual ao de outras meninas, mas apenas aquelas que representavam um padrão de beleza – as chamadas *fotogênicas* – pareciam sair satisfeitas. No meu caso, o resultado reforçou uma inadequação: aos 10 anos, me convenci de que eu não era bonita o suficiente para ser digna de registro.

Reencontrei esses desconfortos em um estúdio deste mesmo tipo, onde comecei a trabalhar com a edição de fotos. Quando comecei a demonstrar interesse na fotografia, passei a acompanhar os ensaios e a receber dicas dos colegas: como lidar com a luz, como configurar a câmera, como pedir para “virar para este lado” e “colocar a mão na barriga”, como dizer “ficou ótimo!” ocasionalmente e partir para a próxima pose. Fui ensinada um roteiro de automatismos e reconheci ali o mesmo desconforto do meu book infantil. Quem estava desconfortável, desta vez, eram as clientes – na sua maioria gestantes e crianças – nos insistentes fundos infinitos aquarelados. Embora tenha sido a experiência que me aproximou da fotografia, da qual sou grata, foi ali também que comecei a sentir um incômodo com essa abordagem de direção.

Ao iniciar carreira própria, o incômodo com o incômodo foi aumentando. Seria este incômodo – o da pessoa fotografada – inevitável? É nesse momento que me encontrei no que chamo de encruzilhadas: tentativas de criar-conhecer caminhos distintos de ser fotógrafa e fazer fotografia que se desenvolveram junto do meu próprio reconhecimento como fotógrafa, feminista e brasileira.

As encruzilhadas aqui descritas foram atravessadas e me atravessaram ao longo dos anos de 2008 a 2014, em diferentes fases. No início do percurso, eu fotografava mulheres que me contratavam para realizar seus ensaios. Entre 2013 e 2014, formulei o projeto *Ensaio Mulher* e abri convocatórias em listas de e-mail feministas como forma de ampliar presenças, corpos e narrativas. Alguns ensaios seguiram sendo feitos com pessoas que me contratavam, outros eram realizados sem custos. Em 2014, esse movimento se desdobrou nas oficinas de direção afetiva que ministrei para fotógrafas e fotógrafos em todas as 27 capitais do Brasil. Essa circulação foi importante para não limitar as oficinas às grandes cidades centralizadoras do sudeste brasileiro (Rio de Janeiro e São Paulo) e, aliada à prática de valores acessíveis e oferta de bolsas, permitiu trocas com pessoas de diferentes contextos, repertórios e níveis de experiência. Dessas trocas emergiram inflexões na própria abordagem que não seriam possíveis de maneira isolada.

A Encruzilhada Do Espontâneo

Afim de não objetificar e evitar desconforto, comecei decidindo não tratar quem eu fotografo como modelo. Ora, o que modelos fazem? Posam! A pose esconde mais do que uma expectativa de configuração específica de corpo que causa desconforto em quem não domina sua gramática: ela é tecnologia de manipulação da identidade, especialmente a feminina, para atender a certos padrões. As inúmeras publicações do tipo *guias de poses* evidenciam isso: ensinam como posicionar braços, inclinar o rosto, distribuir o peso do corpo. O objetivo é sempre valorizar e corrigir defeitos da pessoa fotografada. *Valorizar e corrigir defeitos*, aqui, são eufemismos para a adequação do corpo a padrões normativos: alongar, afinar e demonstrar atratividade, nos retratos femininos.

Concluí que, se a pose causa constrangimento e opera como reforço de padrões hegemônicos, basta substituí-la. Mas pelo quê? A palavra *espontaneidade* vem intuitivamente como

contraste ao que é estático e controlador na pose. A emulação do documental no retrato, inspirada na chamada *candid photography* (retratos de pessoas feitos sem que elas percebam), se mostrou um caminho possível nessa encruzilhada. Embora seja muito mais desafiador criar espontaneidade em um ensaio fotográfico intencional do que posar, me pareceu que esse desafio valia o esforço se objetivo era fazer do ensaio um processo menos doloroso para quem estava do outro lado da câmera.

A tentativa de eliminar as poses revelou uma camada mais profunda do problema que me acompanhou durante todos os processos de questionamento da abordagem diretiva: a pose não é apenas um hábito de quem fotografa. Ela também é esperada por quem é fotografada. Há um imaginário compartilhado sobre o que significa *ser fotografada* que inclui posar e sorrir sempre que uma câmera aponta em nossa direção. A pergunta surge quase imediatamente, assim que o enquadramento se anuncia:

— *O que eu faço?*

Essa pergunta revela que a pessoa, diante da câmera, deixa de se reconhecer como corpo autônomo e passa a se reconhecer como corpo a ser organizado.

Respostas instintivas do tipo “finja que não estou aqui” ou “aja naturalmente” são ingênuas, pois a relação fotográfica nunca é apenas pessoa–pessoa: é uma relação pessoa–máquina–pessoa. E não é possível simplesmente retornar ao estado anterior à presença da câmera pois ela não é neutra. Mas há uma dicotomia na percepção dessa neutralidade: por um lado, o discurso fotográfico costuma supervalorizar o equipamento. A pergunta mais recorrente que eu escutava de alunos era “qual câmera comprar?”. Por outro lado, no momento do encontro, a câmera tende a desaparecer do pensamento crítico, como se fosse um meio transparente. No entanto, não há tecnologia de comunicação neutra, pois o meio transmite sua própria mensagem (McLuhan, 1964). Para compreender a câmera como meio, é necessário um exercício de suspensão: retirar dela seu produto final, a imagem, e observá-la enquanto objeto. O que é uma câmera fotográfica sem uma fotografia?

Não intencionalmente, tive essa vivência quando comecei o aprendizado na fotografia: uma fotógrafa me emprestou algumas apostilas datilografadas e uma câmera analógica para aprender e praticar. Sem a renda para comprar ou revelar filmes, passei um período fotografando com uma câmera vazia. Não havia imagem: apenas o gesto. Eu lia sobre obturadores, tempos de exposição, e repetia movimentos: segurar, mirar, medir, disparar. O som do espelho se tornava acontecimento suficiente. Ali, vi a fotografia como relação com a máquina, antes de ser relação com a imagem. Se retirarmos a imagem do centro, o que resta da fotografia em um retrato é a liturgia:

Uma pessoa aponta um objeto técnico para outra. Não a olha diretamente, pois a olha através do dispositivo. Aperta um botão. Um som acontece.

E a pessoa fotografada se detém ali, exposta. Escuta o som, às vezes vê um flash de luz. Sabe que a foto aconteceu, mas não sabe como ficou. Há aí uma vulnerabilidade difícil de ignorar. A prática fotográfica revela aí seu caráter potencialmente desumanizador e,

embora ela não possa ser determinada só por essa característica, pode operar assim quando não é problematizada. Ignorar que a máquina limita a relação é manter intacta sua praxe. Pensá-la ontologicamente é abrir a possibilidade de reconfigurar o próprio ato fotográfico. É quando a espontaneidade vem como meio de contornar tal presença desumanizadora da máquina. Criar o espontâneo é uma tentativa de conduzir o outro a se sentir não conduzido.

Tal criação se inicia no ambiente do ensaio como espaço que produz modos de sentir e de se mover. Começo questionando a condensação do imaginário de fotografia profissional, baseado novamente na fotografia publicitária, que é o estúdio fotográfico. Esse espaço coloca a pessoa fotografada totalmente em evidência, enquanto o canônico fundo infinito e um punhado de canhões de flashes apontando para ela a isolam e expõem. Seus movimentos passam a se dar dentro de um campo previamente delimitado: ela só pode ir até onde as luzes alcançam, até onde o fundo infinito permite. Cada gesto seu está sob escrutínio. Não é um lugar acolhedor ou acolhedor para quem não possui um repertório estipulado. Seguindo as instituições do desejo que me permeavam no início da carreira, me empenhei para conseguir montar um estúdio fotográfico. Até que percebi: aquele fundo infinito, na verdade, ofertava finitas possibilidades físicas e afetivas. Relutei em abandoná-lo, mas uma enchente que o destruiu construiu em mim a coragem de partir para espaços alternativos.

A antítese do estúdio se apresenta nos ambientes naturais e verdes – parques, matas, praias. Neles, a luz natural permite uma amplitude de movimentos e a pessoa fotografada já não é mais o centro, passando a fazer parte dos contornos indefinidos da paisagem. Não por acaso, esses espaços são frequentemente escolhidos por quem busca escapar do desconforto associado ao estúdio fotográfico. Enquanto este tem a mesma atmosfera de um shopping arquetípico da cultura capitalista (iluminação brilhante, superfícies brancas e lisas, músicas propagadas eletronicamente, uma suspensão do tempo e do clima lá fora), os espaços abertos ampliam o olhar e as sensações, que se estendem em direção ao verdadeiro fundo infinito do céu. Neles, somos convidados a sentir e contemplar.

Nos ensaios fotográficos que fiz junto à natureza ela foi, além de cenário, uma coautora: a areia, as águas, as árvores e os passarinhos permeavam a pessoa fotografada, que era convocada a experimentar. Entre esses encontros, aqueles próximos ao mar se destacaram de modo particular. A vivência empírica do mar vai além do mensurável: leva a uma espécie de suspensão, como se o tempo se dilatasse e o corpo pudesse, por instantes, deixar-se levar. Quando houve resistência aos ensaios em locais públicos, foi por conta de empecilhos como a falta de um banheiro e o fato de que algumas pessoas ficam tímidas com os transeuntes. Embora não sejam dificuldades incontornáveis e nem válidas para todo mundo, é algo que considerei quando decidi abrir mão do estúdio. Naquele momento, tinha o privilégio de ter familiares com um espaço particular amplo e com muita área verde, que se tornou pano de fundo para meu trabalho. Ao contornar os problemas práticos, me sobravam as vantagens de uma área externa: os ensaios que fiz a partir de 2009 começaram a traçar o caminho da direção afetiva em uma das fissuras que se mostraram essenciais: a do espaço que tem o poder de transformar o tempo. Os ensaios começaram a se alongar e, se no estúdio duravam em média meia hora, em um espaço agradável e cercado de natureza

passaram a durar 2, 3, 4 horas... As conversas se estendiam e até o silêncio podia participar. O ensaio já não criava uma ansiedade pelo fim. Os momentos entre os cliques foram se alargando: eu mesma fui perdendo a ânsia de clicar e fui me entregando aos entremeios. Uma conversa, um chá. Eu e a pessoa fotografada não tínhamos mais a pressa que define os momentos utilitaristas.

Tudo ia bem, até que uma cortina de miçangas me colocou uma pulga atrás da orelha. As miçangas em forma de estrela estavam penduradas por fios de nylon em um dos vãos de uma varanda. No fim da tarde, o sol vinha por trás e as miçangas brilhavam. Fiz alguns retratos usando essa cortina como fundo desfocado e cada nova pessoa que me contratava, depois de vê-los no meu portfolio, pedia uma foto *nas estrelinhas*. Realmente, as fotos ficavam bonitas! Mas essa homogeneidade começou a me incomodar por sua contradição à própria definição de retrato. A cortina de miçangas mostrou que este espaço confortável, mas controlado, também podia emular um estúdio no sentido mais amplo. Ele servia ao propósito de deixar as pessoas mais à vontade, assim como ao propósito de nos relacionarmos com os ciclos naturais da luz e do clima. Mas, apesar do conforto e aconchego, ele não estava totalmente a serviço da pessoa fotografada. A diversidade de pessoas que fotografei ali não se revelou completamente em seus retratos.

Foi então que considerei, além dos espaços abertos já mencionados, outra possibilidade: o ambiente doméstico. Ainda que tecnicamente mais desafiador, fotografar alguém em sua própria casa trouxe experiências particularmente recompensadoras. Se o retrato quer dizer sobre alguém, essa narrativa se enriquece no lar.



Figura 1.
Vivian. Nota. Da
autora. (2014)

Ao invés de ser visitada, passei a ser visita. Essa inversão distorce a relação: quem se adapta agora sou eu. Cabe a mim encontrar a cortina de miçangas de cada pessoa. Sempre que foi possível fotografar neste espaço notei que ele permitia uma expansão dos sentidos: cada casa era particular nos cheiros, sons, variações de mundo, objetos, rastros.

Além disso, a pessoa que vai ser fotografada consegue chegar mais facilmente em seus devaneios quando está sentada na sua própria cama, onde tantos sonhos já aconteceram.

Consegue se conectar em si mesma quando, deitada na própria rede, se balança como tantas vezes já fez para se acalmar. Foi quando percebi: o ambiente pouco precisa aparecer na foto, mas sua presença oculta se mostra nas possibilidades de expressão de identidade da pessoa retratada.

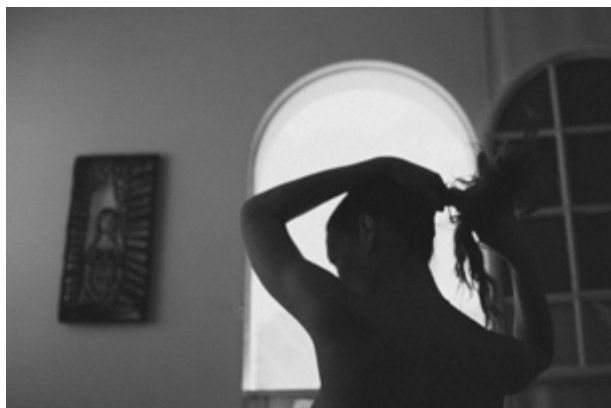


Figura 2.
Cecília. Nota. Da
autora. (2014)

Mesmo em um ambiente aconchegante e agradável surge o já citado grande desafio da direção: a pergunta “o que faço agora?”. Essa pergunta precisa ser respondida. Preferencialmente, antes de ser verbalizada. Talvez a forma mais prática de se chegar no espontâneo seja estar em movimento, quando é possível sair do modo autoconsciente em que não se sabe nem onde colocar as mãos. Esse movimento pode ser amplo – uma dança, uma interação – ou pequenino – um carinho no próprio corpo, um gesto corriqueiro. A forma como cada pessoa decide movimentar o corpo é o avesso da pose. Embora não seja possível ignorar totalmente a presença da câmera, um movimento pode deslocar o eixo da autoconsciência deslocando a pessoa da expectativa de saber posar. Aos poucos, sem precisar falar “pode ficar à vontade”, a pessoa sente que não precisa nem quero controlá-la. E ao perder o controle da pose estática, também me entrego ao inesperado do movimento genuíno. (Figura 3).

Do ambiente ao movimento, abre-se a lacuna para o mais sutil: o que leva a mente a devanear em distantes viagens. A abertura para esse périplo emocional só é alcançada quando nos sentimos totalmente à vontade. Quando afunilei meu trabalho para o retrato de mulheres percebi que, durante os ensaios, conseguíamos nos vincular pelo compartilhamento de vivências. Esse vínculo tornou possível levar as mulheres fotografadas para lugares de reflexão que muito se conectavam com a própria razão pelas quais elas procuravam realizar um ensaio fotográfico naqueles momentos de suas vidas. Em comum, a maioria delas estava vivendo momentos de ruptura: mudanças na vida pessoal ou profissional, separações, reencontros. Quando eu me colocava como presença acolhedora a reflexão extrapolava para o momento do ensaio e ele se tornava oportunidade de trançar as identidades que tanto procuramos retratar no retrato. (Figura 4).

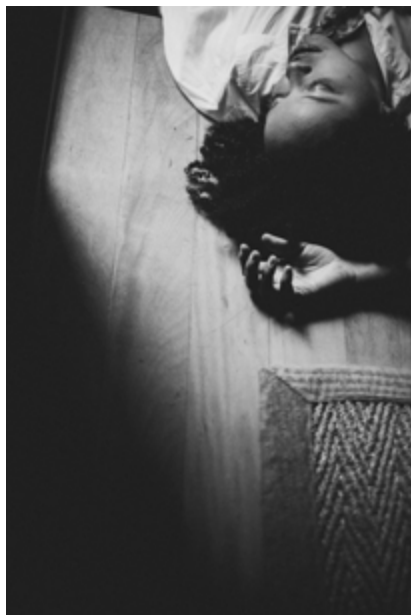


Figura 3.

Larissa. Nota. Da autora. (2013)

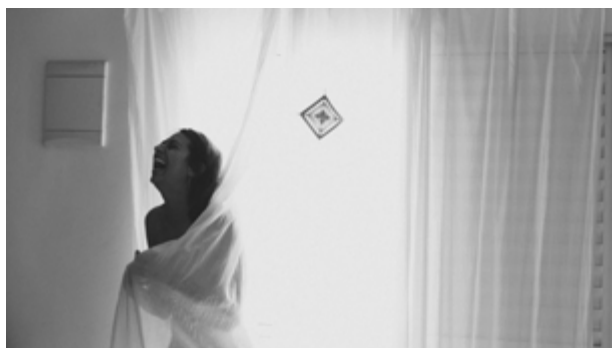


Figura 4.

Juliana. Nota. Da autora. (2014)

A direção se tornou uma coreografia mais sutil, que envolve a escolha do ambiente, a indução ao movimento, a abertura para a fala e para o silêncio confortável. E aquilo que nasceu como uma forma de deixar a pessoa à vontade aos poucos foi se transmutando para uma direção genuinamente afetiva quando o momento do clique deixou de ser referência e a foto final perdeu lugar no pedestal do ensaio.

A encruzilhada do ensaio como performance do encontro

Foi quando aproximei a direção da arte do encontro. Diferentes experiências, muitas delas exteriores ao campo da fotografia, me trouxeram questionamentos sobre o tema do encontro e da importância da escuta para que ele aconteça. A mais marcante foi no trabalho voluntário junto ao CVV (Centro de Valorização da Vida), organização dedicada à prevenção do suicídio por meio da escuta acolhedora por telefone. Me aproximei do CVV na vida adulta pois procurava oferecer aos outros o que não tive na adolescência: apoio emocional que ajuda a construir caminhos em direção à vida. O CVV usa algumas abordagens adequadas ao seu propósito e, entre elas, está uma vertente humanista da psicologia que foca no potencial de crescimento inerente a todo indivíduo (Rogers, 2003), partindo da confiança plena de que cada ser humano tem capacidade interna para resolver suas próprias dificuldades se houver um ambiente seguro e de aceitação. Ao considerar a pessoa como agente de sua própria experiência, esse enfoque se alinha muito com a proposta de valorização do encontro para onde a direção afetiva se deslocou. É evidente que, assim como o CVV não se propõe a oferecer atendimento psicológico (afinal seus atendimentos são realizados por voluntários e não por terapeutas), a direção afetiva não se propõe a transformar um ensaio fotográfico em terapia. Porém, como uma forma de comunicação amorosa e respeitosa, ela abre espaço para experiências que podem, sim, tocar dimensões sensíveis.

Qualquer amor já é um pouquinho de saúde, um descanso na loucura.
(Rosa, 1967, p. 236)

Nos ensaios, essa disposição para a escuta produzia aproximações inesperadas. Sem roteiros prévios ou planejamentos rígidos, os encontros seguiam os contornos da conversa, das pausas, do riso, da lágrima. Ao final de cada encontro, havia a sensação de me despedir de uma grande amiga, mesmo quando aquele vínculo havia se construído ao longo de apenas um dia.



Figura 5.
Amanda. Nota. Da
autora. (2014)

[...] as suas fotografias desse ensaio me passavam sensações de mulheres que se deleitavam em existir. [...] me interessava essa maneira de construir relação e ser vista, sendo a fotografia um vestígio desse encontro e de quem eu era naquele momento [...] para mim o que mais ficou foi a lembrança de um dia muito gostoso do seu lado, da relação que a gente construiu naquele breve espaço-tempo, da liberdade da gente ir para praia nuas e fazer um ensaio lá, mesmo sem se conhecer, de ir criando uma relação que me marcou e foi especial apesar de ser tão efêmera. da sua escuta, do gesto afetivo para pensar a imagem, no conhecer o território e você e meu corpo ao mesmo tempo. para mim foi uma experiência muito linda e que contribuiu com o percurso de ser meu corpo com mais gentileza e menos amarras estéticas. (Amanda, comunicação pessoal, 2026)

Em algum momento do percurso, tornou-se claro que, ao operar esse tipo de transformação no ato fotográfico, eu me afastava de modos hegemônicos não só de produzir imagens, mas também de produzir relações. Nos materiais de ensino de fotografia europeus ou estadunidenses – ainda abundantes no mercado brasileiro –, a direção é ensinada como técnica de condução do corpo e da expressão sem considerar a construção de um campo relacional. Percebi que o que se produzia nos encontros com as mulheres que eu fotografava não encontrava espelhamento nesses referenciais por operar em outra lógica: a da amefricanidade (Gonzalez, 2020). Um ensaio que se inicia com um café, que se desdobra em conversa, que atravessa a cozinha, o cotidiano, as pequenas confidências — uma forma de convivência que desloca a centralidade da produção de imagem para a construção de vínculo, afastando-se das tradições individualistas inscritas nas culturas liberais do Ocidente capitalista. Nesse sentido, as matrizes indígenas e africanas oferecem outras racionalidades, menos centradas no indivíduo e mais orientadas à relação, ao corpo e à oralidade. Será esse tipo de abordagem só possível na América Ladina?

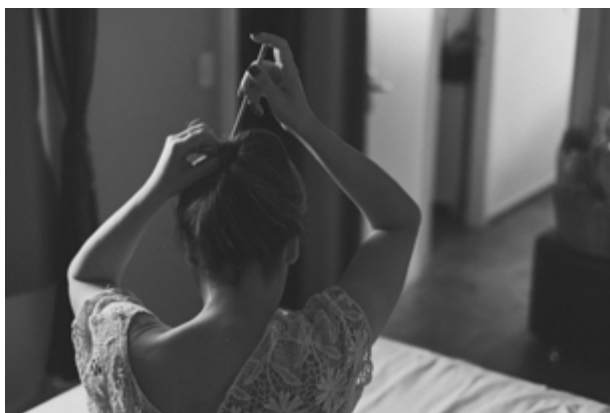


Figura 6.
Denise. Nota. Da
autora. (2014)

[...] minha sensação ao ver as fotografias da Claudia é que ela enxergava além do corpo, um pouco da nossa alma na verdade. Através da fotografia ela mostrava nossa personalidade, nossas histórias e que o amor ao nosso corpo estava também nas dobrinhas, nas rugas e nos sorrisos. [...] O ensaio para mim foi uma descoberta da minha própria beleza, do que eu ainda não tinha visto, e de que muito do que eu achava imperfeito era belo. E a Claudia trouxe o elemento artístico, a luz, a sombra, a suavidade, um detalhe... Eu simplesmente amei, melhor ensaio da minha vida! [...] (Denise, comunicação pessoal, 2026)

Um abordagem que beira a performance artística: esta que é a mais aventureira das formas de arte, que não pode ser vendida ou reproduzida, somente pode ser vivida diretamente (Goldberg, 2011). Uma performance efêmera que, em conjunto com outra pessoa autora, também resulta em uma imagem cheia de significados interconectados com a performance que a delimitou.

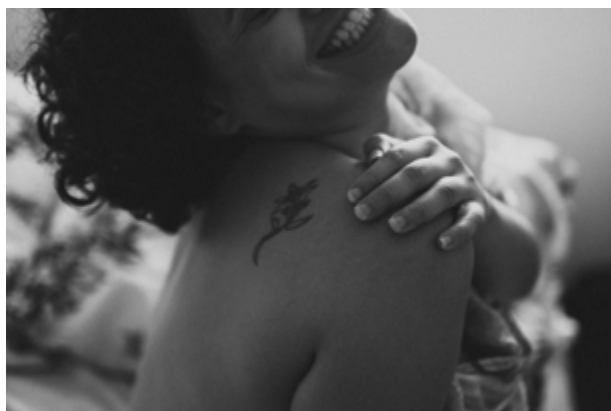


Figura 7.
Angélica. Nota. Da autora. (2014)

Reconhecer no ensaio fotográfico um lugar de performance pode se mostrar uma saída, inclusive, para o desafio do que chamo de *era da produtibilidade técnica*. Usar ingenuamente modelos de linguagem generativos (erroneamente chamados de inteligência artificial) que cospem conteúdo de forma estatística e, conseqüentemente, com os vieses inerentes dos discursos que já existem e persistem, é se entregar ao que é homogêneo e normativo. Considerar o ensaio como arte do encontro e tirar a imagem do alto do pedestal parecem alternativas a esse desafio atual. Sugiro que as imagens geradas algoritmicamente sigam servindo ao imediatismo do capital, se assim seus utilizadores insistirem, e as imagens humanas sirvam ao sutil do ser humano.

A encruzilhada da aparência como régua medidora da mulheridade

Um dos motivos que me levaram a fotografar mulheres foi a tentativa de empoderá-las por meio da imagem. Ao analisar obras de fotógrafas brasileiras, inclusive meu projeto, Soares et al. (2018) afirma que “o uso do corpo como forma de reimaginar o papel do que é feminino é parte integrante da expressão social e política” dessas obras.

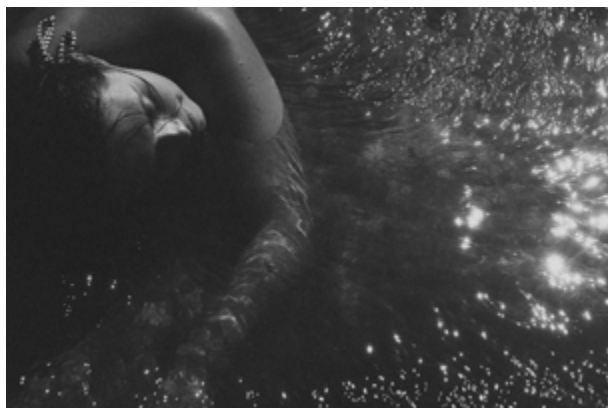


Figura 8.
Tathiana. Nota. Da
autora. (2014)

Eu olho as fotos do ensaio com a Cláudia como quem olha fotos da pessoa amada. Porque é assim que sinto em relação àquela Tathiana. Na época do ensaio, eu tinha me divorciado há pouco tempo, e nesse processo veio a vontade de ter novas fotos. Me olhar como uma mulher desejante, cheia de vida. [...] A sensação era de se apresentar para alguém - eu queria mostrar as coisas das quais eu mais gostava, mostrar meu melhor lado. Claudia era sensível e delicada e eu me senti muito acolhida. [...] Até hoje, as fotos no mar são minhas fotos favoritas na vida. Das que eu olho e falo: sou eu, minha versão mais sincera. E todo o processo foi gostoso, divertido e leve. O que sempre ficou em mim foi a sensação de potência. Da beleza de ser vista com um olhar muito sensível. (Tathiana, comunicação pessoal, 2026)

Mas será possível reimaginar esse papel usando o corpo e a fotografia, justamente as ferramentas usadas para reproduzir lógicas de objetificação e sexualização do corpo feminino determinadas pelo *male gaze*?

O feminismo liberal responde a essa pergunta ampliando a representatividade: incluindo mais corpos e mais tipos de beleza. No entanto, ao expandir o padrão de beleza sem questionar sua centralidade, ele somente incorpora mais mulheres à lógica de mercantilização.

Talvez seja necessário deslocar a questão: não apenas quais corpos aparecem, mas por que a aparência segue operando como medida da mulheridade. Como afirmei em entrevista sobre o projeto Ensaio Mulher (Húmus, 2014): *não estou aqui para enfeitar o mundo!* A direção afetiva, ao descentralizar a imagem e tensionar sua primazia, abre espaço para outras formas de visibilidade – menos ancoradas na aparência e mais na sensação, no gesto e na presença. Como aparece no relato de Tathiana, trata-se de “se olhar como uma mulher *desejante*”. Ser desejante, aqui, desloca o eixo: não mais corresponder ao olhar, e sim ser agente dele.

Conclusão

Este trabalho não se propõe a inaugurar uma ruptura absoluta com os debates já estabelecidos sobre a fotografia e suas visualidades. Proponho, dentro desses debates, uma ampliação do olhar para incluir o momento do ensaio e a direção como práticas participantes da obra. Mostro ser possível nos distanciarmos do retrato produzido de forma utilitária por mera repetição de técnicas ou paradigmas inconscientes e escrever essa performance-narrativa de forma artesanal e relevante em um contexto latino americano, considerando ferramentas além da máquina fotográfica: a escuta, o afeto e a intimidade. Ao considerar o retrato como forma de questionamento ou exploração do eu e da identidade por meio de uma representação literal da aparência de uma pessoa (Bright, 2005, p. 20) e a fotografia como tecnologia de gênero capaz de produzir ou reproduzir representações, as imagens resultantes dessa performance conjunta podem criar fissuras que desestabilizem estereótipos e padrões hegemônicos, sendo responsabilidade de quem fotografa “contribuir para a construção do gênero e seus efeitos [...] ao nível local de resistências, na subjetividade e na auto-representação” (Lauretis, 1994).

Referências

- Azoulay, A. (2008). *The Civil Contract of Photography*. Zone Books.
- Bright, S. (2005). *Art photography now*. Thames & Hudson.
- Cunha, C. (2019). Princípios Da Cartografia e O Pensamento Da Diferença Em Deleuze – O Que Quer a Pesquisa Cartográfica? *Atos de Pesquisa em Educação*. <https://doi.org/10.7867/1809-0354.2019V14N3P934-959>
- Goldberg, R. (2011). *Performance Art Third Edition: From Futurism To The Present Third Edition*. WW Norton.
- Gonzalez, L. (com Rios, F., & Lima, M.). (2020). *Por um feminismo afro-latino-americano*. Companhia das Letras.
- Húmus, E. (2014). *Cláudia Regina não está aqui para enfeitar o mundo* [Gravação de vídeo]. <https://www.dailymotion.com/video/x4y43gr>

- Lauretis, T. de. (1994). A tecnologia do gênero. Em *Tendências e impasses. O feminismo como crítica da cultura*. (HOLLANDA, Heloisa Buarque de). Rocco.
- McLuhan, M. (1964). *Understanding Media*.
- Rogers, C. R. (2003). *Client-centered Therapy: Its Current Practice, Implications and Theory*. Constable.
- Rosa, J. G. (1967). *Grande sertão: Veredas* (5º ed.). José Olympio.
- Soares, M. T. G. D. F., Feitosa, M. M. M., & Ferreira Junior, J. (2018). Um olhar sobre a fotografia feminista brasileira contemporânea. *Revista Estudos Feministas*, 26(3). <https://doi.org/10.1590/1806-9584-2018v26n346645>
- Sontag, S. (2011). *On Photography*. Farrar, Straus and Giroux.
- Wacker, J. D. (2001). *Master Posing Guide for Portrait Photographers: A Complete Guide to Posing Singles, Couples and Groups*. Amherst Media. <https://books.google.com.br/books?id=9bi9BQAAQBAJ>
- Wells, L. (2015). *Photography: A Critical Introduction* (5th ed.). Routledge.
-

Resumen: En esta investigación de sesgo poscualitativo, presento un abordaje que denominé “dirección afectiva” como alternativa a las construcciones hegemónicas del retrato y de la feminidad. Propongo modos más colectivos y relacionales de conducir el momento fotográfico, incluyéndolo en la obra fotográfica como una performance experimental. Al considerar que la fotografía no es una testigo fiel de la realidad, pero que su característica técnica hace que sea constantemente percibida como si lo fuera, sostengo que la fotografía es un lenguaje con potencial para crear o desviar la realidad, concluyendo que es evidente la responsabilidad de la persona artista en la creación de fisuras que desestabilicen los patrones de representación de los cuerpos femeninos.

Palabras clave: fotografía - retrato - dirección - feminismo - contravisuales.

Abstract: In this post-qualitative research, I present an approach I have termed “affective direction” as an alternative to hegemonic constructions of portraiture and femininity. I propose more collective and relational ways of conducting the photographic moment, incorporating it into the photographic work as an experimental performance. Considering that photography is not a faithful witness to reality, yet its technical characteristics lead it to be constantly perceived as such, I argue that photography is a language with the potential to create or divert reality, concluding that the artist bears a clear responsibility to create fissures that destabilize dominant patterns in the representation of female bodies.

Keywords: photography - portrait - direction - feminism - countervisuality.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo.]

Claudia Regina. Formada em Matemática pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUCPR, Brasil), com especialização em Educação Matemática pela Universidade Federal do Piauí (UFPI, Brasil) e extensão em Docência e Gestão para a Educação das Relações Étnico-Raciais pela Universidade Estadual Paulista (Unesp, Brasil). Atuou de 2007 a 2014 na fotografia, com ênfase em retratos, direção de pessoas e relações de gênero. Atualmente é docente da educação básica na rede estadual de ensino de São Paulo e interlocutora em Educação das Relações Étnico-Raciais e Educação para a Diversidade Sexual e de Gênero na Unidade Regional de Ensino de Caraguatatuba, São Paulo, Brasil.

Crítica à Colonialidade e Ressimbolização das Imagens de Jean-Baptiste Debret

Giovanna Trevelin⁽¹⁾

Resumo: Este artigo considera o diário de viagem do artista francês Jean-Baptiste Debret uma fonte documental para (re)pensar criticamente as permanências discursivas no âmbito da visualidade histórica do Brasil. Sua *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, publicada em três volumes nos anos 1834, 1835 e 1839, respectivamente, traz, em aquarelas litografadas, imagens das relações sociais desenvolvidas no território colonizado do século XIX. Intenciona-se, a partir disso, pensar em como este discurso, disposto em um tempo de longa duração, encontra alicerces na colonialidade, resultado do olhar (e pincel) de um artista homem francês do século XIX – filho de seu tempo. Importante refletir acerca de como as obras de Debret permanecem no imaginário coletivo da história oficial do Brasil através, também, de um ensino histórico que encontra bases em suas imagens. Com isso, contamos com um viés narrativo que transpassa temporalidades e contextos, chegando até nós na atualidade na forma de uma memória histórica hegemônica. Como contraponto – que interessa a este trabalho –, podemos encontrar, na arte contemporânea, artistas como Gê Viana, Dalton Paula, Isabel Löfgren e Patrícia Gouvêa, que delineiam outros mundos possíveis com suas produções ao se apropriarem das obras de Debret de maneira questionadora, tomando aquelas imagens e reconfigurando-as a partir do olhar colonizado, de pertencimento outro que não aquele de controle e submissão. Ao reinterpretar as obras do pintor a partir das categorias de gênero e raça, estas/es artistas contemporâneas/os retomam a narrativa visual do século XIX através da identidade, de um lugar de reivindicação, buscando contemplar outras memórias em uma *ressimbolização* visual da história do Brasil. Nessa perspectiva, a proposta aqui exposta busca pensar como este movimento expande a narrativa histórica do país, evidenciando outros referenciais e corpos que se impõem como agentes ativos na construção da memória e da história. Com isso, o objetivo é refletir criticamente sobre determinados contextos sociais e históricos a partir das imagens, em um exercício de reinterpretação de narrativas que sobrevivem ao tempo. Dessa forma, o *anacronismo* e a *transculturalidade* são consideradas lentes de análise que permitem a ressimbolização dessas obras como prática artística, a partir de uma perspectiva decolonial: questionadora e reivindicativa. Para esse movimento teórico, utilizo aportes como Georges Didi-Huberman, Christian Kravagna e Jacques Leenhardt, amparando este trabalho particularmente nos conceitos de anacronismo, transculturalidade e ressimbolização, respectivamente. Ao pensar o anacronismo das imagens, podemos compreender seus trânsitos temporais, suas confluências e permanências, que atribuem sentido histórico em tempos distintos, reivindicam espaços e contam as histórias que carregam

consigno (e que ainda significam outros tempos). Assim, Didi-Huberman propõe, a partir do conceito de anacronismo, uma ativação de passados no presente. Aliada a esta perspectiva, a transculturalidade encontra meios de expressão uma vez que diferentes tempos, contextos, realidades e cosmologias são considerados para pensar a história da arte e propor outras interpretações históricas. Dessa forma, é a junção de sentidos culturais e sociais plurais que globaliza este campo de estudos e pesquisas para além da colonialidade epistêmica proveniente do Ocidente, ou seja, pensa uma história da arte descentralizada, fluída e híbrida. Com Jacques Leenhardt temos um aprofundamento em Debret, uma vez que o pesquisador desenvolve seus trabalhos em torno do artista francês. Leenhardt tem se utilizado do conceito “ressimbolização” para pensar o movimento de artistas contemporâneos que encontram, em Debret, uma possibilidade de reivindicar lugares de pertencimento e destituir a história do Brasil da hegemonia colonial. Assim, o teórico oferece subsídios para o presente trabalho ao propor um debate que encontra sentido na sociedade atual. O vínculo entre estes conceitos é profícuo uma vez que podem se amparar teórica e metodologicamente para pensar imagens que nos encontramos no presente, reinterpretadas ou não, que ainda se vinculam à história que nos precede, nos fazendo transitar entre o passado e o presente – e construir um futuro. O texto é desenvolvido a partir das imagens, e elas que nos direcionam para a análise teórica, com o intuito de nos deixar guiar, primeiro, por aquilo que sua visualidade nos diz.

Palavras-chave: Jean-Baptiste Debret - colonialidade - anacronismo - transculturalidade - ressimbolização - identidade - memória - imagem - história nacional - arte.

[Resúmenes en inglés y español en la página 83]

(1) Ver CV en pág. 86

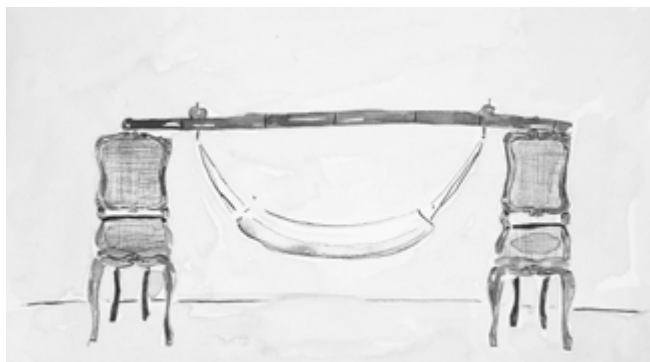


Figura 1.
*Assentar Volta à Cidade
de um Proprietário de
Chácara.* Nota: Obra de
Dalton Paula, parte da
série Assentar (2019).

Duas cadeiras bem adornadas, como rastros de um período histórico específico, encontram-se conectadas por um cabo relativamente fino e verde. Deste, pende um pano branco em semi-círculo. O cenário é neutro e propõe protagonismo aos objetos interligados. O que esta imagem nos conta? A partir daquilo que vemos, poderia-se supor, então, um tema central que percorre da cadeira ao pano: sustentação. Afinal, há um chão que permite base às cadeiras que sustentam o estreito cabo verde e que, por sua vez, sustenta o rígido pano – estático. Esta temática faz ainda mais sentido quando a relacionamos com uma pintura de Jean-Baptiste Debret (1768 – 1848) (Figura 2).

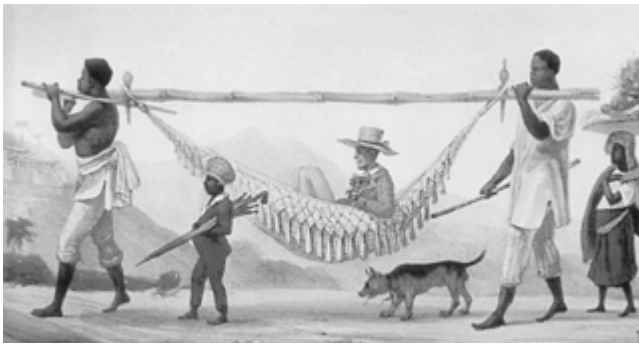


Figura 2.

Retorno de um Proprietário de Chácara.
 Nota: Litografia de Jean-Baptiste Debret presente em seu diário de viagem “Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil”, prancha 63 (1835).

A sustentação é aqui presente de muitas formas. Neste chão batido em contato direto com os pés descalços dos corpos negros, corpos estes que, na cena central, sustentam um mesmo objeto estreito e longo que, ainda, permite o pano dependurado. Desta vez, o pano entra nesta lógica ao carregar um distinto corpo branco. Em paralelo, segue outro corpo negro, menor, que leva provimentos em sua cabeça – um outro corpo negro que sustenta aquele corpo branco no centro da imagem. Para além da descrição daquilo que se pode ver nestas duas obras, daquilo que elas nos dão a ver, constata-se relação direta e intencional entre elas. O artista Dalton Paula busca algo ao produzir *Assentar volta à cidade de um proprietário de chácara* (2019) (Figura 1), parte de uma série de imagens com semelhante temática, gestadas a partir da necessidade de um diálogo com Debret. Em sua obra, esses corpos que antes não se *assentam* são substituídos por duas cadeiras, uma de cada lado. Ainda, posso ampliar esta análise ao dizer que estes longos cabos que seguram o pano-rede, nas duas imagens, remetem a uma das bases econômicas que *sustentou* grande parte do período colonial brasileiro a partir da intensa exploração de corpos escravizados: a cana-de-açúcar. Em Dalton Paula não há ausências, pelo contrário, ele inverte a lógica da imagem original ao propor que aquelas pessoas em pé que carregam um senhor de engenho também se sentem, se assentem, propondo ruptura com a dinâmica do sistema colonial escravocrata. Com isso, podemos nos indagar: Por que estes corpos assentados

ainda ligam-se a este peso decorrente do cabo verde e do pano central? Não há como negar, na imagem, estas cadeiras que ainda apoiam o cabo, e a rede. Cadeiras estas que, em Dalton Paula, servem de base ao corpo negro. Desse ponto de vista, é neste momento que a crítica colonial proveniente do artista não deixa de lado a possível referência à trajetória traumática desses corpos, que os acompanha e gera uma realidade outra marcada pelo intenso processo histórico de exploração. São corpos que hoje podem se assentar, mas não sem traumas, principalmente considerando toda uma existência relacional em sociedade – mas também não se reduzem a eles. Buscando ampliar este escopo do olhar criterioso que segue o fluxo da contemporaneidade para a história, e às imagens que a constitui, passamos agora a uma expansão de referencial para pensar as obras anteriormente citadas.



Figura 3.
Recorte do Clipe “Apehit” de The Carters. Nota: Esta imagem compõe o clipe de Beyoncé e Jay-Z no projeto conjunto “The Carters”. O clipe da música “Apehit” foi realizado dentro do museu do Louvre, Paris, em 2018.

A imagem acima é um recorte de um clipe da cantora Beyoncé em seu projeto *The Carters*. Este é realizado dentro do museu do Louvre, em diálogo com a música cantada pela cantora ao lado de seu marido Jay-Z, onde obras canônicas vão aparecendo e, de certa forma, sendo interpretadas a partir desta reinserção contemporânea provocada pelos artistas. Vemos, na imagem, três obras na parede do renomado museu. A obra central, *Portrait de Juliette Récamier, née Bernard (1777-1849)* (1800) (Figura 4), realizada pelo pintor francês Jacques-Louis David (1748 – 1825) (cujo autorretrato se encontra ao seu lado, à nossa esquerda), é o que nos interessa nesta análise. No clipe, a pintura encontra eco logo à sua frente. Eco parece ser a palavra correta para tratar o que acontece aqui. Não há exatamente a repetição de um som, mas a reverberação de uma situação histórica. As duas mulheres negras dispostas no chão, ligadas – também – por um pano branco, propõem outra leitura do retrato de Madame Récamier, igualmente remetendo à sustentação trabalhada nas obras anteriores. O tecido branco que cobre o corpo de Récamier é um grande ponto de ligação entre os dois tempos: parece que este mesmo tecido se transporta da pintura para dentro do museu e liga-se, ali, às cabeças daquelas mulheres. Penso os corpos negros como as extremidades desta cadeira ocupada no quadro, uma vez que o pano é central. Assim como na rede de Dalton Paula, o corpo de Récamier encontra presença no pano ao chão do museu. O que

dizer, então, dos corpos que a sustentam? São duas mulheres negras que seguram este pano em suas cabeças. Podemos pensar no detalhe da obra de Debret (Figura 5), figura que carrega os provimentos em sua cabeça e segue a rede em movimento como em um cortejo. A história imagética do Brasil, principalmente durante o século XIX, nos traz inúmeros registros de mulheres negras usando a cabeça como suporte para vários objetos passíveis de serem carregados, o próprio Debret constrói esse arcabouço de imagens, hábito presente na experiência cotidiana de muitas sociedades do continente africano. A partir disso, é de se pensar a escolha de ligar esses corpos de mulheres negras pelo pano branco atado à cabeça, que sustenta figurativamente o corpo de Madame Récamier em plena sociedade francesa do século XIX, e toda aristocracia proveniente de sua figura.

Há a possibilidade, também, de refletir sobre essas imagens canônicas que se encontram no museu do Louvre enquanto obras de arte, sendo o retrato de Madame Récamier uma delas. Neste diálogo que Beyoncé e Jay-Z propõem, existe igualmente o contraste entre os corpos-arte através do tempo histórico, considerando aqui a figura de Juliette Récamier e das duas mulheres sentadas em direções opostas, corpos estes que se destoam e afetam o sentido tradicional dos retratos dispostos no museu. Para isso, podemos considerar os dois dispositivos metálicos nas extremidades dos corpos das mulheres ao chão que, de certa forma, proporcionam o enquadramento da cena que elas protagonizam, como a moldura de uma tela.



Figura 4. *Portrait de Juliette Récamier, née Bernard (1777-1849).*

Nota: Retrato de Madame Récamier produzido pelo pintor Jacques-Louis David em 1800. Óleo sobre tela, 1,74 x 2,44 m. Museu do Louvre, Paris.



Figura 5. *Detalhe de Regresso de um Proprietário de Chácara.* Nota: Detalhe da litografia de Jean-Baptiste Debret presente em seu diário de viagem “Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil”, prancha 63 (1835).

Ainda, por que não trazer aqui a própria cena de *Uma senhora brasileira em seu lar* (Figura 6), onde uma mulher e menina brancas se encontram em um móvel semelhante ao de Madame Récamier? Às margens, corpos negros sustentam explicitamente suas existências. Ao contrário das outras duas imagens trazidas (Figuras 1 e 3), que embasam uma crítica decolonial, a obra de Debret é ela mesma a colonialidade – permanência de uma situação colonial através do tempo, afinal ela nos chega até hoje. É como se o pintor fizesse uma Madame Récamier dos trópicos e não se preocupasse em omitir os corpos negros que conduzem sua vida cotidiana.



Figura 6.
Uma Senhora Brasileira em Seu Lar. Nota: Litografia de Jean-Baptiste Debret presente em seu diário de viagem “Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil”, prancha 54 (1835).

A Coabitação de Tempos para uma Nova Visualidade Histórica

O pesquisador Jacques Leenhardt, em seu livro “Rever Debret” (2023), defende a ideia de certa subversão de Jean-Baptiste Debret em suas pinturas de gênero a respeito do Brasil. É certo que o artista, dentro de seu círculo e contexto, pode ter proposto algo para além daquele pensamento dominante do período, em que imagens consideradas exóticas do território brasileiro eram exportadas para a Europa. Leenhardt aponta essa distinção nas pinturas do francês quando este escolhe colocar os corpos negros em situação de exploração, como uma forma de denúncia daquele sistema. Para o autor, as obras do pintor deixam clara a diferença entre os afazeres ociosos da classe branca dominante e do trabalho exploratório exercido pelos corpos negros escravizados.

Pensando por esse lado, há uma lógica, até porque esse olhar para história local trouxe, à sua produção, impopularidade em determinado período, até mesmo entre entidades de fomento à pesquisa como o IHGB (Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro), que criticava seu estilo de retratar a população negra. A respeito de duas de suas obras que focalizavam os maus tratos aos escravizados (*O mercado da rua do Valongo* e *Feitor castigando negros*, publicadas no segundo tomo de seu diário em 1835), dizia-se “(...) que

essas pinturas eram caricaturais e enganosas, e assim, com esse discurso institucionalizado, legitimava-se a escravização – capitalização de corpos negros” (Trevelin, 2021, p. 38). Considerando esse modo de conceber a história, pontuo a importância de se pensar essas imagens e esse viés histórico a partir de um olhar anacrônico, ou seja, de um olhar do presente para o passado. Aqui não há uma busca pela concordância dos tempos, ao contrário, é este movimento relacional entre diferentes contextos temporais que torna possível a ressimbolização de um discurso visual, e sua decorrente expansão. Pesquisadores como Georges Didi-Huberman e o próprio Jacques Leenhardt apontam para os benefícios dessa perspectiva, uma vez que ela, ao longo de muitos anos, foi criticada por historiadores:

(...) ficamos com a impressão de que os contemporâneos, com frequência, se compreendem menos do que indivíduos separados no tempo: o anacronismo atravessa todas as contemporaneidades. A concordância dos tempos – quase – não existe. (...) Ora, essa situação só pode ser qualificada de “fatal” – negativa, destrutiva – sob o ponto de vista de uma concepção ideal, logo empobrecida, da própria História. Mais vale reconhecer como valiosa a necessidade do anacronismo: ela parece interna aos próprios objetos – as imagens – dos quais tentamos fazer a história. O anacronismo seria, assim, numa primeira aproximação, um modo temporal de exprimir a exuberância, a complexidade, a sobre-determinação das imagens (Didi-Huberman, 2015, p. 21-22).

O anacronismo permite, então, algo que Debret não pôde realizar em seu contexto: ele não teria como pensar para além de seu tempo; assim como seus contemporâneos não poderiam fazê-lo. Apesar de seus personagens escravizados serem, determinadas vezes, dotados de alguma agência nas imagens, eles estão restritos a uma história única ditada pelo Norte Global (Adichie, 2019), que é a história guiada pelo processo colonial, pela colonialidade epistêmica, de poder e de gênero. Esta história – e suas imagens, as quais constituem esse viés discursivo – é destituída de qualquer tipo de reivindicação plural, uma vez que o pensamento “revolucionário” de Debret encontra as limitações de seu contexto. Como um contraponto às suas válidas considerações a respeito de Debret, Leenhardt traz a seguinte crítica em torno de uma das produções do pintor, que intencionava registrar o ritual funerário de um dos povos africanos no Brasil:

(...) Há, portanto, uma ordem nessa cerimônia, uma ordem que Debret não compreende por inteiro e por isso não consegue representar: faltam-lhe os códigos necessários para figurar essa pompa africana. Esses dois exemplos nos permitem ver de muito perto o nexos sutil que há entre a familiaridade com uma prática e a possibilidade de representá-la – ver de muito perto, em outras palavras, as virtualidades e os limites de Debret. Desse modo, o valor dos três tomos da *Viagem* (...) talvez resida no fato de que Debret, situado numa posição ambivalente, da qual tenta imaginar o rumo que tomará o mundo em mutação, não transige quanto ao que vê e ao que julga compreender. Ele é firme, inclusive em seus preconceitos (Leenhardt, 2023, p. 40).

Tendo em vista as análises realizadas até o momento, podemos compreender como o olhar anacrônico, decorrente do distanciamento em relação ao período de produção das imagens originais de Debret, ou até mesmo de Jacques-Louis David (que, aliás, era seu primo), pode nos trazer uma outra dimensão de sociedade, no sentido de construir outras referências e narrativas para uma história até então hegemônica que embasa nossa experiência de vida. Interessante pensar que esse discurso predominante foi construído de modo a deixar também muitas lacunas, brechas estas que embasam a necessidade de ampliação da memória histórica e dos lugares de memória (Nora, 1993). Este é o caminho que os artistas da contemporaneidade percorrem ao retomar Debret em pleno século XXI a partir de um lugar identitário, que permite reivindicação de espaços sociais e, ainda, da história. A ressimbolização dessas imagens encontra sentido nessa lógica.

Sobre a *ressimbolização*, meu contato com este termo vem com o trabalho, já mencionado, de Jacques Leenhardt, que busca localizar a trajetória de Debret, e de sua produção, e nos fazer conhecer suas reinterpretações na contemporaneidade a partir de outros olhares. A ressimbolização seria, então, uma nova forma de significar aquela realidade explorada pelo artista no decorrer do século XIX, em uma urgência de reapropriação histórica.

É preciso considerar que suas aquarelas foram litografadas e publicadas na França depois de quinze anos como residente no Brasil. A escolha e compilação dessas obras em um diário de viagem, acompanhadas de seus comentários sobre cada uma delas e a respeito da “realidade” brasileira, intencionavam a configuração de um olhar específico sobre o território e as pessoas que o formavam. Considerando um tempo de longa duração, essas imagens nos chegam nos dias de hoje através de sua ampla divulgação histórica, que embasa nossa aprendizagem principalmente no âmbito escolar. A retomada de suas obras no Brasil através de publicações periódicas no decorrer do século XX, faz de Jean-Baptiste Debret um dos artistas que constrói nossa memória histórica no aspecto da visualidade, e a carregamos de maneira internalizada como uma das referências primeiras da identidade brasileira – esta é a grande problemática:

Das formas impressas, a leitura hierarquizadora das imagens de Debret estendeu-se à televisão e às formas animadas. Grande parte da população do Brasil e de mais de 70 países do mundo foi apresentada às imagens da *Voyage pittoresque* pela novela *Escrava Isaura*, gravada entre 1976 e 1977, cuja abertura era composta por imagens de Debret, ao som de música de Dorival Caymmi (Marins, 2026, p.11).

A relação construída com as imagens de Debret passa a ser considerada complicada uma vez que elas, por muito tempo, não foram passíveis de contestação ou de olhar crítico para aquela história contada, muitas vezes aparecendo com o caráter de verdade absoluta. No caso do viés de análise aqui adotado, é possível questionar: como deixar permanecer um discurso dominante em que os corpos negros são vistos unicamente nessa condição hierárquica de subalternidade? Não existe nenhum outro caminho para essa história? É nesse sentido que o ato de *rever Debret* adquire um caráter de ressimbolização através de mãos artistas que olham para suas produções de um lugar contestatório. Ressimboliza-se

aquele discurso colonial que ainda permanece – colonialidade – quando há a possibilidade de inverter lugares ou mobilizar signos e temporalidades outras que propõem recuperar e ampliar memórias para além da ocidental. Posso citar, como exemplo, que a ressimbolização aparece na inversão crítica dos corpos que agora se assentam nas cadeiras em Dalton Paula e Gê Viana.

Transculturalidade enquanto prática artística

A discussão proposta encontra alicerces em um arcabouço teórico também proveniente da transculturalidade. Neste momento, reitero a importância de sua relação com a prática artística contemporânea quando esta reformula o discurso produzido por Debret.

O conceito de *transculturalidade*, dentro da história da arte, indaga a construção de uma recente história da arte global que ainda tem sido pensada a partir do Norte Global, e aparenta ser destituída de qualquer caráter crítico dentro de seu desenvolvimento, sendo a potencial desistorização e despolitização grandes preocupações que questionam esta perspectiva. Como uma contraproposta, a transculturalidade pretende somar-se a pluralidade histórica da arte a partir de outros contextos, realidades e cosmologias, que não apenas a ocidental. Dessa forma, é a junção de outros sentidos culturais e sociais que globaliza este campo de estudos e pesquisas para além da colonialidade epistêmica, ou seja, pensa uma história da arte descentralizada, fluída, híbrida, que destoa de uma apropriação seletiva proveninente do que tem sido realizado a partir da perspectiva de história da arte global nos últimos dez ou vinte anos (Kravagna, 2022).

Importante pontuar que a reivindicação de espaços identitários é um aspecto inerente da transculturalidade, ou seja, podemos observar neste movimento um forte caráter anticolonial e/ou anti-imperialista.

Christian Kravagna, em seu texto “*Towards a postcolonial art history of contact*”, destaca a necessidade de considerar, para uma história da arte global: “(...) os significados e funções da arte nas sociedades pós-coloniais, moldadas como são pela migração, pelo racismo (institucional) e por problemas de identidade nacional, bem como por uma proliferação de diversas expressões culturais, narrativas e repertórios de imagens” (2022, p.55) [tradução própria] – características de um olhar transcultural.

Assim, importa pensar como a experiência colonial altera o sentido da sociedade e proporciona a existência de uma terceira realidade. Exemplifico, para explicitar melhor esse movimento: o contato entre diferentes povos e culturas, imposto pelo processo de colonização, gera uma terceira cultura e sociedade a partir do sincretismo que toma forma pela relação entre povos africanos, indígenas e europeus – a exemplo da história brasileira. Essa terceira “coisa”, terceiro lugar de vivência, precisa ser pensado a partir de todas as imbricações que nasceram desse contato. Considerando o viés artístico, trago mais uma vez o exemplo da primeira imagem deste texto, a obra de Dalton Paula (Figura 1), quando afirmo que a presença das cadeiras fazem aqueles corpos se assentarem, confrontando o viés escravocrata da visualidade de Debret, porém não sem antes dar a ver essa terceira formação

social, proveniente do trauma colonial, que está presente, na imagem, na cadeira que acolhe o corpo negro mas que ainda entra em contato com aquela sustentação escravocrata – trazida, na pintura, pela cana-de-açúcar que ainda sustenta o corpo-pano branco. Podemos considerar esta produção de Dalton Paula como parte de uma história da arte global pelo viés transcultural, uma vez que há um olhar crítico do artista a partir de seu lugar social, que propõe uma reivindicação histórica e identitária, e ainda nos mostra essa realidade outra decorrente da interação forçada e exploratória que marca a história do Brasil.

Nesse sentido, Mário Chagas (2002) ainda relaciona a expansão territorial europeia, através da colonização, à institucionalização da memória e seu desenvolvimento nos países colonizados, como o Brasil:

O panorama das instituições brasileiras que cuidam da preservação e difusão do patrimônio material e espiritual produzido nas relações com os campos empíricos do trabalho, da vida e da linguagem, foi concretamente transformado após a transferência da corte e da família real portuguesas da Europa para o Brasil, no início do século XIX. Essa transferência, vinculada à seqüência de acontecimentos que se desdobraram a partir da Revolução, trouxe para a colônia não apenas a família real acompanhada de um contingente de mais de 15000 pessoas, mas também novos hábitos, comportamentos, sabores e odores, novas relações de poder, novas ordenações jurídicas e econômicas, novos conhecimentos e práticas médicas, novos olhares, memórias e esquecimentos. Com grande velocidade é construída uma rede de memória que vincula decididamente o Brasil à Europa. Palavras, livros, documentos, coisas, sonhos, artistas e cientistas europeus são trazidos para a colônia que se transforma em sede provisória da monarquia portuguesa (...) (Chagas, 2002, p.58)

Seguindo essa linha de pensamento, trago aqui uma produção contemporânea de duas artistas que, ao relacionarem o viés colonial ao gênero e a racialização, exploram um aspecto visual da transculturalidade que permite, a partir da crítica, uma “estratégia do cuidado, do respeito e da atenção”, nas palavras de Leenhardt (2023, p. 119).



Figura 7.
Modo de Olhar. Nota: Obra de Isabel Löfgren e Patrícia Gouvêa, parte da série Mãe Preta (2016).

Esta obra compõe a série “Modos de Olhar” da exposição Mãe Preta, realizada pela primeira vez em 2016. As intervenções em pinturas e fotografias direcionam e ampliam o olhar para aquelas mulheres que, no período de exploração colonial, eram responsáveis pela nutrição das crianças de seus senhores. Algumas obras de Debret, e de seus contemporâneos, exploram a temática como algo comum, sem aquele critério específico que comentei anteriormente: atenção a submissão do corpo da mulher negra ali em relação com mulheres e crianças brancas. Ainda que, nas obras originais, estejam implícitas as violências de gênero e raça, as quais esses corpos foram submetidos na própria situação hierárquica que se encontram nas imagens, não há um posicionamento claro diante disso, no sentido de alteração de sentido daquela visualidade. Ao contrário, na obra acima, por exemplo, destaca-se a cena relacional entre uma das amas de leite da imagem com a criança branca e sua mãe, reforçada pela omissão das faces de duas mulheres brancas centrais na imagem original: o rosto da anfitriã, mulher sentada, que é escondido pelas contas amarelas que ao mesmo tempo conferem protagonismo a outra cena; e a face da mulher que chega no ambiente, em pé, que tem seu xale e chapéu retirados por duas mulheres negras. Este rosto conta com a intervenção de um chamativo círculo vermelho, intencionalmente disposto dessa forma para pontuar a ação reivindicativa das artistas. Importa pensar também o material utilizado para este destaque. Isabel e Patrícia recorrem a cosmologia africana para direcionar nosso olhar à cena ao dispor de “signos-objetos de cultos afro-brasileiros sobre as imagens de Debret” (Leenhardt, 2019, p. 118):

Por meio de objetos ligados aos orixás (contas, cristais, lentes e assim por diante), Löfgren e Gouvêa evocam a fertilidade, a riqueza e o cuidado, ligando as mães pretas a suas divindades tutelares. (...) Por meio de um “modo de olhar”, na expressão utilizada pelas artistas, busca-se desarmar a violência vivida para tornar possível a escrita de uma outra história; no caso, refazendo os elos de pertinência simbólica ao mundo ancestral dos orixás, de olho na possibilidade de um futuro marcado não pela violência, e sim pela autoestima e pelo respeito (Leenhardt, 2018, p. 118-119).

É exatamente este movimento descrito acima que tento traçar ao falar da transculturalidade como um recurso que artistas podem acessar para construir um outro sentido de arte, uma outra história da arte – global. As artistas fazem isso ao reformular as imagens coloniais de Debret a partir do sentido da africanidade, recuperando o pertencimento daquelas pessoas destituídas de identidade por se encontrarem em constante diáspora. O círculo africano que expõe aquela relação não se remete àqueles corpos brancos que costumam protagonizar a cena enquanto superiores, mas à existência de uma africanidade e identidade para além da exploração. Patrícia e Isabel restituem a história deste corpo negro feminino a partir da materialidade das contas amarelas que o rodeia:

São sempre detalhes sutis que tornamos explícitos na série Modos de Olhar – em imagens que, de tão vistas, já não são mais enxergadas. O problema, no entanto, como nos ensina a pensadora norte-americana Susan Sontag [2004], não é

enxergar o passado por meio de imagens, mas sim nos lembrarmos somente delas; são imagens que nos chocam e assombram, mas seriam elas o suficiente para garantir um entendimento mais pleno da história? A perversidade do Brasil é que a ignorância sobre a história da escravidão não se deve à ausência de imagens, já que temos o arquivo visual mais rico do mundo sobre o tema. O brutal é que, em vez de ampliar a consciência da monstruosidade do sistema escravista, o olhar habitual sobre estas imagens reproduz a cegueira coletiva que impede a sociedade brasileira de enxergar a si mesma (Gouvêa & Löfgren, 2018, p. 8-9).

Ainda sobre restituir de pertencimento, podemos aproveitar este momento para explorar a concepção de *casa*, ou *lar*, em sua relação fundante com a identidade, algo muito trabalhado por Debret em suas produções do cotidiano. Para esta reflexão, trago duas obras do pintor. A pintura *O Jantar* (Figura 8) explora o interior daquilo que seria uma casa brasileira em meados do século XIX – provavelmente localizada no Rio de Janeiro, cidade em que o pintor se estabilizou. Nela, encontramos corpos em posições sociais bem demarcadas, que atendem aos preceitos daquele período escravocrata. Interessante pensar que os três adultos negros dispostos ao fundo, por mais que explicitem a servidão do contexto, não estão desprovidos de agência. A feição insatisfeita traduzida pela junção do olhar – ou falta dele – e da boca é intensificada, ainda, pelos braços cruzados dos dois homens que se encontram em pé. A agência da mulher ao lado da senhora branca, que a abana automaticamente e obrigatoriamente, se encontra em sua falta de interação com a cena ao cerrar olhos e boca. Essas expressões e gestos permitem a compreensão de certa consciência sobre aquele espaço de sociabilidade “familiar”. Ao contrário, as crianças em primeiro plano, localizadas próximas ao chão, remetem a uma certa inocência em relação àquela interação. Dessa maneira, o viés intencional e simbólico está no ato da mulher branca sentada à mesa, que chama atenção primeira do espectador ao dar um pouco de sua comida a uma das crianças, enquanto a outra, sentada no chão, já está comendo. Este recorte, por si só, já pode nos trazer inúmeras análises críticas referentes ao que a obra quer comunicar, uma vez que animaliza-se aquelas crianças negras. Novamente, o homem negro ao lado do senhor branco deixa expressa sua insatisfação com o ato central da mulher, uma vez que olha para a ação de braços cruzados. Os corpos escravizados estão explícitos, a relação destes com os corpos brancos está posta, mas não de forma inerte. (Figura 8).

Retomo agora a cena de *Uma senhora brasileira em seu lar* (Figura 6) – o nome já nos traz a concepção central desta análise, o lar. Encontramos, na imagem, o plano superior e inferior em diálogo direto, que pressupõe as posições sociais daquele contexto. A servidão dos corpos negros fica evidente na comunicação entre os trabalhos que exercem e os lugares físicos que ocupam. Apesar de duas mulheres negras ao chão, sentadas em uma esteira, parecerem dispor de seu tempo na mesma atividade que a mulher branca realiza, fica claro que há uma relação de servidão neste trabalho em curso na cena. Esta relação é exposta também pelo instrumento de castigo ao lado da senhora branca, dentro da cesta: o ato de violenta exploração está ativo na imagem. A discrepância entre as crianças é ainda maior,

o menino negro está em pé, de passagem, para servir (é o que a bandeja acusa); enquanto a menina sentada em uma grande cadeira – talvez com a mesma idade do menino negro – se ocupa na aprendizagem das letras. Ela se opõe a ele e à sua servidão quando se coloca de costas para o menino. Ainda, duas crianças mais novas, bebês, se encontram no chão, algo muito semelhante ao que acontece na obra *O Jantar* (Figura 8), analisada acima. Ali, uma delas encontra distração em uma fruta. Na diagonal dessas crianças há um pequeno macaco na beirada do móvel em que a mulher branca se encontra sentada e, assim como ela, ocupa um lugar elevado em relação aos bebês negros ao chão. Esta também é uma cena de interior, “familiar”.



Figura 8.
O Jantar. Nota: Litografia de Jean-Baptiste Debret presente em seu diário de viagem “Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil”, prancha 55 (1835).

Se analisarmos essas imagens do cotidiano de uma casa, podemos compreender que elas extrapolam a ideia de lar ao expor uma rede de relações que não cabe em sua definição tradicional. Segundo a filósofa da arte Ana Nolasco (2023), “de modo geral, a casa funciona como uma coordenada a partir da qual nos posicionamos no mundo (...)” (p. 92). Seria correto pressupor, então, certo senso de pertencimento das pessoas que nelas habitam. Sendo assim, podemos considerar que estas casas construídas por Debret – pensando, aqui, todos os seus domínios – fazem sentido na existência dos corpos negros que a ocupam rotineiramente? A ideia de lar não se esvaziaria pela condição colonial e o não-lugar que pessoas então escravizadas ocupavam?

Ainda segundo Nolasco, “a casa apenas existe através da relação com o outro. Os objetos que dispomos no seu interior estão imbuídos de memórias. É um lugar onde podemos manter a ilusão do nosso controle sobre as coisas ao reorganizar as memórias vindas do exterior numa narrativa pessoal” (2023, p. 92). Quando Debret escolhe explorar a dimensão social do mundo escravocrata no interior de uma casa, colocando diferentes atores em relação, as hierarquias que existem naquele contexto ficam evidentes, fazendo

com que nem mesmo nos questionemos sobre a quem pertence aquela propriedade, esta informação já nos é dada pela disposição dos corpos que ocupam as imagens.

Com isso, os objetos e memórias que constroem o teor de lar fazem parte do mundo dos senhores e senhoras brancos(as), logo são suas identidades que são construídas. Ao relacionar a ideia de identidade a pessoas negras que foram retiradas de forma violenta e forçada de suas terras de origem, destituídas de seus idiomas, casas e famílias, para serem exploradas em outro continente, encontramos uma zona nebulosa do não pertencimento, uma perda da concepção de lar, afinal tudo aquilo que o compõe foi perdido. Quando olhamos para uma cena de interior de uma casa brasileira do século XIX, como nos exemplos citados acima, olhamos também para o não-lugar dos corpos negros naquela sociedade.

Considerando essa perspectiva, podemos pensar na inversão crítica realizada pela artista Gê Viana que, ao retomar as obras de Debret, atribui um lugar identitário à história dos corpos negros, que passam a ocupar o interior de sua própria propriedade e a pontuar suas existências através de símbolos e histórias que tomam este espaço físico, transformando-o em um lar.

Agora, o homem e a mulher que antes serviam sentam-se a mesa (*se assentam*, como em Dalton Paula) e servem a eles mesmos. A criança, antes comendo no chão, ocupa o colo da mulher; há também uma cadeira para a outra criança que antes recebia a comida das mãos da senhora branca. A noção de pertencimento está clara na imagem, seja ele cultural, histórico ou material, a artista atribui identidade e história a estes personagens pelo viés da protagonização de suas vidas. Este é um olhar que remete às suas origens, com objetos, comidas e imagens de pessoas que reafirmam uma ancestralidade que atravessa o olhar colonial, nos dando a ver uma história possível de ser contada para além da exploração, em um diálogo entre tempos.



Figura 9.

Sentem para Jantar. Nota: A imagem acima é uma colagem digital feita pela artista Gê Viana. Faz parte de sua série “Atualizações Traumáticas de Debret” (2021).

Na imagem a seguir, em uma contraposição à *Senhora brasileira em seu lar* (Figura 6), Gê Viana novamente remodela o espaço opressor e torna-o acolhimento. Através da conversa entre a nossa atualidade e o século XIX de Debret – anacronismo por excelência –, a artista inverte os lugares sociais. Agora, estes corpos negros formam uma família, ninguém senta-se ao chão, nem mesmo as crianças, que são rodeadas de afeto. Não há instrumento de castigo, nem de servidão. Assim como na imagem anterior, os objetos ali dispostos fazem sentido no sincretismo cultural e religioso proveniente da transculturalidade, e também há um espaço para além do interior da casa, um diálogo com a natureza ocorre na dimensão trazida pelas janelas e porta. A obra, nomeada pela artista como *Fragmento de uma família brasileira em seu lar*, remete à identidade relacionada ao território, e como este conecta-se igualmente à concepção de lar. Chama atenção o texto que a autora escreve em seu Instagram a respeito desta colagem digital: “Reorganizar os afetos, reposições dos corpos, criar novas possibilidades de encontro. Um beijo, uma leitura, um zunido da mata e tudo se abre para outras feitura” (Gê Viana, 2025). Perfeito resumo da dimensão transcultural das imagens e de toda sua potência também afetiva.



Figura 10.

Fragmento de uma Família Brasileira em seu Lar.

Nota: A imagem acima é uma colagem digital feita pela artista Gê Viana. Faz parte de sua série “Atualizações Traumáticas de Debret” e foi publicada no seu Instagram no dia 27 de janeiro de 2025.

Considerações finais

Ao fim deste artigo, digo que não pretendo, aqui, esgotar o debate desenvolvido nestas páginas. Outras análises poderiam continuar sendo feitas a partir do diálogo proposto entre os conceitos de *anacronismo*, *transculturalidade* e *ressimbolização*. Essa perspectiva igualmente encontra sentido em obras contemporâneas de Adriana Varejão, Sérgio Adriano H, Denilson Baniwa, assim como em outros diversos artistas que entendem a arte também como espaço de reivindicação da identidade, memória e história. Há ainda uma

concepção da obra de Debret, e atuais reinterpretações, que não trabalhei neste momento: a imagem dos povos indígenas, que ocupa todo um volume do diário de viagem do artista francês, e que encontra um espaço de grandes questionamentos no presente.

Pensar a atualidade dessas imagens nos obriga também considerar que, hoje, as produções visuais nos chegam através de variados recursos, em uma concepção de tempo tecnológico que nossa existência ainda custa a assimilar. A permanência que há em todo esse processo é que estas imagens ainda podem servir a narrativas políticas, sociais e culturais – por isso a importância de produções artísticas que propõem discursos capazes de considerar a participação plural de agentes históricos. A este respeito, Walter Benjamin demarca não só esta mudança na apropriação da arte, como também a alteração de percepção no decorrer do tempo histórico:

No decorrer de longos períodos históricos, modifica-se não só o modo de existência das coletividades humanas, mas também a sua forma de percepção. O modo como se organiza a percepção humana, o meio pelo qual ela se realiza, não depende só de sua natureza, mas também da história (Benjamin, 2012, p. 13-14).

Considerando a perspectiva de Benjamin, é possível constatar mudanças de percepções a respeito de processos históricos, afinal, há também modificações no âmbito da existência coletiva. Assim, os modos de significação e interpretação do mundo através da arte podem nos servir como potente questionamento às noções – excludentes – da realidade, que no caso aqui abordado se encontram estabelecidas em raízes coloniais.

A presença deste debate ainda encontra alicerces em uma exposição realizada neste primeiro semestre de 2026 no Museu do Ipiranga, em São Paulo – importante patrimônio da identidade nacional –, chamada “Debret em questão: olhares contemporâneos”, que aborda essas vertentes contestatórias a respeito do discurso oficial da história do Brasil, construído a partir de suas imagens. Com isso, o próprio museu se envolve na formação de outros olhares para essas imagens ao promover, também, eventos educativos e palestras sobre a exposição. Para além disso, e considerando a perspectiva de Benjamin, é preciso pontuar que a chance destas obras continuarem sendo constantemente (re)apropriadas é grande, com isso, suas reinterpretações estão longe de cessar. Como constata Didi-Huberman:

(...) Diante de uma imagem, enfim, temos que reconhecer humildemente isto: que ela provavelmente nos sobreviverá, somos diante dela o elemento de passagem, e ela é, diante de nós, o elemento do futuro, o elemento da duração [*durée*]. A imagem tem frequentemente mais memória e mais futuro que o ser [*étant*] que a olha (Didi-Huberman, 2015, p.16).

Referências

- Adichie, C. N. (2019). *O perigo de uma história única* (J. Romeu, Trad.). Companhia das Letras.
- Benjamin, W. (2012). *A obra de arte de sua reprodutibilidade técnica* (F. de A. P. Machado, Trad.). Zouk Editora.
- Braudel, F. (1958). História e ciências sociais: A longa duração. *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, (4).
- Chagas, M. (2002). Memória e poder: Dois movimentos. *Cadernos de Sociomuseologia*, 19(19).
- Debret, J.-B. (2008). *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil* (2. ed., Vol. 2). Ed. Itatiaia. (Obra original publicada em 1834-1839).
- Didi-Huberman, G. (2015). *Diante do tempo: História da arte e anacronismo das imagens*. Humanitas.
- Gouvêa, P., & Löfgren, I. (2018). *Mãe preta: Exposição e pesquisa de Isabel Löfgren & Patricia Gouvêa*. Frida Projetos Culturais.
- Kravagna, C. (2022). Towards a postcolonial art history of contact. In C. Kravagna, *Trans-modern: An art history of contact, 1920–60*. Manchester University Press.
- Leenhardt, J. (2023). *Rever Debret: Colônia — Ateliê — Nação* (S. Titan Jr., Trad.). Editora 34.
- Leenhardt, J., & Longman, G. (2026). *Debret em questão: Olhares contemporâneos*. Museu Paulista; FAAMP.
- Marins, P. C. G. (2026). Olhares sobre o olhar de Jean-Baptiste Debret. In J. Leenhardt & G. Longman (Orgs.), *Debret em questão: Olhares contemporâneos*. Museu Paulista; FAAMP.
- Nolasco, A. (2023). Diasporic bodies. *Nka: Journal of Contemporary African Art*, 2023(52), 84–95.
- Nora, P. (1993). Entre memória e história: A problemática dos lugares (Y. A. Khoury, Trad.). *Projeto História*, (10).
- Quijano, A. (2005). Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In E. Lander (Org.), *A colonialidade do saber: Eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. CLACSO.
- Trevelin, G. (2021). *A família patriarcal brasileira em Jean-Baptiste Debret: A colonialidade de gênero na narrativa artística do século XIX* [Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Londrina]. Repositório Institucional UEL.

Abstract: This article considers the travel diary of French artist Jean-Baptiste Debret as a documentary source to critically (re)think discursive permanencies within Brazil's historical visuality. His *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil* (Picturesque and Historical Voyage to Brazil), published in three volumes in 1834, 1835, and 1839, respectively, presents, through lithographed watercolors, images of the social relations developed in the colonized territory of the 19th century. Based on this, the study intends

to contemplate how this discourse, situated within a *longue durée* timeframe, is rooted in coloniality—the result of the gaze (and brush) of a 19th-century French male artist, a product of his time. It is important to reflect on how Debret's works persist in the collective imagination of Brazil's official history, partly through a historical education that finds its basis in his images. Consequently, we are faced with a narrative bias that transcends temporalities and contexts, reaching us today in the form of a hegemonic historical memory. As a counterpoint—which is the focus of this work—we find in contemporary art such artists as Gê Viana, Dalton Paula, Isabel Löfgren, and Patricia Gouvêa, who outline other possible worlds through their productions by appropriating Debret's works in a questioning manner, taking those images and reconfiguring them from the colonized gaze, from a place of belonging rather than one of control and submission. By reinterpreting the painter's works through the categories of gender and race, these contemporary artists reclaim the 19th-century visual narrative through identity and a place of demand, seeking to expand historical references and contemplate other memories in a visual resymbolization of Brazilian history. From this perspective, the proposal presented here seeks to examine how this movement expands the historical and visual narrative, highlighting other references and bodies that assert themselves as active agents in the construction of memory and history. Thus, the objective is to reflect critically on specific social and historical contexts through images, in an exercise of reinterpreting narratives that survive time. In this way, anachronism and transculturality are considered analytical lenses that allow for the resymbolization of these works as an artistic practice from a decolonial, questioning, and reclaiming perspective. For this theoretical framework, I utilize contributions from Georges Didi-Huberman, Christian Kravagna, and Jacques Leenhardt, supporting this work particularly through the concepts of anachronism, transculturality, and resymbolization, respectively. By considering the anachronism of images, we can understand their temporal transits, confluences, and permanencies, which assign historical meaning in distinct times, reclaim spaces, and tell the stories they carry (which still signify other times). Thus, Didi-Huberman proposes, through the concept of anachronism, an activation of pasts in the present. Allied with this perspective, transculturality finds means of expression as different times, contexts, realities, and cosmologies are considered to think about art history and propose other historical interpretations. In this way, it is the junction of plural cultural and social meanings that globalizes this field of study and research beyond the epistemic coloniality originating from the West; that is, it conceives a decentralized, fluid, and hybrid art history. With Jacques Leenhardt, we deepen the study of Debret, as the researcher develops his work around the French artist. Leenhardt has utilized the concept of “resymbolization” to think about the movement of contemporary artists who find in Debret a possibility to reclaim places of belonging and divest Brazil's history of colonial hegemony. Thus, the theorist provides support for the present work by proposing a debate that finds meaning in current society. The link between these concepts is fruitful, as they provide theoretical and methodological support for thinking about images that meet us in the present—whether reinterpreted or not—which are still linked to the history that precedes us, leading us to transit between the past and the present to build a future. The text is developed from the

images, and it is they that direct us toward theoretical analysis, with the intent of letting ourselves be guided, first, by what their visuality tells us.

Keywords: Jean-Baptiste Debret - coloniality - anachronism - transculturality - resymbolization - identity - memory - image - national history - art.

Resumen: Este artículo considera el diario de viaje del artista francés Jean-Baptiste Debret como una fuente documental para (re)pensar críticamente las permanencias discursivas en el ámbito de la visualidad histórica de Brasil. Su *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil* (Viaje Pintoresco e Histórico al Brasil), publicada en tres volúmenes en los años 1834, 1835 y 1839, respectivamente, presenta, en acuarelas litografiadas, imágenes de las relaciones sociales desarrolladas en el territorio colonizado del siglo XIX. Se pretende, a partir de esto, reflexionar sobre cómo este discurso, dispuesto en un tiempo de larga duración, encuentra cimientos en la colonialidad, resultado de la mirada (y el pincel) de un artista varón francés del siglo XIX –hijo de su tiempo–. Es importante reflexionar sobre cómo las obras de Debret permanecen en el imaginario colectivo de la historia oficial de Brasil a través, también, de una enseñanza histórica que se basa en sus imágenes. Con ello, contamos con un sesgo narrativo que atraviesa temporalidades y contextos, llegando a nosotros en la actualidad bajo la forma de una memoria histórica hegemónica. Como contrapunto –que interesa a este trabajo–, podemos encontrar en el arte contemporáneo a artistas como Gê Viana, Dalton Paula, Isabel Löfgren y Patricia Gouvêa, quienes delinear otros mundos posibles con sus producciones al apropiarse de las obras de Debret de manera cuestionadora, tomando aquellas imágenes y reconfigurándolas a partir de la mirada colonizada, desde una pertenencia otra que no es la de control y sumisión. Al reinterpretar las obras del pintor a partir de las categorías de género y raza, estas/os artistas contemporáneas/os retoman la narrativa visual del siglo XIX a través de la identidad, desde un lugar de reivindicación, buscando expandir la referencia histórica y contemplar otras memorias, en una resimbolización visual de la historia de Brasil. En esta perspectiva, la propuesta aquí expuesta busca pensar cómo este movimiento expande la narrativa histórica y visual, evidenciando otros referentes y cuerpos que se imponen como agentes activos en la construcción de la memoria y de la historia. Con ello, el objetivo es reflexionar críticamente sobre determinados contextos sociales e históricos a partir de las imágenes, en un ejercicio de reinterpretación de narrativas que sobreviven al tiempo. De esta forma, el anacronismo y la transculturalidad se consideran lentes de análisis que permiten la resimbolización de estas obras como práctica artística, desde una perspectiva decolonial: cuestionadora y reivindicativa. Para este movimiento teórico, utilizo aportes de Georges Didi-Huberman, Christian Kravagna y Jacques Leenhardt, fundamentando este trabajo particularmente en los conceptos de anacronismo, transculturalidad y resimbolización, respectivamente. Al pensar el anacronismo de las imágenes, podemos comprender sus tránsitos temporales, sus confluencias y permanencias, que atribuyen sentido histórico en tiempos distintos, reivindican espacios y cuentan las historias que cargan consigo (y que aún significan otros tiempos). Así, Didi-Huberman propone, a partir del concepto de anacronismo, una activación de pasados en el presente. Aliada a

esta perspectiva, la transculturalidad encuentra medios de expresión puesto que diferentes tiempos, contextos, realidades y cosmologías son considerados para pensar la historia del arte y proponer otras interpretaciones históricas. De esta forma, es la unión de sentidos culturales y sociales plurales lo que globaliza este campo de estudios e investigaciones más allá de la colonialidad epistémica proveniente de Occidente; es decir, piensa una historia del arte descentralizada, fluida e híbrida. Con Jacques Leenhardt tenemos una profundización en Debret, ya que el investigador desarrolla sus trabajos en torno al artista francés. Leenhardt ha utilizado el concepto de “resimbolización” para pensar el movimiento de artistas contemporáneos que encuentran en Debret una posibilidad de reivindicar lugares de pertenencia y destituir a la historia de Brasil de la hegemonía colonial. Así, el teórico ofrece subsidios para el presente trabajo al proponer un debate que encuentra sentido en la sociedad actual. El vínculo entre estos conceptos es fructífero, ya que pueden apoyarse teórica y metodológicamente para pensar imágenes que nos encuentran en el presente, reinterpretadas o no, que aún se vinculan a la historia que nos precede, haciéndonos transitar entre el pasado y el presente –y construir un futuro–. El texto se desarrolla a partir de las imágenes, y son ellas las que nos dirigen hacia el análisis teórico, con la intención de dejarnos guiar, primero, por lo que su visualidad nos dice.

Palabras-clave: Jean-Baptiste Debret - colonialidad - anacronismo - transculturalidad - resimbolización - identidad - memoria - imagen - historia nacional - arte.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo.]

Giovanna Trevelin. Graduada em História pela Universidade Estadual do Norte do Paraná (UNEP) e mestra em História Social pela Universidade Estadual de Londrina (UEL), com foco na linha de pesquisa “Práticas Culturais, Memória e Imagem”. Atualmente é doutoranda em História Global na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), dentro da linha de pesquisa “Conexões globais: Teoria, Arte e Narrativas”, e realiza um estágio doutoral na *École des hautes études en sciences sociales* (EHESS/Paris) através do Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (CAPES). É pesquisadora no Grupo de Pesquisa Interdisciplinar Nina Simone (UEFS), na linha de História do Brasil e Gênero, e parte do grupo de estudo História e Arte (UFSC). Suas áreas de atuação são História da Arte no Brasil e História das Mulheres. Contato: trevelingiovanna@gmail.com

Cicatrices da Selva: Exploração, Violência e Poder no Romance *A Voragem*

Diane Xavier de Sousa y

Raquel Lopes da Silva⁽¹⁾

Resumo: A Amazônia sempre despertou profundo interesse comercial, impulsionado pela necessidade de mapear sua geografia, fauna, flora, minerais e populações nativas. Esse interesse é claramente motivado pelo desejo de avaliar seu potencial de exploração econômica. No entanto, essa curiosidade não se restringiu à ciência ou ao extrativismo. Diversas obras literárias retratam a selva, apresentando a Amazônia como um espaço misterioso, repleto de potencial criativo, povoado por povos originários, mitos, lendas e simbolismos. Assim, este estudo tem como objetivo identificar as imagens literárias presentes na obra *A voragem* (1924) e analisar como elas contribuem para a construção da exploração, violência e poder como os eixos centrais da narrativa, dentro de uma perspectiva de gênero. A obra em questão foi escrita por José Eustasio Rivera (1888-1928), um poeta e autor colombiano que trabalhou por muitos anos na Amazônia e convivendo com seus habitantes tirou desse lugar e das histórias que ouviu a inspiração para a narrativa de *A voragem*. A partir da crítica literária feminista, que “trata-se de um modo de ler a literatura confessadamente empenhado voltado para a desconstrução do caráter discriminatório das ideologias de gênero construídas ao longo do tempo pela cultura” (Zolin, 2009, p. 218), entendemos que é necessário analisarmos a obra tendo em mente que foi escrita por um homem em um determinado contexto histórico, assim, buscamos compreender como o gênero é mobilizado enquanto mecanismo de poder na construção das imagens femininas: a selva; as mulheres latinas Alícia, Clarita e Griselda; e as mulheres indígenas; e nas imagens masculinas: o extrativista; os seringueiros; o poeta; e os homens indígenas e como isso constrói dentro da narrativa uma hierarquia de gênero, raça e classe (Scott, 1995). Além da crítica literária feminista, também utilizaremos a ecocrítica como caminho metodológico por entendermos que a natureza presente no romance não é apenas um cenário, mas sim uma personagem dotada de agência e por este motivo, é preciso analisá-la tendo em mente as especificidades da sua função dentro da narrativa de Rivera. Para tanto, utilizaremos o conceito de necropolítica formulado pelo filósofo camaronês Achille Mbembe (2018) no qual quem detém as estruturas de poder determina quem pode viver e quem deve morrer, criando assim uma escala de importância na qual as vidas são posicionadas a partir de critérios baseados no racismo, no colonialismo, no capitalismo, na desumanização e na violência, questões centrais em *A voragem*. O conceito de gênero (Scott, 1995) também é necessário na medida em que as relações entre os personagens da história são pautadas pela diferenciação dos gêneros e como essa diferença é usada para justificar a tentativa de submissão das figuras femininas às masculinas.

Já que a dominação masculina surge principalmente através da agressão física, como afirma Duarte (2010). Por fim, o conceito de interseccionalidade (Akotirene, 2020) nos é útil na medida que as opressões vivenciadas pelas personagens do romance não são uma soma de opressões isoladas, mas sim, parte de uma estrutura social na qual a colonialidade, o racismo, o patriarcado e o capitalismo se entrecruzam para criar formas específicas de violência para cada uma das personagens. Em conclusão, *A Voragem* transcende a mera denúncia histórica e se consolida como uma obra estética e crítica que confronta as bases da exploração capitalista na América Latina. Ao examinar a selva não apenas como cenário, mas como uma força formadora das relações de poder, das práticas de exploração e das dinâmicas da perversidade humana, esta análise contribui para debates literários, históricos e ecológicos que permanecem profundamente relevantes na atualidade. Além disso, amplia a percepção crítica sobre esse clássico da literatura latino-americana.

Palavras-chave: amazônia - exploração - violência - necropolítica - poder - imagens literárias - interseccionalidade - feminismo - gênero - ecocrítica

[Resúmenes en inglés y español en la página 100]

(1) Ver CV en pág. 103

Introdução

O presente artigo tem como objetivo identificar as imagens literárias presentes na obra *A voragem* (1924) e analisar como elas contribuem para a construção da exploração, violência e poder como os eixos centrais da narrativa, dentro de uma perspectiva de gênero. Para tanto, utilizaremos os conceitos de necropolítica (Mbembe, 2018), gênero (Scott, 1995) e interseccionalidade (Akotirene, 2020).

José Eustasio Rivera (1888–1928) foi advogado, poeta e autor colombiano do romance *A voragem*. Segundo sua biografia (Gutiérrez, 2024), Rivera teve seu primeiro contato com os Llanos Orientales, uma vasta região de planícies que se estende pelo leste da Colômbia e oeste da Venezuela em 1916. Ali, conheceu Luis Franco Zapata, que havia fugido de Bogotá com Alicia Hernández Carranza. Juntos, viajaram pelo interior da Amazônia, entre a Colômbia e a Venezuela, estabelecendo-se nos seringais do Braço Casiquiare, próximos à fronteira com o Brasil. Franco relatou suas aventuras a Rivera, que incorporou essas histórias ao romance. Como se observa, até mesmo os nomes dos personagens são inspirados nesse casal. No entanto, o conhecimento de Rivera sobre esse universo não se restringiu aos relatos de Franco. Além de ter passado dois anos na região, o escritor atuou como secretário da comissão de limites entre Colômbia e Venezuela. Rivera deixou a comissão devido à falta de apoio governamental, mas, mesmo sem o cargo, continuou explorando a selva.

O livro é permeado por lirismo: o protagonista é um poeta, e sua prosa apresenta forte caráter poético. A obra contém prólogo, epílogo e é dividida em três partes. A maior parte da narrativa é conduzida pelo personagem principal, Arturo Cova, um poeta que decide fugir com sua amante, Alicia, para Casanare. Alicia estava prometida em casamento a um latifundiário, mas, por rejeitar o matrimônio arranjado, envolve-se com o poeta culto, pobre e mulherego. O noivo de Alicia denuncia Arturo, e, para escapar da prisão, ele foge com ela, deixando claro que não o faz por amor. Durante a viagem, Alicia descobre que está grávida e passa a entrar em conflito com o poeta. Ao se hospedarem em La Maporita, ela conhece Barrera, um homem desonesto e eloquente, que engana homens e mulheres, atraindo os homens para a escravidão nos seringais e as mulheres para a exploração sexual, sempre com promessas de riqueza e boas condições de trabalho. Enfurecido com a possibilidade de Alicia se envolver com Barrera, Arturo entra em um acesso de fúria. Alicia, então, segue com Barrera para o interior da Amazônia, levando Arturo a buscar vingança ao persegui-los.

O título do romance original é *La Vorágine*, a português *A Voragem*, o termo refere-se a um redemoinho profundo e violento nas águas (rios ou mares) que suga o que está ao redor. No campo literário é um termo usado para descrever algo que consome, devora ou “traga” as pessoas e as coisas de forma caótica e rápida. Portanto o título reforça essa força destrutiva e inescapável que é a ganância humana. Dessa forma, a obra aborda personagens marcados por falhas morais, que visam apenas o lucro do sistema capitalista, a exploração de pessoas, o genocídio de povos indígenas e as diversas formas de violência. Em muitas narrativas do século XX ambientadas na selva, o ambiente atua como um personagem, e não apenas como pano de fundo. A selva exerce pressão ativa sobre a narrativa: molda as decisões dos personagens, impõe desafios físicos e psicológicos e frequentemente determina o ritmo da trama. Neste sentido, a ecocrítica oferece ferramentas teóricas para analisar como a literatura representa a natureza, as relações ambientais e as disputas de poder presentes nessas representações. Sob essa perspectiva, a paisagem nunca é neutra: ela é construída por imaginários culturais, interesses políticos e visões históricas do meio ambiente.

Para analisar esses temas, o estudo organiza-se em três tópicos. O primeiro contextualiza a narrativa no quadro histórico da Amazônia no início do século XX e do ciclo da borracha, explorando como a literatura reflete e critica realidades sociais, econômicas e políticas. O segundo examina as imagens literárias presentes na obra e como elas funcionam na construção de sentido dentro do texto. Por fim, o terceiro tópico analisa como as imagens literárias contribuem para a construção da exploração, violência e poder como os eixos centrais da narrativa. Essa estrutura fornece um quadro analítico claro para compreender a obra de Rivera, evidenciando como história, natureza e comportamento humano interagem na construção da narrativa e de seus temas.

A Amazônia e o Ciclo da Borracha: História e Literatura

Embora a narrativa não especifique uma data exata, é possível inferir que os acontecimentos se situam entre 1910 e 1920, período de maior produção de borracha na Amazônia. O ciclo da borracha teve dois momentos significativos de crescimento econômico, conforme aponta Garfield (2013). A industrialização dos Estados Unidos no início do século XX

provocou um aumento massivo no consumo de borracha, que passou a ser um material essencial nos setores industrial, militar, agrícola e doméstico, sobretudo devido à expansão da indústria automobilística.

A Amazônia foi a principal fonte mundial de látex, mas, após o contrabando de sementes da seringueira pelos britânicos para a Malásia e o estabelecimento de grandes plantações, os custos de produção caíram drasticamente, tornando impossível a concorrência amazônica. Contudo, durante a Segunda Guerra Mundial, os Estados Unidos voltaram a recorrer à borracha amazônica quando a ocupação japonesa do Sudeste Asiático interrompeu o fornecimento, ao mesmo tempo em que a demanda por borracha aumentou de forma dramática. Segundo Garfield, entre março e outubro de 1942, o Departamento de Estado, em conjunto com a Rubber Development Corporation, negociou acordos com dezesseis países produtores de borracha na América Latina para a venda de seus excedentes exportáveis aos Estados Unidos a preços fixos, além da limitação do consumo local. O presidente Franklin Roosevelt organizou o Comitê de Pesquisa da Borracha.

Esse episódio evidencia a urgência com que os Estados Unidos buscaram estabilizar seu fornecimento de borracha natural durante a guerra, levando à injeção de capital para intensificar a extração. Ainda assim, mesmo nesses dois momentos cruciais do ciclo da borracha, os lucros não chegaram aos seringueiros. Como afirma Rocha:

Apesar da relevância que a borracha brasileira adquiriu como matéria-prima no comércio internacional, resultando em elevados volumes de capital, pouco ou nada permaneceu nos setores iniciais da produção. Ao contrário, o seringueiro encontrava-se, na realidade, obrigado a pagar dívidas irreais a preços exorbitantes por meio de seu trabalho, recebendo apenas o necessário para sua subsistência insalubre, como alimentos e ferramentas, também pagos com longas e exaustivas jornadas de trabalho. (Rocha, 2025, p. 3).

Embora o autor se refira ao contexto brasileiro, por se tratar do maior produtor de borracha da América Latina, é possível reconhecer que a realidade descrita por Rivera no romance corresponde a fatos históricos. Os seringueiros trabalhavam em condições precárias, sob um sistema de escravidão por dívida, e muitos morreram. Um exemplo emblemático é a Estrada de Ferro Madeira-Mamoré, construída em 1913 na Amazônia para intensificar a exportação de matérias-primas para o Norte Global. Conhecida como a Ferrovia do Diabo, atravessava a floresta amazônica e terminava próxima à fronteira entre Brasil e Bolívia. Estima-se que cerca de 6.500 pessoas tenham morrido durante sua construção, principalmente vítimas de malária, com apenas três meses separando a chegada dos trabalhadores, a doença, a declaração de “inaptidão” e sua substituição (Ferreira, 2005; Maia, 2021).

O sistema capitalista centrado exclusivamente no lucro foi tema de diversas obras desse período. Em *Coração das Trevas*, de Conrad, os trabalhadores são retratados como descartáveis, e o autor denuncia a violência que se intensifica quando indivíduos são submetidos a um ambiente hostil e sem leis, como a selva. Outra característica recorrente na literatura do século XX ambientada na selva é a tentativa de apresentar a narrativa

como verdadeira ou possível, criando uma aura de autenticidade, como ocorre em *Tarzan dos Macacos*. O uso de diários, narrativas em primeira pessoa e documentos ficcionais busca convencer o leitor de que se trata de um relato real ou de uma crítica legítima de regiões remotas e desconhecidas.

Rivera também recorre a essa técnica narrativa para reforçar o efeito de realidade. Na primeira edição do livro, incluiu fotografias de Arturo na selva e, no prólogo, elemento altamente significativo por romper com convenções literárias tradicionais, a obra não se inicia com a voz do autor, mas com um telegrama endereçado ao Ministro das Relações Exteriores e assinado pelo Diretor da Repartição de Fronteiras, cargo que o próprio Rivera ocupou. O telegrama informa que o manuscrito escrito por Arturo Cova foi enviado pelo cônsul colombiano em Manaus e atesta sua veracidade, preservando inclusive o estilo pessoal e os supostos “erros gramaticais” do protagonista.

Isso nos leva a questionar por que Rivera recorreu à arte para denunciar os horrores que presenciou nos seringais. Segundo seu biógrafo, Rivera fez diversas denúncias, escreveu artigos, organizou um comitê nacional de defesa e chegou a confrontar o Ministro das Relações Exteriores para denunciar os abusos nos seringais, criticando a precariedade da comissão e o envio de um relatório secreto a Norzagaray, que ele próprio havia remetido de Manaus. Em retaliação, Norzagaray tentou matar Rivera duas vezes (Gutiérrez, 2024). Assim, embora o escritor tenha denunciado esses crimes tanto em sua obra literária quanto fora dela, nenhuma investigação ou punição foi realizada.

O contexto histórico e a crítica social são recursos fundamentais na literatura, mas a arte vai além do simples registro factual. Como afirma Bosi:

Um poema ou um romance pode conter significados sociológicos ou políticos, mas essas qualidades, por si só, não lhe garantem o estatuto de obra de arte. As obras mais realizadas de qualquer tradição literária são valiosas justamente porque incorporam ambas as dimensões: o valor representativo e o mérito estético (Bosi, 2015, p. 322).

A *voragem* demonstra a profunda preocupação estética do autor, visível na linguagem poética, nas metáforas e na complexa construção de personagens que encarnam falhas e virtudes humanas.

Imagens que falam: o papel das figuras literárias na construção de sentido na obra *A Voragem*

Em *A voragem* o/a leitor/a se depara com uma história marcada pela violência em diversos níveis e pela luta pela sobrevivência física e mental. A narrativa de Rivera evoca representações capazes de criar para quem a lê, uma sensação vívida, quase real do que seria a vida na Amazônia do início do século XX.

Essas representações que podem ser observadas na obra, se dão por meio das imagens literárias criadas pelo autor. Entendemos por imagem literária não apenas os símbolos e ícones utilizados para dar a ver uma determinada personagem ou cenário, mas sim “como gesto que cria a condição material para a fabulação de objetos sensíveis” (Nascimento & Russo, 2019, p. 251). As imagens literárias presentes em *A voragem* ajudam a criar o ambiente em que se passa a história, conferindo à narrativa afetos como o amor de Alícia pelo poeta e sensações, como a repugnância pelos estupros e violências que permeiam a narrativa.

Na obra em questão, o autor constrói imagens literárias que consideramos centrais para a materialidade da história. A primeira delas é a imagem de civilização trazida ao longo de todo o livro, principalmente nas falas de Arturo, quando da necessidade de “voltar às terras civilizadas, à quietude da moleza, ao sonho e à tranquilidade” (Rivera, 1982, p. 81). Para Arturo, a selva Amazônica era o lugar da barbárie, onde pessoas eram decapitadas por touros bravos, homens criavam armadilhas para roubar seus inimigos, animais devoravam uns aos outros, indígenas faziam rituais arcaicos. Arturo reivindica a volta para a “civilização” como uma forma de demarcar sua distinção social perante os habitantes daquele ambiente, pois lá a “moleza” de um poeta era algo aceitável e em certo ponto até esperado, mas na Amazônia essa moleza poderia lhe custar a vida.

A civilização também está presente quando o autor discorre sobre a vida nos seringais. É a ideia de civilização que norteia o trabalho de extração do látex para o beneficiamento da borracha, primeiro para suprir as necessidades econômicas do período (Andrada, 2025) e posteriormente para impulsionar a ocupação de outros territórios até então pouco explorados. A obra de Rivera é uma crítica à essa exploração da floresta e das pessoas que foram iludidas com o trabalho nos seringais e como tal, o autor não deixou de apresentar em seu texto o outro lado da moeda da civilização.

A barbárie anda lado a lado com o ideal civilizador, sendo seu oposto e ao mesmo seu complemento. À medida que o romance se desenrola, a barbárie fica evidente, como por exemplo, na forma como o personagem Zubieta é morto com pés e mãos atados e a língua amarrada e no seu enterro em uma área comum próximo aos porcos. Essa passagem demonstra o pouco valor dado à vida, uma crítica que fica bastante contundente nos escritos de Rivera. A barbárie não está presente apenas na forma cruel com que as relações sociais se desenvolvem. Para Marinete de Melo (2016), também está na forma como Arturo descreve as pessoas que encontra no caminho, como os indígenas. Esses personagens são caracterizados por ele como bárbaros na forma de viver e se relacionar e arcaicos em seus costumes ritualísticos.

Compreendemos que civilização e barbárie formam duas imagens literárias complementares que criam um ambiente violento e cruel e ao mesmo tempo convidativo. Em *A voragem*, o autor consegue representar para o/a leitor/a a violência presente na selva Amazônica ao mesmo que demonstra como o capitalismo criava a ilusão da riqueza rápida para as pessoas mais humildes. Ao manusear essas duas realidades, Rivera coloca civilização e barbárie como eixos estruturantes de seu romance, que serão o alicerce para as relações, disputas e sentimentos vistos na obra. Civilização e barbárie funcionam como uma imagem literária guarda-chuva que abriga outras que constroem a tessitura da trama.

Depois da civilização e da barbárie, a selva seria uma ou talvez a principal imagem literária dentro da obra de Rivera. A selva é o espaço geográfico no qual a história se desenrola, mas nem de longe se limita apenas a um cenário. Em *A voragem*, a selva é uma personagem ativa. Após o rapto de Alicia e Griselda, Arturo decide procurá-las ansioso por vingança. Neste momento, vemos uma intensificação das reflexões de Arturo sobre o ambiente em que se encontra. Em determinado momento, o personagem suplica: “deixa-me fugir, ó selva, de tuas penumbras enfermizas, formadas com o hálito dos seres que agonizaram no abandono de tua majestade! Tu mesma pareces um cemitério enorme, onde apodreces e ressuscitas! (Rivera, 1982, pp. 87-88).

A súplica de Arturo é exemplificadora do protagonismo atribuído à selva dentro da narrativa. Essa escolha constrói para o/a leitor/a a representação de uma selva inóspita para os seres que não fazem parte dela. Ao falar que a selva pode apodrecer ou ressuscitar, vemos a ideia de uma selva dotada de agência que escolhe quem deve morrer ou viver. A selva na obra de Rivera é a personificação da força que traga violentamente quem se atreve a explorá-la, é o cemitério de onde muitas pessoas nunca sairão, é a própria voragem.

Paisano, você sentiu a feitiçaria da montanha. — Como? Por quê? — Porque pisa com desconfiança e a todo instante olha para trás. Mas não se afobe nem tenha medo. É que algumas árvores são gozadoras. — Na verdade, não entendo... — Ninguém nunca soube qual a causa do mistério que nos transtorna quando vagamos na selva. Contudo, acho que acerto na explicação: qualquer uma dessas árvores se amansaria, tornando-se amistosa e até risonha, em um parque, em um caminho, em uma lhanura, onde ninguém a sangrasse nem a perseguisse, mas aqui todas são perversas, ou agressivas, ou hipnotizantes. Nestes silêncios, debaixo destas sombras, têm a sua maneira de combater-nos: algo nos assusta, algo nos crispa, algo nos oprime e vem o enjoo das matas e queremos fugir e nos extraviamos e por esta razão milhares de seringueiros não voltaram a sair nunca. (Rivera, 1982, p.163)

A selva é apresentada como dotada de sentimentos. Silva sugere que a natureza se vinga dos seres humanos. Povos indígenas acreditam em uma entidade feminina poderosa que protege a floresta e pune aqueles que a perturbam. Poeticamente, Cova compara o ato de ferir as árvores e extrair o látex a drenar seu sangue e sua vida, o que provoca a vingança da natureza por meio de sanguessugas, mosquitos, animais, insetos e doenças. Nos relatos de Silva, a natureza surge como força capaz de enlouquecer, atacar e até devorar os homens.

Enquanto ajusto no tronco gotejante o talo canalizado do caraná para que o seu pranto trágico corra em direção à taça, a nuvem de mosquitos que o defende, chupa o meu sangue e o vapor dos bosques turva os meus olhos. Assim, a árvore e eu, com tormentos diferentes, somos lacrimajantes diante da morte e nos combateremos até sucumbir! (Rivera, 1982, p.159)

A literatura sobre a selva caracteriza-se por descrições intensas, que mesclam medo e fascínio diante da natureza. A natureza pode ser mais do que cenário: pode atuar como força ativa, catalisadora de eventos, espelho das emoções humanas ou mesmo como personagem dotado de agência própria (Cárdenas, 2010). Rivera descreve a selva como um espaço inóspito, onde é difícil obter o mínimo necessário para a sobrevivência e igualmente difícil escapar. Sua imensidão é opressiva, provocando sensação de perda e intensificando problemas psicológicos que, aliados à violência, ampliam a crueldade dos mais poderosos.

A terceira imagem literária que destacamos é do seringal. Dentro da narrativa, o seringal é visto por alguns personagens como a esperança de riqueza e mudança rápida de vida. Para outros, o seringal é um lugar desconhecido e amedrontador. Essa dicotomia, faz com que a imagem desse espaço seja ao mesmo tempo, atraente e aterrorizante. O seringal representado por Rivera também é o lugar da violência cometida pelos seringalistas para com os seringueiros que ludibriados pelo sonho da riqueza, foram escravizados pelos donos do poder. Também é o cenário da violência enfrentada pelas mulheres latinas e indígenas, estupradas, exploradas e obrigadas a se prostituírem como forma de ganhar a vida.

Dentro do romance e partindo do conceito de necropolítica (Mbembe, 2018), os seringais podem ser interpretados como um espaço onde a morte física e psicológica é normalizada. Dessa forma, o seringal é uma prisão a céu aberto, na qual homens e mulheres estão aprisionados/as por correntes invisíveis, mas que produzem efeitos reais como solidão, loucura, medo, remorso, tristeza, raiva e muitos outros sentimentos que somados levam homens e mulheres a rompantes de violência contra si e contra os outros. O seringal, portanto, aprisiona não só os corpos, mas também as mentes.

O corpo humano e não humano também é mobilizado como uma imagem literária. O corpo é o primeiro território ocupado pelos/as personagens e é constantemente submetido às intempéries da selva. No trecho que narra a morte de Millán, somos inundados/as pelos detalhes da sua decapitação e esquartejamento que indica a preocupação do autor em mostrar a fragilidade do corpo humano em meio às dificuldades da rotina amazônica. Em outro trecho, ainda sobre a morte de Millán, seus companheiros jogam seus restos mortais no rio por não aguentarem mais o cheiro. Nesta passagem, vemos como o corpo é descartado apresentando ao leitor/a mais uma nuance da barbárie que permeia a história. O corpo feminino também carrega as cicatrizes da selva. Ao passo que o corpo masculino sofre com a morte em meio às disputas por terra e dinheiro, o corpo feminino é disputado pelos homens como se fosse mais uma posse a ser conquistada, como sinal de legitimação de masculinidade e poder. As mutilações do corpo feminino vão desde a exploração física sofrida por Alicia, Griselda, Clarita, Sebastiana e as mulheres indígenas até as mutilações psicológicas como no episódio da mãe que tem seu bebê arrancado de seus braços e jogado aos jacarés.

Além do corpo humano, o autor também apresenta os corpos não humanos, como os de animais e plantas que compõem a selva. Esses corpos também passam por mutilações como as vacas que “perdiam suas tetas nos dentes dos caribes” (Rivera, 1982, p. 103) ou ainda as árvores que eram retalhadas pelos seringueiros em busca do “sangue branco” (Rivera, 1982, p. 158). Ao longo de toda a história, vemos o corpo enquanto imagem

literária ser apresentado e representado com suas cicatrizes, mutilações, explorações e dores com uma riqueza de detalhes que faz o/a leitor/a experimentar a angústia e o medo vividos pelos/as personagens.

Por fim, destacamos a mulher como imagem literária central no romance. Como já falamos anteriormente, o corpo feminino é apresentado como um território constantemente em disputa. Apesar das diferenças de classe e raça existentes entre as mulheres, que segundo Carla Akotirene (2020) acrescentam camadas à esse sistema de opressão, nenhuma das personagens escapa das violências de gênero. O motivo da fuga de Arturo e Alicia é a imposição de um casamento arranjado ao qual Alicia decide não se submeter. Durante o desenrolar de sua relação com Arturo, percebemos que o poeta passa ver em Alicia sua posse, com exageradas crises de ciúmes que o levam a cometer várias violências contra ela e Griselda e outros personagens.

Outra personagem que exemplifica bem a imagem da mulher na obra é Clarita. Enganada por Barrera e Zubieta com falsas promessas de casamento e retorno para casa, ela começa a ser explorada afetiva e sexualmente. Aqui mais uma vez fica explícita as relações de poder entre homens e mulheres sustentada pelo patriarcado, na qual as mulheres são submetidas à múltiplas violências. Nestes exemplos vemos a tentativa de controle da vida das mulheres por parte de homens que buscam nessas ações uma forma de legitimar suas masculinidades (Connel & Messerschmitt, 2013).

Consideramos que essas imagens literárias são fundamentais para a construção de sentido da obra, pois funcionam como “o gesto que imprime um ritmo específico à linguagem criando um espaço sensível próprio da escritura” (Nascimento; Russo, 2019, p. 256). Elas fazem parte da narrativa, ajudando o/a leitor/a na ampliação de sua interpretação e aprofundando o impacto que o texto causa em cada pessoa, já que a interpretação de qualquer texto parte também da bagagem e das experiências de cada indivíduo.

Cicatrices da selva: exploração, violências e poder como eixos centrais do romance *A Voragem*

A obra *A voragem* é marcada pela denúncia das condições de vida insalubres nos seringais da América Latina e da exploração dos trabalhadores e trabalhadoras que neles viviam. Conforme discutimos anteriormente, Rivera utilizou-se de imagens literárias para a construção do sentido de sua história. Neste tópico buscamos compreender como essas imagens contribuem para a construção da exploração, violência e poder como eixos centrais da narrativa dentro de uma perspectiva de gênero. A violência é um tema central no romance. Ela não é um elemento externo, mas parte da própria natureza humana, manifestando-se conforme a intensidade das situações enfrentadas pelos personagens.

Segundo Cárdenas (2010), Rivera acreditava que a essência do homem reside em sua natureza animal e que, portanto, o uso da violência seria necessário para o domínio da região. Ao longo da narrativa, a violência se intensifica conforme o protagonista se afasta da cidade. Quanto mais adentra a selva, mais violência ele presencia, inclusive em si mesmo.

Na selva, a violência atinge seu auge, pois os homens se veem livres das leis sociais e se sentem autorizados a agir sem limites. A obra retrata violência contra mulheres, crianças, povos indígenas e seringueiros, evidenciando a luta pelo poder, na qual os dominantes oprimem os dominados.

Destacam-se três tipos de violência: física, psicológica e de gênero, todas intensificadas pelo ambiente da selva. A violência física é a mais recorrente, especialmente na relação entre patrões e trabalhadores seringueiros. As empresas extrativistas, movidas exclusivamente pelo lucro, exploram o meio ambiente, enganam e escravizam trabalhadores por meio de dívidas e exterminam povos indígenas como consequência direta do sistema capitalista. Passagens marcantes retratam castigos brutais, como as costas de Silva marcadas por chicotadas, o confinamento em um buraco por uma semana, a venda de trabalhadores, dívidas arbitrárias herdadas por descendentes e mortes causadas pela ausência de assistência médica ou por acidentes de trabalho.

Se o tratamento dado aos seringueiros era cruel, o dispensado aos povos indígenas era ainda mais violento. Aldeias foram incendiadas sem qualquer consideração pela vida humana. Pipa teve uma infância marcada pelo caos e chegou a matar um homem com uma faca quando criança. A morte do Vaqueiro Millán, esfaqueado por um boi, também evidencia a brutalidade descrita por Rivera, revelando a bestialidade presente nos seres humanos. Em um trecho da obra é possível sentir a crueldade empregada no trato com os indígenas.

Um quadrilheiro lunático quis gozar: verteu petróleo em uma poncheira e ofereceu-o aos índios. Como ninguém aceitou o engano, atirou em cima deles a vasilha cheia. Não sei quem acendeu os fósforos, mas no mesmo instante uma labareda crepitante torrou os indígenas que se lançaram sobre o tumulto, com um alarido louco, abrindo caminho em direção às correntes, onde submergiram agonizando. Os empresários de La Chorrera assomaram na varanda com as cartas de pôquer na mão. Que é isso?, repetiam. O judeu Barchillón tomou a palavra: Oi, rapazes, não sejam grosseiros! Desse jeito vocês vão queimar o ensoropado dos caneys. Larragana calçou a ordem de Juancho Vega: Chega de diversão! Chega de diversão! E quando sentiram o fedor de gordura humana, cuspiram em cima das pessoas e se trancaram impassíveis. (Rivera, 1982, p.134)

Na passagem observamos um exemplo da violência física sofrida pelos indígenas de *A voragem*. Os seringalistas não parecem assombrados com os corpos pegando fogo, pelo contrário, se divertem com a dor e o sofrimento daquelas pessoas. Sua preocupação é com o jogo de pôquer em curso e a única coisa que parece incomodá-los é o cheiro dos corpos queimando. Essa postura evidencia como a necropolítica (Mbembe, 2018) opera nas sociedades determinando quem pode morrer e quem pode matar.

A experiência do colonialismo e da escravidão enraizaram nas sociedades o ideal de que pessoas indígenas não tinham alma e por isso deveriam ser salvas e essa salvação só seria possível pela mão do colonizador. Mas o que esse discurso escondia era o fato de que a escravidão funcionou como mecanismo de poder para atender à ganância dos europeus.

No trecho em questão vemos a herança desse mecanismo de poder sendo perpetuada através do racismo que, dentro da relação estabelecida entre indígenas e seringalistas elegem os primeiros como corpos matáveis.

A violência psicológica também é explorada pelo autor, mostrando como a normalização da violência, somada ao ambiente hostil da floresta, afeta profundamente a mente dos personagens. Arturo demonstra constante preocupação com sua sanidade mental e, após crises febris, procura uma arma, indicando que prefere o suicídio à loucura. Para ele, a inteligência era seu bem mais precioso, razão de sua obsessão com a saúde mental. A loucura era comum na região, atribuída por Silva ao poder da selva.

Rivera detalha as torturas psicológicas que os seringueiros sofriam. “Os capatazes inventam diversas formas de espoliação: roubam a borracha dos seringueiros, tiram-lhes filhas e esposas, mandam nos para trabalhar em caños paupérrimos, onde não podem tirar a borracha exigida e isso dá motivos para insultos e chicotadas, quando não a balas e Winchester” (Rivera, 1982, p. 129). Isso mostra que a tortura não era apenas física (chicotadas), mas moral e sexual. A desumanização do seringueiro passava por tirar dele qualquer direito sobre sua família, transformando as mulheres em “moeda” ou objetos de posse dos capatazes.

A violência psicológica pode ser entendida como mais uma ramificação da necropolítica, visto que também é uma forma indireta de produção da morte. Como destacado no trecho acima, os seringueiros eram submetidos a uma vida degradante, onde a precarização das condições de trabalho os impedia de ganhar o suficiente para seu sustento, o que os empurrava cada vez mais às dívidas. Nesse cenário, a violência era vista como a única forma de resolver os problemas e dominar a selva. Assim, o abandono, a precarização e as humilhações se tornam os catalisadores para a base da violência psicológica narrada no romance.

Por fim, a violência de gênero é amplamente presente. Além das mulheres indígenas, observa-se como essa violência permeia as trajetórias de Alicia, Clarita e Griselda. Embora a narrativa se situe no início do século XX, o que exige cautela ao julgar comportamentos sob a ótica contemporânea, isso não impede a reflexão crítica sobre a condição feminina. Pelo contrário, olhar para a obra de Rivera a partir de conceitos de análise como interseccionalidade, gênero e necropolítica nos permite reinterpretar as relações sociais do período de produção da obra e entender porque determinados corpos sofrem violências e outros não e como essas violências operacionalizam a exploração como mecanismo de poder.

Rivera denuncia o genocídio indígena e as atrocidades cometidas, mas quando o gênero se soma à violência, o estupro e o controle sobre o corpo feminino tornam-se centrais. Para a historiadora Joan Scott “gênero é um elemento constitutivo de relações sociais fundadas sobre as diferenças percebidas entre os sexos e o gênero é um primeiro modo de dar significado às relações de poder” (Scott, 1995, p. 86). Essa definição exemplifica bem a base da nossa sociedade, na qual os papéis de gênero ditam os espaços que podem ou não ser ocupados por mulheres e homens. Como afirma Rauna Kuokkanen (2012), “a violência sexual e física, caracterizadas como as manifestações mais severas da opressão contra as mulheres, devem ser analisadas dentro de um quadro mais amplo de ideologias de dominação” (p. 238). Um dos relatos mais cruéis do romance é o estupro coletivo de meninas indígenas muito jovens.

Aconteceu que nessas noites os seringueiros invadiram a choupana das mulheres, para gozá-las como prêmio de uma semana, segundo um velho costume. Fedendo a fumaça e a sujeira, assim que acabam de fumigar, apresentam-se ao sentinela e, com um gesto lascivo, combinam o turno. Os menos rixosos trocam o seu direito com os impacientes por tabaco, por borracha ou pílulas de quinino. Ontem à noite, duas meninas montanhesas choravam aos gritos no alto da escada, porque todos os homens as preferiam e era impossível continuar resistindo. O Váquiro, ameaçando-as com a chibata, insultou-as. Uma delas, desesperada, jogou-se ao chão e quebrou um braço. (Rivera, 1982, p. 211)

Esse relato demonstra como as imagens literárias do corpo e da mulher são mobilizadas dentro da narrativa e constroem o sentido de crueldade e barbárie às quais essas mulheres eram submetidas. A violência sexual associada à violência física e psicológica confirmam que o corpo da mulher indígena não era considerado digno de respeito e muito menos dotado de liberdade. A violência sexual é mais uma camada do projeto de morte capitalista que mata não o corpo, mas também a subjetividade das mulheres.

O controle sobre a vida das mulheres desencadeia a narrativa quando Alícia rejeita o casamento arranjado e decide se relacionar com Arturo, provocando escândalo e fuga. A importância da virgindade feminina na sociedade colombiana da época é evidente. Alicia é descrita apenas pela perspectiva do protagonista, o que limita nossa compreensão. Arturo não a amava, traiu-a e demonstrou ciúmes possessivos, chegando a agredir Griselda por afirmar que ele era um homem inferior a Barrera.

Quando Arturo confessa a Franco que bateu em Griselda, este responde que ele devia ter tido bons motivos, evidenciando a naturalização da violência masculina. Mulheres enganadas por aliciadores eram vendidas como escravas ou exploradas sexualmente. Clarita também tem um destino trágico: tenta usar a sedução como meio de retornar para casa, mas é explorada e traída. Por fim, quando Arturo reencontra Griselda para obter informações sobre Alicia, descobre que ela nunca teve um caso extraconjugal nem foi violentada ou vendida por estar grávida e saber se proteger. A virtude de Alicia é reiteradamente enfatizada, revelando que seu valor está associado à sexualidade.

Em *A viagem* o controle dos corpos é feito principalmente pela violência, seja ela física ou psicológica, mas é evidente que o controle dos corpos femininos ganha outras nuances específicas da violência de gênero, como a exploração e o abuso sexual. Esse cenário torna-se ainda mais grave quando o analisamos sob a ótica da interseccionalidade, no qual somadas às violências já apontadas aqui temos o racismo, o etarismo e a xenofobia. Assim como a violência, a exploração perpassa a vida de todos os/as personagens e está em todos os âmbitos do romance.

Ao utilizarmos o gênero como lente de análise, percebemos que essa exploração é vivenciada de formas diferentes. Para os homens a exploração está relacionada principalmente ao trabalho forçado nos seringais e ao endividamento compulsório que os obriga a permanecer na selva longe de suas famílias e de casa. Para as mulheres, a exploração é vivenciada em múltiplos aspectos desde a exploração do trabalho doméstico até a exploração sexual por parte dos patrões e dos homens que cruzam seus caminhos,

como vimos nas tentativas de estupros contra Alicia e nos estupros concretizados contra as mulheres indígenas.

Em ambos os casos, vemos que o corpo é a principal imagem mobilizada para a construção da exploração como eixo narrativo. Porém, não podemos negar que quando a vítima tem um corpo feminino essa exploração também é um projeto de poder. Além de denunciar a barbárie, a violência sexual praticada contra as mulheres também evidencia a posse e o controle como formas de dominação.

Conclusão

Em conclusão, *A voragem* transcende a mera denúncia histórica e se consolida como uma obra estética e crítica que confronta as bases da exploração capitalista na América Latina. O ciclo da borracha, com seu sistema de escravidão por dívida e a tripla violência, física, psicológica e de gênero, emerge como expressão máxima da perversidade humana. A floresta amazônica atua como agente ativo: sua hostilidade e imensidão não constituem apenas cenário, mas a própria voragem que se vinga e devora exploradores e projetos extrativistas.

No centro desse turbilhão está Arturo Cova, o poeta que fracassa como herói. O romance inicia-se com a amarga constatação de que o protagonista não conseguiu ser aquilo que deveria, arrastado pela força destrutiva da selva e pela ganância humana. O legado da obra reside, portanto, em sua capacidade de preservar, por meio da arte, a memória e a denúncia de um genocídio que a história oficial tentou silenciar.

Referências

- Akotirene, C. (2020). Interseccionalidade. São Paulo: Editora Jandaíra.
- Andrada, A. F. S. (2025). Indústria maldita ou árvore de ouro? Uma análise do debate econômico nos tempos do ciclo da borracha na Amazônia brasileira, 1850–1914. *Almanack*, (39). <https://doi.org/10.1590/2236-463339ea19822>
- Bosi, A. (2015). *História concisa da literatura brasileira* (50ª ed.). Cultrix.
- Connell, R., & Messerschmidt, J. W. (2013). Masculinidade hegemônica: repensando o conceito. *Revista Estudos Feministas*, 21(1).
- Cruz, M. T. S. (2017). *A representação da Amazônia em A voragem: uma leitura pós-colonial* (Dissertação de mestrado, Fundação Universidade Federal de Rondônia).
- Dourado da Silva, S., & Almeida Silva, A. (2020). O protagonismo invisibilizado da mulher na floresta da Amazônia acreana. *Revista Latino-Americana de Geografia e Gênero*, 11(1), 20–34. <http://www.revistas2.uepg.br/index.php/rlagg>
- Duarte, C. L. (2010). Gênero e violência na literatura afro-brasileira. In C. L. Duarte et al. (Orgs.), *Falas do outro: literatura, gênero, identidade* (pp. 229–234). Nandyala.

- Cárdenas, F. O. E. (2010). *La vorágine de Euclides da Cunha: un libro de mi amigo mental José Eustasio Rivera* (Tesis de maestría, Universidad Nacional de Colombia, Sede Amazonia).
- Ferreira, M. R. (2005). *A ferrovia do Diabo*. Melhoramentos.
- Garfield, S. (2013). The quicksands of untrustworthy supply. In *In search of the Amazon: Brazil, the United States, and the nature of a region* (pp. 49–85). Duke University Press.
- Kuokkanen, R. (2012). Self-determination and Indigenous women's rights at the intersection of international human rights. *Human Rights Quarterly*, 34(1), 225–250
- Mbembe, A. (2018). *Necropolítica*. São Paulo: N-1 Edições.
- Melo, M. A. (2016). *Percursos amazônicos: Um estudo de A voragem, de José Eustasio Rivera* (Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal da Acre).
- Nascimento, R. D. S., & Russo, C. (2019). Notas para um conceito de imagem literária. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, 29(3), 249–265. <https://doi.org/10.17851/2317-2096.29.3.249-265>
- Gutiérrez, I. P. (2024). *La historia de José Eustasio Rivera*. Ministerio de las Culturas, las Artes y los Saberes.
- Rivera, J. E. (1982). *A voragem*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.
- Rocha, R. S. (2025). Colonialismo e desenvolvimento na Amazônia: do apogeu ao declínio do ciclo da borracha (1750–1946). DOI. <https://doi.org/10.11606/issn.2237-2423.v12i1pe00123002>
- Scott, J. W. (1995). Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação & Realidade*, 20(2).
- Zolin, L. O. (2009). A crítica feminista. In T. Bonnici (Org.), *Teorias literárias: abordagens históricas e tendências contemporâneas* (pp. 217–242). Maringá: Eduem.

Abstract: The Amazon has always sparked deep commercial interest, driven by the need to map its geography, fauna, flora, minerals, and native populations. This interest is clearly motivated by the desire to assess its potential for economic exploitation. However, such curiosity has not been limited to science or extractivism. Numerous literary works portray the jungle, presenting the Amazon as a mysterious space filled with creative potential, inhabited by Indigenous peoples, myths, legends, and symbolism. Thus, this study aims to identify the literary images present in *The Vortex* (1924) and analyze how they contribute to constructing exploitation, violence, and power as the central axes of the narrative, from a gender perspective.

The work in question was written by José Eustasio Rivera (1888–1928), a Colombian poet and writer who worked for many years in the Amazon and, through his contact with its inhabitants, drew inspiration from this environment and the stories he heard to compose *The Vortex*. Based on feminist literary criticism, understood as “a way of reading literature explicitly committed to deconstructing the discriminatory character of gender ideologies built over time by culture” (Zolin, 2009, p. 218). We argue that it is necessary to analyze

the work with the understanding that it was written by a man within a specific historical context. Thus, we seek to understand how gender is mobilized as a mechanism of power in the construction of feminine images: the jungle; the Latin women Alicia, Clarita, and Griselda; and Indigenous women; as well as masculine images: the extractivist; the rubber tappers; the poet; and Indigenous men. Through this, the narrative constructs a hierarchy of gender, race, and class (Scott, 1995).

In addition to feminist literary criticism, we also employ ecocriticism as a methodological approach, understanding that nature in the novel is not merely a backdrop but a character endowed with agency. For this reason, it must be analyzed in light of the specific role it plays within Rivera's narrative. To this end, we draw on the concept of necropolitics, formulated by the Cameroonian philosopher Achille Mbembe (2018), according to which those who hold structures of power determine who may live and who must die, thereby creating a hierarchy in which lives are ranked based on criteria such as racism, colonialism, capitalism, dehumanization, and violence, central issues in *The Vortex*.

The concept of gender (Scott, 1995) is also essential, insofar as the relationships among the characters are structured by gender differentiation and by how this difference is used to justify attempts to subordinate female figures to male ones, particularly through physical aggression, as argued by Duarte (2010). Finally, the concept of interseccionalidad, as developed by Carla Akotirene (2020), is useful in demonstrating that the oppressions experienced by the novel's characters are not merely the sum of isolated forms of oppression, but rather part of a social structure in which coloniality, racism, patriarchy, and capitalism intersect to produce specific forms of violence for each character.

In conclusion, *The Vortex* transcends mere historical denunciation and stands as both an aesthetic and critical work that challenges the foundations of capitalist exploitation in Latin America. By examining the jungle not only as a setting but as a force that shapes power relations, practices of exploitation, and the dynamics of human perversity, this analysis contributes to literary, historical, and ecological debates that remain deeply relevant today. Furthermore, it expands critical perspectives on this classic of Latin American literature.

Keywords: amazon - exploitation - violence - necropolitics - power - literary images - intersectionality - feminism - gender - ecocriticism.

Resumen: La Amazonía siempre ha despertado un profundo interés comercial, impulsado por la necesidad de mapear su geografía, fauna, flora, minerales y poblaciones nativas. Este interés está claramente motivado por el deseo de evaluar su potencial de explotación económica. Sin embargo, esta curiosidad no se ha limitado a la ciencia o al extractivismo. Diversas obras literarias representan la selva, presentando la Amazonía como un espacio misterioso, lleno de potencial creativo, habitado por pueblos originarios, mitos, leyendas y simbolismos. Así, este estudio tiene como objetivo identificar las imágenes literarias presentes en *La vorágine* (1924) y analizar cómo contribuyen a la construcción de la explotación, la violencia y el poder como ejes centrales de la narrativa, desde una perspectiva de género.

La obra en cuestión fue escrita por José Eustasio Rivera (1888–1928), poeta y escritor colombiano que trabajó durante muchos años en la Amazonía y, a partir de su convivencia con sus habitantes, extrajo de ese entorno y de las historias escuchadas la inspiración para la narrativa de *La vorágine*. A partir de la crítica literaria feminista—entendida como “una forma de leer la literatura abiertamente comprometida con la deconstrucción del carácter discriminatorio de las ideologías de género construidas a lo largo del tiempo por la cultura” (Zolin, 2009, p. 218)—entendemos que es necesario analizar la obra teniendo en cuenta que fue escrita por un hombre en un contexto histórico determinado. Así, buscamos comprender cómo el género es movilizado como un mecanismo de poder en la construcción de las imágenes femeninas: la selva; las mujeres latinas Alicia, Clarita y Griselda; y las mujeres indígenas; así como en las imágenes masculinas: el extractivista; los caucheros; el poeta; y los hombres indígenas. De este modo, la narrativa construye una jerarquía de género, raza y clase (Scott, 1995).

Además de la crítica literaria feminista, también utilizamos la ecocrítica como enfoque metodológico, al entender que la naturaleza presente en la novela no es solo un escenario, sino un personaje dotado de agencia. Por ello, debe analizarse considerando las especificidades de su función dentro de la narrativa de Rivera. Para ello, recurrimos al concepto de necropolítica, formulado por el filósofo camerunés Achille Mbembe (2018), según el cual quienes detentan las estructuras de poder determinan quién puede vivir y quién debe morir, creando así una jerarquía en la que las vidas se posicionan según criterios basados en el racismo, el colonialismo, el capitalismo, la deshumanización y la violencia, cuestiones centrales en *La vorágine*.

El concepto de género (Scott, 1995) también es fundamental, en la medida en que las relaciones entre los personajes están mediadas por la diferenciación de género y por cómo esta diferencia se utiliza para justificar los intentos de subordinación de las figuras femeninas a las masculinas, especialmente a través de la agresión física, como sostiene Duarte (2010). Por último, el concepto de interseccionalidad, tal como lo desarrolla Carla Akotirene (2020), resulta útil para demostrar que las opresiones vividas por los personajes de la novela no son una suma de opresiones aisladas, sino parte de una estructura social en la que la colonialidad, el racismo, el patriarcado y el capitalismo se entrecruzan para producir formas específicas de violencia para cada personaje.

En conclusión, *La vorágine* trasciende la mera denuncia histórica y se consolida como una obra estética y crítica que cuestiona las bases de la explotación capitalista en América Latina. Al examinar la selva no solo como escenario, sino como una fuerza que configura las relaciones de poder, las prácticas de explotación y las dinámicas de la perversidad humana, este análisis contribuye a debates literarios, históricos y ecológicos que siguen siendo profundamente relevantes en la actualidad. Asimismo, amplía la perspectiva crítica sobre este clásico de la literatura latinoamericana.

Palabras clave: amazonía - explotación - violencia - necropolítica - poder - imágenes literarias - interseccionalidad - feminismo - género - ecocrítica.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo.]

Diane Xavier de Sousa. Graduada em Letras – Inglês pela Universidade Estadual do Ceará e é especialista no ensino de língua inglesa e em literatura de língua inglesa. É mestra pelo Mestrado Acadêmico Interdisciplinar em História e Letras pela mesma universidade. Atualmente, é doutoranda em Literatura na University of Louisiana at Lafayette (UL), nos Estados Unidos. Tem interesse em literatura de autoria feminina, literatura de escritoras negras e literatura infantojuvenil. Email: diane7xavier@gmail.com

Raquel Lopes da Silva. Graduada em História pela Universidade Estadual do Ceará e mestra pelo Mestrado Acadêmico Interdisciplinar em História e Letras pela mesma universidade. Atualmente é doutoranda em História Global pela Universidade Federal de Santa Catarina (PPGH/UFSC). Participa do Laboratório de Estudos de Gênero e História (LEGH/UFSC). Email: raquells3007@gmail.com

Educadas no Trabalho: Retratos da Formação das Operárias Brusquenses (1957-1999)

Alex Branga y Samara Mendes Araújo Silva⁽¹⁾

Resumo: Este estudo investiga a formação de mulheres para a indústria têxtil, centrando-se na atuação do Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial – SENAI, em Brusque/SC (1957–1999), sob a ótica da História da Educação Profissional Feminina. O objetivo é analisar como a instrução técnica operava como um dispositivo de disciplinarização, moralização e feminização do operariado, transcendendo o ensino operacional. Utiliza-se como fonte primordial o acervo fotográfico institucional, abordando as imagens como artefatos culturais carregados de intencionalidades políticas e sociais. A fundamentação teórica baseia-se na História da Educação, na análise visual (Kossoy, Burke, Santaella), e, na cultura material escolar (Viñao Frago, Souza), além da perspectiva de Certeau sobre lugar, espaço, estratégias e táticas. Os resultados indicam que, enquanto o SENAI buscava moldar a operária ideal sob o ritmo taylorista, utilizando máquinas e manuais como agentes pedagógicos, as fotografias revelam as apropriações das trabalhadoras. Conclui-se que o SENAI de Brusque/SC funcionou como um laboratório de docilização funcional aos interesses da elite industrial, consolidando uma feminilidade operária específica, na segunda metade do século XX, ao mesmo tempo em que as mulheres ressignificavam esse aprendizado em seu cotidiano.

Palavras-chave: trabalho feminino - educação profissional - gênero - fotografia - história da educação

[Resúmenes en inglés y español en la página 116]

(1) Ver CV en pág. 117

Introdução

Localizado no Vale do Itajaí-Mirim, Brusque é um município do estado de Santa Catarina no sul do Brasil. Um território que se constituiu marcado pela imigração europeia durante o século XX, e, reconhecido como um dos principais polos têxteis do país, segmento detentor da massiva presença feminina nas linhas de produção das fábricas.

O papel desempenhado pela mulher nessa região, desde o início da colonização, foi de força de trabalho, seja no ambiente doméstico, na lavoura ou na prestação de serviço como meio de auxiliar a família no orçamento. Com o processo de transição da agricultura para a industrialização, esta mulher foi chamada para ocupar funções no “chão da fábrica”, o que conseqüentemente mudou a economia local e a identidade feminina brusquense, enquanto sujeito economicamente ativo.

Durante o cenário de expansão da indústria têxtil e de frequentes greves operárias, na década de 1950, o Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial - SENAI se estabelece em Brusque/SC, no ano de 1957¹.

Inicialmente como uma Agência de Treinamento e sem estrutura própria para o ensino, a instituição atuava em Brusque/SC nos espaços das indústrias, na formação de supervisores, na organização de cursos operacionais e na orientação para aprendizagem do menor aprendiz, jovens de 14 a 18 anos que trabalhavam na fábrica².

Analisando a trajetória de estabelecimento, em 1957, do SENAI em Brusque/SC, até a implantação dos cursos de ensino superior, em 1999, (recorte final desta pesquisa), representou tanto uma resposta à demanda das indústrias por uma mão de obra qualificada e disciplinada, conforme os interesses dos industriais da época, quanto uma ferramenta de controle do movimento operário e de oportunidades sociais para o trabalhador.

Para Moser (1985), a inserção da mulher na indústria não foi um movimento de ruptura total, mas uma reconfiguração de papéis em que a disciplina presente no ambiente familiar, fosse remodelada para garantir a produtividade nas fábricas. Atraídas pelo ganho financeiro, como forma de auxiliar a família ou poupar para o enxoval do casamento, e, amparadas por um discurso de ambiente familiar aceito pela sociedade, a mulher é contratada nas indústrias e direcionada para trabalhos que exigiam atenção e funções entendidas como femininas, como a costura (Moser, 1985; Hering, 1995). Ao alinhar o desenvolvimento técnico às expectativas sociais sobre o comportamento feminino, a educação profissional em Brusque/SC consolidou um modelo de operária que era, simultaneamente, eficiente na produção e submissa à hierarquia social vigente.

Para a compreensão da formação feminina no ambiente de trabalho, esta pesquisa utiliza como fonte principal as imagens do acervo do SENAI de Brusque/SC. Segundo Kossoy (2001), a fotografia é um fragmento de espaço e tempo produzido com intenções em um determinado contexto, portanto ao analisar uma imagem é preciso considerar sua produção conforme o lugar histórico, social e econômico no qual foi produzida e idealizada sobre o real.

Imagens nos permitem imaginar o passado de forma mais vivida.... Embora os textos também ofereçam indícios valiosos, imagens constituem-se no melhor guia para o poder de representações visuais nas vidas religiosa e política de culturas passadas.... imagens, assim como textos e testemunhos orais, constituem-se numa forma importante de evidência histórica. Elas registram atos de testemunho ocular. (Burke, 2004, p.17)

Assim, as fotografias presentes neste estudo não são tratadas como ilustrações sobre a aprendizagem, mas sim artefatos culturais que guardam as intenções da instituição que

a produziu, um recorte que visa cristalizar ordem e competência técnica aos olhos dos interessados. Nesse sentido, as análises aqui realizadas não ignoram as limitações do suporte fotográfico. Como adverte Burke (2004), é preciso reconhecer as fragilidades da imagem, compreendendo que a imagem atua como um indício de acontecimentos. A fotografia não é o evento em si, mas um vestígio selecionado que aponta para um fragmento do tempo que existiu, embora sob um determinado ângulo. Santaella (2012) afirma que as imagens são representações visuais, produzidas em um determinado contexto e com múltiplas camadas de tecnologias, suportes, técnicas, mas principalmente, significados.

Desta forma, é preciso percorrer os campos da imagem, e, considerar todos os elementos, inclusive a espacialidade, no qual a compreendemos como componente estruturante no processo de ensino, e, também, controle dos corpos e comportamentos das operárias. Segundo Viñao Frago (2008), a cultura escolar constitui-se em uma conexão indissociável entre o espaço físico e as práticas de ensino-aprendizagem.

Para tal, faz-se necessária a distinção entre lugar e espaço. Conforme Michel de Certeau (1994), lugar implica estabilidade, ordem. Em contrapartida, o espaço é praticado social e culturalmente, se configura em movimentos e mobilidade dos sujeitos historicamente constituídos. Enquanto industriais, proprietários das pequenas fábricas, e, mesmo diretores das fábricas, ocupam um lugar de poder e controle, definindo estratégias, as operárias, ao vivenciarem o espaço de ensino promovido pelo SENAI-Brusque/SC, se apropriam de conhecimentos e habilidades, utilizando-as, por vezes, como táticas para mudar sua trajetória e ascender profissionalmente. A educação profissional, ainda que oficialmente instituída como ferramenta de controle social, há situações em que ela se transforma em instrumento de oportunidades, entretanto estas podem ser percebidas como exceção ao regimento social pelo quantitativo escasso de vezes que ocorre.

Desta forma, o presente estudo tem como objetivo analisar, através do acervo fotográfico institucional, as tensões entre as estratégias de disciplinarização do SENAI de Brusque e as táticas das operárias têxteis, compreendendo como se fabricou uma feminilidade funcional aos interesses industriais da época. Para desenvolver essa reflexão, o presente artigo organiza-se inicialmente na fundamentação da imagem como documento, seguindo para a análise da cultura material das salas de aula e do chão de fábrica, culminando na interpretação das fotografias como registros de um cotidiano da educação feminina.

A Fotografia: representação e testemunha no cotidiano do chão da fábrica

Vestidos impecáveis, cabelos alinhados e sapatos delicados. O som das palmas e as vozes que cantam ao ritmo do acordeom apresentam à sociedade a operária aprendiz ideal: aquela que estuda, celebra a Pátria e honra a empresa. A Figura 1 revela uma cena em que quatro jovens demonstram a internalização de uma conduta. A moça dócil e disciplinada mostra-se aqui como o molde perfeito, pronta para se fundir, com suavidade e harmonia, às engrenagens da indústria brusquense. Essa é a imagem de uma juventude que aprende que o amor à nação e a dedicação ao trabalho são fios do mesmo tecido.



Figura 1.
Aprendizes cantam na Semana da Pátria. Nota. Aprendizizes cantam acompanhadas de um homem tocando acordeom. Acervo Fotográfico do SENAI de Brusque, Brusque, SC, Brasil, 1967.

Longe de ser o real, a imagem para a pesquisa histórica é uma fonte primária que revela indícios de um tempo. Como afirma Kossoy (2001) a fotografia é construída e o seu positivo traz consigo o mundo exterior retratado, o olhar do fotógrafo e o suporte tecnológico empregado na obtenção da imagem. Uma realidade selecionada, um fragmento de espaço e tempo que foi imobilizado com intencionalidade. Neste sentido, analisar o cotidiano educativo das operárias têxteis é pensar em uma cena montada conforme a necessidade de uma instituição, que legitime as ações desenvolvidas no emprego de conhecimentos e habilidades para uma qualificação rápida que atenda as indústrias.

O que a fotografia de 1967 (Figura 1) nos mostra é um evento para a Semana da Pátria, uma formação além da esfera técnica, organizada pelo SENAI em conjunto com os responsáveis pelo treinamento nas indústrias, que estava voltada para a moralização e construção da identidade nacional, já que o Brasil nesse período se encontrava sob a ditadura civil-militar³. Nesta imagem, observamos quatro jovens alunas em uma atividade de apresentação de música. À esquerda, um quadro negro com a inscrição “Independência ou Morte! 7/9/1822”⁴, e a palavra “Indústria”. À direita um homem toca acordeom entre duas mesas de madeira, e ao fundo vê-se um armário com materiais dentro e a bandeira do Brasil no alto.

Segundo Santaella (2012) é preciso percorrer todo o campo da fotografia e compreender a construção da representação visual. As imagens do acervo do SENAI retratam a formação técnica e a identidade social da mulher no chão de fábrica e nas salas de aulas. Assim, a fotografia ilustra para a sociedade o papel da mulher e da instituição de ensino profissional, ambas seguindo as vontades de um capital econômico e estruturado. É importante destacar que o currículo dos cursos ofertados pelo SENAI, mesmo nas formações de curta duração, inclui formações cívicas, voltadas ao patriotismo. Essa característica vincula-se ao fato de a instituição ter sido criada em meio a Ditadura do Estado Novo⁵, e, ter se fortalecido e expandido pelo país sob a Ditadura Civil Militar, iniciada em 1964.

A força do registro visual para o historiador, segundo Burke (2004), encontra-se na capacidade de documentar detalhes do cotidiano e práticas sociais que são negligenciados ou

desconsiderados pelos documentos escritos. A análise das fotografias nesta pesquisa explora os detalhes e vestígios presentes em todo o campo da imagem. Para além de descrições, as imagens são tratadas como artefatos culturais que guardam as intenções políticas e econômicas de uma elite industrial que via na educação profissional o caminho para a modernização. Portanto, percebe-se que a fotografia da Semana da Pátria na Indústria Renaux funciona como um manifesto visual da estratégia institucional do SENAI. Mais do que o registro de um momento festivo, a imagem revela o esforço deliberado de fabricar uma operária que harmoniza o civismo com a produtividade têxtil. O que se vê na cena não é o cotidiano do aprendizado, mas a sua idealização: uma feminilidade dócil e disciplinada que, sob o olhar atento da bandeira e ao ritmo do acordeom, aceita o seu lugar como engrenagem fundamental do progresso. A fotografia é um testemunho silencioso de que, para a elite industrial de Brusque naquele período, educar para a fábrica era, acima de tudo, educar conforme os moldes de uma feminilidade bem vista aos olhos da sociedade. Assim, entre o aprendizado de linguagens e cálculos tem-se um laboratório de comportamentos, chamado salas de aula.

O Chão da Fábrica e a Sala de Aula

Se nas festividades o canto ditava o ritmo, no ambiente de trabalho o compasso era outro. Ali não havia o acordeom, apenas a cadência constante das engrenagens das máquinas. Nesse cenário, a sala de aula torna-se o chão de fábrica, onde se deixa o conteúdo teórico para aprender a prática do ofício. Na Figura 2, diferentemente da Figura 1, percebe-se que as cabeças se abaixam, os sapatos delicados dão lugar aos chinelos e os vestidos, agora mais simples, recebem o complemento do avental. As mãos já não batem palmas, mas ajustam minuciosamente os fios de algodão. Todo o trabalho é acompanhado não mais pelo acordeonista, mas pelo supervisor, que observa, ensina, controla o tempo e as aprendizagens, e, registra cada atividade.



Figura 2.

Aprendizes no ambiente de trabalho. Nota. Aprendizess trabalhando na fiação sob a supervisão de um homem. Acervo Fotográfico do SENAI de Brusque, Brusque, SC, Brasil, s.d.

Para entender como as operárias de Brusque/SC eram formadas, precisamos olhar para onde esse ensino acontecia. Ao analisarmos a organização das fábricas em Brusque/SC, os conceitos de lugar e espaço de Michel de Certeau (1994) ajudam a compreender que aquele ambiente fabril não era meramente um “lugar”, uma estrutura fixa e estável em sua finalidade industrial. Ele se tornava um “espaço” justamente por ser praticado, ou seja, deixava de ser apenas o local da produção para se transformar, através da vivência dos sujeitos, em um espaço de ensino.

No início de suas atividades em Brusque/SC, o SENAI não dispunha de um prédio próprio, e, as aulas ocorriam nas indústrias: no chão da fábrica, onde o supervisor ensinava o ofício na prática, nas salas de aula estruturadas ou improvisadas, nas quais os alunos recebiam os conteúdos teóricos, e, nos Centros de Treinamento das próprias empresas. Esses Centros, como mostra a figura 3, eram muito importantes para o desenvolvimento das atividades de ensino do SENAI, porque, além de possuírem salas de aula, contavam com um espaço organizado que se aproximava da realidade do chão de fábrica. O objetivo era que a operária já entrasse na linha de produção com o corpo e a mente acostumados à disciplina e à eficiência que a indústria têxtil exigia.



Figura 3.

Curso de costura industrial no Centro de Treinamento da Renaux. Nota. Aprendiz em atividade de costura sob a supervisão de uma instrutora. Acervo Fotográfico do SENAI de Brusque, Brusque, SC, Brasil, s.d.

A Figura 3 apresenta a vista interna do Centro de Treinamento da Fábrica Renaux, revelando um ambiente rigorosamente organizado com vinte e duas máquinas de costura industriais aparentes na imagem. Na cena, dezesseis aprendizes ocupam seus postos, mantendo as cabeças baixas em um gesto de concentração absoluta no ato de costurar. A presença da instrutora, que parece circular pela sala e auxiliar uma das moças no ajuste de seu equipamento, personifica a mediação pedagógica e a supervisão da instituição.

Esse registro captura uma transição simbólica e material: a máquina de costura, que era um objeto de desejo e um pilar da economia doméstica feminina (Hering, 1995), é, aqui ressignificada como um instrumento de trabalho em linha de produção. Ao ser incorporada pelo Centro de Treinamento, ela se converte em um objeto da cultura material escolar do SENAI, artefatos que, como defende Souza (2007), são dedicados ao processo de ensino-aprendizagem.

No contexto da educação profissional do SENAI de Brusque/SC, tanto a sala de aula, quanto o ambiente de trabalho configuram-se como espaços de ensino-aprendizagem, nos quais o mobiliário, as máquinas de costura e os manuais técnicos atuam como materiais pedagógicos. Mesmo após a instituição de ensino inaugurar sua sede própria em 1971, com laboratórios de química e física, salas de aula e um auditório, o ensino dentro das empresas nunca deixou de acontecer, ao contrário, essa nova estrutura expandiu a composição da cultura material escolar do SENAI. Conforme propõe Viñao Frago (2008), esses espaços e objetos utilizados no ensino não são apenas acessórios, mas componentes fundamentais de uma cultura escolar que se constitui, e, se consolida por meio das práticas cotidianas.

As Operárias entre Estratégias e Táticas

Da mesma forma que o tecido se torna uma peça de vestuário ao passar pelas mãos da costureira e pela agulha da máquina, a aprendiz do SENAI é transformada em profissional sob o ritmo implacável do cronômetro, instrumento que dita a velocidade do lucro na fábrica. Essa medição minuciosa de tempo e movimento materializa o Taylorismo, sistema baseado no controle rigoroso do tempo e na fragmentação das tarefas para maximizar a produtividade e eliminar movimentos desnecessários, transformando, por fim, a trabalhadora em uma extensão da própria máquina.

O passar dos segundos, até o clique do cronômetro, é o que define o nível da aprendiz. Na figura 4, uma mulher, possivelmente a instrutora, segura o aparelho com firmeza, mantendo um olhar vigilante e fixo sobre a aluna sentada. Esta, de cabeça baixa e inteiramente voltada à tarefa, uma representação do modelo ideal da docilidade operária: um corpo feminino que incorporou a máquina como sua própria identidade técnica. Mais adiante desse núcleo central, a fotografia revela outras seis alunas, enquanto quatro operam suas máquinas, duas permanecem de pé, possivelmente segurando cronômetros devido à posição dos braços, porém com os olhares desviados.



Figura 4.

Controle de Tempo e Supervisão no Ensino de Costura. Nota. A imagem ilustra a aplicação direta dos princípios tayloristas de controle de tempo e movimento no SENAI de Brusque. A instrutora, portando um cronômetro, monitora a execução da tarefa pela aprendiz na máquina. Acervo Fotográfico do SENAI de Brusque, Brusque, SC, Brasil, s.d.

O cenário desse registro (figura 4) é a sede própria do SENAI de Brusque/SC, onde divisórias de madeira delimitam a sala de aula. Ao fundo, no canto direito da imagem, observa-se uma vassoura escorada na parede, vestígio da limpeza do ambiente. Próximo à porta, nota-se um quadro de testes de aptidão visual com as letras “ND RM ETZ”, além de outras que não é possível definir. A presença desse instrumento não é acidental, trata-se de um componente que aponta para os requisitos corporais e de saúde necessários à precisão técnica no trabalho de costura. Ele é um indício de que a adequação social não se limitava ao comportamento moral, mas estendia-se à padronização e à otimização do próprio corpo feminino.

Esteja atento observe tudo o que se desenrola ao seu/ redor. Lembre-se que todo trabalho pode ser melhorado. Procure melhorar o seu. Pergunte sempre. Por que fazer isto e assim? Conheça / desta forma o seu trabalho e conheça-o o melhor possível. Desta maneira você estará em melhores condições de executá-lo corretamente. Nós todos passamos mais de 1/3 de nossa existência em locais de trabalho. Só esta afirmação basta para esforçarmo-nos o máximo possível, a fim de conseguir que o nosso trabalho seja bastante agradável. Lembre-se disto sempre e contribua para o bem-estar do seu ambiente de trabalho. (SENAI, 1970, pp. 19-20)

Este trecho do Manual do Fiandeiro de Algodão, de 1970, funciona como um objeto da cultura material escolar, que traduz, em palavras, a vigilância observada nas imagens. Ao orientar que a aprendiz deve estar “atenta” e a “observar tudo o que se desenrola ao seu redor”, a instituição não busca despertar um senso crítico sobre o trabalho, mas sim uma autovigilância produtiva. A orientação para perguntar “por que fazer isto e assim?” não visa o questionamento da lógica industrial, mas o aperfeiçoamento da execução para que a trabalhadora se torne, por vontade própria, mais produtiva. Notadamente, a retórica do “bem-estar” e do “trabalho agradável” atua como uma ferramenta para convencer a operária de que os ganhos no ambiente fabril são para ela, mas na verdade são para a empresa. Com isso, o SENAI organiza as estratégias dos industriais que buscam anular as possíveis resistências e converter o cansaço do chão de fábrica em um compromisso com a eficiência do trabalho.

A estratégia é o cálculo de quem tem o poder e quer controlar o comportamento das pessoas. O SENAI, como ferramenta estratégica, cria cursos, controla os horários e garante uma disposição das máquinas para que o trabalho seja realizado da melhor forma e claro, transformar a “moça” em uma operária disciplinada e produtiva. As fotos aqui analisadas são o registro visual perfeito dessas estratégias, elas mostram o que a instituição queria que fosse visto: ordem e eficiência.

Chamo de ‘estratégia’ o cálculo de relações de forças que se torna possível a partir do momento em que um sujeito de querer e poder é isolável em um ‘ambiente’. Ele postula um lugar capaz de ser circunscrito como um próprio e, portanto, capaz de servir de base a uma gestão de suas relações com uma

exterioridade distinta. A racionalidade política, econômica ou científica foi construída segundo esse modelo estratégico. Denomino, ao contrário, ‘tática’ um cálculo que não pode contar com um próprio, nem portanto com uma fronteira que distingue o outro como totalidade visível. A tática só tem por lugar o do outro. (Certeau, 1994, p. 46)

Se de um lado temos as estratégias, do outro surgem as “táticas”, que são as pequenas artes de fazer de quem não tem o poder oficial. Se a estratégia era a docilização e o comportamento para a produção em massa, a tática das mulheres era a apropriação: elas usavam o curso para ter uma profissão, ocupar novos cargos, ganhar um salário melhor ou casar com parceiros mais confiáveis e assegurar proteção social duradoura, ressignificando o que a instituição de ensino impunha, não se submetendo ao lugar pré-definido na condição de aprendiz ou da profissional têxtil.

MARLENE CONCEIÇÃO KLANN

Iniciou suas atividades profissionais em 01 de julho de 1963, com a idade de 14 anos, no cargo de Aprendiz de Bobinadeira. Após algum tempo passou a ocupar o cargo de Operadora de Bobinadeiras e em novembro de 1983 foi promovida às funções de Encarregada. É casada com o Sr. Guilherme e do seu casamento nasceu 01 filho. (O Município, 1988, p. 11)

Este registro de jornal que homenageia a operária Marlene Conceição Klann, pelos seus 25 anos de trabalho na Indústria Renaux, exemplifica o resultado da operária ideal. Ao destacar o início da carreira aos 14 anos, o texto reforça a eficácia da estratégia institucional em capturar e moldar o sujeito precocemente para as necessidades da produção. Entretanto, a trajetória de Marlene até o cargo de Encarregada não deve ser vista apenas como submissão, mas como o exercício de uma tática: o uso astucioso do conhecimento técnico e do espaço de ensino para garantir a própria ascensão profissional e financeira. Se a elite industrial almejava apenas a produtividade, a trabalhadora soube apropriar-se do saber-fazer oferecido para conseguir um novo lugar na hierarquia fabril. A menção ao seu papel de esposa e mãe sela essa imagem da “nova” mulher: trabalhadora, esposa e mãe, a agregação de uma nova atividade, é a “valorização” pública da tripla jornada de trabalho da mulher, mas que é contabilizada socialmente como ganhos e vantagens nos primeiros anos, tanto em Brusque/SC, quanto no restante do país, para a trabalhadora e não acúmulo e sobrecarga de atividades.

Silenciosas e de cabeça baixa, ou até mesmo na apresentação das atividades em sala de aula, o registro fotográfico capturou tanto as estratégias de controle por parte da indústria, quanto as táticas das aprendizes. Entretanto, é fundamental pontuar que tais táticas, vistas nas imagens e na matéria do jornal, não se manifestaram na sua maioria, nem todas conseguiram ascender profissionalmente ou financeiramente, ou até mesmo seguiram o ofício aprendido. Dessa maneira, a formação profissional no SENAI de Brusque/SC revelou-se como uma ferramenta de estratégias de controle institucional e de táticas das operárias no cotidiano fabril. Se, por um lado, a instituição e a elite industrial buscavam a padronização dos

corpos e a maximização do lucro, por outro, o domínio da técnica permitiu a essas mulheres a apropriação de saberes para a negociação de suas próprias trajetórias. A sala de aula e a fábrica tornaram-se, portanto, espaços de disputa, provando que, entre o clique do cronômetro e o ajuste do fio, as operárias brusquenses não apenas operavam máquinas, mas também tentavam operar as possibilidades de seus próprios destinos.

Conclusão

A educação profissional, no contexto da industrialização têxtil de Brusque/SC, configurou-se como um projeto de gênero profundamente demarcado, transcendendo a mera instrução técnica. Ao englobar o público feminino, a instituição não buscou apenas suprir a demanda por mão de obra qualificada, mas sim forjar um perfil de mulher que harmonizasse a eficiência produtiva com a docilidade social. O aprendizado de um ofício tornou-se um papel dentro da própria identidade feminina, na qual a precisão exigida no manuseio das máquinas e a disciplina fabril eram esperadas como virtudes inerentes à mulher na sociedade da época. Assim, o SENAI atuou como um dispositivo de adequação, convertendo a aprendizagem em um rito de passagem no qual o corpo da trabalhadora era instrumentalizado em prol do progresso econômico e da acumulação de capital da elite industrial.

A análise iconográfica e documental das práticas pedagógicas revela que a formação profissional de mulheres estava intrinsecamente aliada aos preceitos do Taylorismo. Através do olhar vigilante da instrutora e do clique incessante do cronômetro, a instituição buscou transformar o corpo feminino em uma extensão eficiente da engrenagem técnica. O ambiente escolar, seja no chão de fábrica ou nas salas de aula, através dos materiais pedagógicos, não visava apenas o ensino de um ofício, mas a produção sistemática de uma operária ideal, cujos movimentos e tempos eram rigorosamente calculados e padronizados. Contudo, o silêncio das fotografias e o ideário de profissionalismo percebido nos manuais não foram capazes de anular a busca dessas mulheres por construir e encontrar outras saídas. Como demonstrado, o espaço do SENAI de Brusque/SC constituiu-se também como um lugar de táticas. As aprendizes apropriaram-se do saber técnico para negociar suas próprias trajetórias, e, ascender profissionalmente, provando que a estratégia institucional encontrava novos rumos e significados nas mãos das trabalhadoras. A submissão aparente coexistia com a astúcia de quem utiliza as ferramentas do sistema para subverter o destino imposto pela lógica da exploração.

Em última análise, as histórias do SENAI de Brusque/SC convidam a uma reflexão necessária sobre o papel da memória e da cultura material na Educação. Ao compreender que as operárias não eram meros objetos de uma política social e econômica, mas sujeitos que se apropriavam das imposições institucionais para trilhar caminhos próprios, esta análise permite evidenciar as complexidades da História das Mulheres e História da Educação para o trabalho. Nesse contexto, a instituição que oferta o ensino profissional revela-se como ferramenta ambivalente: de controle social para a indústria, e de oportunidades para a classe trabalhadora. O chão da fábrica e a sala de aula permanecem,

assim, como espaços de educação, disputa e produção de operárias, onde a formação se confunde com a própria construção da identidade feminina.

Notas

1. O SENAI é uma instituição de ensino profissionalizante de direito privado, instituída pelo Decreto-Lei nº 4.048, de 22 de janeiro de 1942, que visa a qualificação técnica e a adequação social dos trabalhadores às demandas produtivas do setor industrial.
2. A atuação do Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial (SENAI) caracteriza-se por uma estrutura adaptativa, que reconfigura suas unidades operacionais e ofertas formativas em consonância com as demandas tecnológicas e o desenvolvimento regional. Essa organização compreende diferentes níveis, como as Agências de Treinamento, as Escolas, Laboratórios e Faculdades.
3. A ditadura civil-militar (1964–1985) teve como marco inicial o golpe de Estado que depôs o presidente João Goulart. Conforme Fico (2014), o regime caracterizou-se pelo autoritarismo e pela supressão de direitos constitucionais, estruturando um projeto de poder que buscava legitimidade por meio da eficiência administrativa e da modernização institucional do país.
4. A Independência do Brasil, ocorrida em 7 de setembro de 1822, é definida como um processo de ruptura política com Portugal que preservou a unidade territorial e a forma monárquica de governo. Lyra (1995) argumenta que essa transição foi marcada pela construção de uma legitimidade centralizadora, diferenciando o projeto imperial brasileiro das experiências republicanas observadas no restante da América Latina.
5. O Estado Novo (1937–1945) marcou um período de explícito autoritarismo político no Brasil, iniciado por Getúlio Vargas após o golpe de Estado de 10 de novembro de 1937. Segundo Azzi (1980), o regime caracterizou-se pela extinção dos órgãos legislativos, suspensão das liberdades civis e pela vigência de uma Constituição autoritária inspirada no fascismo europeu, sob a qual o Executivo passou a legislar via decretos-leis e a intervir diretamente nos estados.

Referências bibliográficas

- Azzi, R. (1980). A Igreja Católica no Brasil durante o Estado Novo (1937-1945). *Síntese: Revista de Filosofia*, 7(19).
- Brasil. (1942). *Decreto-Lei nº 4.048*. Cria o Serviço Nacional de Aprendizagem dos Industriários (SENAI). Diário Oficial. http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1937-1946/del4048.htm
- Burke, P. (2004). *Testemunha ocular: História e imagem*. EDUSC.
- Certeau, M. de. (1994). *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Vozes.

- Fico, C. (2014). *O golpe de 1964: Momentos decisivos*. FGV.
- Hering, M. L. R. (1995). *O outro lado da história: O papel da mulher no Vale do Itajaí 1850-1950*. Ed. da FURB.
- Kossoy, B. (2001). *Fotografia e história*. Ateliê Editorial.
- Lyra, M. de L. V. (1995). *A utopia do poderoso império: A política externa do Primeiro Reinado*. Sette Letras.
- Moser, A. (1985). *A nova submissão: Mulheres da zona rural no processo de trabalho industrial*. Edipaz.
- O Município. (1988). Indústrias Renaux homenageia funcionários jubilados. *Jornal O Município*.
- Santaella, L. (2012). *Como ler imagens*. Paulus.
- SENAI. (1970). *Manual do fiandeiro de algodão*. Agência do SENAI.
- SENAI de Brusque. (1960-1980). *Acervo Fotográfico do SENAI de Brusque*. SENAI, Brusque, SC, Brasil.
- Souza, R. F. de. (2007). História da cultura material escolar: Um balanço inicial. In M. L. Bencostta (Org.), *Culturas escolares, saberes e práticas educativas: Itinerários históricos* (pp. 163–189). Cortez.
- Viñao Frago, A. (2008). *Historia de la educación y cultura escolar: Nuevas aportaciones, viejos problemas*. Morata.

Resumen: Este estudio investiga la formación de mujeres para la industria textil, centrándose en las actividades del Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial – SENAI en Brusque, SC (1957-1999), desde la perspectiva de la Historia de la Formación Profesional Femenina. El objetivo es analizar cómo la instrucción técnica funcionó como un instrumento para disciplinar, moralizar y feminizar a la clase trabajadora, trascendiendo la enseñanza operativa. La fuente primaria utilizada es la colección fotográfica institucional, abordando las imágenes como artefactos culturales cargados de intenciones políticas y sociales. El fundamento teórico se basa en la Historia de la Educación, el análisis visual (Kossoy, Burke, Santaella) y la cultura material escolar (Viñao Frago, Souza), además de la perspectiva de Certeau sobre lugar, espacio, estrategias y tácticas. Los resultados indican que, si bien el SENAI buscaba moldear a la trabajadora ideal bajo el ritmo taylorista, utilizando máquinas y manuales como agentes pedagógicos, las fotografías revelan las apropiaciones por parte de las trabajadoras. Se concluye que el SENAI de Brusque/SC funcionó como un laboratorio de docilidad funcional a los intereses de la élite industrial, consolidando una feminidad obrera específica en la segunda mitad del siglo XX, mientras las mujeres reinterpretaban este aprendizaje en su vida cotidiana.

Palabras clave: Trabajo de mujeres - Formación profesional - Género - Fotografía - Historia de la educación

Abstract: This study investigates the training of women for the textile industry, focusing on the activities of the Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial – SENAI, in Brusque/SC (1957–1999), from the perspective of the History of Women's Vocational Education. The objective is to analyze how technical instruction operated as a device for disciplining, moralizing, and feminizing the working class, transcending operational teaching. The primary source used is the institutional photographic collection, approaching the images as cultural artifacts laden with political and social intentions. The theoretical foundation is based on the History of Education, visual analysis (Kossoy, Burke, Santaella), and school material culture (Viñao Frago, Souza), in addition to Certeau's perspective on place, space, strategies, and tactics. The results indicate that, while SENAI sought to mold the ideal female worker under the Taylorist rhythm, using machines and manuals as pedagogical agents, the photographs reveal the appropriations by the female workers. It is concluded that SENAI in Brusque/SC functioned as a laboratory of functional docility to the interests of the industrial elite, consolidating a specific working-class femininity in the second half of the 20th century, while women reinterpreted this learning in their daily lives.

Keywords: Women's Work - Vocational Education - Gender - Photography - History of Education

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo.]

Alex Braga. Mestre em Educação pela Universidade Federal do Paraná (UFPR), com bolsa CAPES. Graduado em Administração pela Faculdade do Vale do Itajaí-Mirim (FAVIM). Integrante do Núcleo de Estudos e Pesquisas em História da Formação e das Práticas Educativas (NUHFOPE/UFPR). Tem atuado como docente em cursos de formação profissional nas áreas de Gestão e Educação. Publicações acadêmicas e científicas abordando as temáticas de: História da Educação; História da Educação Profissional; História do SENAI. E-mail: alex.braga@gmail.com . ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0007-7626-3447>.

Samara Mendes Araújo Silva. Pós-Doutorado em História (UFPR). Pós-Doutoranda em História (UFSC). Doutora em Educação Brasileira (UFC). Mestre em Educação (UFPI). Especialista em História SócioCultural (UFPI). Graduada em: História (UESPI), Comunicação Social-Jornalismo (UFPI) e Teologia (UFPI). Vice-Líder do Grupo de Pesquisa Formação Docente, História e Política Educacional - GPFOHPE (UFC). Integrante do Núcleo de Estudos e Pesquisas em História da Formação e das Práticas Educativas (NUHFOPE/UFPR) e do Laboratório de Estudos de Gênero e História (LEGH/UFSC). Docente da Universidade Federal do Paraná (UFPR) e Programa de Pós-Graduação em Educação da UFPR. E-mail: samaramendes1977@gmail.com . ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2340-015X>.

Retratos Descentrados: segregação ocupacional de gênero e inserções laborais atípicas no mercado de trabalho chileno

Mateus Coelho, Rosario Undurraga
y Camila Campos Paredes⁽¹⁾

Resumo: Este artigo analisa o papel das imagens no trabalho social contemporâneo como dispositivos epistemológicos, políticos e metodológicos na produção de visibilidade em contextos de desigualdade de gênero. A partir da exposição *Retratos Descentrados*, vinculada ao projeto Anillo Descentrando (2023–2025), examinam-se fotografias e relatos de trabalhadores e trabalhadoras da região de Valparaíso inseridos em ocupações atípicas em termos de gênero. Baseando-se em uma abordagem qualitativa interpretativa, inspirada em metodologias visuais e participativas e na proposta de justiça social de Nancy Fraser, articulando as dimensões de redistribuição, reconhecimento e representação. A análise evidencia que as experiências retratadas expressam injustiças estruturais que operam de forma interdependente nos planos material, simbólico e político. Ao articular imagens e narrativas, o artigo tensiona os imaginários sobre a divisão sexual do trabalho e destaca o potencial das metodologias visuais para ampliar o reconhecimento e a participação social.

Palavras chave: Gênero - Segregação ocupacional - Justiça social - Metodologias visuais - Trabalho

[Resúmenes en inglés y español en la página 131]

(1) Ver CV en pág. 132

Introdução

Este trabalho analisa o papel das imagens no trabalho social contemporâneo, compreendendo-as como dispositivos epistemológicos, políticos e metodológicos capazes de produzir visibilidade social em contextos marcados por profundas desigualdades. Nesse contexto, analisamos a exposição *Retratos Descentrados* [1] que integra os resultados da pesquisa sobre desigualdades de gênero desenvolvida no âmbito do projeto **Anillo Descentrando** [2]. As imagens e depoimentos apresentados constituem um recorte do trabalho realizado entre 2023 e 2025, com a participação de 48 trabalhadoras e trabalhadores da região de Valparaíso, Chile, buscando tornar visíveis os rostos por trás

das vozes de pessoas que compartilharam suas trajetórias laborais, evidenciando tanto o orgulho associado ao trabalho quanto experiências de discriminação.

Este estudo adota uma abordagem qualitativa ancorada em metodologias visuais e participativas, onde as imagens são mobilizadas como dispositivos epistemológicos que articulam experiência, representação e produção de sentido. A análise baseia-se em uma leitura integrada entre imagens e depoimentos, orientada por uma abordagem hermenêutico-crítica e pelo referencial de justiça social de Nancy Fraser, onde as dimensões de redistribuição, reconhecimento e representação são operacionalizadas como categorias analíticas interdependentes, permitindo examinar como regimes de visibilidade e hierarquias de gênero estruturam as experiências em ocupações atípicas, neste sentido, as imagens contribuem a tornar inteligíveis dimensões da experiência social que muitas vezes escapam às abordagens tradicionais baseadas exclusivamente em dados quantitativos ou narrativas textuais [3].

O artigo organiza-se em quatro seções. Inicialmente, problematiza-se o papel das imagens como dispositivos epistemológicos, políticos e metodológicos no campo do trabalho social. Em seguida, apresenta-se o referencial teórico da justiça social a partir de Nancy Fraser, enfatizando a co-constituição entre redistribuição, reconhecimento e representação. Na terceira seção, examina-se a organização do mercado de trabalho a partir da perspectiva da segregação de gênero, com ênfase nos empregos atípicos. Por fim, analisa-se a exposição *Retratos Descentrados* como dispositivo empírico-analítico, evidenciando como as experiências e visualidades mobilizadas permitem apreender a articulação entre diferentes formas de injustiça que estruturam as trajetórias laborais.

Sobre o projeto

O projeto **Anillo Descentrando: desigualdades, gêneros e territórios**, financiado pela Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo (ANID), tem como propósito analisar as desigualdades de gênero a partir de perspectivas regionais e territoriais, com o objetivo de compreender as desigualdades que enfrentam mulheres e homens em distintos âmbitos da vida social, política e econômica no contexto chileno. O projeto conta com três linhas de pesquisa: violência, educação superior e trabalho, consolidando dados, análises e recursos que permitem pensar as desigualdades de gênero de forma descentralizada e contextualizada.

A linha sobre trabalho se concentra em explorar como as desigualdades de gênero se manifestam nas experiências laborais, com especial atenção àqueles trabalhos que desafiam as normas de gênero, permitindo observar não só as desigualdades estruturais no acesso, remuneração e condições de trabalho, mas também como as identidades de gênero interagem com as culturas organizacionais, os imaginários a respeito do trabalho e as normas sociais que produzem desigualdades.

Buscando ampliar as formas de apresentação dos resultados, para além dos formatos acadêmicos tradicionais, o estudo recorre a dispositivos de difusão que visam democratizar o conhecimento produzido. Essa estratégia reconhece que a produção de conhecimento

não se esgota no âmbito acadêmico, adquirindo pleno sentido quando circula, é debatida e ressignificada nos territórios onde as desigualdades são produzidas e vividas. Nesse contexto, a exposição articula testemunhos e fotografias que não apenas documentam a presença em ocupações atípicas em termos de gênero, mas também revelam trajetórias, vínculos e processos que sustentam essas experiências. Por meio desse formato, coloca em tensão os imaginários hegemônicos sobre gênero e trabalho, evidenciando resistências, contradições e desigualdades que atravessam essas trajetórias laborais. Com isso, contribui para problematizar as fronteiras simbólicas que definem quais trabalhos são socialmente valorizados, quem pode exercê-los e sob quais condições.

A importância das imagens

As imagens aqui são compreendidas não como representações neutras da realidade, mas como construções sociais atravessadas por relações de poder, inseridas em regimes de visibilidade que participam da produção de sentidos sobre sujeitos, territórios e experiências historicamente marginalizadas. Nessa perspectiva, a imagem constitui uma prática simbólica situada, articulada a disputas por legitimidade, reconhecimento e autoridade narrativa (Bourdieu, 2003; Hall, 1997). Em sociedades marcadas pela invisibilização sistemática de determinados grupos, o uso das imagens no campo do trabalho social emerge como ferramenta para revelar experiências, afetos e subjetividades silenciadas. Assim, as imagens não apenas representam a realidade, mas operam por meio de “enquadramentos” (frames) que estruturam as condições de inteligibilidade (Butler, 2009).

Do ponto de vista teórico, as imagens operam como dispositivos que organizam o olhar social e estruturam aquilo que pode ou não ser visto e reconhecido como problema público. O regime de visibilidade não é apenas técnico, mas político: ele define quais vidas são consideradas dignas de atenção, cuidado e intervenção estatal (Butler, 2009). Nesse sentido, a imagem não apenas reflete a realidade social, mas contribui para constituí-la, moldando percepções, produzindo classificações e reforçando (ou desafiando) hierarquias sociais. Como argumenta Berger (1972), o ato de ver precede as palavras, e a imagem condensa significados, afetos e conflitos que frequentemente escapam às descrições textuais ou aos instrumentos tradicionais de pesquisa.

A incorporação de metodologias visuais no trabalho social dialoga com o campo da pesquisa-ação, onde a produção e o uso de imagens permitem que sujeitos historicamente subalternizados assumam um papel na construção de narrativas, deslocando a lógica tradicional de representação (Wang & Burris, 1997). Essa perspectiva encontra ressonância nas abordagens feministas e pós-coloniais, que problematizam as hierarquias implicadas nos processos de representação e interrogam a pergunta fundamental: quem pode falar, quem pode representar e sob quais condições? (hooks, 1992; Spivak, 2010). Assim, os regimes de visibilidade são atravessados por normas de gênero, raça e sexualidade que moldam a forma como os corpos aparecem (ou não) no espaço público (Butler, 2004).

Não se trata apenas de “dar voz” ou “dar visibilidade”, mas de construir processos coletivos que redistribuam a autoridade narrativa e valorizem saberes situados. Desta forma, as imagens

operam como dispositivos normativos que moldam o reconhecimento, estruturam o campo do visível e condicionam a possibilidade de resposta ética e política, a democratização do conhecimento e a ampliação dos horizontes de justiça social (Butler, 2009).

Justiça Social: redistribuição e reconhecimento

No debate atual sobre justiça social, redistribuição e reconhecimento são entendidos como dimensões interligadas das lutas por igualdade. De um lado, encontra-se a luta por igualdade social, centrada na reivindicação por uma distribuição mais justa de recursos; de outro, a luta por reconhecimento, protagonizada por minorias étnicas, raciais e sexuais e por movimentos sociais. Ambas se articulam na medida em que a exclusão pode ocorrer tanto por meio de estruturas econômicas que negam recursos necessários à participação paritária, quanto por meio de hierarquias institucionalizadas de valor cultural que negam status e produzem falso reconhecimento.

A justiça, portanto, desdobra-se em três dimensões interdependentes: a socioeconômica, vinculada à redistribuição; a cultural e legal, relacionada ao reconhecimento; e a política, associada à representação. Em cada uma delas, a injustiça assume formas específicas: má distribuição e desigualdade de classes na esfera econômica; não reconhecimento e hierarquias de status na esfera cultural; e má representação ou invisibilidade na esfera pública (Fraser, 2007a). Essas dinâmicas produzem situações de subordinação nas quais determinados grupos são considerados inferiores e, conseqüentemente, excluídos da participação plena na vida social. Ainda que, na contemporaneidade, não haja necessariamente uma interdição formal à presença feminina no espaço público e nas esferas decisórias, persiste uma configuração estrutural que dificulta não apenas o acesso, mas sobretudo a permanência das mulheres nos espaços de poder (Feliciano, 2024).

Essa desigualdade manifesta-se concretamente em salários mais baixos; na concentração feminina em cargos de menor status social; na chamada “dupla jornada”, que combina trabalho remunerado e trabalho doméstico não remunerado; e na segregação ocupacional baseada em gênero (Fraser, 2013). Ademais, tais desigualdades se intensificam quando analisadas de forma interseccional, especialmente na articulação entre sexo e raça/cor, evidenciando que as injustiças de redistribuição, reconhecimento e representação operam de maneira combinada e cumulativa.

A segregação de gênero está ancorada em padrões sociais historicamente construídos que definiram funções distintas para homens e mulheres. Esses padrões são continuamente reproduzidos pelas instituições, pelas expectativas culturais e pelas relações familiares, orientando, desde a infância e a juventude, as trajetórias formativas e profissionais. Como resultado, naturaliza-se a noção de que certas ocupações seriam mais adequadas a um gênero específico. Nesse contexto, a segregação no mercado de trabalho atua como um mecanismo de reprodução das desigualdades de gênero, não apenas em termos salariais, mas também no acesso a posições de poder e a oportunidades sociais (Palma *et al.*, 2024).

Organização do trabalho: segregação horizontal e vertical

A organização do mercado de trabalho dificilmente pode ser compreendida à margem da estrutura sexual. A distribuição de homens e mulheres no trabalho remunerado não responde unicamente a decisões individuais ou a preferências aparentemente livres; em vez disso, responde a uma ordem social que orienta e delimita as escolhas. Nesse sentido, a segregação ocupacional constitui um dos princípios organizacionais mais persistentes (Reskin, 1993; Levanon *et al.*, 2009).

Essa segregação se manifesta simultaneamente em dois níveis. Por um lado, horizontalmente, por meio da concentração diferenciada de homens e mulheres em certos setores produtivos; por outro, verticalmente, por meio da distribuição desigual de poder, autoridade e renda dentro dessas ocupações (England, 2010). O que está em jogo, no entanto, não é meramente uma questão de presença numérica. Envolve também uma hierarquia simbólica do trabalho, onde as atividades associadas à masculinidade continuam a deter níveis mais elevados de legitimidade econômica e reconhecimento social (England, 2010; Torre, 2018; Ibáñez *et al.*, 2022).

É nesse contexto que os chamados empregos atípicos em termos de gênero adquirem particular relevância analítica. Esse termo se refere a trajetórias de carreira em ocupações onde aproximadamente 70% ou mais da força de trabalho pertence ao sexo oposto (Ibáñez, 2017; McDowell, 2020). Mais do que uma simples categoria descritiva, essa noção nos permite examinar as fronteiras que definem o que é considerado “apropriado” ou “inapropriado” para cada gênero na esfera produtiva.

A entrada de mulheres em setores tradicionalmente dominados por homens e a entrada de homens em ocupações feminizadas se desenrolam em um mercado de trabalho permeado por hierarquias de gênero profundamente enraizadas (Ibáñez, 2017; Torre, 2018; McClintock, 2020; Yu & Kuo, 2021). O maior valor econômico e simbólico atribuído às atividades associadas à masculinidade molda os significados e os resultados dessas trajetórias. Embora a presença feminina em espaços historicamente dominados por homens tenha aumentado significativamente, isso não foi acompanhado por uma redistribuição equivalente de poder ou por uma revalorização estrutural do trabalho feminizado (England, 2010; Moore, 2018). Os incentivos materiais que operam no mercado de trabalho reforçam essa dinâmica. Setores altamente masculinizados tendem a oferecer salários mais altos e maiores oportunidades de ascensão social, gerando incentivos econômicos concretos para que as mulheres ingressem no mercado de trabalho. No entanto, o acesso não se traduz necessariamente em plena integração, mesmo nessas áreas, persistem segmentações internas, tetos de vidro e dinâmicas de exclusão simbólica, limitando o acesso das mulheres a posições estratégicas (England, 2010; Ibáñez, 2017; Torre, 2018).

Da mesma forma, quando os homens ingressam em ocupações feminizadas, podem se beneficiar de mecanismos de diferenciação positiva que facilitam sua ascensão hierárquica (Simpson, 2004; Bagilhole & Cross, 2006; Bodoque-Puerta *et al.*, 2019; Yavorsky *et al.*, 2021). Esse fenômeno sugere que transgredir as fronteiras ocupacionais não desafia automaticamente a estrutura hierárquica de gênero; às vezes, pode até reproduzi-la em novas formas.

Um aspecto particularmente revelador dessas trajetórias é que aqueles que ingressam em empregos atípicos frequentemente se veem na necessidade de justificar ativamente sua presença neles. A legitimidade não é algo que se presume ser garantido: ela precisa ser construída. Em ocupações feminizadas, por exemplo, os homens tendem a enfatizar atributos culturalmente associados à masculinidade — como eficiência, racionalidade, força ou liderança — mesmo quando desempenham funções equivalentes às de suas colegas mulheres (Bodoque *et al.*, 2019; Moskos, 2020; Capogrossi & Magliano, 2021; Yu & Kuo, 2021). Esse tipo de estratégia demonstra que a segregação ocupacional não apenas organiza a distribuição do trabalho, mas também os significados a ele atribuídos.

No caso chileno, embora o país tenha vivenciado transformações significativas nas últimas décadas em termos de cobertura educacional e participação feminina no mercado de trabalho, a segregação ocupacional permanece uma característica estrutural de sua organização produtiva (Caro *et al.*, 2019; CASEN, 2022; Palma *et al.*, 2025).

Mesmo que tenha havido avanços na incorporação de mulheres em ocupações masculinizadas, a inserção de homens em setores feminizados permanece limitada (Palma *et al.*, 2025). O mercado de trabalho chileno continua a apresentar uma marcada segmentação de gênero na distribuição setorial do emprego. Essa configuração, além de refletir a persistência das fronteiras ocupacionais de gênero, também reproduz desigualdades econômicas estruturais, contribuindo para a desigualdade salarial de gênero (Salce Díaz, 2021). Nesse contexto, o estudo e a visibilidade dos trabalhos não conformes com o gênero no Chile emergem como uma agenda de pesquisa tanto pendente quanto necessária.

Retratos descentrados: injustiças de reconhecimentos, representação e distribuição

As imagens e relatos reunidos na exposição *Retratos Descentrados* oferecem um ponto de entrada para refletir sobre a inserção em ocupações que desafiam a divisão sexual do trabalho. A partir da abordagem de justiça social, essas experiências podem ser analisadas como expressões de injustiças de reconhecimento, representação e distribuição, que estruturam as condições de participação no mundo do trabalho.

Em diversos relatos associados às fotografias aparece um regime de desvalorização simbólica que coloca em dúvida a legitimidade das mulheres em determinados espaços produtivos. Expressões como “o que essas mulheres estão fazendo aqui?” ou a suposição de que “a mulher não pode fazer o mesmo trabalho que o homem” revelam padrões culturais que situam as mulheres fora da categoria de trabalhadoras plenamente reconhecidas. Onde, a injustiça de reconhecimento não se refere apenas à falta de respeito individual, mas a um regime institucionalizado de status que impede certos grupos de participarem como pares na vida social (Fraser, 2007b). (Imagem 1).

Essas formas de deslegitimação articulam-se com dinâmicas de exclusão institucional. Em alguns casos, como o das trabalhadoras algeiras retratadas nas imagens, a impossibilidade de participar de organizações masculinas levou à criação de estruturas próprias de organização coletiva. A auto-organização emerge, portanto, como uma forma de ação, mas também como uma resposta a uma distribuição desigual prévia de recursos, oportunidades e poder. Embora tal processo possa ser interpretado como expressão de agência, ele também evidencia mecanismos de injustiça política ou de representação, na medida em que determinados sujeitos são excluídos das instâncias onde se definem as regras, os recursos e as condições de trabalho (Fraser, 2010). Assim, a auto-organização surge menos como escolha inicial e mais como resposta a barreiras estruturais que limitam a participação das mulheres em condições de igualdade. (Imagem 2).

As fotografias que retratam uma motorista de ambulância destacam como os trabalhos feminizados em contextos masculinizados são estruturados em torno de experiências persistentes de injustiça simbólica e política. O que revela um regime de desvalorização, no qual a capacidade de trabalho das mulheres é constantemente questionada com base em estereótipos de gênero. Nesses contextos, a presença feminina tende a ser interpretada como “exceção”, reforçando a ideia de que determinados trabalhos pertencem “naturalmente” aos homens. Desta forma, a injustiça de reconhecimento opera precisamente ao naturalizar hierarquias sociais e culturais que definem quais sujeitos são considerados apropriados para determinadas posições, assim, a experiência não pode ser interpretada apenas como uma dificuldade individual, mas sim como a expressão de uma injustiça estrutural que combina desvalorização simbólica e exclusão institucional (Fraser, 2003). (Imagem 3).

Já nas imagens e relatos de uma caminhoneira do porto de San Antonio revelam como a entrada das mulheres em ocupações predominantemente masculinas ocorre em um contexto de exclusão simbólica e social. Expressando uma experiência de não reconhecimento, na qual a trabalhadora é vista como uma anomalia dentro da ordem de trabalho vigente, excluída das normas de pertencimento e legitimidade. (Imagem 4).

Ao mesmo tempo, as imagens também evidenciam que os regimes de gênero não afetam apenas as mulheres. O relato de um trabalhador doméstico revela como ocupações historicamente feminizadas continuam associadas a um baixo status social e simbólico. Nesse caso, a necessidade de reafirmação da identidade masculina expõe os mecanismos culturais que sexualizam o trabalho e vinculam certas tarefas a modelos normativos de masculinidade e feminilidade. Tal dinâmica mostra que a hierarquização das ocupações não se limita à distribuição material de recursos, mas envolve também sistemas de valor que classificam determinadas atividades como menos prestigiadas ou socialmente inferiores. (Imagem 5).



Imagem 1: Paola Nuñez - algueira, Las Cruces

“Nas primeiras reuniões que participamos, eles diziam: ‘Bem, o que essas mulheres estão fazendo aqui?’ Foi aí que os homens disseram: ‘Não, se elas vão se reunir, é para criar um centro para mães, não vão fazer nada’, e agora veja só.”



Imagem 2: Marisol Gonzalez - algueira, Las Cruces

“Naquela época, como agora, era difícil. Ainda é um pouco difícil para as mulheres se integrarem ao grupo masculino, mesmo que esta cooperativa tenha sido criada justamente para isso: para homens e mulheres trabalharem juntos. Mas como os homens não queriam, formamos nossa própria cooperativa e continuamos assim desde então. Já se passaram mais de 20 anos. Mas tem sido difícil, e acho que ainda é difícil. [...] Acho que eles acreditam que as mulheres não podem fazer o mesmo trabalho que os homens, e estão enganados. Porque nós, digo a vocês, em todos esses anos, conquistamos muito, muito mais do que os homens.”



Imagem 3: Paola Nuñez - motorista de ambulância, San Antonio

“É difícil. Você enfrenta muita discriminação. Por verem que você é mulher, acham que você não é capaz de fazer as coisas. [...] Trabalhar em uma indústria predominantemente masculina é difícil porque a mentalidade machista ainda existe. Então é complicado, mas não é impossível, não é impossível.”



Imagem 4: Andrea Ahumada - motorista de caminhão no porto, San Antonio

“Quando cheguei ali ninguém falava comigo (...) eles me viam como uma aberração porque nunca tinha havido uma mulher na empresa.”



Imagem 5: Camilo Rozas - trabalhador doméstico, Valparaíso

“Olha, eu não vou deixar de ser homem só porque estou varrendo ou lavando roupa.”

Consideradas em conjunto, essas experiências indicam que as injustiças que atravessam os trabalhos de gênero atípico não operam de forma isolada. Pelo contrário, elas tendem a se reforçar mutuamente, articulando desvalorização simbólica, exclusão institucional e desigualdades materiais.

Nesse sentido, as fotografias e os relatos associados não apenas documentam trajetórias individuais de inserção em ocupações não tradicionais, mas tornam visíveis os marcos sociais que estruturam essas experiências. Ao deslocar o foco da excepcionalidade dos sujeitos para as condições sociais que tornam tais trajetórias difíceis ou raras, a exposição evidencia os limites das narrativas meritocráticas que interpretam esses casos apenas como histórias de superação individual. A partir da perspectiva de Fraser (2000, 2003, 2010), a superação dessas desigualdades exige transformações simultâneas nas dimensões cultural, política e econômica da justiça social, de modo a possibilitar a efetiva paridade de participação entre os sujeitos que compõem o mundo do trabalho.

Considerações

Neste artigo, as fotografias cumprem uma função analítica contextual e evocativa para a compreensão a respeito de trabalhos atípicos para o gênero. As imagens operam como um dispositivo que permite situar as trajetórias laborais em sua dimensão material e encarnada, visibilizando os corpos, espaços e práticas que configuram a experiência do trabalho em ocupações gendradas. Em particular, no caso de trabalhos atípicos, as fotografias contribuem para tensionar os imaginários normativos sobre a divisão sexual do trabalho. Deste modo, as imagens não só ilustram os relatos, mas também amplificam seu

potencial analítico ao evidenciar as formas em que as fronteiras de gênero são desafiadas, negociadas e, em alguns casos, reconfiguradas na prática cotidiana.

As fotografias aqui retratadas, uma pequena mostra de um trabalho mais extenso, nos mostra, de maneira geral, pessoas orgulhosas de seus trabalhos, que apesar das barreiras encontradas ao longo de suas trajetórias, demonstram a força de quem desafia as normas vigentes no mercado de trabalho. Nos mostrando que as barreiras estruturais são menos estáveis do que aquelas que nos números apresentam.

Notas

1. <https://retratosdescentrados.46graus.com/>
2. <https://www.descentrando.cl/>
3. Todas as imagens e depoimentos foram obtidos mediante consentimento informado dos/as participantes, com autorização explícita para uso, análise e difusão do material. O estudo foi submetido e aprovado por comitê de ética em pesquisa, em conformidade com as normas vigentes para pesquisa com seres humanos.

Referências

- Bagilhole, B. & Cross, S. (2006). 'It never struck me as female': Investigating men's entry into female-dominated occupations. *Journal of Gender Studies*, 15(1), 35–48. <https://doi.org/10.1080/09589230500486900>
- Berger, J. (1972). *Ways of seeing*. Penguin.
- Bodoque-Puerta, Y., Soronellas-Masdeu, M. & Offenhenden, M. (2019). 'Igual esto de cuidar es algo que tiene futuro': Trayectorias laborales de hombres extranjeros en los cuidados de larga duración. *AIBR: Revista de Antropología Iberoamericana*, 14(2), 299–321. <https://doi.org/10.11156/aibr.v14i2.72616>
- Bourdieu, P. (2003). *Un art moyen: Essai sur les usages sociaux de la photographie*. Minuit.
- Butler, J. (2004). *Precarious life: The powers of mourning and violence*. Verso.
- Butler, J. (2009). *Frames of war: When is life grievable?* Verso.
- Capogrossi, M. L., & Magliano, M. J. (2021). La desigualdad generizada: gestión del tiempo, estabildades frágiles y resistencias masculinizadas en los empleos de limpieza no doméstica en Argentina. *Itinerarios*, 34, 253–275. <https://doi.org/10.7311/ITINERARIOS.34.2021.11>
- Caro, P., Román H., & Armijo L. (2021). Mujeres en altos cargos en minería en Chile. Agencia y tensiones de género. *Convergencia Revista de Ciencias Sociales*, 28. <https://doi.org/10.29101/crcs.v28i0.14438>
- CASEN. (2022). *Encuesta de Caracterización Socioeconómica Nacional*. Santiago de Chile: Ministerio de Desarrollo Social y Familia. <https://observatorio.ministeriodesarrollosocial.gob.cl/encuesta-casen-2022>

- England, P. (2010). The gender revolution: Uneven and Stalled. *Gender & Society*, 24(2), 149-166. <https://doi.org/10.1177/0891243210361475>
- Feliciano, A. L. (2024). Entre redistribuição e reconhecimento: Considerações sobre a justiça de gênero a partir de Nancy Fraser. *Cadernos de Gênero e Diversidade*, 10(4), 10–29. <https://doi.org/10.9771/cgd.v10i4.58928>
- Fraser, N. (2000). Rethinking recognition. *New Left Review*, (3), 107–120. DOI: doi.org/10.64590/pup
- Fraser, N. (2003). Social justice in the age of identity politics: Redistribution, recognition, and participation. In N. Fraser & A. Honneth, *Redistribution or recognition? Apolitical-philosophical exchange* (pp. 7–109). Verso
- Fraser, N. (2007a). Reframing justice in a globalizing world. In *Adding Insult to Injury: Nancy Fraser Debates Her Critics*. Verso.
- Fraser, N. (2007b). Reconhecimento sem ética? *Lua Nova*, (70), 101–138. <https://doi.org/10.1590/S0102-64452007000100006>
- Fraser, N. (2010). Scales of justice: Reimagining political space in a globalizing world. Columbia University Press.
- Fraser, N. (2013). *Fortunes of Feminism: From State-Managed Capitalism to Neoliberal Crisis*. Verso.
- Hall, S. (1997). *Representation: Cultural representations and signifying practices*. Sage.
- Hooks, b. (1992). *Black looks: Race and representation*. South End Press.
- Ibáñez, M., García Mingo E., & Aguado E. (2022). Mujeres en mundos de hombres: segregación ocupacional de género y mecanismos de cierre social de acceso en profesiones de dominación masculina. *Sociología del Trabajo*, (101), 329–343. <https://doi.org/10.5209/stra.81673>
- Ibáñez, M. (Ed.) (2017). *Mujeres en mundos de hombres: la segregación ocupacional a través del estudio de casos*. CIS-Centro de Investigaciones Sociológicas.
- INE (Instituto Nacional de Estadísticas). (2022). *Género y mercado laboral en Chile*. https://www.ine.gob.cl/docs/default-source/genero/infografias/autonomia-economica/inf-on-d22-empleo-sexo.pdf?sfvrsn=aa849346_3
- Levanon, A., England P., & Allison P. (2009). Occupational feminization and pay: assessing causal dynamics Using 1950-2000 U.S. Census Data. *Social Forces*, 88(2), 865-891. <https://dx.doi.org/10.1353/sof.0.0264>.
- McClintock, E. A. (2020). Occupational sex composition and marriage: The romantic cost of gender-atypical jobs. *Journal of Marriage and Family*, 82(3), 911-933. <https://doi.org/10.1111/jomf.12657>
- McDowell, J. (2020). *De-Gendering gendered occupations: Analysing professional discourse* (1st ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780429031434>
- Moore, T. S. (2018). Occupational career change and gender wage inequality. *Work and Occupations*, 45(1), 82-121. <https://doi.org/10.1177/0730888417742691>
- Moskos, M. (2020). Why is the gender revolution uneven and stalled? Gender essentialism and men's movement into 'women's work'. *Gender, Work and Organization*, 27(4), 527-544. <https://doi.org/10.1111/gwao.12406>

- Palma, J., Olivi, A., & Asenjo, A. (2025). Desafiando la segregación de género en el mercado laboral: Factores que inciden en las inserciones laborales atípicas en términos de género en Chile. *Revista De Sociología*, 40(1), 0-29. <https://doi.org/10.5354/0719-529X.2025.79736>
- Reskin, B. (1993). Sex segregation in the workplace. *Annual Review of Sociology*, 19(2), 241–270. <https://doi.org/10.1146/annurev.so.19.080193.001325>
- Salce Díaz, F. (2021). Evolución y análisis de la discriminación salarial por género en Chile. *El Trimestre Económico*, 88(349), 39-75. <https://doi.org/10.20430/ete.v88i349.984>
- Simpson, R. (2004). Masculinity at work: The experiences of men in female dominated occupations. *Work, Employment and Society*, 18(2), 349–368. <https://doi.org/10.1177/09500172004042773>
- Spivak, G. C. (2010). *Pode o subalterno falar?* Editora UFMG.
- Torre, M. (2018). Stopgappers? The occupational trajectories of men in female-dominated occupations. *Work and Occupations*, 45(3), 283–312. <https://doi.org/10.1177/0730888418780433>
- Wang, C., & Burris, M. A. (1997). Photovoice: Concept, methodology, and use for participatory needs assessment. *Health Education & Behavior*, 24(3), 369–387. <https://doi.org/10.1177/109019819702400309>
- Yavorsky, J. E., Ruggs, E. N., & Dill, J. S. (2021). Gendered skills and unemployed men's resistance to "women's work". *Gender, Work & Organization*, 28(4), 1524-1545. <https://doi.org/10.1111/gwao.12694>
- Yu, W., & Kuo, J. C.-L. (2021). Gender-Atypical occupations and instability of intimate unions: Examining the relationship and mechanisms. *Socius*, 7. <https://doi.org/10.1177/23780231211000177>

Abstract: This paper analyzes the role of images in contemporary social work as epistemological, political, and methodological devices in the production of visibility in contexts marked by gender inequalities. Drawing on the exhibition *Retratos Descentrados*, developed within the Anillo Descentrando project (2023–2025), it examines photographs and narratives of workers from the Valparaíso region engaged in gender-atypical occupations. The study adopts a qualitative interpretative approach inspired by visual and participatory methodologies. The theoretical framework is based on Nancy Fraser's conception of social justice, articulating the dimensions of redistribution, recognition, and representation. The analysis shows that the experiences portrayed express structural injustices operating interdependently across material, symbolic, and political dimensions. By articulating images and narratives, the paper challenges dominant imaginaries of the sexual division of labor and highlights the potential of visual methodologies to expand recognition and social participation.

Keywords: Gender - Occupational segregation - Social justice - Visual methodologies - Work

Resumen: Este artículo analiza el papel de las imágenes en el trabajo social contemporáneo como dispositivos epistemológicos, políticos y metodológicos en la producción de visibilidad en contextos marcados por desigualdades de género. A partir de la exposición *Retratos Descentrados*, desarrollada en el marco del proyecto Anillo Descentrando (2023–2025), se examinan fotografías y relatos de trabajadoras y trabajadores de la región de Valparaíso insertos en ocupaciones atípicas en términos de género. Se adopta un enfoque cualitativo de carácter interpretativo, inspirado en metodologías visuales y participativas. El marco teórico se basa en la propuesta de justicia social de Nancy Fraser, articulando las dimensiones de redistribución, reconocimiento y representación. El análisis evidencia que las experiencias retratadas expresan injusticias estructurales que operan de manera interdependiente en los planos material, simbólico y político. Al articular imágenes y narrativas, el artículo tensiona los imaginarios sobre la división sexual del trabajo y destaca el potencial de las metodologías visuales para ampliar el reconocimiento y la participación social.

Palabras clave: Género - Segregación ocupacional - Justicia social - Metodologías visuales - Trabajo

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo.]

Mateus Coelho. Licenciado em Filosofia pela Universidade Estadual do Paraná e mestre em Filosofia pela Universidade Federal de Santa Catarina. Possui doutorado em Ciências Humanas pela Universidade Federal de Santa Catarina, com estágio doutoral na University of Massachusetts Amherst e na Universidade do Chile e pós-doutorado pelo projeto Anillo “Descentrando as desigualdades de gênero” (ANID ANILLO ATE220051) da Universidade de Valparaíso, Chile. E-mail: mateusgusco@gmail.com

Rosario Undurraga. Psicóloga e doutora em Sociologia pela Universidade de Warwick, Reino Unido. Atua como professora titular na Faculdade de Educação e Ciências Sociais e no Doutorado em Educação da Universidade Finis Terrae, Chile. É pesquisadora principal da linha Trabalho no projeto Anillos “Descentrando as desigualdades de gênero” (ANID ANILLO ATE220051) da Universidade de Valparaíso, Chile, e é pesquisadora responsável pelo Fondecyt Regular “O lugar do trabalho na vida e no bem-estar”. E-mail: mrundurraga@uft.cl

Camila Campos Paredes. Licenciada em Sociologia pela Universidade Andrés Bello, Chile, mestranda em Ciências Sociais pela Universidade do Chile. Atua como assistente de pesquisa no projeto Anillo “Descentrando as desigualdades de gênero” (ANID ANILLO ATE220051) da Universidade de Valparaíso, Chile. E-mail: c.camposparedes1@gmail.com

Fecha de recepción: marzo 2026

Fecha de aceptación: mayo 2026

Identidade de Maestro Atrelada à Identities Sáficas – Análise Acerca de Representação e Representatividade em “Tár”

Ingrid Stein Fernandez da Silva⁽¹⁾

Resumo: Este trabalho tem por objetivo elaborar uma crítica, relacionada a questões de gênero, sexualidade, representação e representatividade, a partir do filme “Tár” (2022). O drama – dirigido por Todd Field, estrelado por Cate Blanchett e indicado às principais premiações mundiais – narra a derrocada da carreira da personagem Lydia Tár, uma maestra de renome internacional. O filme teve grande repercussão midiática em sua estreia e causou polêmica com uma das principais regentes sáficas da atualidade, Marin Alsop.

Após um reconhecimento da identidade do regente de orquestra, realizo uma leitura pessoal do filme, enquanto mulher, sáfica, latino-americana e estudiosa da regência orquestral. Proponho uma avaliação sobre a construção da personagem Lydia Tár e de sua narrativa de decadência. Apoiada em autores como Norman Lebrecht (2002), Hudson Lima (2016) e Theodor Adorno (2017), observo como a narrativa da personagem Lídia Tár é transpassada e orientada por um clichê que aqui chamamos de identidade do regente orquestral. Dessa maneira, apresento Tár como um pastiche de maestros que estão no centro da performance de música clássica internacional.

Juntamente a apresentação da personagem e da identidade do regente orquestral, relato a repercussão do filme e seus desdobramentos. Situo a visão do diretor acerca de suas intenções e apresento a opinião de maestras citadas no filme, a fim de analisar como as intenções dos criadores tocaram o público do filme e o ambiente de inspiração em que está colocado. Ou seja, analiso como as ambientações da narrativa dialogam com fatos noticiados acerca do ambiente da música de concerto e ressalto as contradições entre a narrativa e a realidade.

Proveniente dessas análises surgem questões acerca de representação e representatividade, que tocam temas como: mulheres em posição de poder, representações sáficas e suas intenções, expressões das interseccionalidades e performatividades das identidades e construção de narrativas insurgentes.

Essas provocações são estruturadas junto a noção de sujeito e objeto, que organiza a sociedade ocidentalizada, apresentado por autoras como Grada Kilomba (2018), bell hooks (2015) e Audre Lorde (2007). Isto é, por meio do feminismo, questiono a proposta do filme, sua abordagem sobre questões de manipulação e poder, sua ambientação e roteiro e os problemas de uma ficção construída com verossimilhança e distorção da realidade, simultaneamente, em suas repercussões públicas. Após, finalizar o relato de minha experiência enquanto

público, localizo incômodos pessoais com foco na ambivalência que a narrativa propõem a mim (enquanto mulher, sáfica e regente) e encerro a reflexão imaginando outras realidades para a realidade que inspira o filme.

A conclusão instiga a imaginação para outras formas de representação de mulheres sáficas em posição de poder e prestígio. O que também nos leva a imaginar outros cenários de recepção pública. Tocar questões de gênero, sexualidade, representatividade e poder é também concluir uma inconclusão. Pois é preciso questionar a quem serve contar a história de mulheres no poder quando elas representam um pastiche da atuação masculina na sociedade.

Palavras-chave: identidade do regente orquestral - identidades sáficas - representatividade - representação - feminismo - decolonialidade - interseccionalidade - questões de gênero - questões de sexualidade - música de concerto.

[Resúmenes en inglés y español en la página 144]

(1) Ver CV en pág. 146

Apresentação

Primeiramente, gostaria de me apresentar, pois aprendi com Grada Kilomba (2018) que toda escrita está localizada em um corpo, em um território e em um tempo. E essa localização se revela em cada escolha de palavra que constrói o raciocínio a seguir.

Eu me chamo Ingrid, sou uma mulher cis, latino-americana, brasileira, branca, sáfica, e musicista. Minha atuação artística está na regência de coros e orquestras, situação que me autoriza o título de “maestra”. Mas quando imaginamos um “maestro”, não imaginamos alguém parecido comigo.

Introdução

A palavra “maestro” carrega consigo uma imagem bastante consolidada e tradicional. Comumente, quando pensamos num maestro, imaginamos um homem, branco – europeu? –, de cabelos brancos – possivelmente bagunçados? –, vestindo trajes formais ocidentais. A essa imagem também estão associadas características e condutas que compõem uma figura de autoridade, genialidade e heroísmo. Norman Lebrecht caracteriza essa imagem como “a personificação de um mito da potência masculina” (2002, p. 376).

O autor relata que essa figura é fruto de um processo de marketing vinculado à entrada das orquestras no mercado fonográfico, na Europa, na primeira metade do século XX. Período em que as lideranças políticas europeias exerciam o poder de maneira autoritarista. Dessa forma, o que caracterizamos como “maestro”, por estar na posição de líder musical, e por ter sua figura comercial configurada no momento acima descrito, acaba associando-se ao exercício de liderança autoritária perante às orquestras.

Essa figura mítica, a priori comercial, também se relaciona a uma estrutura hierárquica que existe no ambiente orquestral (Lima, 2016). A organização dos músicos no espaço, a relação entre regente, chefes de naipe e músicos de fila, a expectativa que os músicos têm sobre como se deve reger, a origem da palavra regência e seu significado político relacionado a governos absolutistas, são mais alguns fatores que colaboram para a existência de lideranças autoritaristas frente às orquestras (Stein, 2023). Adorno afirma que “repete-se, aqui, em miniatura, a dialética hegeliana do senhor e do escravo” (2017, p. 227).

Somado a isso, há uma camada de mistério e magia ao redor dessa imagem. Primeiramente, porque o “maestro” é uma figura artística, e a arte tange o indizível e o misterioso. A música em sua imaterialidade, invisibilidade e incerteza de significado, reforça essa mágica. A centralidade orquestral colocada junto a um músico, que não soa de fato, mas que se move de forma a fazer outros tantos músicos soarem juntos, amplifica a incompreensão sobre a figura. E o poder se favorece disso, pois o mistério percebido justifica uma relação entre ser “maestro” e ser genial e heróico (Lebrecht, 2002).

Contudo, a “ficção comercial” tem resultados complexos na realidade. O “maestro”, ao liderar um grupo de pessoas que coloca a música em primeiro lugar, justifica qualquer ação, inclusive ações criminosas, em prol da música e de seu fazer de altíssima performance e excelência. O resultado, de uma figura misteriosa e poderosa, pode se apresentar como abuso de poder na materialidade. Inúmeras são as reportagens e relatos de assédio sexual e moral cometidos por maestros.

Uma reportagem do The Guardian, publicada em 29 de setembro de 2022, divulga uma pesquisa com intérpretes de música de concerto no Reino Unido sobre discriminação e insalubridade dos ambientes de trabalho musical. Os dados apontam que 66% dos músicos entrevistados já sofreram alguma discriminação. A reportagem relata como comuns: assédios sexuais, racismo, bullying e locais de trabalho inseguros, onde os perpetradores de violência não enfrentam repercussões (...) (Stein, 2023, p. 44).

Compreender as nuances do estereótipo “maestro” introduz este artigo, pois iremos discutir como essa espécie de “identidade de maestro”¹ somada a questões de gênero e questões de representatividade de mulheres sáficas no poder constroem a narrativa do filme “Tár” (Field, 2022).

Metodologia

O desenvolvimento deste trabalho parte da exposição do meu relato de experiência – enquanto mulher, sáfica, latino-americana e estudiosa da regência orquestral – ao assistir “Tár” e lança o olhar sobre o filme e sua repercussão. Posteriormente, realizo apontamentos, questionamentos e comparações que tocam temas como: mulheres sáficas em posição de poder, representações sáficas e suas intenções, representação de identidades e processos de identificação e construção de narrativas insurgentes.

Essas provocações são estruturadas por meio do feminismo e da decolonialidade (hooks, 2015; Kilomba, 2018; Lorde, 2007). A partir dessas teorias observo o direito de contar a própria história enquanto sujeito, questiono a proposta do filme, sua abordagem sobre questões de manipulação e poder, sua ambientação e roteiro e os problemas de uma ficção construída com verossimilhança e distorção da realidade, simultaneamente, em suas repercussões públicas.

Esta discussão pretende levantar questionamentos e sua conclusão quer instigar a imaginação para outras formas de representação de mulheres sáficas em posição de poder e prestígio. O que também nos leva a imaginar outros cenários de recepção pública. Pois, é preciso questionar: a quem serve contar a história de mulheres no poder quando elas representam um pastiche da atuação masculina na sociedade?

Breve Relato de Experiência

Quando soube que um filme sobre uma maestra seria estrelado por Cate Blanchett senti empolgação e quis saber mais a respeito. Assisti algumas críticas sobre o filme, li algumas resenhas na internet, soube que havia uma polêmica com a maestra estadunidense Marin Alsop e fui bastante avisada do que se tratava. Me senti cheia de ambivalências, mas como só conhecia a história de maneira terceirizada, quis tirar minhas próprias conclusões.

Fui à sala de cinema assistir “Tár” acompanhada de um grande amigo, que também é maestro, e de uma namorada da época. Estava consciente de que eu poderia não gostar, assim como estava consciente de que a crítica de cinema caracterizava o filme e a atuação de Blanchett como “colossal” (Boskov, 2023 0:27).

Quatro anos depois, ainda me lembro da magnitude e do incômodo que senti durante o filme. Lembro de um inegável pensamento de que “Tár” havia acertado em cheio em representar o ambiente orquestral, suas lógicas de funcionamento, seu glamour, sua pompa, e uma quantidade imensa de clichês que tornam o filme absolutamente crível. Exceto pelo fato de ser um filme centrado em uma mulher que mais parecia um pastiche masculino.

Enquanto pessoa que busca se identificar com a personagem, pois temos marcadores comuns (somos mulheres, sáficas e maestras) me senti em um pequeno pesadelo. Ao longo do filme assisti a história de uma mulher que para chegar ao topo precisou proteger e reproduzir comportamentos masculinos. Ela inventou a si mesma a partir daquilo que acreditava que precisava ser para estar no poder. Então, quando percebem quem ela é, é punida não só por suas ações, mas por ser mulher.

Saí da sessão de cinema com a dúvida: por que uma narrativa que poderia delinear um sonho e inspirar outras mulheres sáficas usa a identidade da personagem como objeto para demonstrar o corrompimento pelo poder?

Tár (2022)

O drama – dirigido e roteirizado por Todd Field (2022), estrelado por Cate Blanchett e indicado às principais premiações mundiais – narra a derrocada da carreira e da vida pessoal da personagem Lydia Tár. A protagonista é uma mulher, sáfica e maestra de renome internacional, que, em pleno auge profissional, apresenta problemas de saúde mental, conflitos familiares e, principalmente, questões éticas de conduta profissional.

“Tár” inicia a partir dos créditos finais. Em seguida, a cena é uma entrevista, para nos apresentar Lydia Tár. Nesse momento, um longo e fabuloso currículo é narrado por seu entrevistador para, com isso, nos mostrar a trajetória de alguém que naquele momento está atingindo o auge profissional.

A maestra estadunidense, regente titular da Filarmônica de Berlim, está prestes a encerrar a gravação do ciclo das sinfonias de Gustav Mahler – o que significa, no âmbito da regência, o grande ápice da carreira. Nessa cena, conhecemos Lydia Tár, a ouvimos falar de si, de música e de questões de gênero na carreira, notamos sua elegância, seu garbo e sua conduta. A partir de então, seguiremos a personagem em sua derrocada. Pois, apesar de, aparentemente, convicta de si, Tár não demora a mostrar suas incongruências.

Para isso Field roteiriza e recria cenários bastante comuns na vida de maestros renomados e Blanchett performa com grande excelência as nuances de comportamento que pontuam a complexidade da personagem. E, mesmo que desde o início Lydia Tár seja apresentada como uma maestra, Field leva uma hora para mostrá-la à frente da orquestra.

Por 58 minutos assistimos a personagem em diferentes contextos. Vemos Tár como figura pública, interagindo com fãs, interagindo com colegas e assistente, lecionando para jovens regentes, em audições para contratação de novos músicos, passando tempo com sua família e passando tempo sozinha. Em todos esses cenários a personagem terá conflitos. Inclusive na própria orquestra. Parte fundamental do eu que ela construiu para si enquanto imagem pública e autoimagem.

Field segura o primeiro momento à frente da orquestra, pois vê-la reger é impressionante. Em um corte brusco, somos levados ao gesto de Tár, visto de baixo (ângulo que ninguém vê, em contextos reais). A orquestra responde com o apoteótico fim da introdução do primeiro movimento da Quinta Sinfonia de Mahler. De repente, depois de acompanharmos por uma hora a personagem, e observarmos seu comportamento e cotidiano para além da regência, vislumbramos sua magnitude. Mas isso não dura muito.

O roteiro apresenta uma sequência de conflitos em diferentes âmbitos que ao somar-se, tornam-se uma avalanche que arrebenta. Vão desde realizar a demissão de um antigo funcionário – que pode se revoltar com a decisão – até escândalos de assédio e agressão. Também há traição matrimonial, coerção infantil e favorecimento de musicistas que a

interessam sexualmente. Junto à isso, a personagem sofre com transtornos mentais em que acredita estar sendo perseguida e sofre com um tipo de “perseguição dos sons” em sua mente, que atrapalham sua fruição musical e seu processo artístico.

Tár tem comportamentos manipuladores em qualquer cenário de sua vida. E quando se vê sozinha, sente-se transtornada. Então, depois da personagem fazer uma sequência de escolhas duvidosas, que têm por objetivo favorecer suas próprias vontades, não há como escapar das consequências. O filme não apresenta um conflito único para haver o desenrolar da trama. Lydia Tár é um conflito em si, pois se perdeu no gerenciamento de seu poder.

A vida acontece de uma só vez e Tár perde tudo. Não pôde concluir as gravações pois um escândalo, que envolve assédio e suicídio com uma ex-aluna, é exposto na mídia. Concomitantemente, sua retirada da regência da Filarmônica de Berlim a faz perder o controle e agredir um colega que foi substituí-la nas gravações. A maestra, que havia conseguido manipular todo seu entorno para chegar ao ápice, perde tudo quando é vista usando seu poder para favorecer a si mesma de modo irresponsável, antiético e absurdo. Lydia Tár retorna ao seu país, tem sua carreira de prestígio escorçada, sua academia em apoio às mulheres regentes é desmantelada e seu casamento chega ao fim. Seu destino final é estar à frente de orquestras no sul global, regendo trilha sonora de filmes e contentando-se com conseguir continuar atuando em seu trabalho.

Recepção, Crítica e Reverberações

O filme foi bem recebido no meio cinematográfico. Segundo o site do IMDb, o filme teve 271 indicações a premiações e 79 vitórias. Destacam-se melhor atriz para Cate Blanchett no BAFTA Awards e melhor diretor para Todd Field na Boston Society of Film Awards. De maneira geral, a crítica é positiva ao filme. Tece elogios a atuação de Blanchett e a direção de Field, ressalta o quão bem feita é a ambientação do filme no cotidiano da música de concerto internacional e avalia a protagonista como complexa e interessante.

O drama bebe de estruturas como a biografia musical e o thriller, para focar a narrativa em uma só personagem e criar tensões em sua vivência. Essa trajetória focada em uma única personagem somada à inserção da ficção no contexto real da música de concerto e ao pouco conhecimento do público geral sobre esse universo resultou em alguma confusão na repercussão do filme na internet (Boskov, 2023; Valarezo, 2023; Cruz, 2023).

Max Valarezo (2023) catalogou uma série de relatos que revelam uma dúvida do público sobre a real existência de Lydia Tár. Outras pessoas chegaram a instigar essa dúvida e criar páginas que fingiam a existência da personagem na vida real. Para Valarezo, essa situação revela que há algo especial no filme, que engana as pessoas. Sobre isso, Field (2022, 36:19) declara em entrevista ao podcast *Little Gold Men by Vanity Fair* que consegue entender porque as pessoas acham que Lydia Tár é real “porque ela é muito real para mim”.

Essa confusão repercutiu até a comicidade nas redes sociais. Tár se tornou meme na internet. A inserção de uma ficção num ambiente que de fato existe dá ao filme a verossimilhança que causa confusão. E o filme se vale disso para ir longe na repercussão midiática, da crítica e do público.

O meio da música de concerto internacional também repercutiu sobre o filme. Especialmente, porque muitas figuras reais são citadas durante a ficção. Maestros e maestras de renome e compositores canônicos, principalmente. Ressalto os nomes das maestras Marin Alsop, JoAnn Falletta, Laurence Equilbey e Nathalie Stutzmann. Lydia Tár menciona essas mulheres como colegas de profissão. Afirma que nenhuma delas teria razão para queixar-se sobre questões de gênero no exercício da profissão (Field, 2022, 10:20).

Naturalmente, a imprensa quis saber o que elas pensam sobre o filme. E assim criou-se uma polêmica em cima da comparação entre o currículo de Tár e o currículo das quatro maestras mencionadas acima.

Nas pesquisas realizadas para esta publicação não pude encontrar comentários de Stutzmann a respeito do filme. JoAnn Falletta (2023) e Laurence Equilbey (2023) declararam gostar da obra. Em entrevista para a Revista Concerto, Falletta (2023) diz:

Eu assisti, e talvez eu esteja em minoria, mas adorei. É importante que as pessoas vejam nosso mundo: que ouçam a Quinta de Mahler, que vejam alguém em ação no pódio e percebam quanta energia, quanta paixão há nisso. Achei ótimo por mostrar nosso meio, mas também achei Cate Blanchett uma atriz fantástica. É o retrato de uma pessoa complexa, e penso que se vamos tratar as mulheres com igualdade, temos que perceber que elas são complexas também; elas não são completamente boas, têm personalidades complexas e dificuldades como todos. Eu gostei muito do filme (Falletta, 2023).

Equilbey (2023) dá uma longa entrevista para a revista Marianne em que parece tocada e emocionada com o filme. Mostra compreender as complexidades e encontra justificativa para elas em seu discurso. E mesmo quando questionada sobre as atitudes controversas de Tár, como sua liderança rígida, Equilbey parece defendê-la e justificá-la. Ela elogia muito o trabalho e o quanto ele se aproxima da realidade.

Marin Alsop, contudo, tem uma opinião diferente de suas colegas. Nesse caso, é importante notar que Alsop e Tár dividem mais características em comum do que as outras maestras citadas acima. Ambas são mulheres sáficas estadunidenses com carreira na Europa. Ambas estão relacionadas ao legado do maestro Leonard Bernstein, Tár na ficção e Alsop na realidade. Ambas lecionam em grandes conservatórios de música e administram um programa de apoio a mulheres regentes. Com isso, o paralelo entre Marin Alsop e Lydia Tár se impõe.

Em entrevista a Alexandra Coghlan, do The Times Sun, a maestra declara: “Tantos aspectos superficiais de Tár pareciam se alinhar com minha vida pessoal. Mas quando vi, deixei de me preocupar, fiquei ofendida: fiquei ofendida como mulher, ofendida como maestra, ofendida como lesbica” (tradução livre, Coghlan, 2023). Alsop questiona a decisão de roteiro de Field. Para ela, retratar uma mulher numa posição de poder para torná-la uma abusadora é uma tristeza.

Como feminista, Marin declara que mulheres precisam se incomodar com representações negativas de mulheres em cargos de liderança. Pois, isso serve como argumento para questionar a capacidade de mulheres no exercício desses cargos.

Há tantos homens — homens reais, documentados — em que este filme poderia ter se baseado, mas, em vez disso, coloca uma mulher no papel, e lhe dá todas as características desses homens. Isso parece contra a mulher. Assumir que as mulheres vão se comportar da mesma forma que os homens ou se tornarão histéricas, loucas, insanas é perpetuar algo que já vimos no cinema tantas vezes antes (tradução livre, Coghlan, 2023).

Para Alsop, a excelência de representação e interpretação, que conquista a crítica, o público comum e suas colegas, não foi suficiente para compensar a ausência de uma representatividade que seja positiva e inspiradora para outras mulheres sáficas. A maestra, ao se sentir pessoalmente atacada, aprofunda a questão. A quem interessa ilustrar mulheres como loucas e falhas em assumir papéis de liderança? Isto é, papéis tidos como masculinos. De maneira geral, a mídia ecoou a crítica de Alsop muito mais que os elogios de suas colegas. Especialmente, por notar a semelhança entre a trajetória de carreira de Alsop e o currículo que Field inventou para Tár e instigar a polêmica de que Field havia se inspirado em Marin Alsop. Field responde ao questionamento de Alsop para a Radio Times (2023).

O filme é sobre poder – nós esperávamos convidar o público a fazer suas próprias perguntas e ter suas próprias opiniões, e todos têm direito a elas. (...) Em termos de poder, pelo que sei, é sem gênero. E todos nós estamos muito familiarizados com o abuso patriarcal de poder. Não lemos sobre pessoas mulheres ou lésbicas abusando do poder todos os dias, e há um motivo para isso – os homens o mantêm há muito tempo. E, assim, com sorte, ao fazer essa personagem não ser um homem, torna-se possível a oportunidade de olhar para o poder pelo que ele é, algo que corrompe a quem toca (tradução livre, Field, 2023).

Então, como podemos avaliar o questionamento de Alsop e a resposta de Field, tendo em vista que tantas pessoas acharam que “Tár” retratava alguém real?

Apontamentos, Questionamentos e Comparações

O argumento de Field – isto é, usar o gênero como uma lente de aumento para evidenciar como qualquer um pode ser corrompido pelo poder – não deslegitima o questionamento de Alsop. Porque quando se escolhe mostrar isso por meio de uma personagem, estamos escolhendo contar a história de alguém.

Se esse alguém se aproxima em termos de alguém real, mas desvia a rota das escolhas que faríamos, nos decepcionamos pela identificação frustrada. Não nos sentimos representadas quando achávamos que poderíamos. Cria-se a falsa sensação de que seremos sujeitos de uma história, mas nossa identidade foi usada como objeto para mostrar outra coisa (hooks, 2015; Kilomba, 2018).

Quando essa identificação se relaciona a recortes de gênero, raça e sexualidade, amplia-se a sensação de que aquilo que somos e que se assemelha a personagem é pejorativo e mal

visto socialmente. Podemos nos sentir violadas quando somos representadas pela lente e pela intenção de um homem em uma real situação de poder. Perdemos o direito de contar nossa própria história e viramos objeto de alguém para mostrar algo que sequer pode pertencer às mulheres sáficas, o poder (Kilomba, 2018; Lorde, 2007).

Para ilustrar o quão distantes mulheres estão desse poder, trago o relatório “Racial/Ethnic and Gender Diversity in the Orchestra Field”, publicado pela Liga de Orquestras Americanas em 2023. Ele nos mostra que nas orquestras dos Estados Unidos da América, por exemplo, cargos de regente de orquestra são ocupados em 76,2% por homens, 23,8% por mulheres e 0,2% por pessoas não binárias. Na mesma direção, podemos observar que Orquestra Filarmônica de Berlim, representada no filme, em sua história de 144 anos, nunca teve uma regente titular mulher. A lista é composta por dez homens. Por razões como essas, Alsop se ofende com a representação de Field.

Uma mulher sáfica jamais chegou a esse status na realidade. Porém, Field coloca essa identidade no topo do poder ao mesmo tempo que a constrói como um pastiche masculino. No próprio filme, quando um colega pergunta a personagem como ela se sente em sua expressão artística, ela responde: “um pastiche” (Field, 2022, 53:18).

Por isso, é preciso questionar: a quem interessa representar o fracasso de mulheres sáficas no poder? O que é reforçado no estereótipo da mulher sáfica a partir do momento em que ela é “masculinizada” em sua conduta social? Por que a pergunta “como Lydia Tár está atualmente?” (Valarezo, 2023) foi uma das principais buscas sobre o filme e o que isso revela sobre a representação da narrativa de mulheres no poder? Será que se observarmos a realidade das poucas mulheres que estão no poder, o gênero realmente não fará diferença frente a sua atuação? Por que Field dá a Tár um final que só poderia acontecer com uma mulher, ao mesmo tempo que dá um começo que nenhuma mulher jamais vivenciou?

Pois, na realidade, quando maestros passam por derrocadas na carreira como Tár, suas punições não são tão severas. De maneira geral, são demitidos de seus cargos como titulares, mas em menos de dois anos retornam às principais orquestras mundiais (Stein, 2023).

Por que Field não sustenta o desfecho da narrativa reproduzindo com Lydia Tár o que de fato acontece com maestros que são flagrados em mesmas condições, visto que a personagem teve as mesmas atitudes? Por ser uma mulher sáfica? Que história utópica poderia ser contada partindo dessa mesma identidade e auge profissional? E, finalmente, por que interessa uma representação positiva de uma mulher sáfica em uma posição de poder?

Considerações Finais

Identidades dissidentes comumente são retratadas como objetos. Isto é, são identidades que não tem o direito de contar sua própria história, não tem direito de atuar como sujeitos (hooks, 2015; Kilomba, 2018).

Lydia Tár, de Todd Field, é um exemplo de uma personagem que tem sua identidade objetificada. Pois, ser mulher e ser sáfica são pontos importantes da narrativa, sem isso a magnitude de exceção que há em torno do poder da personagem não existiria. Contudo, todas as suas ações compõem um pastiche masculino. Então, quem é Lydia Tár?

Toda sua narrativa a coloca dentro dos parâmetros que configuram a identidade do regente orquestral, vista na introdução. Porém, seu desfecho final de punição só é tangível a história de uma figura dissidente, isto é, a identidade de uma mulher sáfica.

Quando Field sugere a soma identitária mulher, sáfica e maestra, ele insinua uma disputa. Quem vencerá, a dissidência ou a performance de poder? Para o diretor está claro, o poder corrompe não importa qual seja sua identidade. Mas será essa a única narrativa possível para o poder? Que outra narrativa poderia ser contada a partir de uma identidade dissidente no exercício de poder? Quem poderia contar essa história?

Alsop (2022) declara que Field perdeu a chance de contar uma história inspiradora. Mas Field, enquanto um homem, cis, heterossexual e branco contou a única história que poderia contar. Não fez uso da identidade de sua personagem para construir uma narrativa insurgente, que questiona o status quo da performance de poder. Ele se utiliza da pauta de gênero e sexualidade para reforçar o desejo do oprimido em tornar-se opressor, parafraseando Freire (1987). E, com isso, temos uma história que ofende quem carrega essas identidades.

Ofende, porque a resume por sua identidade de regente orquestral, e suas dissidências não influenciam positivamente suas éticas e condutas. Ao contrário, suas dissidências amplificam a hierarquia da opressão, pois ela não é acusada de assediar homens. Ela defende os interesses masculinos como se também fossem dela, mesmo que não seja um homem. Como se a personagem, ao atingir o poder, se esquecesse de quem é antes de ser uma maestra poderosa, resumindo-a numa reprodução de comportamentos que protegem o patriarcado masculino.

Mulheres sáficas devem ocupar todos os espaços, ter personalidades múltiplas e serem plurais entre si e na desobediência da cisheteronorma. Suas representações devem respeitar isso e devemos ver mulheres sáficas de por inúmeras lentes, assegurando inúmeras formas de representatividade. Mas é preciso lembrar que mulheres sáficas não estão tentando ser homens. Representar-nos dessa maneira é o que realmente acho problemático em “Tár”.

Enquanto, mulher, sáfica latina e estudiosa da regência orquestral, afirmo que se o status profissional custa performar esse tipo de masculinidade, que fere meus escrúpulos, prefiro seguir na periferia da música de concerto. Espaço relegado a Tár como punição, mas frutífero para mim, pois nele posso construir outras maneiras de pensar hierarquia, poder e fazer musical de qualidade. Por fim, pergunto: como de fato são as histórias de mulheres sáficas no poder? E por que não conhecemos essas histórias?

Notas

1. Autorizo-me o uso da palavra identidade neste contexto devido a contextualização de que a palavra maestro carrega consigo muito mais do que a indicação do fazer de um profissional da música. Junto à ela está construído um personagem que tem um estereótipo de gênero, de raça, de classe e de conduta, elementos esses que, de alguma maneira, identificam alguém. Somado a isso é importante notar que no capitalismo nossas profissões são parte daquilo que nos identifica, então ser “maestro” pode ser parte da

identidade de alguém, mesmo que a pessoa não cumpra com os estereótipos que estão subentendidos no uso da palavra.

Referências

- Adorno, T. W. (2017). *Introdução à sociologia da música* (2ª ed.). Editora UNESP.
- Bosco, I. (2023, January 26). *Tár: o colosso de Cate Blanchett* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=Yq_VaM6WYqI
- Coghlan, A. (2023, January 8). *I'm offended by Tár as a woman, as a conductor, as a lesbian* [Interview]. *The Times*. <https://www.thetimes.com/life-style/article/im-offended-by-taras-a-woman-as-a-conductor-as-a-lesbian-t22vg7p70>
- Cremona, P. (2023, January 13). *Tár director responds to criticism that film is "anti-woman"* [Interview]. *Radio Times*. <https://www.radiotimes.com/movies/tar-director-responds-anti-woman-exclusive-newsupdate/>
- Cruz, G. (2023, January 30). *Tár - Análise e História Por Trás do Filme de Cate Blanchett | Oscar 2023* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=Yq_VaM6WYqI
- Entreplanos. (2023, March 15). *Tár e a construção de Lydia Tár* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=JcFXSHPC5Mk>
- Équibey, L. (2023, March 2). *Comme Cate Blanchett dans "Tár", tous les chefs d'orchestre sont un peu écorchés vif* [Interview]. *Marianne*. <https://www.marianne.net/agora/entretiens-et-debats/laurence-equibey-comme-cate-blanchett-dans-tar-tous-les-chefs-dorchestre-sont-un-peu-ecorches-vif>
- Field, T. (Director). (2022). *Tár* [Film]. Focus Features.
- Fresca, C. (2023, May 29). *Uma conversa com JoAnn Falletta* [Interview]. *Revista Concerto*. <https://www.concerto.com.br/textos/entrevista/uma-conversa-com-joann-falletta>
- IMDb. (n.d.). *Tár (2022) – Awards*. <https://www.imdb.com/title/tt14444726/awards/>
- Hooks, b. (2015). *Talking back: Thinking feminist, thinking black*. Routledge.
- Kilomba, G. (2019). *Memórias da plantaço: Episódios de racismo cotidiano*. Cobogó.
- Lebrecht, N. (2002). *O mito do maestro: Grandes regentes em busca do poder*. Civilização Brasileira.
- League of American Orchestras. (2023, June). *Racial/ethnic and gender diversity in the orchestra field in 2023: A report by the League of American Orchestras*. <https://americanorchestras.org/racial-ethnic-and-gender-diversity-in-the-orchestra-field-in-2023/>
- Lima, H. C. N. (2016). *A hierarquia como método: Uma etnografia da produção de música de concerto* (Master's thesis, Universidade Federal do Rio de Janeiro). <https://ppgm.musica.ufrj.br/a-hierarquia-como-metodo-um-ensaio-etnografico-da-funcao-liderem-uma-orquestra-sinfonica/>
- Lorde, A. (2007). Idade, raça, classe e sexo: Mulheres negras redefinem a diferença. In *Irmã outsider* (S. Borges, Trad., pp. 142–156). Autêntica Editora.
- Stein, I. (2023). *Imaginando uma regência feminista-decolonial: repensando a prática de regência na música de concerto*. Repositório Institucional da UNESPAR. <https://repositorio.unespar.edu.br/server/api/core/bitstreams/e5c89da0-1640-4ce5-98b7-33b0243b26b2/content>

Vanity Fair. (2022, December 13). *Interviews: Olivia Colman and Sam Mendes (Empire of Light) and Todd Field (Tár)* [Podcast episode]. In *Little Gold Men by Vanity Fair*. Spotify. <https://open.spotify.com/>

Resumen: Este trabajo tiene por objetivo realizar una crítica, en relación a cuestiones de género, sexualidad, representación y representatividad, a partir de la película “Tár” (2022). El drama dirigido por Todd Field, protagonizado por Cate Blanchett y nominado por las principales premiaciones internacionales, narra el derrumbe de la carrera del personaje Lydia Tár, una maestra y directora de orquesta de renombre mundial. El largometraje tuvo una gran repercusión mediática en su estreno y causó polémica con una de las principales directoras de orquesta sáficas de la actualidad, Martin Alsop.

Luego de un reconocimiento de la identidad de maestro de orquesta, se realiza una lectura personal de la película, en cuanto quien escribe es una mujer, sáfica, latinoamericana y estudiosa de la dirección de orquesta. Se propone una evaluación sobre la construcción del personaje Lydia Tár y su narrativa de decadencia. Con el apoyo teórico de autores como Norman Lebecht (2002), Hudson Lima (2016) y Theodor Adorno (2017), se observa cómo la narrativa del personaje Lydia Tár es traspasada y orientada por un cliché que aquí se llamará de identidad del director de orquesta. De esa manera, se presenta Tár como un pastiche de los maestros que están en el centro de la performance de la música clásica internacional.

Junto a la presentación del personaje y de la identidad del director de orquesta, se relata la repercusión del film y sus desdoblamientos. Se sitúa la visión del director acerca de sus intenciones y se presenta la opinión de las maestras citadas en el largometraje, a fin de analizar cómo las intenciones de los creadores tocan al público de la película y al ambiente de inspiración en el que está situado. Es decir, se analiza cómo las ambientaciones de la narrativa dialogan con hechos de dominio público sobre el ambiente de la música clásica y se resaltan las contradicciones entre la narrativa y la realidad.

Proveniente de estos análisis surgen cuestiones en torno de la representación y de la representatividad que tocan temas como: mujeres en posiciones de poder, representaciones sáficas y sus intenciones, expresiones de las interseccionalidades y performatividades de las identidades y construcción de narrativas insurgentes.

Estas provocaciones son estructuradas junto con la noción de sujeto y objeto, que organiza la sociedad occidentalizada, presentada por autoras como Grada Kilomba (2018), bell hooks (2015) y Audre Lorde (2007). De esta manera, a través del feminismo, se cuestiona la propuesta del film, su abordaje sobre cuestiones de manipulación y poder, su ambientación e itinerario y los problemas de una ficción construida con verosimilitud y distorsión de la realidad, simultáneamente, en sus repercusiones públicas.

Luego, de finalizar el relato de la experiencia propia en cuanto público, se localiza las incomodidades personales con el foco en la ambivalencia que la narrativa propone en quien escribe (en cuanto mujer, sáfica y directora de orquesta) y se cierra la reflexión imaginando otras realidades para la realidad que inspira a la película.

La conclusión instiga la imaginación para otras formas de representación de mujeres sáficas en posiciones de poder y prestigio. Lo que también nos lleva a imaginar otros escenarios de recepción pública. Tocar cuestiones de género, sexualidad, representatividad y poder es también concluir una inconclusión. Pues es necesario cuestionar a quien le sirve contar la historia de mujeres en el poder cuando ellas son representadas como un pastiche del comportamiento masculino en la sociedad.

Palabras clave: identidad del maestro de orquesta - identidades sáficas - representatividad - representación - feminismo - decolonialidad - interseccionalidad - cuestiones de género - cuestiones de sexualidad - música clásica.

Abstract: This paper aims to offer a critical analysis of the film “Tár” (2022), focusing on issues of gender, sexuality, representation, and representativeness. The drama—directed by Todd Field, starring Cate Blanchett, and nominated for major international awards—narrates the downfall of the career of the character Lydia Tár, an internationally renowned conductor. The film received significant media attention upon its release and sparked controversy with one of today’s leading sapphic conductors, Marin Alsop.

After acknowledging the identity of the orchestra conductor, I offer a personal interpretation of the film as a woman, a sapphic, a Latin American, and a scholar of orchestral conducting. I propose an evaluation of the construction of the character Lydia Tár and her narrative of decline. Based on authors such as Norman Lebrecht (2002), Hudson Lima (2016), and Theodor Adorno (2017), I observe how the narrative of the character Lydia Tár is permeated and guided by a cliché that we refer to here as the identity of the orchestra conductor. In this way, I present Tár as a pastiche of conductors who are at the center of international classical music performance.

Along with presenting the character and the identity of the orchestra conductor, I discuss the film’s repercussion and its consequences. I outline the director’s perspective on his intentions and present the opinions of the female conductors cited in the film, in order to analyze how the creators’ intentions resonated with the film’s audience and the inspirational context in which it is set. In other words, I analyze how the narrative settings dialogue with reported facts about the concert music environment and highlight the contradictions between the narrative and reality.

From these analyses arise questions regarding representation and representativeness, which touch on themes such as: women in positions of power, sapphic representations and their intentions, expressions of the intersectionalities and performativities of identities, and the construction of insurgent narratives.

These provocations are structured around the notion of subject and object, which organizes Westernized society, as presented by authors such as Grada Kilomba (2018), bell hooks (2015), and Audre Lorde (2007). That is, through feminism, I question the film’s premise, its approach to issues of manipulation and power, its setting and screenplay, and the problems of a fictional narrative built with a verisimilitude and distortion of reality, simultaneously, in its public repercussions. After concluding the report of my experience as an audience member, I identify personal discomforts by focusing on the ambivalence

that the narrative presents to me (as a woman, sapphic, and conductor) and conclude the reflection by imagining other realities for the reality that inspires the movie.

The conclusion sparks the imagination toward other ways of representing sapphic women in positions of power and prestige. This also leads us to imagine other scenarios of public reception. To address issues of gender, sexuality, representation, and power is also to conclude an inconclusiveness. For it is necessary to question whom it serves to tell the story of women in power when they represent a pastiche of male behavior in society.

Keywords: identity of the orchestral conductor - sapphic identities - representativeness - representation - feminism - decoloniality - intersectionality - gender issues - sexuality issues - concert music.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo.]

Ingrid Stein Fernandez da Silva. Mestre em música pela Universidade Estadual do Paraná e bacharela em composição e regência pela mesma instituição. Atualmente é professora substituta na Universidade Federal da Bahia nas disciplinas de regência suplementar e prática de canto coral. Sua pesquisa acadêmica tange a prática de regência na atualidade latino-americana e relaciona práticas musicais com feminismos e decolonialidades.

Coletivo Rosas e Retalhos do Acampamento Rosa Luxemburgo (FNL): Diálogos com os Fundamentos do Design Prospectivo

Lucilene Mizue Hidaka, Raquel Gomes
Noronha y Lara Leite Barbosa⁽¹⁾

Resumo: Este artigo, parte de uma pesquisa de doutorado em andamento, investiga o coletivo de mulheres costureiras Rosas e Retalhos, que vive no acampamento Rosa Luxemburgo em Votorantim (SP), integrante do movimento por moradia Frente Nacional de Luta - Campo e Cidade (FNL). O grupo produz artefatos a partir de sobras de tecidos e resíduos têxteis pós-consumo, conciliando geração de renda, reaproveitamento de materiais, crochê, macramê e organização comunitária.

O estudo dialoga com os quatro pilares do Design Prospectivo (Amstel et al., 2022). Primeiro, analisa as "estruturas invisíveis como pontos de alavancagem", identificando a luta por moradia como infraestrutura política e material que viabiliza o trabalho das mulheres. O acampamento Rosa Luxemburgo, fundamentado na teoria marxista-leninista, possui organização coletiva e liderança majoritariamente feminina, e enfrenta vulnerabilidades como falta de água potável, saneamento e infraestrutura adequada. Segundo, aborda a "estética das qualidades relacionais" — justiça social, solidariedade, democracia e resiliência. As mulheres reúnem-se diariamente em um antigo espaço da biblioteca, compartilham refeições, ensinam mutuamente a costura e criam artefatos coletivamente. Uma delas, por exemplo, encapou cadeiras escolares descartadas usando apenas nós, sem costura ou cola, e desenvolveu um porta-carretéis a partir de uma porta reaproveitada. O logo do coletivo foi inicialmente criado por uma integrante usando ferramentas de edição do WhatsApp, evidenciando apropriação criativa de tecnologias acessíveis. O "possibilismo radical", terceiro pilar, orienta a metodologia participativa e etnográfica da pesquisa, aberta às demandas emergentes a cada encontro. Durante as visitas de campo, as mulheres relataram dificuldades para fotografar produtos e administrar o perfil do Instagram, resultando em oficinas colaborativas. Também manifestaram interesse em produzir lingerie, aprendendo por meio de vídeos no YouTube e pesquisas na internet, demonstrando como tecnologias digitais podem se tornar instrumentos de resistência, ainda que sujeitas às contradições do colonialismo digital. O quarto pilar, "prospecção coletiva", revela um sistema amplo de agentes: além das costureiras, participam da pesquisa uma professora de psicologia com estudantes extensionistas, a ONG Instituto Empodera, que oferece ensino de macramê e modelagem de bolsas, e a própria pesquisadora como designer e facilitadora de processos criativos. As mulheres enfatizam a produção colaborativa: "é raro ter uma peça aqui que a gente diz 'ah, eu fiz

sozinha', são "feitas no coletivo". Uma integrante expressa sua visão de futuro solidária: "eu não quero ficar sozinha nesse futuro".

Como referencial teórico, o artigo mobiliza autoras como Fraser (2024), que entrelaça capitalismo, patriarcado e colonialismo; Federici (2019), sobre a precarização do trabalho reprodutivo; Tronto (1993), acerca do cuidado; e o conceito feminista de "hacking/making", que contesta a narrativa hegemônica do hacking associada ao homem branco. Também recupera Mies & Bennholdt-Thomsen (2001) e sua perspectiva de "subsistência" como vida baseada em necessidades reais, comunidades autogeridas e reciprocidade.

Nas considerações finais, o artigo reconhece que o design, por si só, não resolve tensões estruturais como a ameaça constante de despejo — uma integrante relata: "a qualquer momento a gente pode estar sendo despejadas [...] ver as máquinas passando por cima do nosso sonho". No entanto, o coletivo Rosas e Retalhos é apresentado como experiência de resistência cotidiana, em que costurar, reaproveitar e estar juntas constituem atos de luta por autonomia, dignidade e futuro. A pesquisa em andamento aposta que o design praticado desde as margens e em aliança com movimentos sociais pode contribuir para que esses futuros não sejam sonhados sozinhos.

Palavras-chave: design e gênero - coletivo - história das mulheres - reprodução social - tecnologia digital - luta por moradia - fnl - design prospectivo - resíduos têxteis - sustentabilidade

[Resúmenes en inglés y español en la página 162]

(1) Ver CV en pág. 164

Introdução

Este trabalho faz parte de um doutorado em andamento da primeira autora, e pesquisa o coletivo de mulheres costureiras Rosas e Retalhos, que trabalha produzindo artefatos principalmente com sobras de tecidos e resíduos têxteis pós-consumo. Estas mulheres vivem no acampamento Rosa Luxemburgo, localizado em Votorantim, interior do Estado de São Paulo, e que faz parte do movimento de luta por moradia, Frente Nacional de Luta – Campo e Cidade (FNL).

Metodologicamente, a pesquisa se desenvolve através da observação participante, com registros em imagens e diário de campo (Ingold, 2015), pesquisa participante (Brandão & Borges, 2007) e entrevistas semiestruturadas. Até o momento, março de 2026, foram realizadas quatro visitas ao acampamento, participação no evento de final do ano de 2025, realizado pela ONG Instituto Empodera – com participação do coletivo em um desfile de moda com suas produções – e uma visita à loja Conexões Musas, em Sorocaba, onde os produtos do coletivo

Rosas e Retalhos estão expostos à venda. Trata-se de um estudo em andamento, com reflexões e análises iniciais sobre os papéis de designers nos movimentos sociais.

Utilizamos como lentes de análise, autoras como Fraser (2024) com sua abordagem crítica, que identifica as relações históricas e entrelaçamento do capitalismo, patriarcado e colonialismo; e na premissa de que o avanço tecnológico atual convive, de maneira contraditória, com a contínua precarização da vida e com a depreciação do trabalho ligado à reprodução social — atividade desempenhada sobretudo por mulheres (Federici, 2019). Além disso, este estudo fundamenta-se na noção de cuidado elaborada por Tronto (1993) e na perspectiva do “*hacking/making* feminista” (SSL Nagbot, 2016), a qual valoriza a criatividade e o trabalho coletivo protagonizados por mulheres, contestando a narrativa hegemônica do “*hacking*” associada ao homem branco e aos *nerds* que programam no computador (Barbrook & Cameron, 2018). Nesse contexto, a ação de reaproveitar e modificar resíduos é interpretada como uma prática de *hacking* material e de conhecimento localizado, fornecendo uma lente privilegiada para analisar as tensões existentes entre artesanato têxtil, tecnologias, iniciativas comunitárias voltadas à sustentabilidade e justiça social. Ainda, conforme Mies & Bennholdt-Thomsen (2001), apresentamos uma perspectiva feminista de “subsistência” como uma forma de vida baseada no atendimento das nossas necessidades reais, no âmbito de comunidades locais autogeridas, com reciprocidade, em um mundo que não seja devastado por conflitos bélicos nem exaurido pelo consumo supérfluo, um mundo que haja a “reinvenção dos comuns”, contra privatizações de recursos e espaços comuns.

Este trabalho foi dividido em quatro sessões com o propósito de dialogar com os quatro fundamentos que compõem o Design Prospectivo (Amstel et al., 2022). Iniciamos pelas “estruturas invisíveis como pontos de alavancagem”, sendo nesta pesquisa, a infraestrutura da luta por moradia. Segundo ponto, a “estética das qualidades relacionais”, no âmbito da sustentabilidade, “justiça social, convivialidade, democracia, solidariedade e resiliência” (Amstel et al., 2022, p. 100), na medida em que as mulheres que costuram e lutam por moradia, reaproveitam resíduos têxteis para a produção de artefatos de uso próprio e para geração de renda. Terceiro: “possibilismo radical”, por meio da pesquisa participante (Brandão & Borges, 2007) que está aberta às necessidades e possibilidades construídas a cada encontro. Quarto: “prospecção coletiva”, na qual existem diversos agentes que participam e colaboram com a pesquisa, neste caso, mulheres que lutam por moradia, professora realizando trabalho de extensão com estudantes da psicologia, facilitadora no ensino de macramê, mulheres representantes da ONG Instituto Empodera, e a autora principal doutoranda, como pesquisadora, designer e facilitadora.

Moradia: estrutura invisível como ponto de alavancagem

O coletivo Rosas e Retalhos está localizado no acampamento Rosa Luxemburgo (Figura 1), em Votorantim, interior do Estado de São Paulo, e faz parte do movimento de luta por moradia Frente Nacional de Luta Campo e Cidade (FNL). Conforme o Caderno de

Formação nº 01 Princípio (FNL, 2020), seus princípios são fundamentados na teoria marxista-leninista e trata-se de uma organização de coordenação coletiva, que acredita em uma luta revolucionária pelo fim da exploração e da desigualdade social, em que uma “camponeses, operários, indígenas, quilombolas e todo o proletariado urbano e rural”. Possuem como palavra de ordem: “terra, trabalho e liberdade”. Conforme o caderno:

o caráter da FNL é de uma organização de massas, que trabalhará na mobilização, formação política e ideológica de milhões de trabalhadores do campo e cidade, sustentando-se em uma estrutura centralizada, com núcleos e comissões que estejam na base da estrutura, em acampamentos e assentamentos e possam forjar um gigante capaz de colocar fim a exploração imposta pelo Estado a serviço da classe dominante (FNL, 2020).

A localidade caracteriza-se por uma liderança expressiva, predominantemente exercida por mulheres, aliada a uma estrutura organizacional interna consolidada. O nome do acampamento, em alusão à Rosa Luxemburgo, uma importante filósofa e economista marxista, polonesa-alemã, que nasceu em 1871 e foi assassinada em 1919, reforça o caráter ativista e de resistência do agrupamento, tônica reforçada, ainda pelo lema da militante – socialismo ou barbárie.

Dentre os aspectos de vulnerabilidade estão o acesso à água potável, serviços de saúde, infraestrutura de moradias, sistemas de coleta de resíduos convencional e seletiva. A comunidade possui um acentuado senso de solidariedade entre os moradores. Adicionalmente, a disposição para firmar novas parcerias, a capacidade de superação e o interesse por aprendizado contínuo complementam o perfil do grupo (Barros, 2025). Nesse contexto, o Programa de Extensão Mundos Possíveis, da Escola de Ciências da Saúde, do Centro Universitário Facens, coordenado pela professora Raquel da Silva Barros, têm desenvolvido interações com o objetivo de ampliar a qualidade de vida na região, incluindo realização de oficinas direcionadas a mulheres e crianças. Essas iniciativas, por sua vez, têm se mostrado essenciais para identificar e valorizar potenciais locais, promovendo um ambiente mais colaborativo e acolhedor (Barros, 2025). (Figura 1).

Conforme Gohn (2022, p. 34) menciona Florestam Fernandes, (1965), “há décadas que o Brasil permanece uma sociedade marcada pela pobreza, desigualdade, exclusão dos grupos subalternos, com concentração de riqueza e má distribuição de renda”. A pesquisadora Gohn (2022) retrata os movimentos sociais e coletivos durante a pandemia de Covid-19, momento este em que algumas das mulheres do coletivo, passaram a fazer parte do acampamento, devido, como uma delas informou, à dificuldade em se manter pagando aluguel. O direito à moradia é assegurado pela Constituição Federal de 1988, na qual é estabelecido ser competência comum da União, Estados e municípios, “promover programas de construção de moradias e a melhoria das condições habitacionais e de saneamento básico” da população (Gov, 2026). (Figura 2).



Figura 1: Acampamento Rosa Luxemburgo. Fonte: Hidaka (2025)



Figura 2: FNL – Campo e Cidade. Fonte: Hidaka (2025)

Em diálogo com o princípio da estrutura invisível como ponto de alavancagem, especulamos como o próprio acampamento e o coletivo de mulheres que nele se constituiu atuam, dialeticamente como este ponto mobilizador da ação. A partir de observações em campo, e articulação com a teoria aqui abordada, identificamos que a situação de extrema vulnerabilidade, marcada pela ausência dos elementos básicos de saneamento e higiene, além da estrutura digna de moradia que teoricamente são assegurados – e sabemos que não o são de fato – podem gerar duas possibilidades imanentes: a mobilização e a ação, ou a estagnação e desagregação.

Ao olhar a problemática a partir do design prospectivo, entendemos que pode haver um movimento pendular entre estas instâncias, de acordo com o momento, com as relações externas e correspondências entre agentes sociais envolvidos. Neste processo,

de entendermos as aproximações entre os movimentos sociais e o design, e o que pode emergir desse encontro, ter a noção que esses pontos de alavancas são instáveis e dependentes de diversas variáveis – quantas são e qual o grau de dificuldade em que se apresentam, dependem justamente do grau de vulnerabilidade em que se encontra o grupo em questão. Esta é uma primeira síntese para este diálogo.

Coletivo de mulheres: estética das qualidades relacionais

Todas as mulheres que compõe o Coletivo Rosas e Retalhos são mães. O espaço do coletivo está instalado na antiga biblioteca do acampamento, composto por um cômodo do qual elas dividiram entre a área de confecção, com as máquinas de costura e materiais de trabalho, um espaço para a cozinha com um fogão e uma geladeira, dispensa de alimentos e materiais de trabalho e ao lado, um banheiro. Tati 1 tem 42 anos, é casada, mulher parda, possui três filhos e iniciou graduação em Administração, mas não concluiu; contou que o marido dela a auxiliou com a ligação elétrica e com o encanamento da água do cômodo onde foi instalado o ateliê (Figura 3).



Figura 3.

Fonte: Hidaka (2026)

As mulheres costumam reunir-se em seu ateliê de segunda a sexta-feira, das 9 horas às 17 horas. Suzana, uma mulher parda, possui 39 anos, cursou até o primeiro ano do Ensino Fundamental 1, mora com o companheiro e o filho de 14 anos, possui mais dois filhos de 23 e de 19 anos. Ela contou que elas começaram a se reunir por meio de um grupo do *WhatsApp* no dia 16 de agosto de 2025. Ela disse que possuem um combinado de cada uma levar algo para dividir nas refeições durante o dia. Por exemplo, a Suzana costuma trazer marmitas e Lígia faz o café.

Nem todas tinham familiaridade com a costura. Uma delas possuía uma máquina há dois anos e nunca tinha trabalhado nela. Lia, uma mulher parda, de 30 anos, mora com o companheiro e os filhos de 15 e 7 anos, além deles, possui mais dois filhos, estudou até o quarto ano do Ensino Fundamental 1, comentou que foi “na raça” que ela aprendeu a costurar e com muita insistência da coordenadora do acampamento, e que hoje está muito contente com o aprendizado e com o que faz. Lia comentou que faz tranças como uma das formas de gerar renda.

A Suzana comentou que ela mesma fez o logo do projeto, ela pegou uma imagem de máquina de costura na internet, aplicou uns corações, e escreveu o título, na ferramenta de edição do *WhatsApp*. Depois ela pediu para uma conhecida, que trabalha com criação de cartões e convites, para refazer o logo do coletivo (Figura 4). Este ano, as mulheres sugeriram de repensarmos o logo do coletivo. Em um outro dia, fizemos um encontro para analisar e discutir marcas, fotografias de produtos e iniciamos uma conversa sobre o que compõe e o que caracteriza o Rosas e Retalhos.

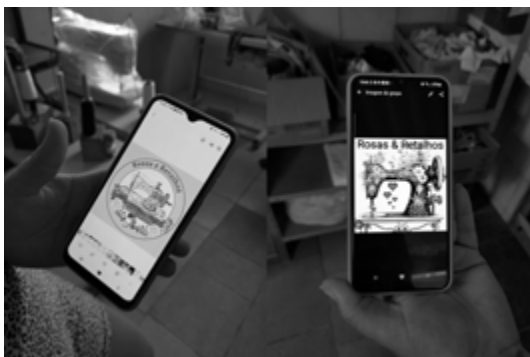


Figura 4:
Fonte: Hidaka (2025)

O coletivo busca reaproveitar o material que recebem das doações. Suzana, logo no primeiro dia da visita do acampamento, mostrou as cadeiras escolares e os tecidos que elas haviam recebido. Ela encapou as cadeiras com as sobras de tecidos somente dando nós, sem costura ou cola (Figura 5).

Suzana está o tempo todo criando artefatos com materiais descartados ou doados. Ela explicou como fez o porta-carretéis de linhas (Figura 6): “o quadro assim, é uma porta de um armário alguma coisa do tipo, daí eu coloquei metade assim, metade branca. Não tinha todos na mesma cor e eu falei, não interfere muito porque vai punhar uma rodelinha né, então não vai interferir muito” (Entrevista de Suzana à pesquisadora, realizada em 2026). Suzana, comentou que não consegue ficar em casa sem criar, sem fazer nada. Naquela semana ela comentou que havia feito uma bolsinha de celular com uma alça. (Figura 6).



Figura 5:
Fotos: Hidaka (2025)



Figura 6: Fotos: Hidaka (2025)

A Tati faz um trabalho voluntário no banco de alimentos todas as sextas-feiras. Ela contou que gosta de conhecer as pessoas, é como uma “válvula de escape”, diz. Além disso, possui o intuito de fazer novos contatos de trabalho:

porque eu vou estar trabalhando lá onde tem mulheres, vou pegar contatos, vou divulgar o nosso trabalho, você tá entendendo? Então, tudo isso, pra muitos pode ser uma perda de tempo o que eu tô fazendo, pode ser uma perda até mesmo de dinheiro, mas eu não acho assim, é um investimento futuro, eu viso o futuro (Entrevista de Tati à pesquisadora, realizada em 2026).

Tati contou que vende produtos de beleza principalmente pelos contatos do *WhatsApp*. Ela tinha um computador para trabalhar, mas segundo ela, “foi pro brejo”. Sobre a venda de produtos do coletivo, ela conta que ainda não gera renda, e acrescenta “se eu tivesse

condições eu mesmo pagaria o salário delas, porque a nossa loja ainda não tá nos pagando”. Nestes relatos, a contingência do cotidiano, as pequenas improvisações que acontecem ao longo das correspondências entre as mulheres, os materiais e os ambientes, podem ser lidas antropologicamente como respostas atencionais àquelas mesmas situações alavancadas pela extrema vulnerabilidade. Ingold (2015) nos fala de um conhecimento narrativo, que é aquele que emerge a partir da extrema situacionalidade, e deriva dos conhecimentos mobilizados em relação. Em relação aos seres vivos, aos materiais, às demandas que exigem resposta. A estética das qualidades relacionais dialoga, aqui, neste sentido. Todas as mulheres poderiam direcionar sua atenção – e simplesmente não fazer nada em relação a uma prática criativa – perante a extrema vulnerabilidade. Contudo, optam em responder atencionalmente, ou corresponder, conforme nos convida o autor.

As práticas criativas que emergem em contextos diversos, independente da presença ou participação de designers, pauta-se na improvisação. Ainda com Ingold (op.cit), a relacionalidade é a condição para que a vida flua, e todos temos uma habilidade-resposta-responsabilidade para com o nosso ambiente e suas *affordances* (como vimos, neste caso, a ocupação do espaço, o cuidado com a sua habitabilidade, com a energia elétrica e água, a recuperação e embelezamento das cadeiras). As pessoas simplesmente se relacionam e fazem coisas juntas. Esse é um ponto importante de inflexão para o que nós, designers, podemos aprender com os movimentos sociais. Mais do que estar lá para ensinar.

A cada encontro: possibilismo radical

A cada encontro, possibilidades, necessidades, demandas e trocas aparecem nas conversas com as mulheres do coletivo. Na terceira visita, elas contaram sobre a dificuldade que elas tinham para tirar fotos dos produtos e juntas começamos a pensar em espaços na parede que poderíamos aproveitar para registro. Elas separaram algumas peças e pediram auxílio para fotografar, ajustamos tudo na mesa, fizemos alguns vídeos. Neste momento veio um pedido de ajuda com o *Instagram*². Elas disseram ter dificuldade de manuseio e combinamos de agendarmos um dia para explicar mais detalhadamente sobre esta rede social. Conversamos sobre possibilidades de textos, e criamos juntas, um texto para colocar no perfil do coletivo.

Elas estão animadas para criar *lingeries*, mostraram calcinhas, tops, dizendo que que foi tudo feito por experimentação, elas pesquisaram e assistiram vídeos no *Youtube*, inclusive se inspirando, “tudo olhando os moldes na internet”, diz Lia. Todas conhecem o aplicativo *Pinterest*, mas nem todas usam com frequência. Elas relataram ter percebido que o *Google* e o *YouTube* sabem o que elas desejam, exemplificando com uma situação em que estavam pesquisando por receita de bolo e que depois o algoritmo ficava mostrando diversos tipos de bolos. Elas elogiaram esta funcionalidade, dizendo que facilita muito no campo das ideias. Em consonância com (Barbosa et al., 2025), “as táticas de luta dos movimentos sociais não se limitam ao mundo *offline*. Elas se reinventam no espaço digital, transformando tecnologias em instrumentos de resistência”. A discussão sobre a inserção das mulheres na

tecnologia esbarra no paradoxo de que este campo pode ser, ele mesmo, um instrumento para a sincronização do tempo coletivo em prol da produção – e isso não se faz de forma individual, em um movimento social. Neste sentido, pode acontecer o diálogo com o princípio do possibilismo radical proporcionado pela utilização tática das tecnologias de comunicação.

Cantor (2019, p. 51) chama de escravidão celular, o tempo de trabalho do trabalhador cognitivo, necessidade de constante conectividade e disponibilidade online, como uma “peça a mais de uma engrenagem que se conecta em rede”. Adotando uma postura crítica, fica o questionamento se a utilização de tecnologias digitais, no caso o celular, funciona como um instrumento de visibilidade e mobilização política e/ou como um fator adicional de prolongamento da jornada laboral e de elevação da sobrecarga mental. Conforme Faustino & Lippold (2025, p. 249):

o colonialismo digital não é uma nova fase do capitalismo, mas uma tendência objetiva do atual estágio de acumulação capitalista pautada pela captura cada vez maior do trabalho, subjetividade e criatividade humana às lógicas do capital através ou em função das tecnologias digitais. Nem o ócio, a sexualidade ou mesmo a militância política escapam à submissão, cada vez maior, aos rituais de monetização e domesticação digital: tudo se converte em produto de entretenimento segmentado.

Hoje, as mulheres do coletivo Rosas e Retalhos se utilizam do celular e aplicativos para se comunicarem, pesquisar referências, moldes, publicar suas produções, mas como disse Suzana, quando estão no ateliê, mal olham no celular, escapando de certa maneira, de fazer parte de mais uma engrenagem da produção de valor no capitalismo pelas tecnologias digitais. Assim, nos parece que, conforme (Gohn, 2022) cita Della Porta, (2019, 386), “os ativistas dos movimentos sociais estão cientes dos desafios. Então você tem pouquíssimas campanhas baseadas somente em mídias sociais”.

Uma das questões em comum entre as mulheres costureiras é a maternidade. Em alguns encontros foi possível observar as crianças uniformizadas esperando pelo ônibus escolar. Elas disseram que a escola é muito pontual e se chegar 5 minutos atrasado, não entra mais. Naquele dia, pela manhã, um adolescente de 14 anos havia perdido aula e estava próximo ao ateliê e uma criança de sete anos, que estuda a tarde, estava esperando sua hora de ir para a escola.

Uma das mulheres do coletivo, a Lígia, mulher preta, de 60 anos, casada, mãe de três filhos, estudou até o quarto ano do Ensino Fundamental 1, contou que trabalha “fazendo bico”, como cuidadora de duas idosas. Ela disse que não é registrada e nem aposentada. Lígia explica como funciona sua rotina de trabalho:

No caso, que nem teve uma casa que eu vou duas vezes na semana, sexta e sábado eu vou. Aí ela já me chama, que é como ela gostou do meu trabalho e tudo né, então ela me chama sempre. Então tô ali com ela, ali. E quando eu preciso também vou pro hospital, sabe? Que nem a semana retrasada mesmo

eu fui. Fui cuidar de um senhor no hospital. Se você souber de algum, você me fala, tá? (Entrevista de Lúgia à pesquisadora, realizada em 2026).

Sobre a forma como criam suas peças, Tati comentou que fazem tudo juntas. Neste momento, uma olhou para a outra, sorrindo e balançando a cabeça em concordância:

É, às vezes a Suzana tira o molde, aí eu vou lá e corto, né? Costuro uma máquina a Lia passa na outra também, também, corta. Então assim, as nossas peças aqui são todas feitas no coletivo. A gente faz peça sozinha, mas é raro ter uma peça aqui que a gente diz, ah eu fiz sozinha essa peça. Sempre tem ajuda de outra. Aí a outra costura, aí vai a outra prega o lacinho, então tem sempre a ajuda de todas ali. (Entrevista de Tati à pesquisadora, realizada em 2026).

Neste momento fica evidente o trabalho coletivo exercido por elas, pela reciprocidade, “política como um processo vivo das pessoas nas comunidades” (Mies & Bennholdt-Thomsen, 2001, tradução nossa, p. 1022).

“Feitas no coletivo”: prospecção coletiva

O coletivo Rosas e Retalhos atualmente conta com o apoio da professora Raquel Barros, que desenvolve um trabalho de extensão universitária com estudantes de psicologia do Centro Universitário Facens. Além disso, o coletivo conta com a atuação da ONG Instituto Empodera, que oferece recursos materiais e facilitação no ensino de técnicas manuais como o macramê, costura e modelagem básica. No final de 2025, um evento realizado pela ONG e estudantes da Facens, produziu um desfile de moda, com as mulheres do coletivo e de outros projetos sociais, com suas próprias produções. Neste evento, havia um espaço com a exposição de produtos feitos artesanalmente por mulheres de movimentos e projetos sociais.



Figura 7:
Projeção no evento.
Fotos: Hidaka (2025)

Em um dos encontros, a pedido da ONG e posteriormente das próprias mulheres do coletivo, a doutoranda facilitou uma oficina de criação de acessórios com resíduos têxteis e embalagens. Duas delas já tinham trabalhado com os mesmos tipos de materiais e demonstraram habilidade e criatividade (Figura 8).



Figura 8:
Oficina de acessórios com resíduos têxteis. Fonte: Hidaka (2026)

Tati tem demonstrado em suas falas o quanto ela pensa no coletivo, ela conta “eu tenho uma visão de futuro, só que nesse futuro, eu não quero ficar sozinha nesse futuro, você entende?” (Entrevista de Tati à pesquisadora, realizada em 2026). Tati contou que as mulheres não queriam, ou não sabiam costurar e ela se disponibilizou a ensinar tudo o que podia. Ela comentou que a maior dificuldade é quando as máquinas de costura quebram, porque dependem do serviço de conserto que é sempre demorado. As mulheres possuem máquina de costura em casa, mas dizem preferir vir para o espaço coletivo para estarem juntas: “eu não consigo entrar no meu ateliê e ficar sozinha, também porque eu vou ficar sozinha entendeu, aqui eu consigo vir todos os dias, se for possível eu fico o dia todo”. Tati comentou sobre a atividade de cooperação, incitando a economia solidária em suas práticas, pela disposição de aprendizagem, experimentações, “adesão aos princípios da solidariedade, da igualdade e da democracia e de sua disposição de seguir estes princípios na vida cotidiana” (Singer, 2006, p.112). Segundo ela:

o ideal que todo mundo sabe fazer tudo, né? Que nem cooperador. É o que eu falo para elas, vocês têm que aprender, cada uma fazer um pouquinho de cada coisa, porque para ter autonomia, né? Porque nós somos uma equipe, então é interessante que todas saibam como fazer ali o feijão” (Entrevista de Tati à pesquisadora, realizada em 2026).

Na Figura 9, apresentamos alguns produtos realizados pelo coletivo, como bolsas e acessórios de cabelo, feitos a partir de tecidos de punhos e golas que elas receberam como doação.



Figura 9:
Produtos do Coletivo
Rosas e Retalhos.
Fotos: Hidaka (2025)

Suzana complementa dizendo: “a gente fica o dia inteiro aqui conversando, criando, né? Se divertindo”. Neste dia, a pesquisadora almoçou a convite delas, e foi servido um delicioso macarrão com arroz, feijão e beringela à milanesa. Ao final, dentre muitas conversas, a Tati comentou que “a qualquer momento a gente pode estar sendo despejadas daqui, perder tudo, ver as máquinas passando por cima do nosso sonho de novo, como eu vi acontecer lá no Teresa de Benguela³”. (Entrevista de Tati à pesquisadora, realizada em 2026).

Considerações finais

Este estudo buscou trazer articulações iniciais a partir dos fundamentos do Design Prospectivo (Amstel *et al.*, 2022), tomando como objeto empírico o coletivo Rosas e Retalhos, do acampamento Rosa Luxemburgo (FNL). As reflexões iniciais aqui apresentadas apontam para a relevância de se reconhecer, primeiramente, as “estruturas invisíveis” que sustentam a existência do grupo — em especial, a luta por moradia como infraestrutura política e material que viabiliza o trabalho das mulheres costureiras. Em segundo lugar, evidenciou-se que a “estética das qualidades relacionais” — justiça social, solidariedade, convivialidade e resiliência — não é um atributo abstrato, mas se manifesta concretamente no cotidiano do coletivo: no compartilhamento das refeições, no ensino mútuo da costura, na reforma de móveis descartados, na criação coletiva de uma identidade visual e na disposição de aprender umas com as outras. Essas práticas, mediadas por tecnologias digitais acessíveis como *WhatsApp*, *Instagram* e *YouTube*, revelam um fazer que dialoga tanto com o artesanato têxtil quanto com o conceito de “*Hacking/Making* feminista” (SSL Nagbot, 2016), deslocando a inovação para o território da reprodução social e do cuidado (Tronto, 1993; Federici, 2019). O “possibilismo radical” mostrou-se uma postura metodológica fecunda: a cada encontro, novas demandas emergem — da dificuldade em fotografar produtos ao desejo de produzir *lingeries*, da criação de um texto para o perfil do

Instagram, à necessidade de reparar máquinas de costura. A pesquisa participante, aberta e processual, permite que o design não se antecipe como solução, mas como facilitador de processos criativos construídos coletivamente. Por fim, a «prospecção coletiva» revela um tecido colaborativo amplo, que envolve não apenas as mulheres costureiras, mas também lideranças comunitárias, extensionistas universitárias, ONGs (Instituto Empodera) e a própria doutoranda, em um sistema de agentes que aprendem e agem em conjunto. Contudo, permanecem tensões estruturais que o design, por si só, não resolve: incerteza constante de despejo, a precariedade do acesso à água e à saúde, a dependência de doações e a fragilidade da geração de renda, e a delicada articulação entre a micro e a macropolítica, a qual todos os processos participativos e relacionais com grupos vulneráveis estão submetidos, exigindo posicionamentos e aprendizados éticos de designers com os grupos com os quais dialogam e fazem coisas juntos (Noronha e Rezende, 2024). Essas condições, enraizadas no entrelaçamento entre capitalismo, patriarcado e colonialismo (Fraser, 2024), impõem limites à ação projetual, mas também a tornam politicamente necessária. O coletivo Rosas e Retalhos não é um exemplo de “empreendedorismo feminino” ou de “economia criativa” nos termos hegemônicos; é, antes, uma experiência de resistência cotidiana, em que costurar, reaproveitar e estar juntas são atos de luta por autonomia, dignidade e futuro. A pesquisa em andamento segue apostando que o design, quando praticado a partir das margens e em aliança com movimentos sociais, pode contribuir para que esses futuros — mesmo diante da iminência do despejo — não sejam sonhados sozinhas.

Agradecimentos

Ao apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), desde maio de 2024. E ao auxílio do PROAP - PPG Design, em 2025.

Notas

1. Com a finalidade de garantir a manutenção do sigilo e privacidade das participantes conforme a Comitê de Ética e Pesquisa (CEP), nomes fictícios foram utilizados neste trabalho.
2. www.instagram.com/atelie_rosas_e_retalhos/ www.instagram.com/atelie_rosas_e_retalhos/
3. O acampamento Tereza de Benguela (FNL), ficava localizado no bairro Capovinha, em Votorantim (SP). A comunidade abrigava 150 famílias e foram despejadas em março de 2025, por conta de uma decisão judicial da 1ª Vara Cível da cidade para reintegração de posse. A ocupação do local aconteceu durante a pandemia de Covid-19, impulsionada pelo desemprego e alta dos aluguéis (Portal Porque, 2025).

Referências

- Amstel, Frederick. M. C. van, Botter, Fernanda., & Guimarães, Cayley. (2022). Design Prospectivo: uma agenda de pesquisa para intervenção projetual em sistemas sociotécnicos. *Estudos em Design*, 30(2).
- Barbosa, Alexandre. C., Boava, Alexandre. Z., Foroni, D., Simeone, Gabriel., Tafarello, Rafael., & Ramos, Renato. (2025). A função social da tecnologia. In *Tecnologia sem-teto: por territórios digitais soberanos* (p. 37–41). Editora Dandara.
- Barbrook, Richard., & Cameron, Andy. (2018). *A Ideologia Californiana: Uma crítica ao livre mercado nascido no Vale do Silício*. Editora Monstro dos Mares e Baixa Cultura.
- Barros, Raquel. (2025). *Programa de extensão universitária*. Centro Universitário Facens.
- Brandão, Carlos. R., & Borges, Maristela. C. (2007). A pesquisa participante: um momento da educação popular. *Revista Ed. Popular*, 6, 51–62.
- Cantor, Renán. V. (2019). *A expropriação do tempo no capitalismo atual in: ANTUNES, Ricardo (org). Riqueza e miséria do trabalho no Brasil IV* (1º ed). Boitempo.
- Della Porta, Donnatella. (2019). Desafios contemporâneos para o estudo dos movimentos sociais Entrevista com Donnatella Della Porta. *Revista Psicologia Política*, 19(45).
- Faustino, Deivison., & Lippold, Walter. (2025). Lélia Gonzalez e o hacktivismo em pretu-piguês: por uma amefricanização pindorâmica dos algoritmos. In Augusto Jobim do Amaral, Jesús Sabariego, & Ana Clara Elesbão (Orgs.), *Algoritmos II* (p. 244–261). Tirant lo Blan.
- Federici, Silvia. (2019). Social reproduction theory History, issues and present challenges. *Radical Philosophy*, 55–57. www.bloomsbury.com/counterfactuals
- Fraser, Nancy. (2024). *Capitalismo Canibal: Como nosso sistema está devorando a democracia, o cuidado e o planeta e o que podemos fazer a respeito disso*. Autonomia Literária.
- Gohn, Maria. da G. (2022). *Ativismos no Brasil: Movimentos sociais, coletivos e organizações civis. Como impactam e por que importam?* Vozes.
- Gov.br. Moradia: *Constituição garante e reforça concretização do direito*. Disponível em: <[https://doi.org/10.1080/02255189.2001.9669952](https://www.gov.br/pt-br/constituicao-30-anos/textos/moradia-constituicao-garante-e-reforca-concretizacao-do-direito#:~:text=Assegurado%20pela%20Constitui%C3%A7%C3%A3o%20Federal%20de%201988%2C%20das%20condi%C3%A7%C3%B5es%20habitacionais%20e%20de%20saneamento%20b%C3%A1sico%E2%80%9D.>>. Acesso em: 9 abr. 2026.</p>
<p>Ingold, Tim. (2015). <i>Estar vivo: Ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição</i>. Editora Vozes.</p>
<p>Mies, Maria., & Bennholdt-Thomsen, Veronkia. (2001). Defending, Reclaiming and Re-inventing the Commons. <i>Canadian Journal of Development Studies / Revue canadienne d'études du développement</i>, 22(4), 997–1023. <a href=)
- Noronha, Raquel. Rezende, José Edson. (2024). Ethics of the Possible: Learning Design Anthropology in the Field. In *The Routledge Companion to Practicing Anthropology and Design*, edited by J. M. Spears, and C. Z. Miller. Routledge.

- Portal Porque. *Famílias começam a ser retiradas do acampamento de Capoavinha*, em Votorantim. Disponível em: <<https://www.portalporque.com.br/sorocaba-regiao/familias-comecam-a-ser-retiradas-do-acampamento-de-capoavinha-votorantim/>>. Acesso em: 10 abr. 2026.
- Singer, Paul. (2006). *Introdução à economia solidária* (6ª ed). Fundação Perseu Abramo.
- SSL Nagbot. (2016). Hacking/Making: Exploring new gender horizons of possibility. *Peer Production*, 8.
- Tronto, Joan. C. (1993). Care. In *Moral Boundaries: A political Argument for an Ethic of Care*. Routledge.
- Tv Votorantim. Votorantim Verdade 26 02 2024 - O convidado é Carlos Caique - Frente Nacional de Luta Campo e Cidade. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=yTkmXzb3gHM&t=1431s>>. Acesso em: 9 abr. 2026.

Abstract: This article, part of an ongoing doctoral research, investigates the collective of women seamstresses Rosas e Retalhos (Roses and Scraps), who live in the Rosa Luxemburgo encampment in Votorantim (SP), part of the housing movement National Struggle Front - Country and City (FNL). The group produces artifacts from fabric scraps and post-consumer textile waste, combining income generation, material reuse, crochet, macramé, and community organization.

The study dialogues with the four pillars of Prospective Design (Amstel *et al.*, 2022). First, it analyzes “invisible structures as leverage points,” identifying the struggle for housing as a political and material infrastructure that enables the women’s work. The Rosa Luxemburgo encampment, grounded in Marxist-Leninist theory, has a collective organization and predominantly female leadership, and faces vulnerabilities such as lack of potable water, sanitation, and adequate infrastructure. Second, it addresses the “aesthetics of relational qualities” — social justice, solidarity, democracy, and resilience. The women gather daily in an old library space, share meals, teach each other sewing, and create artifacts collectively. One of them, for example, upholstered discarded school chairs using only knots, without sewing or glue, and developed a spool holder from a repurposed door. The collective’s logo was initially created by a member using WhatsApp’s editing tools, evidencing creative appropriation of accessible technologies. “Radical possibilism,” the third pillar, guides the research’s participatory and ethnographic methodology, open to emerging demands at each meeting. During field visits, the women reported difficulties photographing products and managing their Instagram profile, resulting in collaborative workshops. They also expressed interest in producing lingerie, learning through YouTube videos and internet searches, demonstrating how digital technologies can become instruments of resistance, albeit subject to the contradictions of digital colonialism. The fourth pillar, “collective prospection,” reveals a broad system of agents: besides the seamstresses, participating

in the research are a psychology professor with university extension students, the NGO Instituto Empodera, which offers teaching of macramé and bag pattern-making, and the researcher herself as a designer and facilitator of creative processes. The women emphasize collaborative production: “it’s rare to have a piece here that we say ‘ah, I made it alone,’ they are ‘made in the collective.’” One member expresses her solidary vision of the future: “I don’t want to be alone in that future.”

As a theoretical framework, the article mobilizes authors such as Fraser (2024), who intertwines capitalism, patriarchy, and colonialism; Federici (2019), on the precarization of reproductive work; Tronto (1993), on care; and the feminist concept of “hacking/making,” which contests the hegemonic narrative of hacking associated with the white male. It also draws on Mies & Bennholdt-Thomsen (2001) and their perspective of “subsistence” as a life based on real needs, self-managed communities, and reciprocity.

In its final considerations, the article acknowledges that design, by itself, does not resolve structural tensions such as the constant threat of eviction — one member reports: “at any moment we could be evicted [...] seeing the machines running over our dream.” However, the Rosas e Retalhos collective is presented as an experience of everyday resistance, in which sewing, reusing, and being together constitute acts of struggle for autonomy, dignity, and a future. The ongoing research bets that design practiced from the margins and in alliance with social movements can help ensure that these futures are not dreamed alone.

Keywords: Design and Gender - Collective - Women’s History - Social Reproduction - Digital Technology - Housing Struggle - FNL - Prospective Design - Textile Waste - Sustainability.

Resumen: Este artículo, parte de una investigación de doctorado en curso, investiga el colectivo de mujeres costureras Rosas e Retalhos, que vive en el asentamiento Rosa Luxemburgo en Votorantim (SP), integrante del movimiento por vivienda Frente Nacional de Lucha - Campo y Ciudad (FNL). El grupo produce artefactos a partir de sobras de telas y residuos textiles posconsumo, conciliando generación de ingresos, reaprovechamiento de materiales, crochet, macramé y organización comunitaria.

El estudio dialoga con los cuatro pilares del Diseño Prospectivo (Amstel *et al.*, 2022). Primero, analiza las “estructuras invisibles como puntos de apalancamiento”, identificando la lucha por vivienda como infraestructura política y material que viabiliza el trabajo de las mujeres. El asentamiento Rosa Luxemburgo, fundamentado en la teoría marxista-leninista, posee organización colectiva y liderazgo mayoritariamente femenino, y enfrenta vulnerabilidades como falta de agua potable, saneamiento e infraestructura adecuada. Segundo, aborda la “estética de las cualidades relacionales” — justicia social, solidaridad, democracia y resiliencia. Las mujeres se reúnen diariamente en un antiguo espacio de la biblioteca, comparten comidas, se enseñan mutuamente la costura y crean artefactos colectivamente. Una de ellas, por ejemplo, forró sillas escolares descartadas usando solo nudos, sin costura ni pegamento, y desarrolló un portacarretes a partir de una puerta reaprovechada. El logo del colectivo fue inicialmente creado por una integrante usando herramientas de edición de WhatsApp, evidenciando apropiación creativa de tecnologías

accesibles. El “posibilismo radical”, tercer pilar, orienta la metodología participativa y etnográfica de la investigación, abierta a las demandas emergentes en cada encuentro. Durante las visitas de campo, las mujeres relataron dificultades para fotografiar productos y administrar el perfil de Instagram, lo que derivó en talleres colaborativos. También manifestaron interés en producir lencería, aprendiendo mediante videos de YouTube y búsquedas en internet, demostrando cómo las tecnologías digitales pueden convertirse en instrumentos de resistencia, aunque sujetas a las contradicciones del colonialismo digital. El cuarto pilar, “prospección colectiva”, revela un sistema amplio de agentes: además de las costureras, participan de la investigación una profesora de psicología con estudiantes extensionistas, la ONG Instituto Empodera, que ofrece enseñanza de macramé y modelado de carteras, y la propia investigadora como diseñadora y facilitadora de procesos creativos. Las mujeres enfatizan la producción colaborativa: “es raro tener una pieza acá que nosotras digamos ‘ah, yo la hice sola’, son ‘hechas en el colectivo’”. Una integrante expresa su visión de futuro solidaria: “yo no quiero quedarme sola en ese futuro”.

Como referencial teórico, el artículo moviliza autoras como Fraser (2024), quien entrelaza capitalismo, patriarcado y colonialismo; Federici (2019), sobre la precarización del trabajo reproductivo; Tronto (1993), acerca del cuidado; y el concepto feminista de “hacking/making”, que cuestiona la narrativa hegemónica del hacking asociada al hombre blanco. También recupera a Mies & Bennholdt-Thomsen (2001) y su perspectiva de “subsistencia” como vida basada en necesidades reales, comunidades autogestionadas y reciprocidad.

En las consideraciones finales, el artículo reconoce que el diseño, por sí solo, no resuelve tensiones estructurales como la amenaza constante de desajuste — una integrante relata: “en cualquier momento nos pueden estar desalojando [...] ver las máquinas pasando por encima de nuestro sueño”. Sin embargo, el colectivo Rosas e Retalhos se presenta como experiencia de resistencia cotidiana, en la que coser, reaprovechar y estar juntas constituyen actos de lucha por autonomía, dignidad y futuro. La investigación en curso apuesta a que el diseño practicado desde los márgenes y en alianza con movimientos sociales puede contribuir para que esos futuros no sean soñados en soledad.

Palabras clave: Diseño y Género - Colectivo - Historia de las Mujeres - Reproducción Social - Tecnología Digital - Lucha por vivienda - FNL - Diseño Prospectivo - Residuos Textiles - Sustentabilidad.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo.]

Lucilene Mizue Hidaka: Designer e doutoranda em Design, pela Faculdade (FAUD/USP). Mestra em Têxtil e Moda (EACH/USP). Graduada em Desenho Industrial, Programação Visual (FAAC/Unesp). Licenciada em Artes Visuais (UniBF). Docente no Instituto Europeo di Design, Senac Santo Amaro e Centro Universitário Belas Artes. Principais temas de pesquisa: design, moda, sustentabilidade, upcycling de resíduos têxteis, história das mulheres, hacktivismo e mundo do trabalho. E-mail: lucihidaka@usp.br / @hidaka_upcycling.

Raquel Gomes Noronha: é designer, mestre e doutora em Antropologia. Professora Associada da Universidade Federal do Maranhão, docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Design. Líder do grupo de pesquisa NIDA/UFMA – Narrativas em inovação, design e antropologia – desenvolve pesquisas sobre metodologias participativas, design-materiais-artesanato, gênero, poder e ativismos, em uma perspectiva anticolonial e antipatriarcal. Bolsista Produtividade em Pesquisa e membro do Comitê de Assessoramento de Design do CNPq. E-mail: raquel.noronha@ufma.br.

Lara Leite Barbosa (orientadora): Professora Associada do Departamento de Projeto da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e de Design da Universidade de São Paulo. Arquiteta e Urbanista e Mestre pela Escola de Engenharia de São Carlos. Doutora pela FAUUSP. Autora do livro “Design sem fronteiras: a relação entre o nomadismo e a sustentabilidade”, publicado pela Edusp e Fapesp, o qual recebeu o 3º lugar do Prêmio Jabuti 2013. Coordenadora do NOAH - Núcleo Habitat Sem Fronteiras. E-mail: barbosall@usp.br.

O pessoal é político: Mulheres latino-americanas no cinema documental de Helena Solberg

Gizelia Mendes Saliby⁽¹⁾

Resumo: O presente artigo investiga a representação da mulher latino-americana na filmografia da cineasta Helena Solberg, sob a égide do lema feminista “o pessoal é político”. A análise percorre um itinerário cronológico que compreende as obras *A entrevista* (1966), *The Double Day* (1976), *Simplesmente Jenny* (1977) e *Meu corpo, minha vida* (2017). Amparando-se no aporte teórico-metodológico da sociologia da imagem de Silvia Rivera Cusicanqui e nas formulações de Rita Laura Segato sobre a territorialidade do corpo feminino, o estudo discute como a câmera de Solberg desvela a assimetria de poder entre a hegemonia patriarcal-colonial e a subalternização feminina. Os resultados demonstram uma gramática visual que transita da denúncia da “anexação” moral e simbólica da mulher burguesa para a exposição da expropriação material do trabalho e do estigma sobre os corpos racializados. Por fim, observa-se que a obra recente da diretora atualiza o debate ao transformar o útero e a autonomia reprodutiva em centros de disputa política e jurídica, consolidando o cinema documental como uma ferramenta de emancipação e de resistência decolonial na América Latina.

Palavras-chave: Helena Solberg - Cinema Documental Latino-Americano - Feminismo de Segunda Onda - O Pessoal é Político - Mulheres Latino-Americanas - Sociologia da Imagem - Decolonialidade - Corpo como Território - Violência Patriarcal - Divisão Sexual do Trabalho

[Resúmenes en inglés y español en la página 178]

(1) Ver CV en pág. 179

Introdução

Helena Solberg destaca-se como uma cineasta voltada às narrativas femininas, traduzindo as trajetórias e os contextos sociopolíticos de mulheres em obras que diluem as fronteiras entre o documentário e a ficção. Seu cinema sintetiza, de forma contundente, o lema da

segunda onda do feminismo, fazendo ecoar a máxima de que “o pessoal é político”. Ao voltar suas lentes para a América Latina das décadas de 1960 e 1970 — um continente então marcado por ditaduras militares —, a diretora retrata a luta feminina por emancipação, direitos e condições mais dignas de vida. É sob essa perspectiva que o presente artigo investiga como o lema “o pessoal é político” perpassa a representação das mulheres latino-americanas na filmografia de Solberg. Para tanto, debruçamo-nos sobre três obras forjadas sob a influência direta do feminismo de segunda onda: *A entrevista* (Brasil, 1966, 16 min), *The Double Day* (Bolívia, México, Argentina e Venezuela, 1976, 53 min) e *Simplesmente Jenny* (Bolívia, 1977, 32 min), culminando na análise de *Meu corpo, minha vida* (Brasil, 2017, 75 min), documentário que retoma e atualiza a premissa de que o pessoal é político no contexto brasileiro recente. As imposições socioculturais que recaem sobre as mulheres nas épocas retratadas escancaram a assimetria de poder entre a hegemonia do corpo masculino-colonial e a subalternização do corpo feminino. Assim, a câmera de Solberg vai além de documentar a condição da mulher: ela age como um instrumento de emancipação, evidenciando a força de dar protagonismo visual a esses corpos e de restituir a fala a vozes historicamente silenciadas.

Para dar conta de analisar essa restituição do protagonismo visual, o presente estudo afasta-se das metodologias tradicionais e ampara-se no aporte teórico-metodológico de Cusicanqui (2015). Ao propor uma sociologia da imagem, a estudiosa defende que fotografias, desenhos e obras audiovisuais transcendem o mero estatuto ilustrativo para se consolidarem como textos primários. São, portanto, ferramentas teóricas potentes, capazes de desvelar contradições sociais profundas que foram historicamente silenciadas pela escrita acadêmica e oficial. Essa proposição tensiona diretamente as forças coloniais que erigiram a palavra letrada como monopólio do Estado e das elites. Como assevera a autora: “No colonialismo, as palavras não designam, mas encobrem. [...] Em contrapartida, as imagens nos oferecem uma via de acesso aos estratos mais profundos das memórias coletivas” (Cusicanqui, 2015, p. 175). Em sua essência, tal perspectiva opera uma subversão radical da metodologia hegemônica ocidental, que costuma relegar o visual a um papel acessório. Na América Latina, onde a palavra grafada forjou-se como um instrumento de dominação, a imagem atua como um contraponto insurgente, iluminando aquilo que o discurso oficial tenta apagar ou maquiagem. Reconhecê-la como texto primário é, portanto, atestar que o visual possui uma gramática própria e autônoma — um arcabouço de teorias sociais, denúncias e tensões que a palavra escrita, por si só, é incapaz de abarcar.

Se a imagem opera como contranarrativa aos silenciamentos oficiais, o principal território de inscrição dessa dominação é o corpo feminino. Nessa intersecção, a obra de Solberg dialoga com Rita Laura Segato, para quem a violência não é desvio moral, mas uma linguagem de poder que reduz a corporeidade a um território de conquista patriarcal. Nas telas, a diretora denuncia essa expropriação em duas frentes. Na dimensão simbólica, expõe a dicotomia entre a imposição institucional da pureza (como o matrimônio) e a objetificação colonial da mulher latino-americana. Na materialidade de classe e gênero, documenta a negação dos direitos reprodutivos e a divisão sexual do trabalho, que reduz a mulher a mera reprodutora de mão de obra. Contudo, frente a essa pedagogia da crueldade, a câmera de Solberg não apenas atesta a subjugação, mas registra as fissuras do sistema e o apontar da resistência política feminina.

A fim de mapear essa gramática visual da dominação e da resistência por meio da análise filmica, este artigo traça um itinerário cronológico pela obra de Solberg. O ponto de partida é *A Entrevista* (1966), documentário seminal que dissecou o ideal de pureza e o confinamento da mulher burguesa. Desse microcosmo íntimo, a análise se expande para as encruzilhadas de classe e colonialidade que atravessam *The Double Day* (1976) e *Simply Jenny* (1977), culminando, por fim, no contundente resgate político e memorialístico de *Meu corpo, minha vida* (2017).

Brasil, 1966: O véu, o altar e a mulher como fiadora da família tradicional em *A Entrevista*

Lançado em 1966, nos primeiros anos da ditadura civil-militar brasileira, *A Entrevista* adentra o espaço privado da alta burguesia carioca para desvelar as engrenagens de um projeto político maior. Sob as lentes de Helena Solberg, a figura da noiva transcende o mero rito de passagem romântico para consolidar-se como um potente signo ideológico. O véu e o altar funcionam como os aparatos simbólicos que chancelam o destino compulsório da mulher: o casamento. Nesse cenário, o documentário mostra como a família tradicional atua como a base da ordem e dos bons costumes, exigindo que a jovem burguesa assuma o papel de fiadora do conservadorismo. Ao circunscrever a existência feminina à manutenção do lar e à preservação da moralidade, o sistema patriarcal garante que a dominação pública se sustente por meio da submissão na esfera íntima.

Para compreender a radicalidade de *A Entrevista* (1966), é preciso observar como o filme de Solberg materializa a premissa de que o pessoal é profundamente político. Montado a partir de uma polifonia de vozes femininas que, paradoxalmente, ecoam o seu próprio confinamento, a diretora documenta as aspirações de jovens mulheres da burguesia brasileira, enquanto captura a força de um imaginário onde o véu e o altar não são apenas escolhas, mas imperativos categóricos. Essa internalização do mandato patriarcal revela-se com clareza quando as jovens debatem a sexualidade, tratando a castidade pré-nupcial como uma virtude inegociável: “Para mim, eu preferiria casar virgem, ter relação sexual já casada” (Solberg, 1966). A naturalização desse controle sobre o corpo é tamanha que a fronteira entre o desejo autêntico e a doutrinação burguesa se torna difusa para as próprias entrevistadas. Em um dos depoimentos, uma jovem hesita ao tentar separar sua subjetividade da moralidade imposta: “Não sei se eu sou bastante conservadora e ainda acho que é melhor que a experiência [sexual] seja depois do casamento. [...] Acho que ainda há um quê que é convicção minha e um quê que é a própria educação, né?” (Solberg, 1966).

Mais do que o cerceamento do corpo, o filme atesta como a identidade da mulher é forjada para ser indissociável da instituição matrimonial. A ideia de que não há existência válida fora do casamento é defendida não como uma opressão externa, mas como a única via possível para a felicidade. É o que ilustra de forma incisiva o depoimento de uma das jovens, ao atrelar sua realização existencial e seu valor como sujeito exclusivamente ao papel de esposa: “Eu, se não tivesse casado, eu acho que estaria eternamente infeliz [...], porque eu acho que a mulher só é realizada quando se casa.” (Solberg, 1966)

A exigência dessa pureza compulsória, materializada no debate sobre a virgindade e no branco imaculado do vestido, encontra eco imediato nas formulações de Rita Laura Segato sobre a territorialidade do corpo feminino. Para a antropóloga, a engrenagem patriarcal opera por meio de uma constante demarcação de posse e soberania, uma vez que “o corpo das mulheres é o território no qual a jurisdição do poder se inscreve e se exhibe aos seus pares” (Segato, 2016, p. 21, tradução nossa). Lida sob essa ótica, a virgindade cultuada pelas entrevistadas de Solberg não configura uma virtude moral ou uma escolha individual, mas a preservação de um território inviolado, forjado para ser legalmente transferido do patriarca (o pai) para o novo soberano (o marido). O casamento tradicional atua, assim, como uma anexação institucionalizada. Se, na ponta mais explícita da opressão, o estupro é a invasão violenta que visa destruir a corporeidade da mulher, o altar e o matrimônio representam a face pacificada e endossada pelo Estado dessa mesma gramática de expropriação: em ambos os cenários, o corpo feminino é destituído de agência e reduzido a uma propriedade.

Contudo, a polifonia orquestrada por Solberg em *A Entrevista* não se limita a registrar a passividade ou a adequação irrestrita a essa cartilha patriarcal. A câmera da diretora também é hábil em captar as fissuras dessa engrenagem. Antes mesmo da rebelião declarada, o documentário expõe a angústia e o receio que o contrato matrimonial desperta. A suposta segurança do lar burguês é tensionada pelo medo da perda de si mesma e do risco embutido nessa transferência de posse. É o que ilustra o depoimento de uma das jovens, que, mesmo amparada pelo léxico da virtude, expressa o pavor da subordinação afetiva e material imposta pelo casamento: “O amor eu não sei, eu tenho medo de gostar de um homem [...] medo de me entregar a uma pessoa e essa pessoa me entregue mal [...] porque eu ainda tenho muita pureza dentro de mim” (Solberg, 1966). Essa hesitação e a percepção de que “entregar-se” a um marido é um risco palpável formam a base para a ruptura com as regras impostas. A partir dessa quebra da ilusão romântica, o filme abre espaço para vozes mais assertivas e dissonantes, que rejeitam abertamente o controle sobre o corpo. A naturalização do desejo feminino e a recusa da vigilância moral emergem na fala de quem desestabiliza a norma: “Não acho que seja vedado [o sexo antes do casamento]. Eu acho que as coisas acontecem, você não precisa assim impor regras para as coisas. Se tiver que acontecer, acontece, não importa isso, entende?” (Solberg, 1966). Essa desobediência atinge o seu clímax político quando outra entrevistada assume uma postura de franco enfrentamento ao conservadorismo, cravando que “pregar contra a castidade é uma obrigação” (Solberg, 1966). Tais manifestações provam que a hegemonia patriarcal já apresentava profundas fraturas e que a mulher, mesmo inserida em um sistema de forte controle repressivo, articulava sua própria agência. Ao documentar essas recusas, Solberg atesta que o espaço íntimo não era apenas um território de anexação, mas começava a se desenhar como a primeira trincheira de resistência rumo à emancipação identitária e sexual.

Se, por um lado, *A Entrevista* revela as fraturas desse microcosmo privilegiado e os primeiros ecos de insurgência, por outro, evidencia que o confinamento protegido pelo véu e pela moralidade burguesa é uma realidade de classe excludente. No Brasil de 1966, a anexação do corpo feminino opera fortemente na esfera do matrimônio para

conservar o *status quo*. Contudo, a expansão do projeto cinematográfico de Solberg na década seguinte revelará que, para a grande maioria das mulheres latino-americanas, o patriarcado reserva uma violência material e econômica ainda mais explícita. Quando as lentes da diretora ultrapassam os limites do lar abastado para adentrar o chão de fábrica e o trabalho subalterno, a ilusão romântica da pureza cede espaço para a brutalidade da exploração capitalista — a base da exaustão e da dupla jornada que norteará a análise de *The Double Day* (1976).

América Latina, 1976: A fábrica, o lar e a mulher como reprodutora de mão de obra em *The Double Day*

Uma década após radiografar o confinamento burguês no Brasil, Helena Solberg expande as fronteiras geográficas e de classe do seu cinema para documentar a realidade material que sustenta o capitalismo periférico. Em 1976, a América Latina encontrava-se não apenas sob o jugo de regimes ditatoriais, mas também atravessada por um processo acelerado de industrialização e urbanização que demandava força de trabalho barata. É nesse cenário macroeconômico que *The Double Day* (A Dupla Jornada) insere a crítica marxista e feminista no centro do debate documental. A obra dissecou a engrenagem da divisão sexual do trabalho, desmistificando a premissa liberal de que a mera inserção da mulher no mercado formal representaria, por si só, uma via garantida para a emancipação. O conceito de “dupla jornada”, que dá título e espinha dorsal ao filme, expõe a falácia dessa libertação estritamente assalariada. Na estrutura de acumulação capitalista fundida ao patriarcado, a mulher é designada de forma compulsória à esfera da reprodução social — o trabalho doméstico, o cuidado com a prole e a manutenção diária da vida. Trata-se de um trabalho não remunerado, invisibilizado e naturalizado sob a égide do “amor materno”, mas que é estruturalmente essencial para baratear os custos do capital na reposição da mão de obra. Quando a urgência econômica empurra as mulheres latino-americanas para o chão de fábrica, o sistema absorve seu tempo produtivo sem desobrigá-las de seu mandato reprodutivo doméstico. Ocorre, portanto, uma sobreposição contínua de opressões: a exploração de classe no espaço público soma-se à dominação de gênero no espaço privado, transformando o corpo da trabalhadora no epicentro de uma exaustão ininterrupta.

A captura dessa exaustão ganha uma dimensão teórica profunda quando analisada sob a ótica da sociologia da imagem proposta por Silvia Rivera Cusicanqui (2015). Para a pensadora boliviana, a imagem tem a potência de revelar tramas decoloniais de resistência que os discursos oficiais ocultam. Em *The Double Day*, as lentes de Solberg registram, inicialmente, um sistema à margem da lógica capitalista predatória. Ao percorrer um mercado local, a diretora filma comerciantes em trajes tradicionais que vendem e trocam mercadorias; homens, mulheres e crianças ocupam o espaço de forma harmônica, embalados por músicos. Sem diálogos ou narração, essas imagens falam e significam por si mesmas, mostrando um vislumbre de uma sociedade que resistiu à dominação.

Essa dignidade é reforçada pelas escolhas de enquadramento da cineasta em uma zona rural: as mulheres, em seus trajes tradicionais, são filmadas em suas atividades cotidianas sorridentes; embora agachadas no chão, a câmera recusa o ângulo em plongée — que evidenciaria inferioridade —, optando por enquadrar seus corpos de forma centralizada e com protagonismo. A voz over costura a significação histórica dessa visualidade, lembrando que, antes da exploração moderna, a divisão sexual não operava sob a mesma hierarquia: “No passado, as mulheres participavam das tarefas produtivas [...]. Ela estava muito mais envolvida na produção do que hoje. Esse ainda é o caso nas regiões onde o capitalismo penetrou de maneira mais lenta” (Solberg, 1976).

Contudo, a mesma voz over narra como as novas relações de produção que invadiram a América Latina com a chegada do século XX criaram uma fissura nessa antiga ordem, cedendo abertura ao capitalismo. Essa invasão parasita uma estrutura colonial pré-existente, resultando no apagamento brutal das culturas originárias. O colonialismo interno manifesta-se fisicamente no controle sobre os corpos das trabalhadoras bolivianas, que relatam a discriminação racial nas indústrias: “Nas fábricas não podemos entrar. Não deixam mulheres com ‘polleras’, saias longas, entrarem. (...) Eles não nos recebem com nossas *polleras*, mas com outros vestidos, sim” (Solberg, 1976). A exclusão é sistêmica, como complementa outra trabalhadora ao denunciar que “demitiram todas as mulheres que iam com essas saias há três anos” (Solberg, 1976). Além do apagamento identitário, o patriarcado sedimenta a subalternidade como único horizonte. Uma adolescente boliviana resume essa interdição ao afirmar que “nunca se importam com as mulheres, dizem que só os homens devem estudar”, constatação que encontra eco doloroso na fala de uma senhora ao seu lado: “sendo mulher, você serve ao homem e nada mais” (Solberg, 1976).

Quando as lentes de Solberg se voltam para os centros urbanos, a expropriação da mulher atinge o contorno de mercadoria. Na Argentina, o documentário filma mulheres reunidas em uma praça pública oferecendo serviços domésticos, escancarando a assimetria de poder na divisão sexual do trabalho. O abismo entre a realidade feminina e o privilégio masculino é capturado quando uma mãe relata sua busca infrutífera por emprego em fábricas há três meses, enquanto, na mesma cena, um homem afirma categoricamente que “há muitos empregos aqui” e, ao ser confrontado, desdenha: “não sei qual é o problema delas, mas há trabalho” (Solberg, 1976). A praça converte-se em um balcão de precarização. Cercada por outras trabalhadoras, uma mulher toma a palavra para denunciar a coisificação de seus corpos: “olhe para a cena: um monte de mulheres reunidas em praça pública. Alguém chega e a compra, suas horas de trabalho, quando isso não deveria ser permitido. Deveria haver um sistema para fiscalizar a distribuição de empregos” (Solberg, 1976). O sacrifício é esvaziado de retorno financeiro, como atestam os relatos de diárias a 0,80 centavos a hora, sem direito sequer a uma xícara de café, culminando na dura constatação de que o valor pago “vai todo para o patrão e para a companhia de transporte” (Solberg, 1976).

O abandono estatal e corporativo atinge seu paroxismo nas regiões mineradoras, onde o capital suga a vitalidade masculina e descarta a feminina. A precariedade alimentar força as mulheres a enfrentarem “filas enormes até para conseguir uma garrafa de água”, já que as empresas frequentemente “descontam as dívidas de alimentação antes de pagar o salário” (Solberg, 1976). A imprevisibilidade da morte nas minas destrói qualquer perspectiva:

“as mulheres não podem fazer planos para o futuro, porque não sabemos quando nossos maridos vão morrer” (Solberg, 1976). Após a tragédia, o mesmo sistema que confinou a mulher ao papel reprodutivo a abandona completamente à própria sorte, como desabafa uma viúva:

“Recebemos uma pequena pensão que não paga sequer o aluguel [...] temos o peso de criar nossos filhos sozinhas [...]. Se vamos a uma empresa pedir emprego, nos dizem ‘você não herda o trabalho do seu marido’” (Solberg, 1976).

Apesar desse esmagamento, *The Double Day* documenta a inegável agência política feminina. A narração atesta que “as mulheres são as primeiras a organizar e apoiar greves” (Solberg, 1976). Em um ato de resistência coletiva, as viúvas forjaram uma cooperativa para recuperar minérios de despejos como fonte de renda. Contudo, a engrenagem capitalista rapidamente absorveu a iniciativa: elas passaram a ser pagas por quilo com “salários miseráveis”, perderam benefícios sociais e, após muitos acidentes fatais, a empresa simplesmente “acabou com a fonte de trabalho” em vez de melhorar as condições (Solberg, 1976).

Por fim, a obra encontra sua síntese máxima no México, escancarando o mecanismo da dupla jornada. As trabalhadoras denunciam o peso insustentável da divisão sexual: “os homens trabalham oito horas por dia, mas nós trabalhamos mais [...] a mulher tem que cuidar das refeições, das roupas e de todo o resto. Temos o dobro do trabalho e não estamos felizes com isso” (Solberg, 1976). As fábricas rejeitam mães e grávidas, punindo o mesmo corpo que o sistema exige para gerar novos operários. A denúncia ganha precisão teórica na voz de uma entrevistada, que aponta: “o trabalho doméstico que a mulher realiza dentro de sua casa é um trabalho que também é parte do sistema produtivo. Se as mulheres não fizessem todo o trabalho doméstico, os salários seriam mais altos para permitirem um patamar mínimo de sobrevivência” (Solberg, 1976). Solberg encerra a desmistificação dessa exploração evidenciando que a submissão no lar é, fundamentalmente, um subsídio direto ao capital: “Para o sistema, o trabalho feminino é secundário, porque a função que é destinada à mulher é a reprodução de mão de obra. [...] o dono da fábrica paga por um salário e recebe o trabalho de duas pessoas” (Solberg, 1976).

Em última análise, *The Double Day* desarticula a ficção do lar como um refúgio idílico para revelá-lo como a engrenagem invisível e não remunerada do capital. Se em *A Entrevista* a anexação do corpo feminino era prioritariamente moral e simbólica, na obra de 1976, Solberg demonstra que essa anexação é, acima de tudo, material e econômica. A “dupla jornada” não é um efeito colateral, mas um pilar estrutural que atravessa as fronteiras latino-americanas, fundindo o patriarcado, o capitalismo e o colonialismo interno numa expropriação contínua da energia vital feminina. Ao expor que o sistema produtivo sobrevive apenas graças ao subsídio doméstico não pago, a cineasta encerra este ciclo de denúncia sobre a produtividade fabril, abrindo caminho para uma investigação ainda mais crua: a vulnerabilidade extrema e o estigma que recaem sobre os corpos que, à margem da família tradicional e do mercado formal, tentam sobreviver à violência da herança colonial — eixo central da análise de *Simplemente Jenny* (1977).

Bolívia, 1977: O estigma, a violação e o corpo como território colonial em *Simplesmente Jenny*

Se em *The Double Day* a anexação do corpo feminino opera prioritariamente na esfera produtiva e na divisão sexual do trabalho, em *Simplesmente Jenny* (1977) Helena Solberg direciona suas lentes para a fratura mais brutal do sistema patriarcal: a expropriação absoluta dos corpos que sobrevivem à margem do mercado formal e da família tradicional. Ambientado em um reformatório na Bolívia, o documentário dá voz a adolescentes — Jenny, Patrícia e Marli — cujas trajetórias são atravessadas pelo estupro, pela violência institucional e pela prostituição forçada. Ao abandonar a lente macroeconômica para focar na subjetividade lacerada destas jovens, a cineasta escancara como a herança colonial e a moralidade burguesa operam, simultaneamente, como máquinas de controle e estigmatização.

A narrativa materializa a tese de Rita Laura Segato de forma devastadora: a violência sexual não é regida pelo desejo, mas por um mandato de dominação e aniquilação do sujeito. Essa gramática de posse revela-se de maneira literal no depoimento de Patrícia, que funde a figura do agressor à autoridade patriarcal e estatal-colonial: “Um coronel, foi meu padrinho e se aproveitou de mim quando eu tinha doze anos. Não amava ele, não sentia nada por ele”. A subjugação culmina na apropriação não apenas de seu corpo, mas de sua capacidade reprodutiva, uma vez que o coronel desejava a filha fruto do estupro para criá-la com a própria esposa. Como confessa a jovem com o semblante deprimido, ela cedeu à imposição porque a sua “situação era muito grave”. O corpo de Patrícia atua, assim, como um território conquistado, saqueado e posteriormente descartado pelas engrenagens do poder.

Essa destituição de agência física reverbera na tentativa de aniquilação identitária. A objetificação máxima da mulher latino-americana vulnerável é verbalizada no comovedor relato de Jenny, que detalha as agressões físicas e o aliciamento sofridos aos treze anos de idade: “Um homem se aproveitou de mim, me estuprou. [...] ele me bateu. E às vezes ria enquanto me batia e disse: ‘Não quer trabalhar para nós? Você ganharia muito dinheiro, é muito bonita’” (Solberg, 1977).

Contudo, a potência analítica do documentário reside na forma como Solberg justapõe essa abjeção material à insistência do dogma cristão, retomando o signo da noiva inaugurado em *A Entrevista*. Mesmo institucionalizadas e violadas, estas jovens não estão imunes à colonização de seus imaginários. A entrevistada Marli, cujos relatos denotam uma visão de mundo construída por telenovelas e romances sensacionalistas, projeta no altar a sua única via de redenção social: “casar-me? Bom, se o destino quiser, por que não? Eu gostaria, se Deus quisesse. Gostaria de me casar para ser feliz”.

A diretora evidencia essa profunda dissonância cognitiva por meio da montagem visual: imagens de vitrines com vestidos de noiva, longos véus e meninas sendo preparadas para a primeira comunhão são abruptamente cortadas para o plano de uma casa paupérrima, onde um bebê repousa num caixote improvisado como berço. Por meio dessa operação semiótica, as imagens denunciam o abismo intransponível entre o ideal opressor de pureza compulsória — a fantasia de ascensão pelo matrimônio — e a miséria imposta a

esses corpos. Jenny, numa tentativa desesperada de salvar alguma integridade, exterioriza o conflito central da obra ao dizer: “acho que mesmo se uma mulher perder a virgindade, ainda pode ser pura... Quero ser eu mesma, só isso... Quero ser simplesmente Jenny”.

A radicalidade deste documentário consolida-se na postura enunciativa de Solberg. Rompendo o distanciamento da diegese e a falsa objetividade documental, a cineasta autoinscreve-se fisicamente no plano. Ela dialoga, questiona e chora com as entrevistadas, demonstrando que não é possível abordar o trauma sem uma ética de implicação. A subjetividade no filme não é utilizada para singularizar uma exceção, mas para humanizar os sujeitos de uma fratura coletiva. Ao se colocar em tela, Solberg atesta de forma definitiva que “o pessoal é político”: por trás da violência secular da colonização, a câmera encontra vozes que, a despeito de todas as violações, ainda lutam pelo direito primário de existirem “simplesmente” como donas de si mesmas.

Desta forma, *Simplesmente Jenny* encerra o ciclo das décadas de 1960 e 1970 expondo a face mais abjeta da anexação territorial: o corpo da mulher jovem, pobre e racializada como um espaço de descarte e violação institucional. Ao autoinscrever-se na narrativa e partilhar a dor das suas entrevistadas, Solberg retira o “pessoal” do isolamento doméstico ou do reformatório para o lançar no centro do debate ético e político. Esta postura prepara o terreno para que, quarenta anos depois, a cineasta retorne ao Brasil para documentar não mais a queda ou a submissão, mas a organização coletiva de mulheres que decidiram transformar o seu próprio corpo na mais importante das frentes de batalha.

Brasil, 2017: O útero, a lei e a retomada do corpo como trincheira política em *Meu Corpo, Minha Vida*

Quarenta anos após o encerramento de sua trilogia documental gravada em 16mm, Helena Solberg retorna à temática feminina com *Meu corpo, minha vida* (2017), atualizando o debate para um dos eixos mais sensíveis e conflituosos dos direitos reprodutivos: a criminalização do aborto no Brasil. O documentário inicia com o eco uníssono de mulheres em uma manifestação na Avenida Paulista: “legaliza, o corpo é nosso, é nossa escolha, é pela vida das mulheres”, sobreposta a imagens de cartazes com os dizeres “Nem Dilma, nem Marina. Somos todas Jandira. Aborto legal, seguro e gratuito” (Solberg, 2017). As cenas das manifestações nas ruas e praias são congeladas e salta a imagem de uma manchete de jornal: “Turma do STF decide que aborto nos três primeiros meses de gravidez não é crime” (Solberg, 2017). A partir dessa introdução, a sociologia da imagem de Solberg opera uma mudança de paradigma: a câmara já não precisa entrar nos quartos burgueses ou nos reformatórios bolivianos para encontrar a política; o corpo feminino é agora reivindicado publicamente como uma trincheira política.

A interferência da religião no Estado laico, no entanto, reage violentamente a essa insurgência. Essa fusão, fortemente denunciada no documentário, não é um fenômeno isolado, mas a perpetuação de um projeto histórico de dominação. Sob a ótica de Silvia Rivera Cusicanqui, essa aliança entre a moral cristã e a lei estatal é um vestígio irrefutável do

colonialismo interno, que continua a ditar a gestão da vida e da morte na América Latina. Para compreender essa dissimulação jurídica, recorre-se ao pensamento da socióloga boliviana: “no colonialismo, as palavras não designam, mas encobrem” (Cusicanqui, 2015, p. 175, tradução nossa). O discurso legal de proteção à vida encobre, na verdade, uma necropolítica estatal. Isso fica evidente na constatação trágica da jornalista Flávia Oliveira no filme: “As mulheres estão morrendo, literalmente. Elas morrem em razão de um debate contaminado pela religião e pela moral e de um Estado que não se ocupa de dar a atenção devida a esse problema de saúde pública” (Solberg, 2017).

A força dessa “contaminação” revela-se nos discursos políticos e religiosos que repudiam a decisão do STF. O documentário expõe o pastor Silas Malafaia atacando a corte por uma suposta “história estúpida de querer envolver o judiciário em apoiar o aborto”, enquanto o senador Magno Malta chega ao absurdo de comparar a interrupção da gravidez aos maus-tratos de animais, bradando que “matar uma criança no útero com três meses (...) Assassinar, pode; mas a vaquejada não pode” (Solberg, 2017). Para agravar o quadro, o Estado ainda precisa lidar com a hegemonia da Igreja Católica, ilustrada por uma manchete de jornal exibida no filme: “papa Francisco permite o perdão permanente ao aborto” (Solberg, 2017). A concessão do “perdão” reafirma o aborto como pecado moral, distanciando-o do que deveria ser: um debate laico de saúde pública e direitos fundamentais.

Para além da violência institucional, a obra captura o peso esmagador do julgamento social. O estigma atesta que, no imaginário conservador, o corpo da mulher deve satisfazer compulsoriamente o mandato da reprodução. Rita Laura Segato conceitua essa invasão como a espinha dorsal da expropriação patriarcal, ressaltando que o controle reprodutivo é, na verdade, um imperativo de soberania:

O corpo das mulheres é o território no qual a jurisdição do poder se inscreve e se exhibe aos seus pares. A violência sexual, portanto, não responde a uma pulsão libidinal, mas sim a um mandato de dominação que busca reafirmar a soberania patriarcal mediante a expropriação do espaço físico e simbólico da vítima. (Segato, 2016, p. 21, tradução nossa)

Essa expropriação é cirurgicamente dissecada pelo ex-secretário nacional da Justiça, Pedro Abramovay, ao atestar que a legislação brasileira foi “feita pelos homens para os homens”, partindo da premissa de que a mulher “nasceu para ser mãe” (Solberg, 2017). Ele recorda que até mesmo a permissão legal para o aborto em caso de estupro, datada da década de 1940, não visava proteger a mulher, mas “a honra da família” e do marido patriarca. A criminalização, portanto, serve como punição moral contra a desobediência feminina: “Por que a gente criminaliza o aborto? [...] essa é a única função do crime de aborto: estigmatizar como criminosas as mulheres que desafiaram o papel de ser mãe que a sociedade impôs a ela” (Solberg, 2017).

Esse estigma, contudo, possui um nítido recorte de classe e raça, aprofundando o caráter excludente do colonialismo. Como aponta a psicóloga Luciene Lacerda, a criminalização do aborto atua como uma guilhotina social sobre “mulheres negras e pobres”, que, ao se submeterem à procedimentos inseguros, enfrentam sequelas, esterilidade ou a morte.

Para a especialista, a inércia do Estado “é literalmente escolher quem morre”, silenciando o fato de que “o aborto deve ser um direito da mulher de ter uma escolha de como, quando, de que maneira e quantos filhos quer” (Solberg, 2017).

Em suma, ao dar voz a essas mulheres, ativistas e especialistas, *Meu corpo, minha vida* encerra a trajetória analisada neste estudo não com o silenciamento, mas com a retomada do território corpóreo. Solberg demonstra que a resistência feminina avançou do questionamento velado da pureza em *A Entrevista* (1966) para o embate direto e legal pelo direito de existir e decidir no século XXI.

Últimas reflexões

A investigação da filmografia de Helena Solberg aqui empreendida demonstra que o lema “o pessoal é político” não é apenas uma moldura temática, mas a própria espinha dorsal de uma estética documental comprometida com a descolonização do olhar. Ao longo de meio século, Solberg capturou a metamorfose do corpo feminino latino-americano: de um território de anexação passiva e silenciada nas esferas privadas da burguesia de 1966, para uma trincheira de resistência coletiva e reivindicação jurídica no Brasil de 2017.

A aplicação da sociologia da imagem de Silvia Rivera Cusicanqui permitiu reconhecer que o cinema de Solberg não apenas ilustra a história, mas a teoriza através da visualidade. As imagens das *polleras* barradas nas fábricas ou do berço improvisado em um caixote funcionam como textos primários que desvelam as camadas do colonialismo interno e da exploração capitalista que a palavra oficial frequentemente tenta encobrir. Complementarmente, o aporte de Rita Laura Segato foi fundamental para compreender que a violência e o controle reprodutivo não são desvios morais, mas mecanismos de soberania patriarcal que tentam manter o corpo feminino sob constante jurisdição externa. Conclui-se que a trajetória de Solberg opera um movimento de “saída do confinamento”. Se em *A Entrevista* a política estava oculta sob o véu e a castidade, em *Meu corpo, minha vida* ela ocupa a praça e o tribunal. O documentário, sob as lentes da cineasta, deixa de ser um mero registro, para se tornar um instrumento de agência. Ao dar voz e protagonismo a jovens burguesas, operárias exaustas, adolescentes violadas e ativistas pelos direitos reprodutivos, Solberg não apenas documenta a subalternidade, mas performa a sua ruptura. O pessoal permanece político, mas agora, devidamente armado com a consciência de que o corpo é o território primeiro de toda a liberdade.

Referências Bibliográficas

- Amaral, L., & Italiano, C. (Orgs.). (2018). *Catálogo retrospectiva Helena Solberg*. Filmes de Quintal.
- Berger, J. (2023). *Modos de ver*. Fósforo.

- Cusicanqui, S. R. (2010). *Ch'ixinakax utxiwa: Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Tinta Limón.
- Cusicanqui, S. R. (2015). *Sociología de la imagen: Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Tinta Limón.
- Fiorin, J. L. (1995). *Linguagem e ideologia*. Ática.
- Holanda, K. (2015). Documentaristas brasileiras e as vozes feminina e masculinas. *Significação*, 42(44). <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/103434>
- Holanda, K. (2017). Helena Solberg: Entre o pessoal e o político. *Devires*, 14(2), 184–203. https://www.academia.edu/44684902/Helena_Solberg_entre_o_pessoal_e_o_politico_Revista_Devires_2017_publicado_em_2020_
- Segato, R. L. (2016). *La guerra contra las mujeres*. Traficantes de Sueños.

Referências filmicas

- Solberg, H. (Diretora). (1966). *A entrevista* [Filme].
- Solberg, H. (Diretora). (1976). *The double day* [Filme].
- Solberg, H. (Diretora). (1977). *Simplemente Jenny* [Filme].
- Solberg, H. (Diretora). (2017). *Meu corpo, minha vida* [Filme].

Resumen: El presente artículo investiga la representación de la mujer latinoamericana en la filmografía de la cineasta Helena Solberg, bajo la égida del lema feminista “lo personal es político”. El análisis recorre un itinerario cronológico que comprende las obras *A entrevista* (1966), *The Double Day* (1976), *Simplemente Jenny* (1977) y *Meu corpo, minha vida* (2017). Amparándose en el aporte teórico-metodológico de la sociología de la imagen de Silvia Rivera Cusicanqui y en las formulaciones de Rita Laura Segato sobre la territorialidad del cuerpo femenino, el estudio discute cómo la cámara de Solberg desvela la asimetría de poder entre la hegemonía patriarcal-colonial y la subalternización femenina. Los resultados demuestran una gramática visual que transita de la denuncia de la “anexión” moral y simbólica de la mujer burguesa a la exposición de la expropiación material del trabajo y del estigma sobre los cuerpos racializados. Por último, se observa que la obra reciente de la directora actualiza el debate al transformar el útero y la autonomía reproductiva en centros de disputa política y jurídica, consolidando el cine documental como una herramienta de emancipación y de resistencia decolonial en América Latina.

Palabras clave: Helena Solberg - Cine Documental Latinoamericano - Feminismo de Segunda Ola - Lo Personal es Político - Mujeres Latinoamericanas - Sociología de la Imagen - Decolonialidad - Cuerpo como Territorio - Violencia Patriarcal - División Sexual del Trabajo.

Abstract: This article investigates the representation of Latin American women in the filmography of filmmaker Helena Solberg, under the aegis of the feminist slogan “the personal is political.” The analysis follows a chronological itinerary encompassing the works *A entrevista* (1966), *The Double Day* (1976), *Simplemente Jenny* (1977), and *Meu corpo, minha vida* (2017). Relying on the theoretical-methodological framework of Silvia Rivera Cusicanqui’s sociology of the image and Rita Laura Segato’s formulations on the territoriality of the female body, the study discusses how Solberg’s camera unveils the power asymmetry between patriarchal-colonial hegemony and female subalternization. The results demonstrate a visual grammar that transitions from denouncing the moral and symbolic “annexation” of the bourgeois woman to exposing the material expropriation of labor and the stigma placed on racialized bodies. Finally, it is observed that the director’s recent work updates the debate by transforming the uterus and reproductive autonomy into centers of political and legal dispute, consolidating documentary cinema as a tool for emancipation and decolonial resistance in Latin America.

Keywords: Helena Solberg - Latin American Documentary Cinema - Second-Wave Feminism - The Personal is Political - Latin American Women - Sociology of the Image - Decoloniality - Body as Territory - Patriarchal Violence - Sexual Division of Labor.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo.]

Gizelia Mendes Saliby. É doutoranda e mestra em Semiótica e Linguística Geral pela Universidade de São Paulo (USP). Especialista em Língua Portuguesa e Literatura pela Universidade Presbiteriana Mackenzie, possui dupla graduação: em Letras (Português/ Inglês) pela Universidade Anhanguera e em Design de Moda pela Faculdade Drummond. Com mais de 15 anos de experiência no ensino de língua portuguesa e redação, atua como pesquisadora no Grupo de Estudos em Poéticas Experimentais (GEPOEX/USP), sob coordenação do Prof. Dr. Antonio Vicente Seraphim Pietroforte, e no Grupo de Estudos Semióticos (GES-USP). Suas investigações articulam semiótica visual e estudos de gênero, com foco atual nas representações da cultura do estupro no cinema. E-mail: gizeliasaliby@gmail.com

Protagonismo femenino y LGBTQIAPN+ en los videojuegos

Giovanna Guião Pinheiro, Lisa Mombach Schmidt y
Emilia Christie Picelli Sanches⁽¹⁾

Resumen: Este texto analiza la importancia de una representación diversa e inclusiva para la comunidad LGBTQIAPN+ y para el público femenino en los videojuegos. Propone reflexiones sobre los estereotipos presentes en las narrativas interactivas que refuerzan la imagen social de las características femeninas, e impulsa la subversión de estos estereotipos para construir representaciones más responsables e interesantes de estos dos grupos. Estimula el desarrollo profundo de personajes femeninos y LGBTQIAPN+ en los videojuegos, sin limitarlos a meros “ayudantes” o “elementos cómicos”. Finalmente, presenta una guía para la creación de personajes, con sugerencias de formas y características interesantes para el desarrollo de juegos más diversos e inclusivos, explorando los cambios culturales que pueden surgir de este impulso.

Palabras-clave: Juegos - Guía - Representatividad - Feminismo - LGBTQIAPN+ - Género - Sexualidad - Desarrollo - Diversidad - Inclusión

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 195]

(1) Ver CV en pág. 196

Introducción

La 12.ª edición de la *Pesquisa Game Brasil*, realizada en 2025 (Go Gamers, 2025), muestra que el porcentaje de personas que consideran a los juegos digitales como una de sus principales formas de entretenimiento aumentó en relación con el año anterior. Considerando la audiencia consumidora de juegos digitales en países de América Latina (como Brasil, Argentina, Chile, Colombia, México y Perú), el uso de videojuegos como forma de entretenimiento alcanzó el 82,8 %, frente al 73,9 % registrado en 2024. Este dato sugiere que los videojuegos forman parte de la vida cotidiana de la mayoría de la población latinoamericana, generando un impacto cultural significativo en la sociedad.

Asimismo, el mismo informe indica que el 53,2 % de las personas jugadoras se identifican como mujeres. Sin embargo, la representatividad de mujeres trabajadoras en la industria de los videojuegos continúa siendo minoritaria (Costa, 2023). Considerando estos datos y la influencia de los videojuegos en la cultura, resulta pertinente investigar esta temática en el contexto social actual. En este trabajo, particularmente, analizamos la representatividad positiva y la inclusión de este público (mujeres), tanto como personajes activas en los videojuegos como en su participación en el desarrollo y creación de estas narrativas. También se problematiza la representatividad LGBTQIAPN+¹ en conjunto con la representación femenina², dado que la historia de la creación y popularización de los videojuegos presenta un protagonismo incipiente en relación con ambos públicos, teniendo como principal público objetivo a varones blancos heterosexuales (Costa, 2023). Este enfoque en el desarrollo de juegos dio lugar a narrativas que perpetúan una visión del mundo con una carga ideológica que refuerza roles de género alineados con la misoginia, una sociedad patriarcal, homofóbica y machista.

A esto se suma una motivación personal para la investigación. Las autoras forman parte tanto de la comunidad *gamer* femenina como de la comunidad LGBTQIAPN+, con experiencias y vivencias cotidianas, y comparten con estas comunidades la percepción de una falta de mejores representaciones en los videojuegos. Por ello, este artículo busca contribuir e incentivar a desarrolladores y desarrolladoras a cubrir este vacío, articulando el carácter interactivo e inmersivo de los videojuegos con su potencial para explorar experiencias femeninas y LGBTQIAPN+.

Aplicando los conceptos del diseño prospectivo (Mazzarotto Filho et al., 2023), es posible identificar a los videojuegos como metaestructuras: estructuras culturales que definen formas de ser y de comprender la realidad, delimitando las posibilidades de existencia y agencia en el plano psicológico de quienes interactúan con ellas. No obstante, esta misma característica permite reconocerlos también como herramientas capaces de tensionar y transformar otras metaestructuras asociadas, como la misoginia y la LGBTQifobia. En este sentido, se considera que el diseño constituye una herramienta potente para promover la representatividad femenina y LGBTQIAPN+; contribuir a una mayor concientización sobre cuestiones de género, raza, etnia y sexualidad; fomentar la empatía y la comprensión; estimular diálogos y reflexiones constructivas; y proporcionar una experiencia de entretenimiento enriquecedora e inclusiva para todas las personas.

Este artículo forma parte de una investigación previa en la que se analizaron personajes femeninos y LGBTQIAPN+ presentes en videojuegos. Los resultados evidenciaron tanto representaciones positivas como negativas. Con el objetivo de asistir a desarrolladores, se elaboró una guía que reúne sugerencias y estrategias para intervenir de manera responsable en la creación de personajes diversos, alejándose de los estereotipos comúnmente presentes en las industrias del entretenimiento.

De este modo, el objetivo de este artículo es presentar brevemente el marco teórico de la investigación y el análisis de personajes femeninos y LGBTQIAPN+, para luego exponer el desarrollo de la guía y su resultado final.

Teorización y conceptos base

Según Costa (2023), un relevamiento realizado en 2021 por Zippia reveló que el 76,3% de las más de 4.000 personas que trabajaban en el desarrollo de videojuegos en Estados Unidos eran hombres, frente a un 23,6% de mujeres. Este porcentaje era aún menor una década atrás, con apenas un 14 % de trabajadoras mujeres.

A partir de esta estadística, se observa que la participación de mujeres en el desarrollo de videojuegos sigue siendo reducida. En consecuencia, surge el interrogante de que, si no hay mujeres, personas LGBTQIAPN+ ni diversidad étnica en posiciones relevantes dentro de la industria, difícilmente se logre una presencia constante de representaciones de calidad en los juegos.

La importancia de la representatividad es reconocida por diversos autores, especialmente en relación con grupos minoritarios. “La novelista británica Virginia Woolf propuso que un personaje literario interesante no es aquel con el cual el lector establece una relación contemplativa, sino aquel que le permite ponerse en su lugar” (Streck & Fragoso, 2014).

Costa Neto (2022) afirma que “la representatividad LGBTQIAPN+ en los medios de entretenimiento puede contribuir de manera negativa o positiva a las vivencias de las personas”. Esta afirmación puede extenderse también a la representación femenina. Dichas representaciones pueden afectar directamente la opinión pública sobre la legitimidad de su existencia, así como aspectos vinculados al autoconocimiento y la autoestima (Costa Neto, 2022).

Del mismo modo en que las representaciones negativas pueden utilizarse para justificar la retirada de derechos, o incluso la destrucción de la autopercepción de una persona LGBTQIAPN+, una representación bien intencionada puede resultar empoderadora y esclarecedora. Además, puede generar un impacto potencialmente positivo en la comunidad, al favorecer una mayor comprensión y validación de la vida pública y privada de estas personas. La representatividad limitada y con efectos claramente negativos es frecuente en lo que respecta a los personajes femeninos. De acuerdo con Bristot (2021), estos tienen mayor probabilidad de desempeñar roles secundarios bajo el arquetipo de “aliada”. Este arquetipo puede reforzar estigmas y estereotipos de género, al ubicar a los personajes en posiciones de fragilidad y soporte, especialmente en juegos con protagonistas masculinos.

El rol de fragilidad impuesto a las mujeres —basado en una supuesta inclinación natural o incluso en una presunta incapacidad para cuidar de sí mismas— es uno de los más recurrentes en la sociedad. Este rol se refleja en los videojuegos a través de arquetipos como “soporte”, “damisela en peligro”, “misión de escolta”, “mujer decorativa” o “mujer trofeo”.

Estos arquetipos reducen a las personajes a ser atractivas y a brindar apoyo al protagonista masculino, lo que no solo disminuye su protagonismo, sino que también limita la presencia de villanas (ya que las mujeres serían incapaces de ser malvadas). Una excepción es la figura de la *femme fatale*, la mujer seductora que utiliza su belleza e inteligencia para atraer a los hombres hacia situaciones peligrosas o comprometedoras, engañando al héroe para obtener beneficios propios, lo que a su vez justifica la violencia dirigida hacia ella.

Este razonamiento refuerza la idea de que el borramiento de las multiplicidades y diversidades femeninas no se limita a la reducción a roles tradicionales de género, sino que

también se extiende a todos los elementos que las constituyen, desafiando incluso la definición misma de lo que significa ser mujer. Esto implica la exclusión de mujeres trans y de mujeres no blancas de la categoría de feminidad, negándoles respeto y derechos. Los trabajos de Costa Neto (2022) y Bristot (2021) señalan que, debido a sus orígenes, el entorno de los videojuegos está dominado por un público masculino cisheteronormativo y patriarcal, lo que contribuye a la escasez de otras formas de representación. Dado que la mayoría de los desarrolladores se inscriben en este perfil, la simplificación o invisibilización de narrativas LGBTQIAPN+ y femeninas se vuelve frecuente, llegando en algunos casos a transformarlas en objeto de burla o sexualización (Bristot, 2021; Costa Neto, 2022). Esto evidencia una falta de interés por representar realidades distintas a la propia. También es necesario considerar el temor de las empresas desarrolladoras a incluir personajes LGBTQIAPN+, motivado por posibles reacciones adversas en comunidades en línea, particularmente de la figura del “hombre nerd”, que se percibe como el principal destinatario de este tipo de productos y que suele reaccionar negativamente ante iniciativas de ampliación de la representatividad. Con frecuencia, los juegos que presentan una representación positiva femenina y LGBTQIAPN+ son etiquetados como *woke*³ y rechazados. De este modo, se evidencia cómo la representatividad en los videojuegos resulta un aspecto relevante y necesario en relación con diversos marcadores sociales, como el género, la orientación sexual, la identidad, la raza y la etnia.

Análisis de personajes femeninos y LGBTQIAPN+

Para explorar la temática del protagonismo femenino y LGBTQIAPN+ en los videojuegos y aportar al desarrollo de nuevas narrativas, se llevó a cabo un análisis de personajes presentes en juegos existentes. La selección de los juegos y personajes se realizó considerando su popularidad, disponibilidad al momento de la investigación, así como su recepción por parte del público.

Asimismo, se buscó conformar una muestra que atravesara distintas generaciones⁴ del desarrollo de videojuegos. De este modo, se analizaron un total de 20 juegos, lanzados entre 1981 y 2023, y 34 personajes. Los juegos analizados fueron: *Donkey Kong*, *Ms. Pac-Man*, *Metroid*, *Street Fighter II: The World Warrior*, *Resident Evil*, *Resident Evil 3*, *Guilty Gear XX*, *Silent Hill 3*, *Portal*, *Resident Evil 5*, *League of Legends*, *Portal 2*, *The Walking Dead*, *Life is Strange*, *The Walking Dead: The Final Season*, *Celeste*, *Legends of Runeterra*, *Guilty Gear Strive*, *Signalis* y *Baldur's Gate 3*.

Como metodología de análisis, se utilizaron los interrogantes propuestos por Santos et al. (2020):

- ¿Quién es el personaje y qué hace?
- ¿En qué momento aparece?
- ¿Cuál es la expresión del personaje?
- ¿Cuáles son sus acciones y pensamientos?

A partir de estas preguntas, se definieron criterios específicos para la caracterización detallada de cada personaje:

- Representación visual
- Tono
- Contribuciones
- Características psicológicas
- Sexualidad
- Vestuario
- Cámara y animación

A partir de este análisis detallado (Guião & Mombach, 2025), se seleccionaron cinco personajes significativos para ser presentados en este artículo, debido a sus representaciones positivas y sensibles: Bridget, Baiken, Madeline, Ariane y Lae'zel.

Bridget (Figura 1), de la serie de juegos de lucha *Guilty Gear* (1998–2024), desarrollada por Arc System Works, presenta un desarrollo interesante. Es presentada, en su primera aparición jugable en *Guilty Gear XX* (2002), como un niño que se viste de niña debido a supersticiones religiosas de su ciudad natal. La superstición indicaba que los gemelos varones traían mala suerte y, debido a ello, sus padres la criaron como niña con la intención de ocultarla de posibles hostilidades.



Figura 1.
Bridget (*Guilty Gear*).

En este contexto, su apariencia femenina, con cabello largo, vestido corto y gestualidad femenina, además de una caracterización carismática, asumió un papel antagónico en relación con los roles de género tradicionales.

Se incorpora a la narrativa del primer juego intentando convertirse en cazadora de recompensas como una forma de probar su masculinidad, incluso solicitando consejos a Baiken (Figura 2), una mujer típicamente masculina. Sin embargo, a lo largo del juego, demuestra ser mejor estableciendo amistades que desempeñándose como cazadora de recompensas, debido a su personalidad torpe y carismática.

A pesar de no estar presente en todos los juegos, Bridget es uno de los personajes más populares y queridos por los fans, habiendo ganado diversos concursos de popularidad. Por ello, en 2022, durante el *Evolution Championship Series (EVO)*, se anunció su regreso en *Guilty Gear Strive* (2021). En su tráiler de anuncio, se indicó que Bridget se identifica plenamente como una mujer transgénero, lo que generó reacciones tanto positivas como negativas dentro de la comunidad del juego.

El nuevo juego presenta la historia del personaje a lo largo de los años, en los que se convierte en una luchadora habilidosa y en una figura influyente —una celebridad dentro del universo del juego (en una metanarrativa respecto de lo ocurrido con el personaje en la vida real). En este momento de la narrativa, Bridget ya había explorado su masculinidad, hecho las paces con sus padres y alcanzado la carrera deseada; sin embargo, persistía una búsqueda interna de su identidad, que se convierte en el foco del juego. Apoyada por sus amistades, finalmente comprende que es una mujer y se acepta como tal, no por superstición, seguridad o para agradar a otros, sino porque eso es lo que genuinamente la hace feliz, a pesar de las expectativas externas.

Cabe mencionar que el elenco del juego cuenta con diversas personajes femeninas con agencia, como es el caso de Baiken, una mujer con rasgos y personalidad más masculinos que desafía los estándares de género sin caer en el arquetipo de la mujer que actúa como hombre.



Figura 2. Baiken (*Guilty Gear*).

Celeste es un juego de plataformas que recompensa al jugador por no rendirse y aprender de sus errores, centrado en el control del movimiento de la protagonista Madeline (Figura 3), involucrando la superación de obstáculos mediante saltos, escaladas e impulsos que evolucionan desde los más simples hasta los más complejos y difíciles de ejecutar.

A lo largo del juego, Madeline enfrenta diversos desafíos, ya sea a través de personajes, del diseño de niveles, de nuevas mecánicas de movimiento o de enemigos. A diferencia de otros juegos en los que es posible derrotar enemigos, en *Celeste* la única forma de progresar frente a los obstáculos es ejecutar los movimientos con la mayor precisión posible. Esto obliga al jugador a aprender de sus errores, ser creativo y desarrollar su dominio de las mecánicas.



Figura 3. Madeline (*Celeste*).

El jugador principiante comienza con lo básico y, junto con Madeline, atraviesa un recorrido en el que necesita evolucionar y aprender más sobre sí mismo, generando un equilibrio entre la frustración —al no lograr superar un desafío— y la satisfacción de finalmente conseguirlo.

En una de las fases, se presenta una secuencia de acontecimientos que provocan en Madeline un ataque de ansiedad. Para avanzar, el juego enseña una técnica de respiración que sirve tanto para calmar el estado emocional del personaje como mecánica de progresión. *Celeste* está repleto de metáforas y simbolismos, siendo el principal la escalada de una montaña, que representa la búsqueda y la persistencia para alcanzar un objetivo. A lo largo del juego, Madeline es confrontada por su propio subconsciente, que intenta desmotivarla y hacerla desistir, constituyéndose como un enemigo dentro del juego.

La principal enseñanza del juego es la de aceptar todas las facetas de uno mismo, incluso aquellas consideradas “negativas”, y ser quien se es, configurándose como una representación significativa tanto desde una perspectiva femenina como personal.

Asimismo, existen objetivos opcionales que permiten una interpretación desde una perspectiva transgénero. La escalada funciona como una alegoría de las experiencias y desafíos de la transición de género, resignificando elementos de la personalidad de la protagonista y los conflictos que enfrenta.

Signalis se destaca por presentar un elenco compuesto casi en su totalidad por personajes femeninos y por tener como uno de sus ejes un romance entre dos mujeres. Esta estructura permite explorar diversas relaciones entre personajes, más allá del romance, como compañerismo, sororidad, vínculos laborales, maternidad y amistad, entre otras, que suelen estar reservadas a personajes masculinos.

En este universo, debido a la biorresonancia (característica atribuida únicamente a las mujeres), la sociedad se desarrolló con una mayor igualdad de género, posiblemente incluso con rasgos matriarcales, evidenciada en la presencia de mujeres en posiciones de poder (como emperadora o líder revolucionaria), así como en ocupaciones tradicionalmente masculinas. Esta estructura contextualiza los acontecimientos del juego de manera que evita los estereotipos. Ariane (Figura 4), una de las personajes más relevantes, podría ser interpretada como una “damisela en peligro”; sin embargo, la permanencia de su agencia y la diversidad del elenco femenino impiden que este arquetipo domine la narrativa. No es la única mujer en una posición vulnerable, sino una más dentro de un conjunto diverso de personajes que enfrentan distintos desafíos.



Figura 4. Ariane (*Signalis*).

Finalmente, *Baldur's Gate 3* ofrece una experiencia destacada para el público femenino y LGBTQIAPN+, al construir un mundo sin prejuicios que no ridiculiza a los personajes femeninos y queer. El juego permite establecer relaciones afectivas sin restricciones de

orientación sexual y ofrece opciones amplias de personalización de género, voz, tipo de cuerpo y genitalidad.

El juego también utiliza el vestuario como recurso para caracterizar a los personajes, reflejando sus ideales, clase social e historia. En el caso de Lae'zel (Figura 5), su armadura protege puntos vitales sin limitar su movilidad y presenta ornamentos que representan su prestigio como soldado Githyanki. Su espada, de gran tamaño, refuerza su atributo principal: la fuerza, coherente con su rol de guerrera.

Estas características derivan de la cultura de su raza, descrita como un grupo de sobrevivientes de una larga esclavización que se transformaron en invasores implacables. Otro recurso utilizado para reforzar la construcción de su fortaleza es la representación de heridas en su cuerpo tras las batallas.



Figura 5. Lae'zel (*Baldur's Gate 3*).

Existen múltiples formas de progresar en *Baldur's Gate 3*: el jugador puede optar por el diálogo o por el combate. Una forma efectiva de demostrar la fortaleza de un personaje no es hacerlo invencible, sino mostrar su persistencia frente a los conflictos, rasgo fundamental en la caracterización de Lae'zel.

La guía “Juego de Niña: guía para buenas representaciones en videojuegos”

Tras la revisión teórica y el análisis de personajes mujeres y LGBTQIAPN+ en videojuegos, se desarrolló una guía con sugerencias y estrategias para intervenir de forma responsable en la creación de personajes diversos, alejándose de los estereotipos.

La guía fue titulada “Juego de Niña: guía para buenas representaciones en videojuegos” (Figura 6) y está compuesta por cuatro secciones:

- ¿Por qué es importante crear un personaje femenino bien construido?
- Puntos que fortalecen a los personajes de los juegos y la representación femenina
- Qué no hacer
- Metodología para la creación de videojuegos



Figura 6. Guía.

Debido a los límites del presente artículo, se presentan las secciones principales de la guía: “Puntos que fortalecen a los personajes de los juegos y la representación femenina” y “Qué no hacer”. Ambas secciones fueron construidas a partir de los análisis realizados previamente (ejemplificados en este artículo a través de los cinco personajes mencionados).

Puntos que fortalecen a los personajes de los juegos y la representación femenina

- **Agencia:** la agencia de la personaje femenina es un elemento esencial para un buen desarrollo; cuanto mayor sea la agencia que la personaje tenga dentro de la historia, más oportunidades narrativas surgirán y mayor será su importancia en la trama, abriendo también espacio para comunicar elementos que puedan inspirar a las jugadoras. Madeline, de *Celeste*, muestra cómo confiar la historia a la propia personaje permite una exploración más profunda y, por ello, más íntima y enriquecedora para todos los personajes femeninas.
- **Ser imperfecta:** permitir que la personaje se lastime, cometa errores, se ensucie y haga cosas incorrectas en general valoriza su desarrollo y contrarresta el estereotipo de cuidado, inocencia y pureza comúnmente asociado a las mujeres. Un ejemplo de ello son Ellie (Figura 7) y Abby, de *The Last of Us Part II*, quienes son personajes fuertes y se muestran capaces de enfrentar tanto a los zombis como a los humanos presentes en el universo del juego, aun siendo dos jóvenes adultas. Esto se justifica y resulta verosímil porque los personajes enfrentan un entorno extremadamente hostil y aprenden de esos desafíos, desarrollándose como figuras capaces de habitar ese universo.



Figura 7. Ellie (*The Last of Us 2*).

- **Amor y empatía:** el amor y la empatía deben ser valorizados, así como otras características culturalmente vistas por nuestra sociedad como inherentemente ligadas a lo femenino. La desvalorización de estas características en favor de las llamadas características masculinas constituye una forma de segregar y desvalorizar específicamente a las mujeres, haciendo que las jugadoras sientan vergüenza de sí mismas y busquen encajar en un patrón artificial en el que lo “bueno” es ser como los hombres y agradecerles, compitiendo por

quién es más merecedora de respeto y reconocimiento. Una personaje que logra equilibrar y valorizar su feminidad es Bridget, de *Guilty Gear*, quien, a pesar de su fuerza y capacidad de combate, alcanza sus mayores logros gracias a sus amistades y a su capacidad de comunicación empática con otras personas. Expresar emociones no es una debilidad ni una falta de autocontrol, sino una habilidad humana que requiere sinceridad y práctica.

- **Subvertir estereotipos:** presente en personajes como Ariane, de *Signalis*, y Baiken, de *Guilty Gear*, ya que subvierten los estereotipos de la “damisela en peligro” y del “hombre con falda”, mostrando a las jugadoras que ellas tampoco están limitadas a estereotipos y que pueden ser más que una simplificación extrema impuesta por otras personas.
- **Neutralización:** práctica de reducir el peso de arquetipos negativos, como el de la “damisela en peligro”, equilibrándolos mediante la presentación de otras personajes femeninas que no se encuadran en esa descripción. Ariane puede aproximarse a este estereotipo, pero el hecho de que en *Signalis* existan múltiples mujeres en situaciones diversas y con narrativas distintas reduce el peso de ese arquetipo a partir de la variedad, mostrando que esa no es la única realidad posible para una mujer. Cuando se exploran diferentes relaciones entre mujeres (no sólo las románticas), aumentan las posibilidades de que una jugadora se identifique con alguna de ellas y vea sus propios vínculos representados en la pantalla, incluyendo conflictos familiares que pueden ser enfrentados de maneras inspiradoras y validadoras.
- **Narrativa relacionada con el personaje:** es fundamental definir la historia, motivaciones y características antes de desarrollar la personaje, de modo que el aspecto visual refleje estos elementos. Esto es fácilmente observable en Lae'zel, de *Baldur's Gate 3*, donde cada uno de sus equipamientos y tatuajes refleja aspectos de su personalidad, historia y cultura, lo que enriquece el mundo del juego e inserta a la personaje como participante activa de ese entorno. Otra forma de abordar este aspecto es construir la narrativa a partir de la experiencia de la personaje, tratando temas relevantes y utilizándolo como fuerza motriz de esa realidad.
- **Mundos fantásticos:** pueden modificar estigmas y normas sociales, permitiendo imaginar un mundo “mejor” y más comprensivo con nuestras experiencias, menos peligroso y más acogedor, donde sea posible explorar plenamente nuestras formas de existir. Esta capacidad puede observarse en *League of Legends* y *Baldur's Gate 3*, cuyos universos no limitan ni oprimen a ningún grupo social independientemente de su género, raza o sexualidad.

Qué NO hacer

- **Características visuales repudiadas:** cintura extremadamente delgada, busto y glúteos exagerados con intención de sexualización, físico inadecuado para el rol del personaje, estándares estéticos de delgadez y estereotipos étnicos. En lo que respecta al vestuario, evitar ropa excesivamente corta o ajustada con intención de sexualizar a la personaje, prendas inapropiadas para la situación o vestimentas que resulten disonantes en comparación con los personajes masculinos.
- **Características narrativas repudiadas:** falta de protagonismo respetado dentro de la narrativa, ausencia de identidad y trayectoria propia, desconexión entre la historia del juego y la personaje, falta de objetivos y metas, ausencia de desarrollo a lo largo de la

narrativa, falta de cuestionamiento de los roles de género y tratamiento de la personaje únicamente como instrumento o como objetivo para otros personajes.

- **Cámara y animación:** evitar el *male gaze*, el uso de cámaras sexualizantes y representaciones en las que el personaje interactúa de manera sensual con el jugador.
- **Características psicológicas:** ausencia de rasgos como autoconfianza, sarcasmo, pensamiento estratégico, racionalidad, emociones, independencia, coraje y autonomía.
- **Sexualización:** objetificación del personaje, perpetuación de estándares de pureza femenina, erotización, énfasis en el atractivo sexual, dependencia emocional y reducción del personaje a un mero interés romántico.

Como ejemplo de estas características repudiadas se menciona a Lara Croft en *Tomb Raider* (1996) (Figura 8).



Figura 8. Lara Croft (*Tomb Raider* 1996).

Consideraciones finales

Este artículo buscó poner en evidencia la importancia de la representatividad y la inclusión para grupos sociales minoritarios (en especial, mujeres y la comunidad LGBTQIAPN+) con el fin de fomentar cambios en el desarrollo y en el protagonismo dentro de los videojuegos. Asimismo, presentó reflexiones sobre género y sexualidad que surgen a partir de estereotipos y tipos de representaciones ya existentes en los medios de entretenimiento, vinculando dichas reflexiones con las narrativas y el diseño de personajes presentes en los videojuegos.

A partir de una revisión teórica y de la presentación de un análisis de 4 juegos y 5 personajes femeninos y LGBTQIAPN+ de videojuegos, fue posible señalar sugerencias de características en el desarrollo de personajes consideradas “constructivas” o “evitables”, las cuales fueron condensadas en una guía titulada “Juego de Niña: guía para buenas representaciones en videojuegos”. Esta guía tiene como objetivo ampliar el acceso a este tipo de información y fomentar su utilización por parte de desarrolladores y desarrolladoras de videojuegos que deseen crear personajes y mundos diversos, contemplando el espectro LGBTQIAPN+ y femenino.

De este modo, se busca generar una influencia positiva en la forma en que los personajes son construidos y representados, proyectando cambios tanto en la manera en que la comunidad *gamer* se relaciona con el mundo como en las estructuras sociales que la rodean.

Notas

1. La sigla LGBTQIAPN+ corresponde a: lesbianas, gays, bisexuales, transexuales y travestis, *queer*, intersexuales, asexuales, pansexuales, no binaries y otras identidades.
2. Aunque se reconocen las diferencias conceptuales entre “representación femenina” y “representación de mujeres”, en este trabajo se utilizan como sinónimos.
3. El término “*woke*”, de origen afroamericano, refiere a la conciencia sobre cuestiones de justicia social y racial, derivado de la expresión “*stay woke*”.
4. Las generaciones mencionadas corresponden a las clasificaciones históricas de videojuegos establecidas por la industria para representar avances tecnológicos.

Referencias

- Bristot, P. (2021). *Análise da representatividade das personagens femininas em jogos digitais sob a perspectiva da narrativa*. <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/226799>
- Costa, E. G. da. (2023). *Representatividade racial e de gênero em jogos eletrônicos: Uma visão em torno do mainstream* [Tesis doctoral, Universidade Federal do Rio Grande do Sul].
- Costa Neto, H. (2022). *A questão da representatividade LGBTQ+ em jogos digitais* [Trabajo de conclusión de curso, Universidade Federal da Bahia]. <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/36426>
- Go Gamers. (2025). *PGB: Pesquisa Game Brasil – Trend Report 25*. Go Gamers.
- Mazzarotto Filho, M. et al (2023). Prospectando qualidades relacionais anticoloniais na Educação em Design. *Virus Journal*, v.1 n.26. https://revistas.usp.br/virus/pt_BR/article/view/228457
- Guião, G. P., & Mombach, L. S. (2025). *Jogue como uma menina: guia para o protagonismo feminino e LGBTQIA+ em jogos eletrônicos* [Trabajo de conclusión de curso, Universidade Tecnológica Federal do Paraná].

- Santos, K. P., Cunha, A., & Lima, E. S. de. (2020). A evolução da representação da figura feminina nos jogos: Um estudo de caso das séries Bayonetta, Tomb Raider e The Witcher. Em *Proceedings of SBGames 2020* (pp. 458–466). https://www.researchgate.net/publication/346025203_A_Evolucao_da_Representacao_da_Figura_Feminina_nos_Jogos_Um_Estudo_de_Caso_das_Series_Bayonetta_Tomb_Raider_e_The_Witcher
- Streck, M., & Fragoso, S. (2014). Um framework para a criação e avaliação de personagens para games narrativos. Em *Anais do 11º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design* (pp. 156–167). Blucher. <https://doi.org/10.5151/designpro-ped-00287>
- Wizards of the Coast. (2014). *Dungeons & Dragons: Player's handbook* (5th ed.).

Resumo: Este texto discorre sobre a importância de uma representação diversa e inclusiva para a comunidade LGBTQIAPN+ e para o público feminino nos jogos eletrônicos. Propõe reflexões acerca de estereótipos encontrados em narrativas interativas, que reforçam a imagética social de características femininas, incentivando a subversão desses estereótipos de forma a construir representações mais responsáveis e interessantes desses dois grupos. Estimula o desenvolvimento com profundidade de personagens femininas e LGBTQIAPN+ em jogos eletrônicos, não se limitando apenas a “ajudantes” e “alívio cômico”. Por fim, apresenta um guia feito para auxiliar na criação de personagens, com sugestões de formas e características interessantes para um desenvolvimento de jogos mais diverso e inclusivo, prospectando as mudanças culturais que podem surgir a partir desse incentivo.

Palavras-chave: Jogos - Guia - Representatividade - Feminismo - LGBTQIAPN+ - Gênero - Sexualidade - Desenvolvimento - Diversidade - Inclusão

Abstract: This text discusses the importance of diverse and inclusive representation for the LGBTQIAPN+ community and for female audiences in video games. It proposes reflections on stereotypes found in interactive narratives that reinforce the social imagery of feminine characteristics, encouraging the subversion of these stereotypes in order to build more responsible and interesting representations of these two groups. It stimulates the in-depth development of female and LGBTQIAPN+ characters in video games, not limiting them to mere “helpers” and “comic relief.” Finally, it presents a guide to assist in character creation, with suggestions for interesting forms and characteristics for the development of more diverse and inclusive games, exploring the cultural changes that may arise from this encouragement.

Keywords: Games - Guide - Representation - Feminism - LGBTQIAPN+ - Gender - Sexuality - Development - Diversity - Inclusion

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo.]

Giovanna Guião Pinheiro. Licenciada en Diseño por la Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), Brasil. Trabajó en el Projeto Estímulo (acciones educativas de concientización y mejora de la calidad de vida para personas con enfermedad de Parkinson) como traductora del inglés al portugués, creadora de piezas gráficas y editora de video. Se desempeñó como diseñadora en la Agência Agência (proyectos de diseño sin costo y vinculados a movimientos sociales), donde participó en la creación de la identidad visual de UTFem Curitiba (emprendimiento femenino) y del Projetozinho Tiradentes (programa extracurricular) en la ciudad de Curitiba, Brasil. Sus áreas de interés incluyen: diseño de personajes, diseño inclusivo, desarrollo de videojuegos, experiencia de usuario, level design, accesibilidad y narrativas. giovanna.guiap@gmail.com

Lisa Mombach Schmidt. Maestranda en diseño prospectivo en la Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), Brasil, donde también obtuvo su título de grado en Diseño y su formación técnica integrada en Electrónica. Trabajó en el proyecto Núcleo de Fotografia (divulgación científica y acciones pedagógicas) en colaboración con los proyectos Slow Food Academy (producción y consumo consciente de alimentos), Experimento Anima y Projeto Estímulo (acciones educativas de concientización y mejora de la calidad de vida para personas con enfermedad de Parkinson). También trabajó en Brazuca Produções en los proyectos Cinesolar, BikeCine, CineAutorama y Gato Fest, iniciativas de cine itinerante impulsadas por energías renovables, que operan en regiones sin acceso a salas de cine y promueven acciones pedagógicas como talleres de animación en escuelas públicas. lisamombachs@gmail.com

Emilia Christie Picelli Sanches. Profesora en la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño de la Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Brasil. Dicta asignaturas de diseño gráfico, como Diseño Inclusivo, Ergonomía Informativa y Comunicación Visual. Fue profesora en la Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), Brasil. Su formación es en Diseño (grado) y Diseño de la Información (maestría y doctorado). Realizó una estancia doctoral en el Inclusive Design Research Centre de la OCAD University (Canadá). Sus principales intereses de investigación incluyen: diseño inclusivo, diseño de la información, experiencia de usuario, videojuegos, interfaces, lenguaje claro y accesibilidad. emiliasanches@ufu.br

Representaciones del Fútbol en Telenovelas Brasileñas y Argentinas: ¿Se Tematizan Cuestiones de Género y Sexualidad?

Vanrochris Helbert Vieira⁽¹⁾

Resumen: Las telenovelas y el fútbol son elementos importantes de la cultura popular de países latinoamericanos. Mientras que el fútbol constituye un espacio marcado por el refuerzo de la masculinidad tradicional, las telenovelas configuran un género que favorece la reflexividad de las audiencias. A partir de esta premisa, la investigación se propone observar si, en las tramas sobre fútbol presentes en telenovelas brasileñas y argentinas, se tematizan cuestiones de género y sexualidad. Se analizaron producciones emitidas desde la década de 1980 por la señal brasileña Globo y por las señales argentinas Telefe y Eltrece. Se identificó que esta tematización aparece en apenas el 5% de las telenovelas brasileñas y en el 2% de las argentinas. Este panorama indica que la posibilidad de que este género contribuya a procesos reflexivos en torno al tema es puntual y difusa.

Palabras clave: telenovela - fútbol - representación - género - sexualidad - medios - Brasil - Argentina - latinidad - homoorientación.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 207]

(1) Ver CV en pág. 208

Introducción

Considerando que el fútbol y las telenovelas son dos elementos importantes en la construcción de la identidad latinoamericana (Guedes, 2002), el punto de partida de este artículo es la posibilidad de identificar relaciones entre estos dos fenómenos y las cuestiones de género y sexualidad. Este interrogante surge debido a la relevancia de estos ejes en las discusiones sobre el fútbol, así como al papel que las telenovelas podrían desempeñar en la representación de esas relaciones.

Gustavo Bandeira (2010), a partir de una discusión sobre los estadios de fútbol, demuestra que este deporte produce y jerarquiza masculinidades. La experiencia de hinchar también enseña la forma correcta de ser hombre. Esta dinámica está marcada por la valorización

del enfrentamiento físico, asociado a la virilidad, y por la naturalización de la homofobia, mediante la atribución de la pasividad sexual a los miembros de la hinchada rival. El autor indica que la sociabilidad del fútbol es masculina y está estructurada pedagógicamente, con una reiteración de la heteronormatividad por medio de cánticos y prácticas, y con el uso de la homofobia como mecanismo de jerarquización. Eliene Faria (2009) también sostiene que el fútbol, en tanto práctica cultural cotidiana, constituye una dinámica privilegiada de aprendizaje de la masculinidad. El acceso a este deporte, en los partidos informales de barrio y en las escuelas, es legitimado para los niños y vedado o desalentado para las niñas. Mientras los niños aprenden a jugar, sus cuerpos y gestos son vigilados para que reproduzcan patrones tradicionales de masculinidad.

Si, por un lado, el fútbol es un espacio de construcción del género, las telenovelas pueden constituir un medio de deconstrucción. Heloisa Almeida (2003) afirma que este género proporciona una dinámica de articulación entre consumo y construcción identitaria. Personajes, productos y estilos narrativos dialogan con prácticas cotidianas de las audiencias, lo que contribuye a la formación de hábitos y deseos. Al mirar una telenovela, los sujetos interpretan sus propios valores, conflictos y decisiones de forma reflexiva. Esto indica que este producto cultural puede influir en comportamientos, expectativas e identificaciones personales. Douglas Kellner (2001) también propone que la cultura mediática se inserta profundamente en la vida cotidiana, y va más allá del entretenimiento, contribuyendo a la forma en que vemos el mundo, nos identificamos y actuamos socialmente. El autor entiende a los medios como un espacio de disputa ideológica, en el que valores conservadores compiten con discursos críticos y de resistencia. En esta dinámica, los medios desempeñan un papel central en la formación de las identidades contemporáneas.

Por ello, este trabajo busca identificar si existen, en Brasil y en Argentina, telenovelas capaces de propiciar la reflexividad del público en torno a las cuestiones de género y sexualidad que atraviesan el fútbol. A continuación, discutiremos cómo el fútbol y la telenovela se insertan en la identidad latinoamericana y de qué modo las telenovelas han abordado el fútbol y las cuestiones de género y sexualidad.

Fútbol y Telenovela en América Latina

La telenovela, en tanto género, es heredera de matrices narrativas anteriores. Su naturaleza fragmentada proviene de los folletines. Por otro lado, su estructura maniquea se origina en los melodramas. Además de la polarización entre el bien y el mal, esta matriz también conlleva una fuerte dramatización emocional y la recurrencia de arquetipos vinculados con lazos familiares y giros narrativos. En las últimas décadas, bajo la influencia de otros tipos de ficción televisiva, el modelo tradicional de este género ha sido tensionado, aproximándolo a formatos más dinámicos y relativizando su matriz maniquea.

A lo largo del siglo XX, las telenovelas se consolidaron como una producción industrial de masas. Por ello, su producción opera bajo una lógica empresarial, en diálogo con el mercado a través de los índices de audiencia. Para ajustarse al gusto del público, sus narrativas

suelen ser modificadas de acuerdo con la recepción, lo que hace que las telenovelas sean consideradas “obras abiertas”. En este escenario, Ornela Carboni (2018) enfatiza que las representaciones presentes en las tramas no son simples elecciones narrativas, sino decisiones vinculadas con la lógica del mercado. La escasa tematización de algunos tópicos, por ejemplo, puede estar relacionada con estrategias de reducción de riesgos.

Si, por un lado, las telenovelas son un género ligado a la latinidad, por otro, Simoni Guedes (2002) sostiene que el fútbol también es un significante privilegiado en la construcción de la identidad nacional tanto en Brasil como en Argentina. Sin embargo, la autora llama la atención sobre las diferencias en las construcciones identitarias de ambos países. Si bien la relación de los dos con el fútbol está marcada por valores como la habilidad, la creatividad y la improvisación, existe una perspectiva étnica diferenciada detrás de esa construcción en cada país. El imaginario que sustenta la identidad brasileña en el deporte remite a la capoeira, a la negritud y a la “malandragem”. En cambio, en Argentina, remite a la herencia criolla y gauchesca. En Brasil, el mito del mestizaje entre blancos, negros e indígenas forma parte de la identidad étnica vinculada al fútbol, y de él habría surgido el estilo conocido como “fútbol-arte”. En Argentina, en cambio, se pone énfasis en la identidad criolla, que opone a los europeos con sus descendientes latinos. En este sentido, la palabra “criollo” indica autenticidad y pertenencia al territorio. En términos futbolísticos, esta construcción contrapone un modelo europeo considerado rígido a un modelo propiamente argentino, más astuto y creativo.

Representaciones del Fútbol y del Género en las Telenovelas

Ana Vimieiro y Natália Souza (2022) destacan que existe una escasez de estudios sobre la representación de los deportes en las telenovelas. Sin embargo, las relaciones entre el fútbol y este género televisivo encierran un gran potencial. Esto es lo que sostiene Mauro Alencar (2011), al defender que, en Brasil, tanto el fútbol como la telenovela son instancias que actúan en la transformación de las memorias individuales en memorias colectivas. Ambos integran ficción y realidad, movilizan emociones y actúan en la construcción de la identidad nacional. Pensar la memoria brasileña implicaría necesariamente poner en juego tanto el fútbol como las telenovelas. Alencar también señala algunas formas de articulación entre estas dos pasiones nacionales: “en diversos momentos, el fútbol entró en la telenovela y la telenovela entró en el fútbol para conferir mayor verosimilitud a la ficción y mayor magia a la realidad” (Alencar, 2011, p. 115, traducción del autor). Esto ocurre, por ejemplo, mediante la grabación de escenas en partidos reales y a través de la participación de jugadores en escenas de telenovelas.

João Biazotto y José Marques (2013) también sostienen que, dada la relevancia del fútbol en el contexto brasileño, este no podría dejar de ser representado mediáticamente: “siendo el fútbol tan importante para la representación de la sociedad brasileña, resultaría evidente que los medios, de forma general, tendrían que encontrar maneras de representarlo” (Biazotto & Marques, 2013, p. 2, traducción del autor). Los autores sostienen que el modo en

que el fútbol es representado en las telenovelas brasileñas acompaña las transformaciones sociopolíticas del país. Para ello, realizan un análisis centrado en tres telenovelas: *Irmãos Coragem* (Globo, 1970), *Vereda Tropical* (Globo, 1984) y *Avenida Brasil* (Globo, 2012).

Vimieiro y Souza, por su parte, también analizan *Avenida Brasil*, con foco en el personaje de Suelen, interpretado por Isis Valverde. En el análisis realizado, identifican que Suelen se inserta en el universo del fútbol a partir de la figura de la “*maria-chuteira*”, es decir, de la mujer que busca ascender socialmente a través de una relación con un futbolista. Este análisis también apunta a una generización del fútbol, en la que este deporte es considerado un espacio masculino y las figuras femeninas apenas lo orbitan. A través de personajes sexualizados, el fútbol ficcional no les ofrece a las mujeres centralidad deportiva, sino apenas sexual.

Si, por un lado, no son muchos los estudios sobre fútbol y telenovela, por otro, la relación de este producto televisivo con las cuestiones de género y sexualidad viene siendo investigada con mayor frecuencia en países como Brasil y Argentina. En el contexto brasileño, Lucrécia Barbosa (2023) aborda la representación de la transgeneridad en *A Força do Queerer* (Globo, 2017), telenovela que trató el proceso de transición del personaje Ivan, interpretado por Carol Duarte. La autora sostiene que esta obra promovió un desplazamiento en la representación de personajes transgénero al otorgarle centralidad a la narrativa de un hombre trans, humanizando su experiencia y desmitificando entendimientos preestablecidos sobre el tema.

Andréa Fernandez y Vinícius Silva (2023), por su parte, estudian las representaciones de afectos entre varones en las telenovelas *Pantanal* (Globo, 2022) y *Terra e Paixão* (Globo, 2023). La autora y el autor sostienen que, a pesar del avance en la representación de relaciones entre dos hombres en las telenovelas brasileñas, esos afectos aún aparecen de forma velada, subjetiva, privada o postergada hasta los capítulos finales. La autora y el autor utilizan el concepto de *queerbaiting* para referirse a estrategias narrativas que buscan mantener simultáneamente a la audiencia conservadora y a la queer, incorporando apenas de manera discreta o implícita elementos de identificación para personas no cisheteronormativas, pero preservando una ambigüedad que responde a intereses comerciales.

En Argentina, se destaca la investigación de Jessica Romero e Iris Bergero (2016), quienes indagan las continuidades y rupturas en las representaciones femeninas en telenovelas argentinas a partir de una comparación entre *Rolando Rivas, taxista* (1972) y *Vecinos en guerra* (2013). Para las autoras, a pesar de los cambios significativos en las relaciones de género durante las últimas décadas, persisten estereotipos presentes en las telenovelas. Ellas identifican algunas transformaciones en las narrativas, como una mayor agencia femenina, además de la inclusión de personajes trans y lésbicos. Sin embargo, persiste la estructura heteronormativa: mientras ciertos patrones se repiten, solo es posible percibir transformaciones superficiales, ya que existen límites estructurales para la transgresión. Según las autoras, la mujer sigue apareciendo vinculada al espacio doméstico, mientras que el hombre aparece relacionado con el espacio público y con posiciones de liderazgo.

Construcción Metodológica

La investigación buscó identificar, en las tramas brasileñas y argentinas, la forma en que el fútbol es representado, específicamente en sus relaciones con temáticas de género y sexualidad. Sin embargo, debido a la extensión del corpus – la duración de una telenovela puede superar los 200 capítulos de 45 minutos cada uno –, fue necesario recurrir a una estrategia alternativa para viabilizar la identificación de la presencia del fútbol en los guiones.

La metodología utilizada consistió en un análisis de contenido de páginas web orientadas a la presentación de sinopsis y a la descripción de las tramas y los personajes de cada telenovela. En Brasil, se utilizó el sitio Memória Globo, portal institucional de Globo, que ofrece información detallada sobre las tramas ya emitidas. En el caso de Argentina, fue necesario recurrir a fuentes externas, dado que las señales Telefe y Eltrece no ponen a disposición el mismo tipo de contenido. Entre los sitios disponibles, Wikipedia fue identificada como la plataforma con mayor cantidad de información sobre las telenovelas que serían investigadas, incluso porque el sitio de Telefe remite a esa plataforma cuando se buscan informaciones sobre sus telenovelas en la página de la emisora. En Brasil, también fue necesario recurrir a Wikipedia para investigar 14 telenovelas más recientes, ya que aún no habían sido incorporadas a los archivos de Memória Globo. Para realizar una comparación entre ambas plataformas y complementar el material recolectado, también se consultaron las páginas de Wikipedia de las telenovelas brasileñas identificadas a partir de Memória Globo.

El recorte temporal seleccionado se inicia en la década de 1980, debido a la escasez de información en Wikipedia sobre telenovelas argentinas emitidas en décadas anteriores. La elección de las señales investigadas se debió a su relevancia en la emisión de telenovelas en sus respectivos países. El número de señales argentinas seleccionadas fue mayor debido al alto volumen de telenovelas producidas por Globo, que por sí sola supera la cantidad de tramas emitidas por las dos señales argentinas en el mismo período. Inicialmente, se buscó el término “fútbol” (o “futebol”) en las páginas de cada telenovela. Posteriormente, a partir de la lectura de los fragmentos en los que aparecía ese término, se identificó si existían referencias a discusiones sobre género o sexualidad.

En total, se consultaron páginas de 272 telenovelas brasileñas y de 173 telenovelas argentinas. De ese conjunto, el término “fútbol” (o “futebol”) fue encontrado en páginas de 55 telenovelas brasileñas (20% del total) y de 10 telenovelas argentinas (6% del total). Entre las telenovelas brasileñas, se encontraron 53 por medio de Memória Globo y 2 por medio de Wikipedia; estas últimas se encontraban entre las tramas más recientes, que todavía no figuraban en el portal de la emisora. Sin embargo, de las 53 telenovelas encontradas en el sitio institucional de Globo, solo 13 también contaban con referencia al fútbol en sus páginas de Wikipedia. Se verificó, por lo tanto, que Memória Globo permitió una identificación más refinada que Wikipedia, lo que puede justificar la diferencia en el número de telenovelas encontradas en los dos países.

Análisis

El número de telenovelas cuyas sinopsis contienen la palabra “fútbol” (o “futebol”) asociada a cuestiones de género o sexualidad fue de 13 brasileñas y 4 argentinas. Esto representa apenas el 5% del total de telenovelas brasileñas y el 2% del total de telenovelas argentinas. Sin embargo, en relación con el número de telenovelas que tematizan el fútbol, esa cifra corresponde al 24% de las tramas brasileñas y al 40% de las argentinas.

En cuanto a la presencia de personajes femeninos vinculados al fútbol en las telenovelas en las que este deporte es tematizado, esta ocurrencia se manifestó en apenas 14 telenovelas brasileñas y 3 argentinas (lo que representa el 25% de las telenovelas brasileñas y el 30% de las argentinas que abordan el fútbol). Sin embargo, entre ellas, solo 6 brasileñas y 2 argentinas presentan temas vinculados con género o sexualidad en relación con el fútbol. En las otras 8 telenovelas brasileñas y en 2 argentinas, aunque haya personajes femeninos vinculados al fútbol, ninguna cuestión de género o sexualidad es tematizada en las sinopsis encontradas. Solo 2 telenovelas brasileñas presentan la caracterización de personajes homoorientados relacionados con el fútbol, todos de género masculino. En las telenovelas argentinas, esta caracterización también aparece en 2 telenovelas, igualmente en torno a personajes masculinos.

Aunque cuestiones de género o sexualidad estén presentes en los fragmentos sobre fútbol identificados en las sinopsis de 13 telenovelas brasileñas y 4 argentinas, no todas problematizan directamente esas cuestiones. Algunas apenas presentan situaciones atravesadas por ellas, mientras que otras informan que esos temas fueron activamente discutidos en las tramas y de qué modo eso ocurrió. Ese nivel de profundización se verifica en apenas 3 telenovelas brasileñas y 1 argentina. En Brasil, la única telenovela cuyas informaciones encontradas plantean una problematización en torno a la práctica del fútbol por parte de mujeres es *Malhação: Toda Forma de Amar* (2019), que aborda los desafíos de una adolescente para insertarse en el universo masculinista del fútbol. En Argentina, no fue posible identificar ninguna telenovela que problematizara los desafíos enfrentados por personajes femeninos al practicar este deporte. Asimismo, en ese país, solo la telenovela *Botíneras* (2009), de Telefe, cuenta con una sinopsis que problematiza cuestiones de homoorientación vinculadas al fútbol. Esta telenovela presenta una pareja formada por dos jugadores varones. En Brasil, hay dos telenovelas cuyas sinopsis realizan ese movimiento: *Avenida Brasil* (2012), que presenta a un futbolista homoorientado, y *Malhação: Vidas Brasileiras* (2018), que presenta a un adolescente que practica fútbol y mantiene una relación con un compañero del mismo género. A continuación, se presentará una caracterización de todas las tramas identificadas.

Caracterizaciones de Género y Sexualidad en Telenovelas Brasileñas

Entre las telenovelas brasileñas identificadas, 4 caracterizan a hombres que juegan al fútbol o que gustan de este deporte a partir de un modelo de masculinidad tradicional, con personajes que se muestran machistas, violentos, homofóbicos o acosadores.

En la sinopsis de *Jogo da Vida* (Globo, 1981), disponible en Memória Globo, una de las únicas características atribuidas al personaje Gerônimo (Mário Gomes) es que le gusta jugar al fútbol. Sin embargo, las demás remiten a un perfil potencialmente acosador: “galán de las empleadas domésticas”, “se mete con todo el mundo”, “se involucra en problemas por culpa de las mujeres” y “terror de las chicas”. En la página de *Por Amor* (Globo, 1997), en Memória Globo, el personaje Nestor (Marco Ricca) es presentado como un hombre al que le encanta el fútbol. A continuación, se le atribuyen características que lo vinculan con un perfil machista: “sufre de celos y desconfianza respecto de su hija”, “no se preocupa demasiado por su esposa” y “corteja” a su secretaria. *Torre de Babel* (Globo, 1998), según su sinopsis en Memória Globo, presenta una trama en torno a los hermanos Gustinho (Oscar Magrini) y Boneca (Ernani Moraes). Gustinho es señalado como “grandote”, “fuerte”, “rudo”, “para muchas mujeres, un hombre muy atractivo”, “mujeriego” y “terror de las empleadas domésticas del barrio”. Boneca, por su parte, sería un hombre “más machista”, “rudo” y que “hace cualquier cosa por una mujer”. Él considera que ser cantante es “cosa de maricón” y sueña con ser futbolista, a pesar de ser muy malo en ese deporte. Al final, es Gustinho quien se convierte en jugador profesional. La sinopsis de *O Sétimo Guardião* (Globo, 2018), en Memória Globo, presenta al personaje Nicolau (Marcelo Serrado) como un hombre que sueña con tener un hijo futbolista. Aunque ya tiene un hijo y tres hijas, su varón “no tiene condiciones” para ese deporte. Por eso, Nicolau desea tener otro hijo para concretar ese sueño. Sin embargo, no demuestra respeto por su esposa en ese proceso, ya que “no la deja descansar”, mientras ella está “cansada de su obsesión”. La sinopsis de Wikipedia caracteriza a Nicolau como machista y afirma que “golpea y presiona a su esposa” para tener un nuevo hijo.

En otras 2 telenovelas, la relación entre el fútbol y los personajes masculinos aparece vinculada a situaciones de fragilidad. Según la sinopsis de *Fera Ferida* (Globo, 1993), en Memória Globo, el personaje Ataliba Timbó (Paulo Gorgulho) es un exfutbolista que sufre de “impotencia sexual”. La sinopsis señala que alguna vez fue un “conquistador irresistible”, pero que su “enfermedad” alteró ese escenario. La otra trama es *Familia É Tudo* (Globo, 2024), una de las telenovelas más recientes, que aún no contaba con sinopsis en Memória Globo. Su página en Wikipedia no indica que el fútbol haya sido un tema recurrente en la trama, pero sí aborda las repercusiones de una escena que involucra una pelota de fútbol. El personaje Guto (Daniel Rangel) es acosado por una mujer y llevado desnudo a la calle, donde se cubre apenas con una pelota de fútbol, que luego es pateada por la acosadora. Según Wikipedia, la escena tuvo una repercusión negativa por tratar una situación de acoso como si fuera humorística.

La caracterización de tramas centradas en personajes femeninos varía entre representaciones de jugadoras desplazadas, en 3 tramas, y de mujeres relacionadas con el deporte de forma sexualizada, en otras 2. En la página de *Bebê a Bordo* (Globo, 1988), en Memória Globo, el personaje Mendonça (Débora Duarte) es una exentrenadora de fútbol descrita como “firme”, “dura” y “seca”. Ahora trabaja en una oficina. La sinopsis señala que le encanta el fútbol, pero no revela nada sobre su pasado como exentrenadora. En la sinopsis de *Meu Bem Querer* (Globo, 1998), en Memória Globo, Joca (Letícia Medella) es presentada como una niña a la que le gusta el deporte. Pero la página indica que, “en los partidos informales de fútbol, es la única chica entre los varones”. La sinopsis de *Malhação*:

Toda Forma de Amar (Globo, 2019), en Memória Globo, presenta al personaje Anjinha (Caroline Dallarosa), que es futbolista. Sin embargo, la página no ofrece más información sobre su relación con el deporte. No obstante, la sinopsis de Wikipedia señala que el personaje “lucha por hacerse lugar en un deporte machista”. En el sentido opuesto de estas representaciones, la sinopsis de *O Clone* (Globo, 2001), en Memória Globo, presenta al personaje Karla (Juliana Moraes) como una mujer que quiere “ascender socialmente” utilizando su apariencia física para atraer a futbolistas famosos. Por su parte, en la sinopsis de *Belíssima* (Globo, 2005), en Memória Globo, el fútbol aparece solo en una escena en la que la marca ficticia de lencería de la telenovela realiza una acción de marketing, lanzando su nueva colección en un estadio de fútbol, con las modelos disputando un partido vestidas apenas con las prendas íntimas de la marca.

Entre las telenovelas brasileñas analizadas, *Avenida Brasil* (Globo, 2012) es la que más desarrolla la temática del fútbol – como indica su sinopsis en Memória Globo –, y es en ella donde ocurre una de las 2 representaciones de homoorientación de jugadores varones. Un equipo ficticio es uno de los escenarios de la trama, y diversos núcleos secundarios están ligados a él. La temática de la homoorientación aparece a través de los personajes Roni (Daniel Rocha) y Leandro (Thiago Martins), que son futbolistas. Roni – quien “tiene fama de ser afeminado” – es amigo de Leandro y “demuestra fuertes sentimientos” hacia él. Ambos terminan formando un “trisal” con Suelen (Isis Valverde), sin que quede explícito si los dos personajes masculinos se relacionaban solo con ella o también entre sí. En esa misma telenovela, Irán (Bruno Gissoni) es presentado como un jugador que tiene “un enorme éxito” entre las mujeres. La otra telenovela que aborda la homoorientación masculina, según Memória Globo, es *Malhação: Vidas Brasileiras* (Globo, 2018). En ella, Santiago (Giovanni Dopicco) es un estudiante de secundaria que juega al fútbol y mantiene una relación con un compañero del mismo género llamado Michael (Nila). En determinado momento de la trama, Santiago es acosado por su entrenador Bryan (Diogo Monteiro).

Caracterizaciones de Género y Sexualidad en Telenovelas Argentinas

Las telenovelas argentinas no solo fueron identificadas en menor número, sino que también presentan caracterizaciones más sutiles. Este es el caso de *Son amores* (Eltrece, 2002), cuya sinopsis en Wikipedia indica una trama centrada en la paternidad afectiva y en el papel de los varones en los cuidados familiares. Su sinopsis presenta al protagonista Roberto Sánchez (Miguel Ángel Rodríguez), quien es árbitro de fútbol. Se trata de un hombre solitario que pasa a tener que cuidar de dos sobrinos futbolistas, que juegan en la segunda división del campeonato argentino. Esta es una caracterización que apunta a la deconstrucción de una masculinidad más tradicional. La sinopsis de la telenovela *Mis amigos de siempre* (Eltrece, 2013), en Wikipedia, por otro lado, remite a una dinámica relacional entre hombres y mujeres que juegan en los equipos masculino y femenino de un mismo club de fútbol, con vínculos que se establecen privilegiadamente a partir de una matriz heterocentrada. La trama gira en torno de un club en el que dos protagonistas del equipo masculino se relacionan con jugadoras del equipo femenino. Uno de ellos es Julián (Gonzalo Heredia), futbolista profesional caracterizado como “mujeriego”.

Botineras (Telefe, 2009) es la única telenovela argentina identificada cuya sinopsis aborda de forma detallada las relaciones del fútbol con cuestiones de género y sexualidad. Según Wikipedia, la telenovela está inspirada en la vida de las mujeres de los futbolistas que buscan volverse ricas y famosas por medio de sus relaciones con ellos. La expresión argentina “botinera” corresponde a la brasileña “*maria-chuteira*”. Esta narrativa presenta una agencia especializada en insertar “botineras” en el universo de los futbolistas. La telenovela cuenta con varios personajes caracterizados como “botineras”. También presenta personajes masculinos vinculados al fútbol con comportamientos violentos, como el hincha “barrabrava” Mostaza (Juan Ignacio Machado).

Botineras también se encuentra entre las 2 telenovelas cuyas sinopsis remiten a representaciones de jugadores no heteroorientados. Presenta una pareja compuesta por dos futbolistas varones: Flaco (Christian Sancho) y Lalo (Ezequiel Castaño). Flaco está casado y tiene dos hijos. Según la página de la telenovela en Wikipedia, “mantiene una doble vida”, siendo un “homosexual reprimido”. La sinopsis caracteriza el vínculo entre ambos como una “relación homosexual secreta”. Los dos hacen pública su relación recién cuando un periodista amenaza con divulgar un video íntimo de ambos. La trama termina con ellos juntos. La otra sinopsis de telenovela que hace referencia a este tema lo aborda apenas de manera superficial. Según Wikipedia, *1/2 falta* (Eltrece, 2005) presenta a un futbolista conocido como Formo (Nicolás Goldschmidt). La sinopsis señala que, a lo largo de la trama, se enamora de Zaida (Sofía Elliot) y de Bruno (Elías Viñoles), lo que indica que el personaje tendría una sexualidad biorientada.

Conclusiones

El fútbol y la telenovela son elementos importantes de la cultura latinoamericana, y eso se aplica tanto a Brasil como a Argentina. Ambos países son grandes productores de telenovelas. Los temas vinculados con la diversidad sexual y de género han sido ampliamente abordados en este género televisivo, que también ha representado el fútbol en sus narrativas. Este trabajo buscó identificar si existe una correlación entre esos temas en los argumentos de las telenovelas de estos países. A partir del análisis realizado, es posible percibir que la presencia de tramas que giran en torno del fútbol en relación con género y sexualidad es baja, y que las problematizaciones explícitas sobre esas cuestiones en las páginas que abordan estas obras son casi inexistentes. Este escenario señala una posibilidad apenas difusa de contribución de este género a procesos reflexivos en torno al tema o, incluso, un mayor potencial para generar ese tipo de reflexividad solo en torno de unas pocas tramas.

En relación con las caracterizaciones encontradas, fue posible advertir que, en Brasil, es recurrente la representación de la correlación entre el fútbol y una masculinidad tradicional, con rasgos machistas y homofóbicos. En Argentina, esa correlación fue identificada en menor medida, con una tendencia más marcada hacia narrativas de deconstrucción de la masculinidad tradicional. En Brasil, hay representaciones que vinculan a los hombres con la fragilidad a partir de la vulnerabilidad sexual, lo que demuestra la importancia de la virilidad en esa construcción. Ambos países presentan telenovelas que abordan de

manera extensa tramas de futbolistas homoorientados, tematizando de forma explícita esa relación entre deporte y sexualidad. Sin embargo, también existen, en los dos países, representaciones más tímidas o implícitas de ese mismo tema. Las mujeres no son representadas únicamente de forma sexualizada o como “*marías-chuteiras*”/“botineras”. Aunque esa representación está presente en ambos países, también hay tramas que incluyen mujeres que practican fútbol, ya sea de forma profesional o amateur. En Brasil, las mujeres aparecen caracterizadas en torno de las dificultades que enfrentan en ese deporte. En Argentina, aparecen de forma más equilibrada en relación con los jugadores varones. Este escenario sugiere un perfil más progresista de las telenovelas argentinas en comparación con las brasileñas. También apunta a la confirmación de algunos entendimientos preestablecidos – como la relación entre fútbol y masculinidad tradicional –, así como a la relativización de otros, como la perspectiva de que las mujeres aparecerían solo como “satélites” en torno de jugadores varones.

La ausencia de páginas institucionales de las telenovelas argentinas analizadas constituye una limitación importante en relación con la metodología utilizada, ya que Wikipedia ofrece informaciones menos completas sobre las telenovelas en comparación con Memória Globo. Esto sugiere que otras telenovelas argentinas que tratan el fútbol de manera significativa pueden no haber sido identificadas. Por ello, el análisis del contexto argentino que aquí se posibilita es más frágil que el del contexto brasileño, y puede no representar de manera suficientemente satisfactoria el panorama amplio de las telenovelas argentinas. De todos modos, el trabajo realizado responde a un esfuerzo importante por mapear, historizar e identificar las relaciones entre este género televisivo y las dinámicas entre deporte, género y sexualidad en la cultura de estos países latinoamericanos.

Referencias

- Alencar, M. (2011). Memória coletiva e memória histórica (e suas relações com o futebol e a telenovela). *Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación*, (2), 106-115.
- Almeida, H. B. de. (2003). *Telenovela, consumo e gênero: “Muitas mais coisas”*. Editora da USC; Anpocs.
- Bandeira, G. A. (2010). Um currículo de masculinidades nos estádios de futebol. *Revista Brasileira de Educação*, 15(44), 342-351.
- Barbosa, L. B. (2023). Representações de pessoas trans na novela *A Força do Querer*. *Revista Humanidades e Inovação*, 10(1), 35-47.
- Biazotto, J. E., & Marques, J. C. (2013). O futebol na telenovela: Uma análise sócio-política. In *Anais do 18º Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste* (pp. 1-11). Universidade Estadual Paulista.
- Carboni, O. (2018). Evolución histórica de las telenovelas en Argentina. *Comunicación y Medios*, (37), 184-196.
- Faria, E. L. (2009). Jogo de corpo, corpo do jogo: Futebol e masculinidade. *Cadernos de Campo*, 18(18), 65-86.

- Fernandez, A. F., & Silva, V. O. (2023). A representação dos afetos entre homens nas novelas *Pantanal e Terra e Paixão*. *Contribuciones a las Ciencias Sociales*, 16(12), 31133-31152.
- Guedes, S. L. (2002). De criollos e capoeiras: Notas sobre futebol e identidade nacional na Argentina e no Brasil. In *Anais do 26º Encontro Anual da ANPOCS (Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais)* (pp. 1-19). ANPOCS.
- Kellner, D. (2001). *A cultura da mídia: Estudos culturais: Identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. EDUSC.
- Romero, J., & Bergero, I. A. (2016). Representaciones femeninas en la telenovela argentina contemporánea. *Informe Científico Técnico UNPA*, 8(2), 31-51.
- Vimieiro, A. C., & Souza, N. O. (2022). Representações das mulheres do futebol em telenovelas: Uma análise da personagem Suelen de *Avenida Brasil*. In *Anais do 45º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação* (pp. 1-16). Universidade Federal da Paraíba.
-

Resumo: As telenovelas e o futebol são importantes elementos da cultura popular de países latino-americanos. Enquanto o futebol é um espaço marcado pelo reforço da masculinidade tradicional, as telenovelas são um gênero que favorece a reflexividade dos telespectadores. A partir desse entendimento, a pesquisa busca observar se há, nos enredos sobre futebol presentes em telenovelas brasileiras e argentinas, tematizações sobre questões de gênero e sexualidade. Foram investigadas tramas veiculadas a partir da década de 1980, na emissora brasileira Globo e nas emissoras argentinas Telefe e Eltrece. Identificou-se que essa tematização aparece em apenas 5% das novelas brasileiras e 2% das argentinas. Esse cenário indica que a possibilidade de contribuição desse gênero para processos reflexivos em torno do tema é pontual e difusa.

Palavras-chave: Telenovela - futebol - representação - gênero - sexualidade - mídia - Brasil - Argentina - latinidade - homo-orientação.

Abstract: Telenovelas and football are important elements of popular culture in Latin American countries. While football is a space marked by the reinforcement of traditional masculinity, telenovelas are a genre that fosters viewers' reflexivity. Based on this understanding, this study seeks to examine whether plots about football in Brazilian and Argentine telenovelas address issues related to gender and sexuality. The analysis focused on productions broadcast since the 1980s by the Brazilian network Globo and the Argentine broadcasters Telefe and Eltrece. It was found that such themes appear in only 5% of Brazilian telenovelas and 2% of Argentine ones. This scenario indicates that the potential contribution of this genre to reflexive processes surrounding the topic is occasional and diffuse.

Keywords: Telenovela - Football - Representation - Gender - Sexuality - Media - Brazil - Argentina - Latinity - homoorientation

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo.]

Vanrochris Helbert Vieira Licenciado y magíster en Comunicación Social por la Universidade Federal de Minas Gerais, y doctor en Ciencias Humanas por la Universidade Federal de Santa Catarina. Es investigador asociado del Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia Estudos do Futebol Brasileiro, donde también se desempeña como becario de extensión. Correo electrónico: vanrochris@gmail.com.

Feminilidade em cena: visualidades *tradwife*, gênero e domesticidade no *TikTok*

Louise Ariane da Campo y Emilin Grings Silva⁽¹⁾

Resumo: Este artigo analisa como criadoras de conteúdo alinhadas à estética *Tradwife* constroem e performam uma feminilidade tradicional no *TikTok* brasileiro. Partindo da compreensão da feminilidade como categoria histórica, relacional e performativa, o estudo investiga de que modo imagens, rotinas e discursos produzem visualidades associadas à domesticidade, à maternidade, ao cuidado e à religiosidade. Metodologicamente, a pesquisa adota a Análise de Conteúdo aplicada a três vídeos de três perfis selecionados no *TikTok*. A análise foi organizada em três categorias: estética e regimes de visualidade, performances da domesticidade e do corpo feminino, e imaginários ideológicos e moralidades de gênero. Os resultados indicam a presença de uma gramática visual da feminilidade, indicando elementos que produzem uma feminilidade visualmente coerente, desejável e moralmente legitimada.

Palavras-chave: *tradwife* - esposa tradicional - feminilidade - gênero - *tiktok* - visualidade - estética digital - performatividade de gênero - domesticidade - conservadorismo.

[Resúmenes en inglés y español en la página 218]

(1) Ver CV en pág. 218

A feminilidade nunca foi um conceito fixo, mas uma categoria histórica e culturalmente construída, que se reinventa conforme os contextos sociais, culturais, políticos e simbólicos nos quais está inserida. Longe de representar uma essência imutável, ela se constitui por meio de práticas discursivas que delimitam o que pode ou não ser reconhecido como “feminino”. Diferentes regimes de saber e poder atuam na produção de normas que regulam os modos de “ser mulher” ou “ser feminina”, classificando certas expressões da feminilidade como legítimas e outras como desviantes ou abjetas.

Essa construção é atravessada por diversos marcadores como raça, classe, sexualidade e território, o que evidencia que não há uma única forma de “ser” ou “parecer” feminina. Em vez disso, o que se chama de feminilidade é o resultado de disputas contínuas por significado e reconhecimento, operando tanto na manutenção das hierarquias de gênero quanto nas possibilidades de subvertê-las.

É nesse campo de disputas que se insere o movimento *tradwife*, cuja proposta é resgatar normas tradicionais de gênero. O termo *tradwife*, ou esposa tradicional, designa mulheres que defendem a manutenção de arranjos convencionais, nos quais o homem é provedor e a mulher se dedica ao lar e à maternidade. Embora a expressão exista há décadas, Proctor (2022) observou um aumento expressivo nas buscas por esse termo a partir de 2020. Desde então, o movimento tem ganhado visibilidade nas redes sociais, especialmente no *TikTok*, onde circula frequentemente e é atravessado por discursos sobre ideais de feminilidade baseados no determinismo biológico (Nicholson, 2000), que reforçam papéis de gênero fixos e naturalizados.

No Brasil, esse movimento também se expande, com criadoras de conteúdo difundindo esses valores adaptados a suas realidades locais. Portanto, este artigo busca responder à seguinte pergunta: de que forma as criadoras de conteúdo *tradwife* no *TikTok* brasileiro constroem e performam uma feminilidade tradicional? Para isso, analisam-se estratégias visuais, estéticas e narrativas dessas criadoras.

Do ponto de vista teórico, o estudo articula os conceitos de gênero enquanto categoria histórica e relacional (Scott, 1995), performatividade de gênero (Butler, 2008), crítica ao determinismo biológico (Nicholson, 2000) e discussões sobre estética digital e performatividade visual (Rocamora, 2022). A análise dialoga ainda com estudos que associam o movimento *tradwife* a agendas conservadoras e à extrema direita (Proctor, 2022), entendendo-o como uma forma de “radicalização suave”, que opera menos por discursos explícitos e mais pela sedução estética e pela normalização visual de papéis de gênero hierárquicos.

Metodologicamente, a pesquisa adota a Análise de Conteúdo proposta por Laurence Bardin (2011), aplicada a um *corpus* composto por vídeos de criadoras brasileiras selecionadas a partir de buscas por palavras-chave associadas ao movimento. O foco recai, sobretudo, sobre a dimensão imagética: vestuário, enquadramentos, paletas de cores, cenários domésticos, gestualidade, rotinas e modos de apresentação do corpo feminino.

Noções de Feminilidade: A Estética *Tradwife*

As *tradwives* ou esposas tradicionais é um termo usado nas mídias sociais para descrever mulheres que adotam e promovem papéis de gênero considerados tradicionais: elas se dedicam ao lar, à criação dos filhos e ao cuidado do marido, muitas vezes rejeitando o trabalho externo à casa, a independência financeira e os ideais feministas contemporâneos. Esse fenômeno, que retorna com força na contemporaneidade, conforme apontado por Sitler-Elbel (2021), pode ser atribuído à veiculação de um episódio do programa *BBC Talkback*, intitulado “*Submetendo-me ao meu marido como se fosse em 1959*”, com a participação de Alena Kate Pettitt, autora e criadora de conteúdo britânica, que compartilha publicamente sua decisão de adotar uma vida como dona de casa tradicional. No programa *BBC Talkback*, ela defendeu o estilo de vida *tradwife*, no qual mulheres se dedicam ao lar, à maternidade e ao cuidado do marido, adotando valores de submissão e resgate dos papéis tradicionais de gênero, inspirados nos anos 1950. Além disso, ela

apresenta essa escolha como um ato de empoderamento pessoal, argumentando que encontrou propósito e liberdade ao seguir esse caminho. Depois desse episódio, o termo *tradwife* ganhou destaque internacional. Após aparecer no vídeo da BBC, ele viralizou nas mídias sociais e passou a ser associado a um estilo de vida adotado por outras mulheres. Mais do que uma tendência estética, o movimento *tradwife* atua como marcador identitário que produz e estabiliza sentidos específicos de feminilidade, associando o feminino à domesticidade, ao cuidado, à maternidade e à submissão. Nesse modelo, a feminilidade é apresentada como natural e desejável, alinhada à manutenção de noções tradicionais de gênero. Como aponta Proctor (2022), essa construção está frequentemente vinculada a valores antifeministas e conservadores, reforçando uma oposição entre feminilidade e conquistas históricas do feminismo.

Assim, compreender o fenômeno das esposas tradicionais exige também uma reflexão mais ampla sobre o próprio conceito de feminilidade, uma vez que é por meio dele que esses discursos, visualidades e práticas se tornam inteligíveis. Entendemos a feminilidade como uma construção relacional e culturalmente situada, que se refere ao conjunto de comportamentos, práticas e significados atribuídos ao que se considera “ser mulher” em determinado contexto histórico e social.

Segundo Scott (1995), o gênero e, por extensão, a feminilidade constitui uma forma primária de dar significado às relações de poder, evidenciando que as definições do feminino estão sempre atravessadas por hierarquias sociais. Butler (2008), por sua vez, argumenta que a feminilidade não é natural, mas performativa, isto é, produzida por meio de repetições de normas socialmente apreendidas e incorporadas. Já Beauvoir (1949) sintetiza essa perspectiva ao afirmar que “não se nasce mulher, torna-se mulher”, destacando o caráter construído dessa identidade. Assim, longe de ser fixa ou universal, a feminilidade é múltipla e contingente, variando conforme os regimes sociais, culturais e políticos nos quais se insere.

Nesse sentido, o movimento das esposas tradicionais pode ser entendido como uma forma de performar a feminilidade hoje. Não se trata de algo novo, mas da adaptação, nos ambientes digitais, de normas de gênero já consolidadas historicamente. O que se observa é a intensificação dessas normas nas plataformas, onde a feminilidade passa a ser produzida e legitimada por meio de recursos visuais como imagens, enquadramentos e estéticas, que ampliam sua circulação e adesão.

Movimentos Teórico-Methodológicos

Para analisar os conteúdos relacionados ao movimento *tradwife* no *TikTok* no Brasil, utilizamos a Análise de Conteúdo, conforme proposta pela pesquisadora Laurence Bardin (2011). Esse procedimento teórico-metodológico se mostra adequado para identificar regularidades, padrões e sentidos em materiais discursivos e imagéticos, sendo particularmente pertinente para a análise de conteúdos em mídias sociais como o *TikTok*, nas quais imagem, estética e performance operam como elementos centrais na produção de sentido.

As buscas exploratórias foram realizadas no TikTok entre junho e agosto de 2025, utilizando palavras-chave como “dona de casa”, “arrumando a casa”, “rotina doméstica”, “rotina do lar” e “rotina de dona de casa no campo”. A partir desse mapeamento inicial, foram selecionados três vídeos de diferentes perfis no TikTok, publicados no segundo semestre de 2025 (entre julho e dezembro), que apresentavam recorrência temática e consistência estética, constituindo, assim, o *corpus* analítico.

Delimitou-se um *corpus* focado em padrões visuais e performativos da domesticidade (organização do lar, preparo de alimentos e cuidado), priorizando também dimensões estéticas da feminilidade (vestuário e construção visual do corpo). Para preservar as identidades, os perfis são referidos como “criadoras 1, 2 e 3”, conforme diretrizes éticas da *Association of Internet Researchers*, que orientam a anonimização diante do risco de identificação.

O foco recai na dimensão imagética dos vídeos (vestuário, enquadramentos, cores, cenários, gestos e rotinas), entendida não apenas como estética, mas como produtora de sentido. No TikTok, esses elementos organizam regimes de visualidade que tornam certas feminilidades inteligíveis, desejáveis e compartilháveis, articulando corpo, domesticidade e rotina em formas específicas de apresentação de si.

A análise foi organizada em três categorias: **1) estética e regimes de visualidade**, **2) performances da domesticidade e do corpo feminino** e **3) imaginários ideológicos e moralidades de gênero**. A primeira considera o papel das “*aesthetics*” (estéticas) nas dinâmicas do TikTok, entendidas como arranjos visuais e narrativos que estruturam a produção e circulação dos conteúdos (Rocamora, 2022). Assim, as visualidades *tradwife* operam como uma gramática visual que torna a feminilidade tradicional coerente, repetível e aspiracional.

A segunda categoria analisa como o corpo e as práticas cotidianas como cozinhar, limpar e cuidar são encenados no espaço doméstico, produzindo uma feminilidade marcada pela centralidade no lar e pela valorização do cuidado. Por fim, a terceira categoria examina os sentidos ideológicos que atravessam essas produções, evidenciando como valores ligados à família, à divisão sexual do trabalho e à religiosidade são naturalizados e estetizados. Alinhando-se à noção de “radicalização suave” (Proctor, 2022), parte-se da hipótese de que tais imaginários operam sobretudo pela força persuasiva das imagens.

Conforme Bardin (2011), a construção de categorias analíticas permite organizar a interpretação do *corpus* e identificar regularidades e núcleos de sentido. No caso desta pesquisa, as categorias funcionam como eixos de leitura que estruturam a análise das visualidades e performances, possibilitando uma leitura que identifique os sentidos mobilizados em torno da feminilidade.

Considera-se ainda a centralidade das narrativas pessoais na construção do eu (Weeks, 1999), que, no contexto do TikTok, se articulam à dimensão estética e performativa dos vídeos. As narrativas, nesse ambiente, não operam apenas no plano verbal, mas são construídas por meio de imagens, rotinas encenadas e escolhas visuais que organizam experiências individuais como formas de reconhecimento e pertencimento.

Estética da Domesticidade: Visualidades *Tradwife* no TikTok

O vídeo 1, “Rotina matinal na roça”, inicia com o sol surgindo em um cenário rural, enquanto a criadora de conteúdo 1 já está acordada. Ela expressa gratidão a Deus por mais um dia de vida e relata ser a primeira a despertar na casa, momento que utiliza para tomar banho. Após a higiene, veste um vestido longo em tons claros, com estampa floral delicada. A partir das sete da manhã, seus filhos começam a acordar, sendo acolhidos por ela enquanto inicia o preparo dos alimentos, atividade realizada em meio à presença constante das crianças ao seu redor.

Em determinado momento, o marido aparece e a cumprimenta; ela afirma que o primeiro café é destinado a ele, pois trabalha em uma obra. Antes de comerem, todos realizam uma oração à mesa. Após o café, ela organiza e limpa o espaço, dando continuidade às tarefas domésticas ao mesmo tempo em que cuida das crianças. As crianças não frequentam a escola, sendo ela a responsável por sua educação, vemos, na tela, a criadora ensinando os filhos, intercaladas com cenas de limpeza da casa e preparo de alimentos. Por volta do meio-dia, a família se reúne novamente para o almoço, encerrando a sequência que sintetiza uma manhã em sua rotina cotidiana.

A criadora de conteúdo 1 é uma mulher branca, católica e que vive em zona rural e compartilha, em seu TikTok, aspectos de sua vida no campo. Parteira e autodenominada camponesa, ela é mãe de seis filhos e se dedica integralmente às atividades domésticas, ao cuidado da família e à educação das crianças. Embora não se identifique explicitamente como *tradwife* ou esposa tradicional, sua produção de conteúdo mobiliza elementos centrais associados a essa estética, como a centralidade do lar, a valorização do cuidado, a divisão tradicional de papéis de gênero e a construção de uma feminilidade vinculada à domesticidade, à religiosidade e à maternidade. Nesse sentido, sua presença no *corpus* se justifica não pela adesão nominal ao movimento, mas pela incorporação de uma gramática visual e performativa que se aproxima das visualidades *tradwife* observadas na mídia social. O vídeo 2 consiste em um compilado de imagens da criadora de conteúdo 2 em sua rotina como esposa, dona de casa e mãe, acompanhado por uma trilha sonora suave. Ao longo da sequência, ela é apresentada em diferentes atividades cotidianas, como cozinhar, rezar, interagir com o marido, cuidar dos filhos, servir a família, frequentar a igreja e vestir roupas associadas a uma estética delicada. No início do vídeo, aparece em tela a mensagem que convoca a mulher a ser aquilo que Deus a chamou para ser, associando o posicionamento feminino ao alinhamento divino. Em seguida, outras mensagens são sobrepostas às imagens, acompanhadas de versículos bíblicos, reforçando ideias como a mulher enquanto parceira na missão familiar, a centralidade da oração no fortalecimento do relacionamento, a valorização da virtude feminina em detrimento de bens materiais, a submissão como forma de unidade e harmonia no lar e a feminilidade moldada pela graça como ideal desejável. Ainda, na legenda do vídeo, ela reforça o papel importante da feminilidade na sua vida dizendo “*ele [Deus] restaurou minha essência e me ensinou que ser feminina também é ser forte*”.

A criadora de conteúdo 2 é uma mulher negra, cristã, que se apresenta no TikTok como mãe, esposa e gestora do lar. Mãe de um filho, ela organiza sua identidade em torno dessas funções, enfatizando o cuidado com a família e a vida doméstica. Assim como a

criadora de conteúdo 1, não utiliza explicitamente o termo *tradwife* ou esposa tradicional, mas mobiliza expressões como “gestora do lar” e referências à submissão ao marido e à organização da casa, alinhando-se aos valores e ideais associados a essa estética.

O vídeo 3 apresenta a rotina da criadora de conteúdo 3 enquanto se prepara para um jantar de mulheres em sua igreja. O vídeo inicia com ela finalizando a maquiagem e apresentando sua vestimenta, composta por uma blusa branca e uma saia longa plissada; seus cabelos são longos e a maquiagem e os acessórios, delicados. Ao chegar ao evento, o vídeo mostra outras mulheres com vestimentas semelhantes, como saias e vestidos longos, em tons pastéis e estampas delicadas.

A criadora de conteúdo 3 é uma mulher branca, jovem, recém-casada e sem filhos, que se identifica como cristã. Apresenta-se como “mulher de pastor”, posição que aparece de forma recorrente em seus conteúdos. Essa identificação também é observada em outras criadoras no TikTok que compartilham a experiência de serem esposas de pastores, configurando uma tendência na mídia social. Apresentados os três vídeos selecionados e as respectivas criadoras de conteúdo, retoma-se, a seguir, as categorias analíticas propostas, com o objetivo de evidenciar os sentidos produzidos a partir das visualidades e performances observadas no *corpus*.

No que se refere à categoria 1) **estética e regimes de visualidade**, observa-se que a feminilidade é construída, nos vídeos analisados, por meio de um conjunto recorrente de escolhas visuais que operam como uma gramática de gênero. Em comum, as criadoras mobilizam uma estética associada a referências tradicionais, marcada por vestidos longos, paletas de cores suaves e uma apresentação corporal delicada, que evoca um ideal de feminilidade dócil e cuidadosamente produzido.

Essa construção se estende para além do vestuário, articulando também a composição dos espaços domésticos e religiosos, a organização dos ambientes, a iluminação, os enquadramentos e a valorização de gestos cotidianos como cozinhar, limpar, cuidar e rezar. Trata-se, portanto, de um desenho visual da domesticidade compartilhado entre os conteúdos, no qual cenário, figurino, objetos e temporalidade se organizam de forma coerente e repetível. Nesse sentido, mais do que representar rotinas individuais, os vídeos operam como uma curadoria estética do corpo, do lar e do tempo, produzindo uma feminilidade visualmente inteligível e aspiracional por meio de sua padronização e circulação no TikTok. Essa dinâmica dialoga com a noção de performatividade de gênero em Butler (1990), na qual o gênero se constitui pela repetição reiterada de normas que, ao se estabilizarem, passam a produzir efeitos de naturalidade.

Essa padronização visual pode ser observada em diferentes elementos recorrentes nos três vídeos. No primeiro, a composição da cena enfatiza a luz natural, o espaço rural e a organização do lar como extensão da feminilidade. No segundo, a sobreposição de textos religiosos às imagens de cuidado e convivência familiar reforça visualmente a articulação entre feminilidade e devoção. Já no terceiro, a homogeneidade das vestimentas no encontro religioso, com saias e vestidos longos em tons suaves, evidencia a repetição de códigos estéticos compartilhados entre mulheres. Em conjunto, esses elementos indicam que a feminilidade não é apenas mostrada, mas visualmente produzida a partir de um repertório reconhecível e socialmente legitimado.

A partir desses elementos, pode-se compreender a estética *tradwife* como uma gramática visual de gênero, na qual determinadas combinações de vestuário, gestos, cenários e enquadramentos organizam modos específicos de tornar a feminilidade inteligível. Não se trata apenas de uma representação da vida cotidiana, mas de uma construção visual sistemática que estabiliza sentidos sobre o que é “ser mulher”, operando por repetição, reconhecimento e circulação no ambiente da plataforma. Nesse processo, as criadoras produzem uma construção visual de si que articula corpo, vestuário, domesticidade e ambiência como uma superfície coerente de apresentação. A feminilidade emerge, assim, como resultado de uma curadoria estética do cotidiano, na qual rotinas, objetos e afetos são organizados de modo a compor uma imagem estável, reconhecível e desejável.

Na categoria 2) **performances da domesticidade e do corpo feminino**, observa-se que as rotinas apresentadas, centradas no cuidado com os filhos (nos casos dos dois primeiros vídeos), na organização do lar, na preparação de alimentos e na manutenção da vida conjugal, operam como encenações reiteradas de um modelo específico de feminilidade. Essas práticas, ao serem continuamente exibidas, reforçam papéis historicamente associados ao que se entende por “ser mulher”, especialmente no interior de uma divisão tradicional de gênero em que o homem ocupa a posição de provedor e a mulher assume a função de cuidadora, acumulando responsabilidades no espaço doméstico. Essa dinâmica é construída não apenas no plano narrativo, mas sobretudo no plano visual: os gestos suaves, os movimentos contínuos de cuidado, as roupas, o processo de estar bela, a presença constante do corpo feminino em atividade e a centralidade da mulher nas cenas organizam uma corporalidade marcada pela disponibilidade, pela dedicação e pelo zelo. Nesse contexto, a feminilidade é performada como um conjunto de práticas visíveis que remetem a um ideal tradicional, no qual a mulher é associada à submissão, ao cuidado com o outro e à manutenção da ordem doméstica, reforçando um imaginário que articula gênero, trabalho e afeto de forma naturalizada.

Tal padrão se relaciona com o que Nicholson (2000) entende por fundacionalismo biológico. A biologia determinada no nascimento é a base da identidade da pessoa, sendo seus dados fisiológicos, o ponto de partida para a elaboração das narrativas culturais (e também visuais). Ao mesmo tempo, os significados culturais se impõem, como se o corpo funcionasse como um cabide onde se penduram construções simbólicas ligadas à identidade e à maneira de agir.

A partir dos vídeos analisados, observa-se que a categoria 3) **imaginários ideológicos e as moralidades de gênero** não operam apenas no plano narrativo, mas são construídos visualmente por meio de uma composição estética que naturaliza esse modo de vida. A presença recorrente do altar doméstico, os enquadramentos que centralizam momentos de oração coletiva e a organização dos corpos em torno da mesa ou do espaço religioso conferem visibilidade a uma moral cristã que estrutura a rotina familiar. Do mesmo modo, a divisão sexual do trabalho é visualmente encenada: o corpo feminino aparece continuamente em movimento, associado ao cuidado, à limpeza, ao preparo de alimentos e à educação dos filhos, enquanto a figura masculina surge de forma pontual, vinculada ao trabalho externo e ao retorno ao lar.

Esses elementos, articulados por meio de enquadramentos estáveis, cenas organizadas e uma atmosfera de harmonia, produzem um imaginário no qual esse arranjo social se

apresenta como natural, desejável e moralmente orientado. Assim, mais do que enunciados explícitos, são as imagens que operam na legitimação desse modelo, estetizando relações de gênero e tornando-as visíveis como forma de vida coerente e aspiracional. Esses sentidos não operam de forma isolada, mas se articulam a discursos mais amplos que valorizam a família tradicional, a divisão sexual do trabalho e a centralidade da religiosidade na organização da vida social. Nesse contexto, a feminilidade apresentada nos vídeos se alinha a ideais que privilegiam a domesticidade, o cuidado e a submissão como valores desejáveis, contribuindo para a naturalização de um modelo específico de organização de gênero. Como apontam Proctor (2022) e Waling e Roffee (2021), essas representações podem operar de forma sutil na legitimação de arranjos sociais hierárquicos, não por meio de enunciados explícitos, mas pela força persuasiva das imagens e pela construção de uma estética que torna esses modos de vida reconhecíveis e aspiracionais.

Outro fator relacionado ao movimento de esposas tradicionais é o viés religioso que é apresentado em diversas manifestações do movimento, e que nesta análise observamos nos vídeos de todas as criadoras de conteúdo. Segundo Moslener (2015), a religião tem um papel central nesse movimento não apenas como prática espiritual, mas como fundamento ideológico e normativo que sustenta e justifica os papéis de gênero tradicionais. Muitas mulheres que se alinham aos valores, visualidades e ideais associados ao movimento *tradwife* recorrem a interpretações religiosas para legitimar sua escolha de se submeter ao marido, priorizar a maternidade e abandonar o trabalho fora de casa. A fé, nesse contexto, é usada como base moral e instrumento de autoridade para manter estruturas patriarcais dentro da família.

Dessa forma, a análise não se restringe à identificação de elementos visuais isolados, mas se orienta pela articulação entre imagem, performance e modos de subjetivação, considerando como essas práticas produzem e estabilizam formas específicas de existência feminina no contexto das mídias sociais.

Considerações

As análises apresentadas evidenciam como a feminilidade é construída, performada e negociada nas visualidades *tradwife* no TikTok brasileiro. Mais do que simples representações do cotidiano, esses conteúdos organizam uma gramática visual de gênero na qual corpo, vestuário, religiosidade, domesticidade e cuidado são articulados de modo a produzir uma imagem coerente, desejável e moralmente legitimada do feminino. Nesse processo, a feminilidade se ancora em valores associados à família tradicional, à submissão, à maternidade e à centralidade do lar, reconfigurados de forma sedutora e compartilhável nas lógicas da plataforma.

Ao evidenciar como a estética *tradwife* naturaliza hierarquias de gênero sob a aparência de escolha, autenticidade e devoção, o artigo contribui para tensionar regimes visuais normativos e para ampliar o debate sobre a produção contemporânea da feminilidade nas mídias sociais. No contexto brasileiro, tais visualidades não constituem mera reprodução de modelos globais, mas se articulam a marcadores locais de classe, território e religião, o que reforça a necessidade de leituras situadas sobre o fenômeno.

Como desdobramento, futuras pesquisas podem ampliar o *corpus*, investigar a recepção desses conteúdos por diferentes públicos, comparar visualidades *tradwife* brasileiras de diferentes regiões e aprofundar as articulações entre gênero, raça, religião e mídias sociais na construção de feminilidades.

Referências

- Bardin, L. (2011). *Análise de conteúdo* (L. A. Reto & A. Pinheiro, Trans.). Edições 70.
- Beauvoir, S. de. (2016). *O segundo sexo: Fatos e mitos* (S. Milliet, Trad.). Nova Fronteira.
- Butler, J. (2008). *Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade* (R. Aguiar, Trad.). Civilização Brasileira.
- Butler, J. (2019). *Corpos que importam: Os limites discursivos do "sexo"* (V. Daminelli & D. Y. Françoli, Trans.). N-1 Edições.
- Franzke, A. S., Bechmann, A., Zimmer, M., Ess, C., & Association of Internet Researchers. (2020). *Internet research: Ethical guidelines 3.0*. Association of Internet Researchers.
- Moslener, S. (2015). *Virgin nation: Sexual purity and American adolescence*. Oxford University Press.
- Nicholson, L. (2000). Interpretando o gênero. *Revista Estudos Feministas*, 8(2), 9–41. <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/11917>
- Proctor, D. (2022). The #tradwife persona and the rise of radicalized white domesticity. *Persona Studies*, 8(2), 7–26. <https://doi.org/10.21153/psj2022vol8no2art1645>
- Rocamora, A. (2022). *Fashioning the self in the digital age: Online identities and aesthetic practices*. Bloomsbury.
- Scott, J. W. (1995). Gênero: Uma categoria útil para análise histórica. *Educação & Realidade*, 20(2), 71–99.
- Sitler-Elbel, F. H. (2021). *From Swiffers to swastikas: How the #tradwife movement of conventional gender roles became synonymous with white supremacy* (Senior project). Bard College.
- Waling, A., & Roffee, J. (2021). Representations of women, femininities and sexualities in the far right. In R. Peeters & H. Wagenaar (Eds.), *The far right today* (pp. 105–122). Routledge.
- Weeks, J. (1999). O corpo e a sexualidade. In G. L. Louro (Org.), *O corpo educado: Pedagogias da sexualidade* (T. T. da Silva, Trad.). Autêntica.

Abstract: This article analyzes how content creators aligned with the *tradwife* aesthetic construct and perform a traditional femininity on Brazilian TikTok. Based on the understanding of femininity as a historical, relational, and performative category, the study investigates how images, routines, and discourses produce visualities associated with domesticity, motherhood, care, and religiosity. Methodologically, the research adopts Content Analysis applied to three videos from three selected TikTok profiles. The analysis is organized into three categories: aesthetics and regimes of visibility, performances of

domesticity and the female body, and ideological imaginaries and gender moralities. The results indicate the presence of a visual grammar of femininity, highlighting elements that produce a femininity that is visually coherent, desirable, and morally legitimized.

Keywords: tradwife - traditional wife - femininity - gender - tiktok - visibility - digital aesthetics - gender performativity - domesticity - conservatism.

Resumen: Este artículo analiza cómo creadoras de contenido alineadas con la estética *tradwife* construyen y performan una feminidad tradicional en el TikTok brasileño. Partiendo de la comprensión de la feminidad como una categoría histórica, relacional y performativa, el estudio investiga de qué modo las imágenes, rutinas y discursos producen visualidades asociadas a la domesticidad, la maternidad, el cuidado y la religiosidad. Metodológicamente, la investigación adopta el Análisis de Contenido aplicado a tres videos de tres perfiles seleccionados en TikTok. El análisis se organizó en tres categorías: estética y regímenes de visibilidad, performances de la domesticidad y del cuerpo femenino, e imaginarios ideológicos y moralidades de género. Los resultados indican la presencia de una gramática visual de la feminidad, señalando elementos que producen una feminidad visualmente coherente, deseable y moralmente legitimada.

Palabras clave: *tradwife* - esposa tradicional - feminidad - género - *tiktok* - visibilidad - estética digital - performatividad de género - domesticidad - conservadurismo.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo.]

Louise Ariane da Campo é doutora em Comunicação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), onde também realizou período de visita de pesquisa no PhD em Digital Media na University of Sussex (Reino Unido), com financiamento da CAPES. É mestre em Gender and Media pela University of Sussex, como bolsista do programa britânico Chevening, e mestre em Letras pela Universidade Federal de Pelotas (UFPeL). Graduada em Jornalismo pela Universidade Federal do Pampa (UNIPAMPA). Atualmente, é coordenadora de Comunicação na ONG Somos – Comunicação, Saúde e Sexualidade. Contato: dacampolouise12@gmail.com

Emilin Grings Silva é mestranda em Comunicação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), subsidiada pela CAPES. É especialista em Cultura Digital e Redes Sociais pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos) e em Pastoralidade: identidade fundamento e prática pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Graduada em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo pela Universidade de Santa Cruz do Sul (Unisc). Contato: emilingrings@gmail.com

Fecha de recepción: marzo 2026
Fecha de aceptación: mayo 2026

En el futuro, alguien se acordará de nosotras

Silmara Simone Takazaki⁽¹⁾

Resumen: Este texto presenta una reflexión teórica y filosófica sobre las autonarrativas y cómo el género se inscribe en los relatos que construimos sobre nuestras vidas, además de presentar un cortometraje de animación como estudio de caso. En este sentido, busco dialogar con varios autores que abordan el tema: Judith Butler, Paul Preciado, Adriana Cavarero, Gloria Anzaldúa y Rita von Hunty. A partir de este diálogo, se define como objeto de estudio el cortometraje de animación "Safo" (2025), de Rosana Urbes. La presentación de esta obra muestra cómo las proposiciones iniciales sobre narrativas pueden reflejarse en producciones artísticas a través de elecciones conscientes, responsables y éticas en una obra poética y poderosa. Finalmente, este texto fomenta una actitud que va más allá del respeto o empatía: que asumamos la responsabilidad de diseñar futuros que contemplan la diversidad y complejidad de la vida.

Palabras clave: Safo de Lesbos - Animación - Stop-motion - Filosofía - Narrativas - Diseño - Género.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 228]

(1) Ver CV en pág. 229

Breve reflexión sobre Filosofía de la narrativa

Una de las primeras cosas que aprendí sobre fotografía es que las buenas imágenes nos cuentan historias. Desde ese día, comencé a reflexionar sobre las narrativas que encontramos en la literatura, en las imágenes, en las conversaciones, en el cine. Y, profundizando en la investigación, me di cuenta de que una presentación (de arte, de una tesis científica, etc.) es mucho más que una simple obra: es una exposición de uno mismo, del artista/autor.

En esta introducción, presento un resumen de una reflexión sobre la filosofía de la narrativa desarrollado en el texto "Esboço de Si: um projeto de identidade insurgente" ("*Boceto de sí misma: un proyecto de identidad insurgente*"; Takazaki, 2026), y así justificar mi elección

del cortometraje “Safo” (2025) para el análisis cinematográfico desarrollado en la segunda parte de este artículo. En la tercera parte, reúno consideraciones que buscan contribuir al diálogo, haciendo un llamado a la responsabilidad que tenemos de construir narrativas que brinden posibilidades reales de un futuro posible para todas las personas.

Dado que constantemente se nos pide que nos identifiquemos, desde que aprendimos a comunicarnos —ya sea con preguntas sobre nombre, edad, ciudad o etnia—, creo que dedicamos gran parte de nuestra vida social a presentarnos, a intentar narrarnos: nuestra historia; nuestras interacciones profesionales, familiares y de amistad; gustos y preferencias; orientaciones afectivas; orígenes; inclinaciones políticas; estilos de vida y tantas otras categorías que podemos aplicar para identificarnos.

Una pregunta en particular puede afectar a un grupo social numeroso, al que pertenezco: ¿qué ocurre si esta narrativa surge del dolor, es decir, de alguna clasificación que se percibe como un pecado, una enfermedad, un delito o un insulto (Rita von Hunty, 2025)? Muchas palabras que podrían ser el punto de partida de esta autonarrativa pueden no representar, limitar o extrapolar una existencia LGBT+ en los significados culturales o políticos que conllevan. Anzaldúa (2009) deja clara su objeción a los términos “lesbiana” y “homosexual” porque son “términos forjados en acero” (p. 132), cargados de presuposiciones y estereotipos de diferencias. Según Glória, “lesbiana” proviene de un molde euro-angloamericano, y “homosexual”, de un molde de anormalidad y enfermedades psicológicas. Y nada de esto podría representar menos la complejidad de las mujeres sáficas latinoamericanas no blancas.

Butler (2017) y Preciado (2022) plantean este mismo problema en la construcción de esta autonarrativa: el lenguaje. Usamos palabras que no creamos ni elegimos, un lenguaje ajeno, que deriva de enfermedades, significados que escapan a nuestro control. Preciado afirma a menudo que cada palabra conlleva historia, prácticas y política; y que aún no contamos con una gramática suficiente para abarcar la diversidad que somos. Butler nos advierte de este fracaso: debemos dejar de exigir identidades personales coherentes y autosuficientes, porque nada de eso resulta satisfactorio.

Aquí hago una digresión respecto a las afirmaciones derivadas de la negación: las identidades “no binarie” y “agénero”, así como el modelo relacional “no monógamo”, se oponen a las estructuras existentes, pero sin encajar en ninguna otra. Es como si dijeran: *no quiero lo que se me da, pero lo que quiero no tiene nombre y puede construirse de múltiples maneras*. Al reivindicar un espacio abierto de fluidez y construcción, la afirmación desde la negación de lo existente no se adhiere a una rigidez conceptual, sino que indica una conciencia del espacio que no pretende ocupar. Más que ofrecer nuevos significados a viejos insultos, la creación de nuevos términos puede ser otro intento de ser libres.

El lenguaje es, por lo tanto, el primer obstáculo para nuestras narraciones. El segundo problema que nos interpela respecto a la narrativa del yo es la necesidad de una otra persona de que nos hable de nosotres. Ya sea a través del lenguaje que necesitamos usar, o para que nos diga lo que no vemos o recordamos, dependemos de la reflexión y la interacción para construir esta narrativa.

Cavarero (2025) también señala otra contradicción en esta narrativa de nosotros mismos: solo podemos narrar lo que ya ha sucedido. La identidad es producto de la narrativa, por

lo tanto no puede ser un elemento constitutivo de ella. En el párrafo final de su libro, Cavarero resume:

Ante todo, [la narrativa...] consiste en la capacidad de contemplar el mundo como un escenario donde múltiples vidas se entrelazan, dejando tras de sí una historia. [...] Planificar la propia vida como si fuera una historia, dotándola de una idea, viviéndola como una novela, es simplemente un error (Cavarero, 2025, p. 221).

Como un dibujo hecho a partir de las huellas dejadas en el camino, la narrativa de uno mismo es póstuma: solo tendremos una posible identidad al final, basada en acciones, elecciones, con tiempos, espacios y al contemplar la plenitud de la vida vivida.

Anzaldúa (2009) afirma que “la identidad es un río”: necesita fluir, necesita ser nueva en cada momento, reinventarse, ensancharse o estrecharse según el curso, reconocer los cambios externos e internos. No deja de ser un río, pero en cada instante es nuevo: el río es un proceso.

Si las palabras son insuficientes, si el relato falla, si la narrativa no da cuenta de nuestra identidad... ¿qué nos queda? Una de las respuestas que se encuentra en Preciado, Rice y Anzaldúa es: la poesía. Una narrativa artística puede abarcar las ambigüedades de los significados de las palabras, los silencios en la música, la complejidad de las líneas trazadas en un dibujo. Y por eso el cortometraje elegido para el análisis de este texto fue *Safo* (2025), que cuenta la historia de una poeta que amó y escribió para mujeres, en una animación analógica fotograma a fotograma de gran belleza poética.

Safo de Lesbos

Safo fue una poeta y filósofa del siglo VI a. C. que vivió en la isla de Lesbos, Grecia. Gracias a ella se utiliza el término “lesbiana” y, más recientemente, “sáfica” para referirse a las relaciones afectivo-sexuales entre mujeres.

Safo fue una pionera como voz femenina cuya obra fue reconocida y perduró a lo largo del tiempo. Nacida en una familia aristocrática, escribió numerosos textos dedicados a las mujeres, abordando naturalmente temas como el amor y el deseo; su obra fue reconocida incluso entonces por otros filósofos y escritores. Muchos de sus poemas se han perdido, y lo que ha sobrevivido hasta nuestros días son fragmentos transcritos en papiro y citas de sus escritos en otras obras antiguas, que reconocen a Safo como la principal poeta lírica de la época arcaica.

Quando te miro un instante, ya no puedo decir nada, mi lengua se congela en silencio, e inmediatamente un fuego sutil recorre mi piel. De repente, dejo de ver, me zumban los oídos, y un sudor frío me cubre el cuerpo, presa de un intenso temblor. Me pongo más verde que la hierba y tengo la impresión de que estoy a punto de morir.” (Safo de Lesbos)

Aunque el género de la narradora en los poemas, o incluso del objeto del deseo de la autora, a veces no es claramente reconocible, Safo de Lesbos es conocida en su época como amante de las mujeres, y por ello el término “lesbiana” se popularizó para designar a las mujeres que aman a otras mujeres. Es posible decir que Safo pretendía esta ambigüedad de género en sus textos: experiencias que trascendían el género, que podían fluir libremente; lo que importaba en los poemas era el sentimiento. Numerosos estudios académicos intentan presentarla como una mujer heterosexual cuya “identidad lírica” era una ficción, pero este argumento rara vez se utiliza para cuestionar la orientación sexual de los autores masculinos.

Aun así, en los textos se reconocen ocho o nueve de las musas de Safo, mujeres para quienes escribió poemas. Safo fue venerada por Platón como la Décima Musa; y para Homero, como “La Poetisa”. La mayor parte de su obra se perdió y fue destruida en el incendio de la Biblioteca de Alejandría, así como por líderes religiosos.

La mayoría de los investigadores coinciden en que Safo fue una mujer muy culta y educada que fundó una escuela para mujeres en la ciudad de Mitilene, en una época en que solo los hombres podían estudiar. Una escuela regida por Afrodita, la diosa del amor, donde se impartían clases de poesía, filosofía, música y danza. Safo se refería a las mujeres de la escuela como “compañeras” y “amigas”. Las mujeres de la isla eran conocidas por su compañerismo y estudiaban tanto como los hombres. El término “lesbiano” se refería a “imitar a las mujeres de Lesbos”, es decir, rechazar este poder exclusivo de los hombres, abandonar el ámbito doméstico y adentrarse en el mundo de la cultura, el debate y la sexualidad, restringido a ellos.

Su poesía aborda temas como la política, la amistad y también el erotismo. Y más que una escritora que amaba a las mujeres, Safo se convirtió en un símbolo para innumerables personas que se reconocen en este sentimiento de amor y admiración por la mujer. La referencia a Safo de Lesbos no es meramente afectivo-sexual, sino también filosófica y política, debido a la subversión de las normas dictadas por el poder cisgénero-heteronormativo. El amor lésbico y el amor sáfico son términos ahora reconocidos y resignificados con orgullo y afecto por una gran comunidad de mujeres que disienten de la cisheteronormatividad. Safo narró sus encuentros, sentimientos, expectativas y diálogos con sus amantes:

¡Lo que quiero es morir, morir!

Ella, bañada en lágrimas, me dijo:
al marcharse: «¡Ay, Safo, qué cruel destino!
Te juro que es contra mi voluntad
que te abandono».
Le respondí: «Adiós,
sé feliz y recuérdame.
Sabes cuánto te amé».

Pero si lo olvidas
(y lo olvidarás...),
permíteme recordar,

entre tantas, algunas horas hermosas:
las guirnaldas tejidas, una junto a la otra,
de rosas, violetas y alguna
flor de azafrán en tu cabello;
los collares de diversas corolas,
fragantes,
alrededor de tu delicado cuello;
las esencias de hierbas raras
y un perfume real
derramado sobre tu piel;
la cama donde el deseo
se aplacó profundamente
a mi lado...

...el sudor inunda mi cuerpo de frío,
y temblando de pies a cabeza,
más verde que la hierba,
creo que la muerte ya no puede estar lejos.

(Safo de Lesbos)

Safo, de Rosana Urbes

Este análisis presenta el cortometraje animado *Safo*, de la artista y animadora brasileña Rosana Urbes (producido por Planta Filmes, 2025), que obtuvo premios, como el Premio Alexeïeff-Parkeren en el Festival Internacional de Cine de Animación de Annecy, uno de los festivales de animación más importantes del mundo. Creado en 1960, este festival es organizado por la Asociación Internacional de Cine de Animación (Association d'International du Film d'Animation, en Francia) y reúne obras de todo el mundo. El objetivo de este texto no es un análisis cinematográfico con metodología crítica, sino más bien percibir la poética artística y la fuerza narrativa de esta obra sobre Safo, como ícono del afecto entre mujeres, en una animación *stop-motion* latinoamericana.

El cortometraje, una animación sumamente original que combina acuarela sobre papel vegetal con hojas y flores frescas, utiliza principalmente técnicas analógicas tradicionales, filmada sobre una mesa multiplano y con un montaje poético y sensible.

Rosana Urbes es una artista brasileña que ha trabajado en largometrajes de los estudios Disney (*Mulan*, *Tarzan*, *Las locuras del emperador*, *Lilo & Stitch*) y también es directora, guionista, artista de *storyboard* y animadora. Rosana ha ganado varios premios en festivales de animación en diversos países, como Brasil, Argentina, Cuba y Francia, y es conocida por sus obras originales con narrativas sensibles, como el premiado cortometraje *Guida* (2014), sobre una bibliotecaria de mediana edad. El arte de Rosana retrata muchas veces a

las mujeres, y propone sin duda una delicada reflexión sobre la diversidad y la representación de cuerpos y movimientos reales.

Safo (o *Sappho*, en algunas presentaciones internacionales) es un cortometraje de animación de 12 minutos estrenado en 2025. Se ha presentado al público en cines, festivales y otros eventos en varios países, como Francia, Argentina, Brasil, Portugal, Finlandia, Nepal, Cuba, Croacia y Eslovenia.

La técnica empleada es fundamentalmente analógica, tradicional, con fotografías cuadro por cuadro sobre una mesa multiplanar que ofrece profundidad y perspectiva en los espacios. Plantas, luces, papeles translúcidos, dibujos a mano e incluso objetos de la producción del cortometraje participan en la película. Las notas de la artista, cuadernos con bocetos, textos en griego, la letra de Rosana, garabatos en fragmentos de libros, *storyboards* con instrucciones, *post-its*, poemas recopilados: todo el proceso físico, material y tangible de la producción también se integra en la animación final. El tiempo del proyecto y la ejecución de la obra también aparece, con los primeros estudios del personaje en un cuaderno fechado en 2016 (se dedicaron nueve años al proyecto), y también en el viento que pasa trayendo flores y suspirando en los movimientos del personaje. Rosana lee, recita y reinterpreta a Safo con su propia voz y un estilo único. Colores, cúrcuma, esqueletos de hojas, flores frescas, semillas: la naturaleza cuidadosamente elegida (en base a elementos presentes en los textos de Safo de Lesbos) crea el escenario para todos los poemas. La paleta de colores es orgánica, abarcando desde la calidez de los naranjas diurnos hasta el violeta nocturno. Repleta de simbolismo desde el principio, con una mariposa emergiendo de su capullo en un bosque, la animación habla de naturaleza, belleza y amor, al igual que los poemas de Safo. Plantas que se transforman en semillas, con el potencial de generar otras plantas.

Los dibujos de Rosana son una oda a las mujeres que bailan: muchas, múltiples, en pequeños recuadros, con rostros y sonrisas diversas. La música que acompaña toda la animación también refleja la mirada de Safo hacia sus amadas. Hay música instrumental (cuerdas, flauta, percusión), pero también voces y un coro de sonidos.

Safo aparece dibujándose a sí misma en una parte de la animación: mira sus pies y los dibuja. Avanza y narra su historia con su cuerpo. Acaricia la tierra, las plantas, a sí misma. Safo renace con cada poema. Safo también dibuja sus manos tocando la lira, su música transformándose en semillas, como plantas que aún florecen hoy, siglos después. La personaje narra a sí misma de forma visual y poética.

Los cuerpos de las musas danzantes son diversos: una, dos, tres, ocho mujeres en círculo (quizás Atthis, Telessippa, Megara, Anagora, Gongyla, Eunica, Cydrus y Damophila, las conocidas musas de Safo mencionadas en sus poemas), y celebran en círculo la alegría de la red de cercanía y afecto entre mujeres. Todas juntas se transforman en Safo, como si ella fuera la unión de todas las demás mujeres que la han tocado con afecto.

A continuación, en la Figura 1, se presenta una recopilación de imágenes/fotogramas de la animación, que ilustran la técnica, la elección de composiciones y los elementos de las escenas.

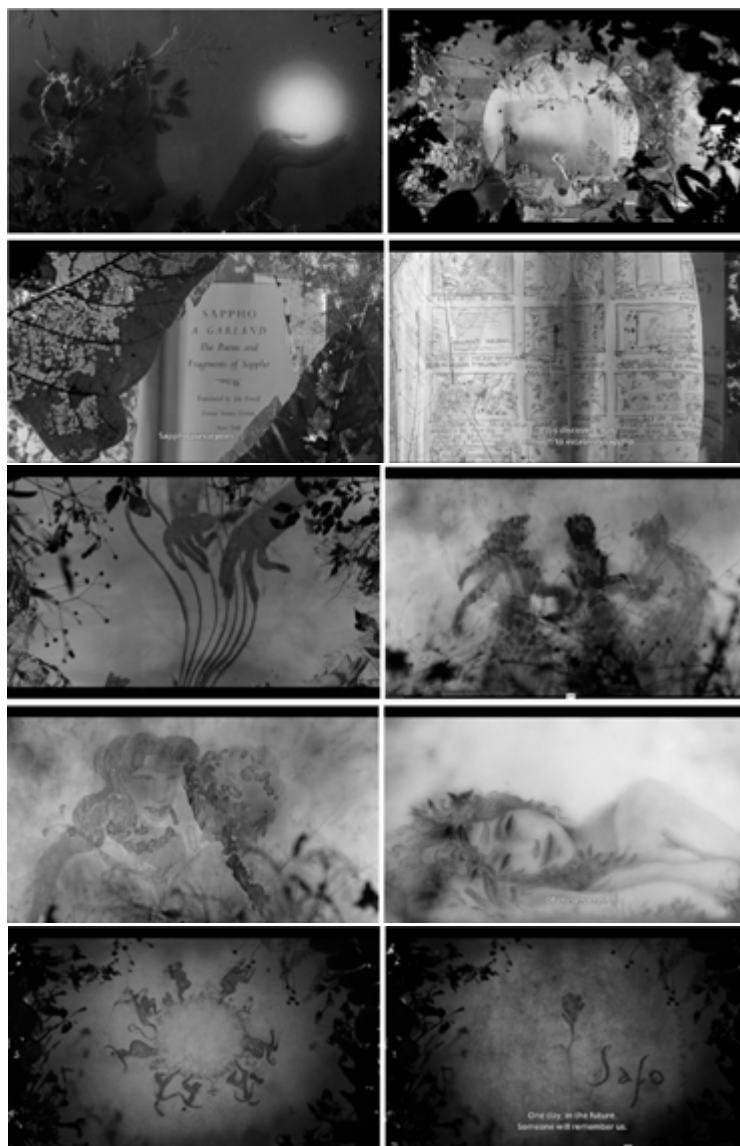


Figura 1 - Compilación de fotogramas de la película Safo (2025), de Rosana Urbes. Fuente: Reproducción.

La animación continúa en los créditos finales, mostrando nuevos bocetos, notas técnicas y poéticas en un cuaderno, y la música nos invita a un poema final de Safo sobre la madurez.

La armoniosa voz de la lira
Mi piel envejecida
Blanca, el cabello que una vez fue negro
Rodillas frágiles
Mis brazos como rosas abrazan la tierra.

(Safo de Lesbos)

La narración poética de Rosana sobre Safo se entrelaza con la poesía de la propia Safo a lo largo de la animación, que también habla de sí misma. La historia que cuenta Rosana es la historia de Safo, y Safo, a través de sus poemas, narra amores eternos.

Cada trazo es delicado, pero no nos equivoquemos: la fuerza de Safo es visible y es un símbolo que perdura a través de los siglos. Safo de Lesbos amaba a las mujeres hasta el punto de fundar una escuela para ellas cuando estaba prohibido, desafiando todas las normas de la época, y enseñaba poesía, filosofía, música y danza: precisamente los elementos que Rosana reunió en esta obra. Safo admiraba a las mujeres, y su poesía —de amor y deseo— también estaba dedicada a ellas.

Me dejaba, y entre lágrimas, me decía:
«Contra mi voluntad te abandono, con pesar te dejo».
Y yo le respondía:
«Vete con alegría, guarda en tu memoria lo felices que fuimos».

Algún día, en el futuro, alguien se acordará de nosotras.

(Safo de Lesbos)

Después de tantos siglos, aún recordamos a Safo y a sus musas. Y las recordamos a través de la poesía, que nos ofrece mucho más que descripciones, diarios de luchas políticas o conceptos sobre orientaciones afectivas. Tanto los poemas de Safo como el cortometraje de animación de Rosana Urbes, que la retrata de forma poética, delicada y sensible, narran los sentimientos y fuerza de las vidas de estas mujeres.

Reflexiones finales: No solo empatía y respeto, sino responsabilidad

Existe, por lo tanto, el deseo o la necesidad de construir narrativas sobre nosotras mismas que nos identifiquen, y estas narrativas pueden ser escritas, dibujadas, filmadas o representadas; pero ya conocemos de antemano las dificultades y los obstáculos para que este relato sea mínimamente fiel a la vida que anhelamos. Aun así, continuamos intentando

narrarnos a nosotras mismas y a las demás; ya sea en artículos académicos, obras de arte, anuncios u otras comunicaciones, buscamos la pertenencia y representaciones honestas, para que el producto de estas narrativas sea de libertad, autonomía, respeto y justicia. Y, en la medida de lo posible, que se aleje de los clichés y los estereotipos, para que esta narrativa tenga poesía, perspectivas sensibles y cuidado.

Hans Jonas (2006) es un filósofo que abordó problemas sociales, considerando la necesidad de una ética sin límites. Más allá de prestar atención a nuestro entorno inmediato, necesitamos reflexionar sobre el planeta y la humanidad de forma integral y continua:

Pero el respeto no basta, pues este reconocimiento emocional de la dignidad del objeto que percibimos, por intenso que sea, puede resultar ineficaz. Solo el sentimiento de responsabilidad, que vincula al sujeto con ese objeto, puede impulsarnos a actuar en su favor. (Jonas, 2006)

En otras palabras, más allá de las luchas por el respeto y la igualdad de los grupos sociales que necesitan apoyo, solo veremos cambios estructurales si existen personas que se sientan responsables de construir un futuro justo. La forma de narrar —a través de textos, películas, dibujos o fotografías— es producir identidades como gesto de cuidado.

Safo aportó poesía y arte a sus amantes, así como trajo luchas políticas, fundando escuelas y permitiendo a las mujeres acceder a la educación, al trabajo y a ocupar espacios que les habían sido negados.

De esta manera, también percibimos el cortometraje de Rosana presentado en esta obra: la película posee delicadeza y respeto, honrando la importancia de Safo como educadora, poeta y filósofa, y además de manera responsable, ya sea a través de los cuerpos dibujados, los colores elegidos que no reproducen estereotipos de género, y la representación positiva, con una temática que representa a tantas personas que se reconocen en los amores sáfcicos. La animación trae historia, memoria, fuerza y visibilidad a amores disidentes, y también, en el circuito de exposiciones internacionales, reconocimiento al trabajo de varias personas latinoamericanas que colaboraron en la obra.

En resumen, recordemos hoy a Safo (y a tantas otras que lucharon por un futuro posible) para seguir actuando y proyectando con responsabilidad para las futuras generaciones. Las decisiones que tomamos como artistas, diseñadores, escritores, directores, guionistas e investigadores muestran qué vidas elegimos como dignas de ser narradas por nosotras. ¿Qué otro papel tiene una persona artista-diseñadora, sino el de vislumbrar mundos posibles para toda la humanidad?

Bibliografía

- Anzaldúa, G. (2021). *A Vulva é uma Ferida Aberta & Outros Ensaios*. Ed. A Bolha (orig. 2009).
- Butler, J. (2017). *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Autêntica Editora.

- Cavarero, A. (2025). *Olha-me e narra-me: filosofia da narração*. Bazar do Tempo. (orig 2009).
- De Lauretis, T. (1994). A Tecnologia do Gênero. In H. B. de Hollanda (Org.), *Tendências e impasses: O feminismo como crítica da cultura*. Rocco.
- Festival Internacional de Animação de Annecy*. www.annecyfestival.com.
- Jonas, H. (2006). *O princípio responsabilidade: ensaio de uma ética para a civilização tecnológica*. PUC-Rio e Editora Contraponto.
- Hunty, Rita von (2025). (Tempero Drag, canal de Terreri, G.). *Quem pode falar de si?* <https://www.youtube.com/watch/channel=TemperoDrag>
- Lesbos, S. *Fragmentos*. <https://www.revistaprosaversoarte.com/safo-poemas>.
- Preciado, P. B. (2022). *Eu sou o monstro que vos fala*. Zahar.
- Preciado, P. B. (2024). Entrevista. *The Interview: Paul B. Preciado*; por Benoit Loiseau. 24 April 2024. <https://artreview.com/the-interview-paul-b-preciado-orlando-virginia-woolf>.
- Rice, D. (2015). A Densidade Adequada do Abandono. In: SOUZA, Ana Helena et al (orgs). *Poéticas do Estranhamento*. Arte e Letra.
- Safo*. Urbes, R. (2025). Curta metragem. Planta Filmes (2025). 12min. Screener. Acesso em jul 2025.
- SMOF - *Festival Internacional de animación en stop motion de Argentina*. 8º edición 23-29 junio 2025. <https://stopmotionourfest.com>.
- Reynolds, M. (2019). *Artigo*. BBC News Brasil. <https://www.bbc.com/portuguese/geral-47955780>.
- Takazaki, S. S. (2021). *Lesbianidade, representatividade e estereótipos: filmes de animação como tecnologia de gênero*. Tese de doutorado, UFSC - PPGICH.
- Takazaki, S. S. (2026). *Esboço de Si: um projeto de identidade insurgente*. Artigo.
- Urbes; R. (2025) *Entrevista*. https://www.youtube.com/watch?v=O1CaCY7gxzE&ab_channel=KikoMollica.

Resumo: Este texto apresenta uma reflexão teórica e filosófica sobre narrativas de si e como o gênero se inscreve nos relatos que construímos sobre nossas vidas, além de apresentar um curta-metragem de animação como estudo de caso. Nesse sentido, busco dialogar com diversos autores que abordam o tema: Judith Butler, Paul Preciado, Adriana Cavarero, Gloria Anzaldúa e Rita von Hunty. A partir desse diálogo, define-se como objeto de estudo o curta-metragem de animação “Safo” (2025), de Rosana Urbes. A apresentação desta obra demonstra como as proposições iniciais sobre narrativas podem se refletir em produções artísticas por meio de escolhas conscientes, responsáveis e éticas em uma obra poética e potente. Por fim, este texto incita a atitudes que vão além do respeito: a de assumirmos a responsabilidade de projetar futuros que considerem a diversidade e a complexidade da vida.

Palavras-chave: Safo de Lesbos - Animação - Stop-motion - Filosofia - Narrativas - Design - Gênero.

Abstrac: This text presents a theoretical and philosophical reflection on self-narratives and how gender is inscribed in the accounts we construct about our lives, in addition to presenting an animated short film as a case study. In this sense, I seek to engage in dialogue with several authors who address the topic: Judith Butler, Paul Preciado, Adriana Cavarero, Gloria Anzaldúa and Rita von Hunty. From this dialogue, the object of study is defined: the animated short film “Safo” (2025), by Rosana Urbes. The presentation of this work demonstrates how the initial propositions about narratives can be reflected in artistic productions through conscious, responsible, and ethical choices in a poetic and powerful work. Finally, this text encourages attitudes that go beyond respect: that of assuming the responsibility of designing futures that consider the diversity and complexity of life.

Keywords: Sappho of Lesbos - Animation - Stop-motion - Philosophy - Narratives - Design - Gender.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo.]

Silmara Takazaki es profesora de Fotografía y Animación, en el grado y en la maestría en Diseño de la Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Brasil. Ha sido coordinadora del curso de grado en Diseño Gráfico, y del posgrado (lato sensu) en Narrativas Visuales. Formación en Artes (grado en Bellas Artes/Grabado), Diseño (maestría) y Ciencias Humanas/Género (doctorado). Posdoctorado Multidisciplinar en Diseño de la Universidad de Palermo – becaria del programa – y Posdoctorado en Filosofía en la Universidade Federal da Bahia (Brasil) en 2025/2026. Coordinadora de proyecto de procesos fotográficos alternativos y de grupo de investigación en Género, Imagen y Diseño. Sus líneas de investigación actuales se centran en Diseño Prospectivo, Filosofía, Estudios LGBTQ+, Género, Feminismos y Narrativas.

Publicaciones del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación

El Centro de Estudios en Diseño y Comunicación de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo desarrolla una amplia política editorial que incluye las siguientes publicaciones académicas de carácter periódico:

- **Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]**

Es una publicación periódica que reúne papers, ensayos y estudios sobre tendencias, problemáticas profesionales, tecnologías y enfoques epistemológicos en los campos del Diseño y la Comunicación.

Se publican de dos a cuatro números anuales con una tirada de 500 ejemplares que se distribuyen en forma gratuita.

Esta línea se edita desde el año 2000 en forma ininterrumpida, recibiendo colaboraciones remuneradas, dentro de las distintas temáticas.

La publicación tiene el número ISSN 1668.0227 de inscripción en el CAICYT-CONICET y tiene un Comité de Arbitraje.

- **Creación y Producción en Diseño y Comunicación [Trabajos de estudiantes y egresados]**

Es una línea de publicación periódica del Centro de Producción de la Facultad. Su objetivo es reunir los trabajos significativos de estudiantes y egresados de las diferentes carreras.

Las producciones (teórico, visual, proyectual, experimental y otros) se originan partiendo de recopilaciones bibliográficas, catálogos, guías, entre otros soportes.

La política editorial refleja los estándares de calidad del desarrollo de la currícula, evidenciando la diversidad de abordajes temáticos y metodológicos realizados por estudiantes y egresados, con la dirección y supervisión de los docentes de la Facultad.

Los trabajos son seleccionados por el claustro académico y evaluados para su publicación por el Comité de Arbitraje de la Serie.

Esta línea se edita desde el año 2004 en forma ininterrumpida, recibiendo colaboraciones para su publicación. El número de inscripción en el CAICYT-CONICET es el ISSN 1668-5229 y tiene Comité de Arbitraje.

• **Escritos en la Facultad**

Es una publicación periódica que reúne documentación institucional (guías, reglamentos, propuestas), producciones significativas de estudiantes (trabajos prácticos, resúmenes de trabajos finales de grado, concursos) y producciones pedagógicas de profesores (guías de trabajo, recopilaciones, propuestas académicas).

Se publican de cuatro a ocho números anuales con una tirada variable de 100 a 500 ejemplares de acuerdo a su utilización.

Esta serie se edita desde el año 2005 en forma ininterrumpida, su distribución es gratuita y recibe colaboraciones para su publicación. La misma tiene el número ISSN 1669-2306 de inscripción en el CAICYT-CONICET.

• **Reflexión Académica en Diseño y Comunicación**

Las Jornadas de Reflexión Académica son organizadas por la Facultad de Diseño y Comunicación desde el año 1993 y configuran el plan académico de la Facultad colaborando con su proyecto educativo a futuro. Estos encuentros se destinan al análisis, intercambio de experiencias y actualización de propuestas académicas y pedagógicas en torno a las disciplinas del diseño y la comunicación. Todos los docentes de la Facultad participan a través de sus ponencias, las cuales son editadas en el libro *Reflexión Académica en Diseño y Comunicación*, una publicación académica centrada en cuestiones de enseñanza-aprendizaje en los campos del diseño y las comunicaciones. La publicación (ISSN 1668-1673) se edita anualmente desde el 2000 con una tirada de 1000 ejemplares que se distribuyen en forma gratuita.

• **Actas de Diseño**

Actas de Diseño es una publicación semestral de la Facultad de Diseño y Comunicación, que reúne ponencias realizadas por académicos y profesionales nacionales y extranjeros. La publicación se organiza cada año en torno a la temática convocante del Encuentro Latinoamericano de Diseño, cuya primera edición fue en Agosto 2006. Cabe destacar que la Facultad ha sido la coordinadora del Foro de Escuelas de Diseño Latinoamericano y la sede inaugural ha sido Buenos Aires en el año 2006.

La publicación tiene el Número ISSN 1850-2032 de inscripción y tiene comité de arbitraje.

Síntesis de las instrucciones para autores

Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]

Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. Buenos Aires, Argentina.

www.palermo.edu/dyc

Los autores interesados deberán enviar un abstract de 200 palabras en español, inglés y portugués que incluirá 10 palabras clave. La extensión del ensayo no debe superar las 8000 palabras, deberá incluir títulos y subtítulos en negrita. Normas de citación APA. Bibliografía y notas en la sección final del ensayo.

Presentación en papel y soporte digital. La presentación deberá estar acompañada de una breve nota con el título del trabajo, aceptando la evaluación del mismo por el Comité de Arbitraje y un Curriculum Vitae, el mismo se consignará al final de cada artículo, donde se incluirá una breve reseña de sus antecedentes académicos y profesionales más recientes.

Artículos

- . Formato: textos en Word que no presenten ni sangrías ni efectos de texto o formato especiales.
- . Autores: los artículos podrán tener uno o más autores.
- . Extensión: entre 25.000 y 40.000 caracteres (sin espacio).
- . Títulos y subtítulos: en negrita y en Mayúscula y minúscula.
- . Fuente: Times New Roman. Estilo de la fuente: normal. Tamaño: 12 pt. Interlineado: sencillo.
- . Tamaño de la página: A4.
- . Normas: se debe tomar en cuenta las normas básicas de estilo de publicaciones de la American Psychological Association APA.
- . Bibliografía y notas: en la sección final del artículo.
- . Fotografías, cuadros o figuras: deben ser presentados en formato tif a 300 dpi en escala de grises. Importante: tener en cuenta que la imagen debe ir acompañando el texto a modo ilustrativo y dentro del artículo hacer referencia a la misma.

Importante

La serie Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación sostiene la exigencia de originalidad de los artículos de carácter científico que publica.

El sistema de evaluación de los artículos se realiza en dos partes. En una primera instancia, el Comité Editorial evalúa la pertinencia de la temática del trabajo, para ser publicada en la revista. La segunda instancia corresponde a la evaluación del trabajo por especialistas. Se usa la modalidad de arbitraje doble ciego, permitiendo a la revista mantener la confidencialidad del proceso de evaluación.

Para la evaluación se solicita a los árbitros revisar los criterios de originalidad, pertinencia, actualidad, aportes, y rigurosidad científica. Será el Comité Editorial quien comunica a los autores los resultados de la misma.

Uso de herramientas de Inteligencia Artificial (IA)

El uso de herramientas de IA debe limitarse exclusivamente a tareas de apoyo editorial (corrección gramatical, mejora estilística, adecuación a normas de citación, organización formal del texto, entre otras). No está permitido su empleo para la generación de ideas, marcos teóricos, análisis, interpretación de resultados ni conclusiones. Su utilización deberá declararse expresamente. Los autores conservan la autoría intelectual plena y la responsabilidad integral sobre el contenido.

Consultas

En caso de necesitar información adicional escribir a publicacionesdc@palermo.edu o ingresar a http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/instrucciones.php
Prohibida la reproducción total o parcial de imágenes y textos.

Los contenidos y opiniones publicados en los artículos de la presente edición, es responsabilidad absoluta de cada autor.



Facultad de Diseño y Comunicación

Mario Bravo 1050 . Ciudad Autónoma de Buenos Aires
C1175 ABT . Argentina . www.palermo.edu/dyc