contemporanea|comunicação e cultura
WWW.CONTEMPORANEA.POSCOM.UFBA.BR

ENTRE TRANSFORMAÇÕES E CONSTÂNCIAS: *PORTA DOS FUNDOS*, SINTA-SE EM CASA E AS MARCAS DO HUMOR POLÍTICO AUDIOVISUAL BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO

BETWEEN TRANSFORMATIONS AND CONSTANCES: PORTA DOS FUNDOS, SINTA-SE EM CASA *AND THE MARKS OF CONTEMPORARY BRAZILIAN AUDIOVISUAL POLITICAL HUMOR*

Rafael Sbeghen Hoff
Universidade Federal do Amazonas / Professor
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-4745-5689

Guilherme Fumeo Almeida
Universidade Federal Fluminense

DOI: 10.9771/contemporanea.v23i1.64888

RESUMO:

Este trabalho analisa a crítica política humorística construída por *Porta dos Fundos* e *Sinta-se em Casa* em seus esquetes, também contextualizando este em um movimento de consolidação da crítica humorística no audiovisual televisivo brasileiro. O marco teórico parte das interfaces entre público e privado na formação sociopolítica brasileira e mundial e das relações entre humor, efeito de real/realidade e *mise-en-scène*. Adotando a metodologia da pesquisa bibliográfica e de uma análise fílmica voltada para o estudo das significações que emergem a partir da narrativa, da *mise-en-scène* e das estratégias da comicidade empregadas nos esquetes, o texto é dividido em três sessões. A primeira parte apresenta uma breve contextualização das principais marcas do humor audiovisual político brasileiro entre as décadas de 1970 e 2010, destacando as influências do rádio e programas televisivos emblemáticos desse período. Já a segunda e a terceira sessões apresentam a história e as principais temáticas e marcas da discussão política de *Porta dos Fundos* e *Sinta-se em Casa*, respectivamente. Os efeitos de real e realidade empregados nas narrativas, como estratégia de familiarização aos conteúdos de *Porta dos Fundos e Sinta-se em Casa*, mostram-se afinados com a tradição midiática da comicidade voltada à metalinguagem, construída ao longo dos anos em programas humorísticos

televisivos. Esse tom cômico é apresentado no texto (diálogo), e também na plasticidade e na *mise-en-scène* que sobrepõe o espaço privado e o público, o *nonsense* e o absurdo com acontecimentos midiatizados da vida, entrelaçando discussões sociopolíticas que ultrapassam a crítica a figuras da política institucional.

PALAVRAS-CHAVE: *Porta dos Fundos, Sinta-se em Casa*

ABSTRACT:

This paper analyzes the humorous political criticism constructed by Porta dos Fundos and Sinta-se em Casa in their sketches, also contextualizing this within a movement of consolidation of humorous criticism in Brazilian television. The theoretical framework is based on the interfaces between public and private in the Brazilian and global sociopolitical formation and the relations between humor, the effect of reality/reality and mise-en-scène. Adopting the methodology of bibliographic research and a film analysis focused on the study of the meanings that emerge from the narrative, the mise-en-scène and the comedy strategies employed in the sketches, the text is divided into three sections. The first part presents a brief contextualization of the main marks of Brazilian political audiovisual humor between the 1970s and 2010s, highlighting the influences of radio and emblematic television programs of that period. The second and third sections present the history and the main themes and marks of the political discussion of Porta dos Fundos and Sinta-se em Casa, respectively. The effects of reality and reality employed in the narratives, as a strategy for familiarizing the content of Porta dos Fundos and Sinta-se em Casa, are in tune with the media tradition of comedy focused on metalanguage, built over the years in television comedy programs. This comic tone is presented in the text (dialogue), and also in the plasticity and mise-en-scène that overlaps the private and public spaces, nonsense and the absurd with mediatized events of life, intertwining sociopolitical discussions that go beyond criticism of figures in institutional politics.

KEYWORDS: *Porta dos Fundos, Sinta-se em Casa*

INTRODUÇÃO

Lançado em 2012 e vendido em 2017 para a Viacom, grupo internacional de Comunicação, o coletivo audiovisual humorístico *Porta dos Fundos* tem como um dos principais temas dos seus esquetes a política: seus agentes, organizações, instituições e acontecimentos midiatizados são tomados como fonte de inspiração para roteiros transformados em

produtos audiovisuais. Nos esquetes curtos exibidos no canal do coletivo no YouTube, que conta com mais de 17 milhões de usuários inscritos, o mundo vivido se entrelaça às narrativas cômicas do coletivo por meio de marcas discursivas identificadas por Jost (2012) como dispersão e persistência, incorporando elementos nas narrativas para causar sentidos de real e realidade (Aumont, 1993; Jaguaribe, 2010), enfatizando questões sociais e contemporâneas do cenário político na América Latina.

Os esquetes do programa *Sinta-se em Casa*, por sua vez, foram originalmente exibidos de segunda a sexta-feira pela Rede Globo nos programas *Encontro com Fátima Bernardes* e *É de Casa*, ao longo de 2020, sendo disponibilizados no serviço de *streaming* GloboPlay a partir de 2021. Os esquetes, também postados no YouTube com acesso livre desde 2020, têm entre dois minutos e meio e sete minutos de duração. Eles foram roteirizados e interpretados por Marcelo Adnet em sua residência, durante o isolamento social no contexto da pandemia de Covid-19, dentro de uma busca do humorista por incorporar elementos de figurino, trejeitos caricatos, imitação de voz e ambientações improvisadas para constituir as situações parodiadas.

Predominantemente, os assuntos mais abordados nos esquetes foram metalinguagem (produtos, acontecimentos e personagens do universo midiático) e a política nacional. *Sinta-se em Casa* apresenta uma forte crítica à política governamental de Bolsonaro por meio da imitação que causa familiaridade e reconhecimento, bem como pelo exagero, pela distorção ou pelo simples registro (em meio ao universo distópico e ficcional dos esquetes) de uma realidade absurda e, portanto, risível. Os esquetes do programa também destacam a presença da esfera privada tanto no ambiente cenográfico (roupas, objetos de cena, locações), quanto na forma de tratar a política e o interesse público por parte dos representantes do governo federal.

É possível destacar movimentos de ambiguidade e multiplicidade na crítica política construída pelos dois objetos, que dialogam com décadas de história da consolidação do humor político audiovisual brasileiro, incorporando e fundindo diversas marcas estéticas e narrativas em suas formas de construir um diálogo entre humor e sociedade. Em um cenário sociopolítico de crise, mudanças e tensões, o gênero se tornou um espaço importante para elaborações estético-narrativas sobre a temática política no Brasil contemporâneo, desenvolvendo um trabalho político a partir da construção de narrativas que expressam angústias coletivas (Vasconcellos, 2023). Nesse processo de fusão e incorporação, estão presentes desde as diversas personagens interpretadas por Chico

Anysio e Jô Soares em seus programas televisivos, até as rupturas estéticas da *TV Pirata* (Rede Globo, 1988-1992) e as dinâmicas familiares, sociais e conjugais de *Sai de Baixo* (Rede Globo, 2001-2003) e *Os Normais* (Rede Globo, 2001-2003).

A crítica política dos dois objetos também dialoga com a construção sociopolítica brasileira, tanto com obras canônicas, como a de Sérgio Buarque de Holanda (1995) e a preponderância, na percepção de sociedade e vida pública no Brasil, de um pensamento que privilegia os laços afetivos e o modo de estruturação particularista da vida familiar, que passa a invadir a esfera pública e o espaço do Estado, quanto com leituras contemporâneas desse contexto. Entre estas, Yvana Fechine e Paolo Demuru (2022) relacionam o contexto brasileiro e mundial de ascensão de movimentos populistas de extrema direita com a postura antipolítica da figura do bufão, que só reconhece a ritualística e a etiqueta política com a intenção de profaná-la. Esse contexto complexo vem sendo analisado pelas ciências sociais sob diversas lentes, sendo comumente associado a uma insatisfação social generalizada frente à não resolução de impasses sociais e democráticos em um contexto de profunda desigualdade social, racismo e violências, que foi acentuado, no caso brasileiro, após os movimentos de junho de 2013 (Pinheiro-Machado, 2019).

Considerando as especificidades estético-narrativas e de modos de produção e de exibição dos esquetes do coletivo e do programa, este trabalho tem por objetivo analisar a crítica política humorística construída por *Porta dos Fundos* e *Sinta-se em Casa* em seus esquetes, também contextualizando essa crítica em um contexto histórico de consolidação da crítica humorística no audiovisual televisivo brasileiro. O artigo é um desdobramento de anos de movimento de pesquisa, voltados às relações entre o humor e a política no audiovisual ficcional brasileiro, com ênfase nos esquetes exibidos na grade de programação televisiva e nas plataformas de compartilhamento de vídeo, especialmente o YouTube (Hoff, 2018).

O marco teórico parte das interfaces entre público e privado na formação sociopolítica brasileira e mundial, a partir de Holanda (1995), Pinheiro-Machado e Scalco (2018), Pinheiro-Machado (2019), Rocha (2021) e Fechine e Demuru (2022), e das reflexões de Bergson (1983), Jost (2012), Aumont (1993) e Jaguaribe (2010) acerca das relações entre humor, efeito de real/realidade e *mise-en-scène*. O trabalho tem como metodologia a pesquisa bibliográfica e, para a análise dos dois objetos como um todo, um método de análise fílmica (Penafria, 2009) voltado para o estudo das significações que emergem a partir da narrativa, da *mise-en-scène* e das estratégias da comicidade (Bergson, 1983) empregadas nos esquetes de Porta dos Fundos e Sinta-se em Casa. Considerando a

prioridade do texto no diálogo orgânico entre os elementos teóricos e empíricos, esta análise dos esquetes dos objetos será feita de modo pontual e com maior ênfase aos aspectos narrativos, sendo relacionada à discussão teórico-conceitual do texto.

O artigo está dividido em três sessões, além desta introdução e das considerações finais. Na primeira parte, é feita uma breve contextualização das principais marcas do humor audiovisual político brasileiro entre as décadas de 1970 e 2010, destacando as influências do rádio e programas televisivos emblemáticos desse período. Já a segunda e a terceira sessões apresentam a história e as principais temáticas e marcas da discussão política de *Porta dos Fundos* e *Sinta-se em Casa*, respectivamente.

RAÍZES E CAMINHOS DO HUMOR AUDIOVISUAL POLÍTICO BRASILEIRO

Se o riso é uma resposta fisiológica a um processo mental de reconhecimento das estratégias empregadas na estrutura da comicidade, ele exige que os interlocutores partilhem de um repertório de signos e elementos culturais (Bergson, 1983). Assim, a comicidade se torna a expressão de uma intencionalidade, de uma propensão a fazer rir, a que Pirandello (1946) define como humor. No Brasil, o humor e a comicidade acompanham a própria formação social e política nacional, com ênfase para as manifestações artísticas.

Cabe destacar as contribuições históricas e teóricas de pesquisadores brasileiros e estrangeiros dedicados à pesquisa sobre o humor na cultura midiática, tais como Santos e Rossetti (2012) e Cardoso e Santos (2008), que reúnem um levantamento da tradição humorística desde o teatro de revista até o rádio e a televisão. Carvalho (2022), por sua vez, apresenta um apanhado das teorizações a respeito da comicidade e do humor, enquanto Saliba (2002) discute os múltiplos sentidos e usos do humor e da comicidade nas sociedades. Já Minois (2003) apresenta o registro das muitas manifestações do cômico e do humor nas sociedades ocidentais ao longo da história. Por fim, Pavan (2020) debate os estereótipos representados na cultura midiática humorística, e, Alberti (1995), os chamados "segredos da alma" por trás do riso.

Nos interessa, dessa forma, registrar que o presente artigo está vinculado a uma tradição acadêmica, dentro do que o seu limite de páginas permite. Para acessar tais obras e pesquisas, utilizamos como procedimento metodológico a pesquisa bibliográfica, sem esgotar as possibilidades de fontes nesse exercício.

Aqui, cabe um destaque sobre a relação entre o teatro e as outras mídias massivas que seguiram constituindo e propagando posteriormente a comicidade e o humor nacional e que se materializaram no esquete. Entre um ato e outro, uma parte e outra das apresentações do teatro de revista, alguns artistas se apresentavam ao público com as cortinas fechadas, ou seja, sem o apoio de cenografia e figurinos elaborados. As narrativas eram curtas, como piadas encenadas, e serviam para preencher a agenda da plateia enquanto havia a troca de cenários e ajustes técnicos nos bastidores. Essas performances curtas, com arco narrativo único, geralmente com tom cômico, eram assim chamadas, no original em inglês, de *sketches*.

No cinema nacional, as primeiras comédias datam de 1908, com o filme *Nhô Anastácio chegou de viagem*. No final da década de 1920, são lançados os filmes sonorizados e o gênero passa posteriormente a ser conhecido como chanchada, consolidando-se como grande sucesso comercial. Com a migração histórica dos profissionais e formatos de conteúdo do teatro para o rádio na década de 1930, o esquete tornou-se um formato ágil para produzir e veicular.

A linguagem coloquial e dinâmica do rádio logo ganha popularidade, impulsionada pelo avanço tecnológico que melhora a recepção do sinal e o aporte econômico injetado pela liberação da venda de espaços publicitários por parte das emissoras a partir de 1932. A transformação do meio é notável e sua ligação com o humor e a comicidade torna-se evidente:

> (…) quando o rádio procura uma linguagem própria, rápida, concisa e colada no dia-a-dia, suscetível de registrar o efêmero do cotidiano, ele vai encontrar aquilo que as criações humorísticas já haviam de certa forma elaborado (…): a mistura linguística, a incorporação anárquica de ditos e refrões conhecidos por ampla maioria da população, a concisão, a rapidez, a habilidade dos trocadilhos e jogos de palavras (Saliba, 2002, p. 228).

Dentre os programas de humor que fizeram sucesso no rádio, entre os anos de 1930 e 1950, estão *Piadas do Manduca* (que simulava o ambiente escolar e mais tarde vai para a TV sob o título de *Escolinha do Professor Raimundo*, com Chico Anísio), *Tancredo e Trancado*, *Balança mas não cai* (1950-1967, ganhando uma versão televisiva com Jô Soares e grande elenco, exibida duas vezes na Rede Globo – 1968-1971 e 1982-1983 – e em 1972 na Rede TUPI) e *PRK-30* (1944-1964). Goldfeder (1980, p.100-123 apud Santos; Rossetti, 2012, p. 50) faz uma distinção entre o humor carioca e a sátira social paulista: “O primeiro era marcado pela sátira de costumes e o segundo, por uma crítica social e política”.

Em relação ao tipo de sátira encenado pelos atores e desenvolvido pelos roteiros nos meios massivos, em geral, as personagens eram estereotipadas, marcadas por bordões que se repetiam a cada veiculação como uma marca característica, traços caricatos de distinção (vestuário, trejeitos e vícios de linguagem), como citam Santos e Rossetti (2012, p. 51): "o corintiano favelado, o são-paulino empedernido, o palmeirense italiano", além de "imitações dos políticos em evidência". Exemplos desse tipo de humor podem ser encontrados em programas como *A Praça da Alegria* (de Manoel da Nóbrega, TV Paulista, 1957), mais tarde transmitido pelo canal SBT com apresentação do filho do criador, Carlos Alberto, renomeado como *A Praça é nossa* (1987-presente), mas mantendo a estrutura – um "escada" servindo de referência, sentado no banco de uma praça, por onde desfilam personagens caricatos (a velha surda, o mendigo que se porta como um nobre, o marido traído) interpretando textos curtos, como um "desfile" de esquetes interligadas pelo mesmo cenário.

Ao estudar as relações entre humor e política no Brasil contemporâneo, Viktor Chagas (2022) ressalta que a política tomada como brincadeira conclama a uma conivência entre os agentes envolvidos. Segundo Chagas (2022, p. 48):

> Pois é nos cenários sociais permeados de restrições e privações, inclusive de liberdades individuais, que a brincadeira emerge, permitindo certo grau de expressão privada de sentimentos em relação a alvos particulares, mas centrando-se sempre em torno de símbolos e elementos tidos como de oposição comum, prontamente satirizados pelos interagentes. A brincadeira é uma experiência liminar que performatiza e dramatiza as liberdades individuais a partir de comportamentos familiares, generativos e imitativos, habitualmente sustentados pela emergência de atores que exortam seus semelhantes a seguir a performance.

Assim como a política e seus agentes, a produção audiovisual cômica e os profissionais do humor podem ser vistos pela lente da brincadeira, que procura, no reconhecimento das condições culturais de produção do texto encenado e dramatizado por parte dos interlocutores, a chancela para o efeito do riso. Essa perspectiva converge para o que Bergson (1983) afirma: o riso e a comicidade são gestos sociais – e, portanto, políticos.

A crítica social e política se consolida nos programas humorísticos televisivos ao longo da década de 1970: primeiramente de maneira sutil, em tempos de censura, como no caso da personagem Salomé, de Chico Anísio, que se identificava ao público como amiga do então presidente, João Figueiredo, com quem falava pelo telefone, ou como outra das dezenas personagens de *Chico City* (1973-1980) e *Chico Anysio Show* (1963-1964, 1982-1990), o político corrupto e com ojeriza aos pobres, Justo Veríssimo. Também merece

destaque o Reizinho, de Jô Soares, sempre acompanhado de uma eminência parda que lhe quer tomar o poder, em alusão à relação entre o presidente Geisel e seu Ministro da Casa Civil, o General Golbery do Couto e Silva. Em *Viva o Gordo* (1981-1987), a diminuição gradual da censura permitiu que Jô comandasse um espaço cada vez mais dedicado à crítica política consolidada e desenvolvesse outras personagens emblemáticas além do Reizinho, como o Presidente, interpretado por Francisco Milani e claramente inspirado no então mandatário do país, José Sarney.

Figura 1: Reizinho e Salomé – Jô Soares, Chico Anysio e o humor político em tempos autoritários

Fonte: YouTube.

A ruptura com essa matriz bufônica e caricata de comicidade televisiva dá os primeiros sinais no final dos anos 1980, com um programa que investia na metalinguagem e no humor voltado à crítica da própria televisão e de seus conteúdos, *TV Pirata* (Rede Globo, 1988-1992). Na década de 1990, *Casseta e Planeta Urgente* (1992-2010) assume o papel de principal programa humorístico da grade da maior emissora do país, investindo em uma comicidade "de cara limpa", em que os comediantes vão às ruas entrevistar e contar piadas junto ao público transeunte de uma grande cidade, ou direcionando seu humor ácido aos políticos em exercício *in loco,* identificados pelo nome próprio ou artísticos (sem personagens). Acreditamos que essa abordagem parece flertar com o formato de *standup commedy*, apresentação estadunidense de comediantes em casas de espetáculos, caracterizada pela ausência de maquiagem, figurino ou cenografia, enfatizando as piadas e a performance do comediante diante do público, ao vivo.

Figura 2: Fim da matriz caricata – *TV Pirata* e *Casseta e Planeta Urgente*

Fonte: YouTube.

Entre o final dos anos 1990 e início dos 2000, outro formato ganhou força na televisão brasileira: a *sitcom*, série de comédia em que um grupo recorrente de personagens compartilha situações, geralmente no mesmo ambiente. Exemplo emblemático é *Sai de Baixo* (1996-2002), cujo formato de teatro apresentava as desventuras de Caco Antibes (Miguel Falabella), milionário falido, corrupto e elitista, que passa a dividir um apartamento no Largo do Arouche paulistano com a família de sua esposa, Magda (Marisa Orth). Mesclando questões conjugais e sociopolíticas na sala de estar do apartamento, *Sai de Baixo* dividiu brevemente a grade de programação da Rede Globo com *Os Normais* (2001-2003), focada no cotidiano do casal carioca de classe média Vani (Fernanda Torres) e Rui (Luiz Fernando Guimarães). *Os Normais* diluiu a crítica social em privilégio das questões pertinentes ao casal por um viés cômico, dialogando com o espírito do seu tempo de desmobilização coletiva e valorização dos conflitos ligados aos indivíduos e aos pequenos grupos nos quais eles circulam.

Figura 3: *Sai de Baixo*, *Os Normais* e a consolidação das *sitcons* brasileiras

Fonte: YouTube.

Vale destacar que o humor político não é apenas uma estratégia de vigilância ou desobediência à ordem instituída, uma vez que também é acionado pelo *status quo* para reforçar seu posicionamento, ainda mais em governos totalitários ou afinados com estratégias fascistas de governabilidade. Chagas (2022, p. 54), contudo, aponta a diferença central entre o humor que desafia o *status quo* e aquele que o reforça:

> No primeiro caso, a transgressão é um modo forçoso de provocar reflexão a respeito da igualdade de direitos. Trata-se de uma ação, usualmente tomada coletivamente, para reivindicar reconhecimento, denunciar, ou simplesmente resistir. Em contrapartida, a brincadeira tomada a partir de grupos reacionários reclama para si uma liberdade de expressão irrestrita, sem amarras, doa a quem doer.

Nesse sentido, é possível ressaltar que a Rede Globo, grupo com maiores índices de audiência no país, utiliza dessas estratégias em seus programas humorísticos tanto para consolidar seus posicionamentos pró-governo, quanto para mobilizar os espectadores à reflexão e crítica aos poderes instituídos.

PORTA DOS FUNDOS E AS MUDANÇAS NA SÁTIRA POLÍTICA AUDIOVISUAL

Em 26 de novembro de 2010, a Rede Globo anunciou o fim de *Casseta e Planeta Urgente*, exibindo o último episódio do programa menos de um mês depois. Um dos motivos que contribuíram para essa decisão foi a morte prematura de um dos integrantes, Bussunda, como era mais conhecido Cláudio Besserman Vianna, em 2006. O vácuo na programação televisiva de comédia em sinal aberto decorrente do final de *Casseta e Planeta* passou a ser parcialmente preenchido, especialmente, pela oferta de conteúdos na web. De dezembro de 2010 a setembro de 2012, proliferaram iniciativas na internet investindo em um humor menos dependente das condicionantes comerciais e editoriais das emissoras de TV, o que permitia a menção às marcas, uso de palavrões e temas sensíveis nos esquetes. *Parafernalha*, *Galo Frito* e *Anões em Chamas* foram alguns dos canais de humor criados nesse período na plataforma de compartilhamento de conteúdo YouTube.

Em 2012, também foi fundado, por cinco amigos, o coletivo *Porta dos Fundos*. Antonio Tabet, Gregório Duvivier, João Vicente de Castro, Fabio Porchat e Ian SBF, sem exceção, já tinham experiência na cena artística carioca e/ou na produção e veiculação de produtos audiovisuais cômicos na televisão aberta antes de migrarem para a *web*. Juntos, investiram em uma produtora que demonstrou a potência do humor como produto comercial

altamente impactante e criaram um canal no YouTube para darem visibilidade às suas criações. Além de subverterem algumas marcas estilísticas da tradição expressa por programas televisivos, como *A Praça É Nossa* (SBT), *Zorra Total* e *Escolinha do Professor Raimundo* (Globo), também experimentaram diferentes formatos (websséries dramáticas e cômicas, programetes de compilação de esquetes, *reality shows* e programas especiais de longa duração).

Investindo em uma estética mais naturalista e menos caricata, o coletivo tomou o poder instituído e os estereótipos sociais ao avesso, dirigindo o riso ao *status quo*, às relações sociais tradicionais, ao preconceito. Ainda que com diferenças marcantes em termos estéticos e de modos de produção, a crítica social e política do canal guarda semelhanças com a desenvolvida pelos programas de Chico Anysio e Jô Soares, especialmente em pontos como a identificação mais ou menos direta a figuras de poder e a sátira a seus comportamentos públicos e privados.

Porta dos fundos instituiu como processo produtivo a criação coletiva, sendo os roteiros escritos e aprovados em reuniões com a presença de todos os fundadores, e imprimindo ainda uma rotatividade de funções entre os membros e colaboradores externos (no início, apenas Ian SBF dirigia os esquetes, mas a partir de 2013 outros diretores já eram creditados, por exemplo). Com a abertura de capital já no segundo ano de existência e aporte financeiro injetado pelo então sócio-capital Luciano Huck, a equipe foi ampliada e os efeitos sobre a plasticidade do conteúdo podem ser notados (planos mais abertos, maior profundidade de campo e elenco numeroso).

Em 2017, *Porta dos Fundos* passou por uma nova transformação, a partir da venda majoritária de suas ações para a Viacom, empresa audiovisual estadunidense do ramo. Os fundadores continuam como sócios e roteiristas, mas a rotatividade de funções e o incremento no elenco são perceptíveis a partir dessa fase. Em se tratando da plasticidade audiovisual, essa também foi impactada pela política do isolamento social e medidas de contenção do espalhamento do vírus causador da Covid-19. Em vários esquetes produzidos para a manutenção da periodicidade no canal, os atores são convidados a gravarem direta ou indiretamente por dispositivos portáteis (*notebooks, webcams, smartphones*) remetendo ao *home office* e às *lives* e encontros pelas plataformas digitais como extensão da esfera pública (ex: *Correspondente; #fechadocomele; Vivendas da Barra*), reforçando, pela condição de sobreposição entre o público (local de trabalho) e o privado (espaço doméstico), os sentidos de real e realidade sobre os conteúdos.

Figura 4: *Frame* de *Correspondente*

Fonte: YouTube.

As marcas dessa estética são notáveis nas diferenças de áudio, na cenografia, nos dispositivos de captação e suas capacidades de resolução, na própria (re)construção do ambiente digital emoldurando as performances dos artistas. Essa sobreposição entre o público e o privado e o predomínio do espaço doméstico mostra como os esquetes do coletivo foram influenciados por elementos marcantes das *sitcons* nacionais, como as já mencionadas *Sai de Baixo* e *Os Normais*. Ainda que separados por cerca de duas décadas de ambas, os esquetes de *Porta dos Fundos* também dialogam com o espírito de um tempo de desmobilização coletiva e individualismo acentuado. Os vídeos, nesse período, mantêm uma vigilância e uma crítica sobre o governo (como em *Ministro da Saúde*), tomando as cenas absurdas do mundo real como inspiração para histórias que incitam a reflexão e clamam um posicionamento do espectador.

Chagas (2023) defende que a postura de brincadeira humorística, que tem por alvo a política e seus agentes, é subsequentemente explorada como uma tática subversiva ou uma circunstância em que as classes populares são autorizadas a caçoar das elites. É, assim, segundo o autor (2023, p. 3), uma forma de resistência, "mas também de negociação e desobediência. E seria comumente empregada pelos setores progressistas, face aos anseios populares".

No caso dos esquetes de *Porta dos Fundos*, essa postura procura distanciar-se dos vínculos políticos explícitos e implícitos com a mídia tradicional, a começar pela própria

consolidação da Rede Globo durante a ditadura civil-militar no país. Tomar partido pela população, pelo cidadão comum e ordinário, é assumir um posicionamento de oposição e rebeldia contra o poder instituído, no caso dos regimes mais afinados com o totalitarismo, a ditadura e o fascismo. E essa rebeldia se mostra com o direcionamento da ironia, do sarcasmo e do riso aos poderes governamentais e seus agentes.

A partir de 2019, a crítica política do coletivo dedica-se especialmente a elementos relacionados ao bolsonarismo, incluindo tanto a figura do presidente, quanto de membros de instituições, como o exército. Em relação ao ex-presidente, os esquetes de *Porta dos Fundos* se voltam para a construção de sua imagem de autenticidade e ao discurso repleto de inverdades e associações desconexas, como no caso de *Pronunciamento*.

Essa crítica se relaciona ao destaque de Fechine e Demuru (2022) às especificidades do populismo bolsonarista, cujos discursos apostam constantemente no uso de termos genéricos, de domínio público, como "povo brasileiro". Os autores apontam que o populismo bolsonarista também se caracteriza pela busca de uma comunicação direta com seu público e pela imitação do:

> jeito aparentemente espontâneo e genuíno das "pessoas comuns" que habitam o universo das mídias sociais: caminham, gesticulam, comem, se vestem e postam como elas. Em certo sentido, podemos dizer que eles se mostram como sujeitos "anônimos": homens médios, banais, "gente como a gente" (Fechine; Demuru, 2022, p. 19).

No caso da busca pelas especificidades da linguagem bolsonarista a partir de membros de instituições como o exército, a sátira maximiza elementos elencados por Rocha (2021), como o autoritarismo e a guerra cultural entre os brasileiros de bem e o mal materializado nos defensores do comunismo. O autor também atenta para uma visão histórica revisionista autoritária que acredita que a ditadura civil-militar foi excessivamente branda, dialogando com a Doutrina de Segurança seguida pelo mesmo regime, que era orientada pela identificação e eliminação do inimigo. A crítica a tal visão está presente no esquete *Golpe em Brasília*, em que um general tenta, sem sucesso, convencer seus companheiros de farda a deixarem seu jogo de cartas para ocupar as ruas da capital com tanques, mas acaba se juntando a eles na mesa de carteado.

Figura 5: *Porta dos Fundos* e as marcas do bolsonarismo – *Pronunciamento* e *Golpe em Brasília*

Fonte: YouTube.

A sátira empregada nos esquetes do coletivo parece alinhada à proposta conceitual de Stott (2005, p. 103 apud Vasconcellos, 2023, p. 39), que defende que a sátira "tem como objetivo denunciar a loucura e o vício e incitar a reforma ética e política através da sujeição de ideias à análise humorística". Tratada como uma tonalidade ou expressão artística de uma intencionalidade pelo autor, essa sátira presente nos esquetes aponta para uma crítica e uma correção àquilo que é tomado como desvio, irregular ou impróprio. É dessa natureza que identificamos o riso como um gesto social e político, voltado aos governantes e seus desgovernos, em um afastamento das premissas de bem-estar social e democracia.

Nesse sentido, a comicidade pode ir além, acionando a perspectiva de correção do gesto social, ainda que dentro do gênero comédia, sem, necessariamente, provocar o riso. É o que parece acontecer em alguns esquetes, como *Efeito Colateral da Vacina; Pfizer; Governo RH*, e que pode ser lido como ironia na comédia de derrisão, segundo a definição de Mendes (2008):

> quando a ironia ultrapassa o nível do discurso das personagens e se torna um recurso estruturante de todo o texto. Vemos então surgir uma estranha modalidade a que podemos chamar "comédia de derrisão". Aí não se trata mais de enfatizar os elementos obstrutores dos desejos de um herói, ou de denunciar jocosamente algum aspecto particular da realidade, mas de projetar a desconfiança e o sarcasmo, como uma sombra inquietante, sobre a totalidade da ordem social existente (Mendes, 2008, p. 3).

Também é possível perceber uma semelhança entre *Porta dos Fundos* e a trupe de *TV Pirata*, já que uma gama considerável de conteúdos produzidos por ambos dirige o riso à metalinguagem e à cultura midiática brasileira. Tomando como objetos risíveis os programas e acontecimentos midiatizados, essa comicidade trata como risível o comportamento de artistas e apresentadores, de entrevistados e programas a partir de suas características, exagerando-as e/ou enaltecendo o insólito no curso natural da vida pelas telas.

Figura 6: *Porta dos Fundos* e a mídia – *Carnafolia* e *Fora Globo*

Fonte: YouTube.

A partir de 2023, o coletivo demonstra um abrandamento da temática política que coincide com a sucessão presidencial e o início do terceiro mandato de Lula, em franca oposição ao seu antecessor. Com um discurso de retomada do crescimento econômico, respeito às diferenças e proteção aos direitos básicos do cidadão, além de uma promessa de apoio às questões ambientais, o governo vigente no momento de escrita deste artigo passa por uma fase mais amena sob a ótica do coletivo, que se volta para as questões do âmbito privado e/ou corporativo para inspirar seus roteiros e direcionar seu humor. Essa ausência, por sua vez, dá indícios de um posicionamento mais inclinado à esquerda do próprio canal, que hoje ganha contornos de produção transnacional, atuando em países como México, Polônia, Portugal e Argentina, com traduções dos conteúdos e adaptações às culturas locais.

SINTA-SE EM CASA E CRÍTICA POLÍTICA DOMÉSTICA NOS TEMPOS DO COVID-19

Com texto e atuação de Marcelo Adnet em sua residência no Rio de Janeiro ao longo do primeiro ano de isolamento social durante a pandemia de Covid-19, os esquetes do programa *Sinta-se em Casa* se consolidaram como um espaço diário na grade de programação da Rede Globo para uma forte crítica ao governo Bolsonaro. Ao longo de boa parte dos seus 111 episódios, marcados pelo reforço de trejeitos caricatos, imitação de voz e ambientações improvisadas na atuação de Adnet, *Sinta-se em Casa* interpretou o desenrolar de uma realidade absurda e, portanto, risível, no que diz respeito à forma do governo Bolsonaro exercer poder e compreender a política como atividade institucional, a partir da paródia de falas do presidente e seus ministros e assessores mais próximos.

Eleito em 2018, Bolsonaro construiu sua campanha sobre discursos de ódio, construção de um "inimigo imaginário" encarnado pelo terror de uma "onda comunista" e uma "quebra econômica" causada pelos governos petistas entre 2003 e 2016 (Luiz Inácio

Lula da Silva – dois mandatos completos; Dilma Rousseff – um mandato completo e outro interrompido por um processo de Impeachment). Sua eleição também está diretamente relacionada a um processo histórico marcado por machismo, racismo e discriminação de classe, com papel fortalecido de instituições como igreja, organizações criminosas e polícia (Scalco; Pinheiro Machado, 2018).

Chegando à presidência, o ex-capitão do Exército passou a chefiar um governo sem rumo, oscilante, dependente das redes sociais e incapaz de apresentar um plano consistente de retomada do desenvolvimento nacional (Rocha, 2021). Seu segundo ano de mandato ganhou nuances de surrealismo e serviu de base para a crítica humorística implementada por Adnet, que parodiou as estratégias de posicionamento e visibilidade do governo Bolsonaro, explicitando, conforme destacou Bergson (1983), as potencialidades sociais do riso, bem como as políticas.

Os esquetes do programa desenvolvem a capacidade crítica e reflexiva do audiovisual de humor sobre a atuação de figuras políticas contemporâneas de destaque, a partir de um humor dinâmico, arguto e atento. Para além dos espaços midiaticamente autorizados a abordar temas políticos, a crise sociopolítica brasileira também foi captada e interpretada por outros segmentos do universo midiático e do espetáculo que, enfraquecendo as fronteiras entre realidade e ficção, permitem novas camadas de leitura do atual cenário político sob prismas, linguagens e enquadramentos antes dedicados a outras finalidades.

A imitação simultaneamente complexa e direta de Adnet sobre Bolsonaro e seu grupo político mais próximo tem influência sólida da crítica política desenvolvida pelas personagens interpretadas por Chico Anysio e Jô Soares. Em tempos de ausência de censura, Adnet consegue ter a liberdade de criar personagens claramente inspiradas em figuras políticas reais, ao mesmo tempo em que é capaz de dar a cada um deles uma marca própria, dentro de uma grande versatilidade interpretativa do humorista.

O cerne do estudo clássico de Holanda (1995) voltado à formação do pensamento sociopolítico brasileiro é a problematização da consolidação sociopolítica, no Brasil colônia, de um individualismo marcado pela repulsa ao culto ao trabalho e pelo ideal de uma vida senhorial, com muito poder e conforto e poucas atribulações. Como resultado da formação de uma mentalidade colonial que uniu individualismo exacerbado e manutenção de vínculos entre pequenos núcleos, ganhou força o que o autor (1995)

chama de "espírito de facção", dentro de grupos constituídos à semelhança das famílias patriarcais.

Nesses grupos, os vínculos biológicos e afetivos preponderam aos demais e seus membros estão ligados não por interesses ou ideais, e sim por sentimentos e deveres. É justamente esse comportamento familiar que Adnet detecta no exercício de poder de Bolsonaro, sempre cercado por pequenos grupos, composto por pessoas de sua confiança, muitas vezes parentes de primeiro grau, cuja visão de mundo é a mesma que a sua. As reuniões governamentais ou as conversas entre membros da administração imaginadas, presentes em diversos esquetes do programa, parodiam um exercício apolítico do poder, em que a política não tem vez.

Um aspecto central da comicidade bergsoniana presente na performance de Adnet é a construção de sua paródia de Bolsonaro que enfatiza os trejeitos do ex-presidente. Bergson (1983) defende que só é possível imitar quem deixa de ser si mesmo:

> só se pode imitar dos nossos gestos o que eles têm de mecanicamente uniforme e, por isso mesmo, de estranho à nossa personalidade viva. Imitar alguém é destacar a parte do automatismo que ele deixou introduzir-se em sua pessoa. É pois, por definição mesmo, torná-lo cômico (Bergson, 1983, p. 19-20).

O familiar, doméstico, privado, é estampado no ambiente cenográfico (roupas, objetos de cena, locações) e também na forma de tratar a política e o interesse público por parte da *entourage* bolsonarista parodiada por Adnet. A perspectiva de um pequeno grupo imbuído de um "espírito de facção" dirigindo e governando a nação é reforçada pelos diálogos que tomam como plausível o uso dos cargos políticos em benefício próprio ou de amigos e familiares. A análise dos esquetes permite vislumbrar uma atuação do humorista como agente social que provoca a reflexão, expondo um tensionamento estético e narrativo que contrasta (e também sobrepõe) o privado e o público.

Figura 7: Frames de esquetes de *Sinta-se em Casa*

Fonte: YouTube.

Gravar em casa, com recursos escassos para a construção dos cenários, interagir com animais domésticos e personagens "não humanas", representar várias personagens e utilizar elementos de edição de vídeo para promover a interação entre eles são alguns dos artifícios encontrados nessa obra pandêmica de Adnet. Acima de tudo, há um investimento da Globo em testar, em quadro, a estética do domicílio como espaço de trabalho (*home office*), tão popular no contexto vivido entre 2020 e 2022.

Essa experimentação estética, por sua vez, tensiona o padrão de qualidade Globo, apontando para uma apropriação da estética youtuber, em que os canais de conteúdo audiovisual são produzidos por entusiastas e/ou especialistas, sem necessariamente captar com equipamento profissional, em estúdio, com investimentos robustos (como no caso do *broadcast*) em edição ou figurino, por exemplo. A estética "doméstica" poderia, em outro contexto, ser taxada de amadora ou semiprofissional, mas, na realidade imposta pela pandemia do coronavírus, demonstra uma aproximação e, em certo grau, convergência midiática entre *web* e televisão.

Figura 8: Marcelo Adnet em *Sinta-se em Casa*

Fonte: YouTube.

A sobreposição entre o lugar do trabalho e o espaço doméstico (dedicado ao descanso, ao relaxamento, à privacidade) pode ser observada na utilização de utensílios improvisados por Adnet para a construção das narrativas ficcionais. Assim, abrir o espaço doméstico para a gravação dos esquetes (que em última instância são a fonte de renda do ator) é aproveitar o fetichismo sobre os bastidores televisivos e, ao mesmo tempo, adaptar-se (como ocorreu com boa parcela da população economicamente ativa em uma situação de distanciamento social para combater a disseminação do novo coronavírus) às condições possíveis, mostrando que Adnet "é gente como a gente", uma espécie de inversão da metalinguagem.

A atualização dos elementos das *sitcons* da virada dos anos 1990 e 2000 em *Sinta-se em Casa* (especialmente o diálogo entre o público e o privado no ambiente doméstico, dialogando com as questões sociopolíticas da sua época) demonstra como os acontecimentos políticos, que privilegiadamente são tratados pelos espaços jornalísticos na mídia tradicional, também servem como fonte de inspiração para os produtos audiovisuais voltados ao entretenimento. As performances, ora subvertidas pela "lente" da comicidade, também são expressas de forma mais "direta" pela representação das personagens, aumentando esse sentimento de que "se não é real, seria possível de acontecer" (Jost, 2012; Jaguaribe, 2010). Há uma mistura de fatos verdadeiros e construções ficcionais que borra os limites entre o real e o imaginado.

CONSIDERAÇÕES PROVISÓRIAS

Este artigo não pretende finalizar a discussão sobre os temas propostos, visto que representa uma pesquisa em desenvolvimento. Pelo contrário, apresenta um estudo do olhar sobre o humor e a comicidade audiovisuais na contemporaneidade, sem descuidar da ontologia desses produtos em circulação. Neste estágio da investigação, é possível destacar que os afetos dispostos nas narrativas cômicas e no humor de *Porta dos Fundos* e *Sinta-se em Casa* apontam para uma diversidade tonal que transcende o fazer rir para, em última instância, acionar uma reflexão sociopolítica sobre os discursos e seus desdobramentos no estado de espírito dos consumidores, que em última instância são coenunciadores desses esquetes, relacionando emoções e questões sociopolíticas e econômicas.

Os efeitos de real e realidade (Jaguaribe, 2010; Jost, 2012), empregados nas narrativas como estratégia de familiarização aos conteúdos, mostram-se afinados com a tradição

midiática da comicidade voltada à metalinguagem, construída no país ao longo dos anos em programas humorísticos na televisão aberta. Esse tom cômico não é apresentado apenas no texto (diálogo), mas também na plasticidade e na *mise-en-scène* que sobrepõe o espaço privado (doméstico) e o público, o *nonsense* e o absurdo com acontecimentos midiatizados da vida, entrelaçando discussões sociopolíticas que ultrapassam a crítica a figuras da política institucional.

Dessa ordem de sobreposição e borramento dos limites entre ficção e realidade, entre traços caricatos e exagerados, diminuição das fronteiras entre o público e o privado e a bufonaria do comportamento de agentes públicos, percebe-se a emergência de uma naturalização do absurdo e um enfraquecimento do interesse público na política. Agentes públicos retratados como personagens vão tornando o patriarcalismo, o espírito de facção e o individualismo (Holanda, 1995) valores compartilhados por todos, se não de forma racional, ao menos dentro do imaginário coletivo. O riso, então, tanto reforça o reconhecimento e a familiaridade com tais elementos, quanto serve de alívio e gesto social que sinaliza a necessária correção moral sobre o que é risível, expressando o contraditório e paradoxal das atividades humanas na vida em sociedade.

REFERÊNCIAS

ALBERTI, Verena. O riso, as paixões e as faculdades da alma. **Revista Textos de História**, Brasília, v. 3, n. 1, p. 5-25, 1995. Disponível em: https://repositorio.fgv.br/server/api/core/bitstreams/30e6f4f2-431f-44f5-bb06-bcb118f332fa/content. Acesso em: 05 jun. 2025.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papirus, 1993.

BERGSON, Henri. **O riso**: ensaio sobre o significado do cômico. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

CARDOSO, João Batista Freitas; SANTOS, Roberto Elísio. Humorísticos da TV brasileira: a trajetória do riso. **Lumina**, Juiz de Fora, v. 2, n. 2, 2008. Disponível em: https://periodicos.ufjf.br/index.php/lumina/article/view/20954. Acesso em: 16 jun. 2025.

CARVALHO, Rafaeli Francini Lunkes. O humor é coisa séria: da ancestralidade do riso ao humor na mídia. *In*: ASSUMPÇÃO, Douglas; MAYER, Evelyn de Souza; CAMARGO, Hertz Wendell de (orgs). **Humor e cultura brasileira**. Londrina: Syntagma Editores, 2022.

CHAGAS, Viktor. Quando a política se torna brincadeira: uma leitura crítica. *In*: OLIVEIRA, Kaio Eduardo; PORTO, Cristiane; SANTOS, Edméa (eds). **Memes e educação na cibercultura**.

Ilhéus: EDITUS, 2022. p. 45-57. Disponível em: https://books.scielo.org/id/8xmfk/pdf/oliveira-9786586213911-04.pdf. Acesso em: 12 mar. 2025.

CHAGAS, Viktor. Dolce farmeme: a retórica da brincadeira política. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 38, n. 111, p. 1-15, 2023. Disponível em: https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/9DZjs4wXHPByRwsTgCpgFyf/?format=pdf&lang=en. Acesso em: 12 mar. 2025.

FECHINE, Yvana; DEMURU, Paolo. **Um bufão no poder**: ensaios sociossemióticos. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2022.

GOLPE EM BRASÍLIA. [*S. l.*: *s. n.*], 2022. 1 vídeo (4 min). Publicado pelo canal Porta dos Fundos. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=ad00Bp6lNrQ. Acesso em: 18 jun. 25.

HOFF, Rafael Sbeghen. Um olhar pela Porta dos Fundos: apontamentos sobre o humor político audiovisual no Youtube. Tese defendida junto ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2018. Disponível em: https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/180560. Acesso em: 26 maio 25.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JAGUARIBE, Beatriz. Ficções do real: notas sobre as estéticas do realismo e pedagogias do olhar na América Latina contemporânea. **Revista Ciberlegenda**, Niterói, v. 1, n. 23, 2010. Disponível em: https://periodicos.uff.br/ciberlegenda/article/view/36649/21229. Acesso em: 16 jun. 2025.

JOST, François. **Do que as séries americanas são sintoma?** Porto Alegre: Sulina, 2012.

MENDES, Cleise Furtado. Construindo a comicidade: sátira e ironia. *In*: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, V, 2008, Belo Horizonte. **Anais** [...]. Belo Horizonte: ABRACE, 2008. Disponível em https://www.iar.unicamp.br/publionline/abrace/hosting.iar.unicamp.br/publionline/index.php/abrace/article/download/1271/1271-Texto%20do%20artigo-3876-1-10-20180430.pdf. Acesso em: 26 jun. 2025.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

PAVAN, Ricardo. Representações identitárias na cultura midiática – o lugar do estereótipo na produção humorística. **Interações**, Campo Grande, v. 21, n. 4, p. 753-764, 2020. Disponível em: https://www.scielo.br/j/inter/a/JRYqmqfDMmpGNx8K8GphCHF/?format=pdf&lang=pt. Acesso em: 05 jun. 2025.

PENAFRIA, Manuela. Análises de filmes: conceitos e metodologias. In Anais do VI SOPCOM. Abril de 2009. Disponível em http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf.

PINHEIRO-MACHADO, Rosana. **Amanhã vai ser maior**: o que aconteceu com o Brasil e possíveis rotas de fuga. São Paulo: Planeta do Brasil, 2019.

PIRANDELLO, Luis. **El humorismo**. Buenos Aires: El Libro, 1946.

PRONUNCIAMENTO. [*S. l.*: *s. n.*], 2019. 1 vídeo (2 min). Publicado pelo canal Porta dos Fundos. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=7Atk501SVK0. Acesso em: 18 jun. 25.

SALIBA, Elias Thomé. **Raízes do riso**: a representação humorística na história brasileira – da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SANTOS, Roberto Elísio dos; ROSSETTI, Regina (orgs.) **Humor e riso na cultura midiática**: variações e permanências. São Paulo: Paulinas, 2012.

PINHEIRO-MACHADO, Rosana; SCALCO, Lucia M.. Da esperança ao ódio: a juventude periférica bolsonarista. pp. 55-61. In E. S. Galeggo. **O ódio como política**: A reinvenção das direitas no Brasil. São Paulo, Boitempo, 2018.

PINHEIRO-MACHADO, Rosana. **Amanhã vai ser maior**: O que aconteceu com o Brasil e possíveis rotas de fuga para a crise atual. São Paulo: Planeta do Brasil, 2019.

ROCHA, Camila. **Menos Marx, mais Mises**: o liberalismo e a nova direita no Brasil. São Paulo: Todavia, 2021.

ROCHA, João Cezar de Castro. Guerra cultural e retórica do ódio: crônicas de um Brasil pós-político. Goiânia: Caminhos, 2021.

VASCONCELLOS, Diego Hoefel. **Humor especulativo no cinema brasileiro contemporâneo**. 2023. Tese (Doutorado em Estudos Artísticos – Arte e Mediações) – Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2023.

NOTAS

1. PRONUNCIAMENTO. [*S. l.*: *s. n.*], 2019. 1 vídeo (2 min). Publicado pelo canal Porta dos Fundos. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=7Atk501SVK0. Acesso em: 18 jun. 25.
2. GOLPE EM BRASÍLIA. . [*S. l.*: *s. n.*], 2022. 1 vídeo (4 min). Publicado pelo canal Porta dos Fundos. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=ad00Bp6lNrQ. Acesso em: 18 jun. 25.

SOBRE OS AUTORES

RAFAEL SBEGHEN HOFF é doutor em Ciências da Comunicação e Informação (PPGCOM-UFRGS), professor Adjunto no curso de Jornalismo da Universidade Federal do Amazonas, professor permanente no PPGCOM-UFRR, professor colaborador no PPGIC-UFAM. Líder do Grupo de Pesquisa em Processos Imagéticos (PRIMA-UFAM), vice-líder do Grupo de Pesquisa em Estética e Processos Audiovisuais (ARTIS-UFRGS), pesquisador bolsista Capes do Grupo de Ações e Investigações Autopoiéticas (GAIA-UFERSA).

GUILHERME FUMEO ALMEIDA é doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGCOM-UFRGS). Realiza pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação em Mídia e Cotidiano da Universidade Federal Fluminense (PPGMC/UFF). Integra o LACCOPS – Laboratório de Comunicação Comunitária e Publicidade Social –, o EPOCHA – Grupo de Pesquisa em Economia Política da Comunicação e Hegemonia - e o ARTIS - Grupo de Pesquisa em Estética e Processos Audiovisuais. Bolsista FAPERJ. Este estudo foi financiado pela FAPERJ - Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro, Processo SEI-260003/019696/2022.

Artigo recebido em: 09 de dezembro de 2024.

Artigo aceito em: 11 de junho de 2025.