



UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA  
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS HUMANAS III  
COMUNICAÇÃO SOCIAL / JORNALISMO EM MULTIMEIOS

**REPRESENTAÇÃO DAS MULHERES NEGRAS NA SÉRIE DOCUMENTAL A  
*VIDA DEPOIS DO TOMBO* (2021)**

Juazeiro-BA  
Dezembro/2021

MARIANE RIBEIRO DOS SANTOS

**REPRESENTAÇÃO DAS MULHERES NEGRAS NA SÉRIE DOCUMENTAL A  
*VIDA DEPOIS DO TOMBO (2021)***

Monografia apresentada à disciplina TCC II, como requisito de conclusão de curso de graduação em Comunicação em Múltiplos Meios com habilitação em Jornalismo da Universidade do Estado da Bahia de Juazeiro - UNEB.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Carla  
Conceição da Silva Paiva.

Juazeiro-BA  
Dezembro/2021

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
por Regivaldo José da Silva/CRB-5-1169

R484r      Ribeiro, Mariane

Representação das mulheres negras na Série documental “A vida depois do tombo (2021)” / Mariane Ribeiro. Juazeiro-BA, 2021.  
65 fls.: il.

Orientador(a): Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Carla Conceição da Silva Paiva.

Inclui Referências

TCC (Graduação - Comunicação Social - Jornalismo em Multimeios) –  
Universidade do Estado da Bahia. Departamento de Ciências Humanas.  
Campus III. 2021.

1. Representação social – Mulheres negras. 2. Documentário – Mulheres negras. 3. Análise de conteúdo – Mulheres negras. I. Paiva, Carla Conceição da Silva. II. Universidade do Estado da Bahia. Departamento de Ciências Humanas. III. Título.

CDD: 305.4880981

MARIANERIBEIRO DOS SANTOS

**REPRESENTAÇÃO DAS MULHERES NEGRAS NA SÉRIE DOCUMENTAL A  
VIDA DEPOIS DO TOMBO (2021)**

Monografia apresentada à disciplina TCC II, como requisito de conclusão de curso de graduação em Comunicação em Múltiplos Meios com habilitação em Jornalismo da Universidade do Estado da Bahia de Juazeiro - UNEB.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Carla  
Conceição da Silva Paiva.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Carla Conceição da Silva Paiva  
Orientadora

---

Jornalista Ms. Raiane Barboza de Sousa  
Avaliadora Externa

---

Profa. Ms. Letizia Osório Nicoli  
Avaliadora Externa

Monografia Examinada em 20 de dezembro de 2021

## RESUMO

O discurso cinematográfico é um reflexo intrínseco do local de fala do sujeito. Majoritariamente, no cinema brasileiro, a ausência de uma liderança compartilhada entre homens e mulheres, brancos e negros corrobora para que não haja igualdade na participação do mercado e para que os recortes sociais e as representações sociais das mulheres negras sejam as mesmas: empregadas domésticas, prostitutas, escravas etc. Essa linha discursiva demonstra que gênero e raça são linhas de força muito presentes nas disputas envolvendo identidade nacional brasileira. Face ao exposto, buscou-se diagnosticar que tipo de representações sociais estão sendo construídas das mulheres negras no documentário *A vida depois do tombo* (2021), a partir da personagem Karol Conká. Por meio da análise de conteúdo, foi possível constatar que se por um lado a série demonstra uma imagem humanizada da artista, mãe, filha e irmã que Karol Conka é, por outro, reforça muito mais a imagem negativa construída no mundo das telas pelo BBB21, reforçando representações sociais já consolidadas no audiovisual das mulheres negras e que o principal equívoco na construção da narrativa foi a tentativa em emular um cenário virtual, em que a personagem se vê enclausurada no erro, na culpa e na solidão

**Palavras-chave:** Representações sociais, documentário, mulheres negras, análise de conteúdo

## **AGRADECIMENTOS**

Dedico esta monografia a todos que amo.

- Aos meus queridos pais, pela vida que me deram e pelos valores que me passaram, pois certamente foram eles que me tornaram na pessoa que sou hoje. Pai, mãe, amo vocês!
- As minhas irmãs por todo amor e companheirismo, por nunca soltarem a minha mão e mesmo de longe se fazerem sempre presentes. Sinto orgulho em pertencer a nossa família!
- Ao meu companheiro por toda cumplicidade e afeto, por ter sido uma pessoa importante durante esse processo. Obrigada Baby!
- Agradeço a minha filha Aurora por chegar e transformar a minha vida, por renovar a esperança e o desejo de viver dentro de mim. Te amo neném!
- Agradeço a todos os professores da Universidade do Estado da Bahia, em especial a minha professora e orientadora Carla Paiva, a mulher mais inspiradora do país Uneb. Com ela eu aprendi sobre responsabilidades, sobre competência, sobre cuidado e afeto. Com ela eu enxerguei um potencial em mim que nem eu conhecia. Ela me fez sair da zona de conforto e me incentivou a sempre dar o melhor de mim. Amo você prof.

## SUMÁRIO

|   |    |
|---|----|
| <b>INTRODUÇÃO</b> .....   | 8  |
| <b>1. REPRESENTAÇÃO DAS MULHERES NEGRAS NO AUDIOVISUAL</b> .....                          | 14 |
| 1.1.AS REPRESENTAÇÕES SOCIAIS E A CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA DO<br>SUJEITO MULHER NEGRA ..... | 18 |
| <b>2. VÍDEO DOCUMENTÁRIO ROMPENDO O MODELO<br/>TELEVISUAL</b> .....                       | 24 |
| 2.2 O FENÔMENO BIG BROTHER BRASIL.....  | 30 |
| <b>3. O PESO DO ERRO DE UMA MULHER NEGRA EM A VIDA DEPOIS DO<br/>TOMBO</b> .....          | 34 |
| <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....   | 58 |

## INTRODUÇÃO

Nesta monografia, investigamos que tipo representações sociais estão sendo construídas das mulheres negras no cinema contemporâneo brasileiro, tomando como objeto de estudo a série documental *A vida depois do tombo* (2021), produzida pelo Grupo Globo, para a plataforma de *streaming* Globoplay. Essa produção narra a vida da artista negra Karol Conká, após sua participação no *reality show* Big Brother Brasil – BBB no mesmo ano.

Essa rapper participou da vigésima primeira edição do BBB e logo na primeira semana de programa protagonizou cenas que não agradaram ao público, desde então, Conká passou a ser duramente criticada na internet por suas atitudes na casa e as movimentações nas redes sociais tomou proporções assustadoras, culminado na maior porcentagem de rejeição da história do *reality*, eliminada com 99,17%. Essa cantora foi, literalmente, "cancelada" na internet, como também precisou se preocupar com o comportamento do público fora das redes digitais, uma vez que a situação ultrapassou o nível do jogo e repercutiu negativamente na sua vida e de familiares a através de ameaças de morte e mensagens ofensivas.

Nesse contexto, *A vida depois do tombo* foi projetado como um produto audiovisual, um desdobramento dos acontecimentos durante a presença da rapper no programa BBB, cuja principal finalidade seria, a partir de quatro fragmentos relevantes da história de Karol, buscar desvendar aspectos de sua vida que explicassem o seu comportamento extraordinário no *reality*. Embora não tenha sido apenas a personagem Karol a ter atitudes controversas no *game*, nenhum dos demais erros dos participantes foram apontados como os delas, nenhum tomou proporções tão assustadoras, muito pelo contrário, participante como Arthur Picoli, que protagonizou atitudes abusivas no seu envolvimento com a atriz Carla Diaz, por exemplo, foi livrado pelo público de treze “paredões” – eliminações do programa. O participante Rodolfo Matthaus, cantor sertanejo, também fez comentários racistas sobre o cabelo do participante João Luiz Pedrosa, professor, e ainda assim, não foi “cancelado” nas redes sociais. Ao contrário, observamos que, ao sair da casa, sua música “Batom de cereja” se tornou umas das mais ouvidas nas paradas de sucesso.

Em ambos casos, chamou nossa atenção, o fato dos dois participantes em questão, em oposição a Karol Conka, terem a condição de homens brancos. Ou seja, para nós, no

reality, o erro de uma mulher negra parecia ser mais grave do que o de homens brancos, justificando, inclusive, a necessidade da constituição de um documentário para compreender seu insucesso e suas bases emocionais. Arelado a isso, nosso interesse por esta investigação surgiu após a participação em um projeto de Iniciação Científica – IC, intitulado “Que mulher negra é essa? Representação social e intersecção de raça e gênero no documentário brasileiro contemporâneo, que investigou a representação das mulheres negras no documentário contemporâneo, produzido por coletivos de mulheres negras, quando foi possível compreender a importância na construção de narrativas audiovisuais do olhar da mulher preta, expondo as minúcias do que é ser mulher negra no Brasil.

Para examinar, essas produções documentais de mulheres negras, foi preciso pensar através de uma proposta que integrassem as condições de existência do sujeito político mulher negra, ou seja, foi necessário estudar as diversas correntes teóricas do feminismo e o feminismo negro. De igual modo, buscamos compreender como as estruturas de poder, como o machismo e o racismo, operam na sociedade, e como esse processo destina às mulheres negras uma posição subordinada historicamente. Averiguamos, em linhas gerais, como as construções narrativas que exploravam, de alguma maneira, características existenciais das mulheres negras no Brasil, através do audiovisual coletivo, estão se configurando como um lugar de fala e interseccionalidade interessante para pensar não só as representações do feminismo negro como também o papel do documentário no ativismo digital.

Diante dos resultados desse primeiro estudo, verificamos que a classificação representativa da mulher negra na sociedade brasileira não ocupa um imaginário positivo de maneira geral. Sua formação identitária ainda carrega o peso da escravidão, pois seguem sendo representadas baseada em arquétipos pejorativos, construídos pelo homem branco deste aquela ocasião. Essa representação repercutiu em todas as esferas sociais, sendo também reforçadas pelas artes, pelo cinema, logo depois pela a televisão e, atualmente, se reflete também no ambiente digital. Mesmo diante de um momento onde a democratização tecnológica proporciona às mulheres negras a chance de se auto representarem, e falarem por elas, através de produções audiovisuais independentes e até mesmo pelas pautas sobre feminismo negro levantadas no ambiente virtual, ainda existe por outro lado, a mídia tradicional, que segue os mesmo padrões hierarquizados e continua destinando posições subordinadas para essas mulheres e contribuindo para a perpetuação de uma imagem desqualificada das mulheres negras na sociedade brasileira.

Assim, pensamos em avaliar as representações das mulheres negras em *A vida depois do tombo*.

O conceito de representação social é uma questão amplamente debatida dentro do movimento do feminismo negro, visando contestar a imagem estereotipada dessa mulher. Dentro desta perspectiva, entende-se que algumas dessas imagens de controle são perspectivas ideológicas do racismo e do sexismo compreendidas simultaneamente e exercidas por meio do poder dos grupos dominantes, com a finalidade de preservar os padrões de violência e dominação para com as minorias. Bueno (2019), ao explorar a ideia da ativista feminina Patricia Hill Collins declara que, “as imagens de controle aplicadas às mulheres negras são baseadas centralmente em estereótipos articulados a partir das categorias de raça e sexualidade, sendo manipulados para conferirem às inequidades sociorraciais a aparência de naturalidade e inevitabilidade” (p. 69). As imagens de controle se diferenciam da lógica das representações sociais a partir do momento em que compreendem que as mesmas “são manipuladas dentro do sistema de poder articulados por raça, classe, gênero e sexualidade” (BUENO, 2019, p. 69)

Pensar o feminismo negro é compreender que, em nossa sociedade, somos atravessados por inúmeros marcadores, que vão determinar nossa posição social. Questões como classe, raça, gênero e sexualidade são aspectos que, “orientam nossas reivindicações daquilo que acreditamos ser necessário em uma sociedade” (ASSIS, 2019, p.11). Por isso, os estudos do feminismo negro se consolidam não apenas no sentido de reivindicar as pautas relacionadas ao ser mulher, mas sim na busca por um espaço plural que comporte diferentes posições das mulheres negras, orientando-as para uma mobilização política em torno de suas diferenças em relação a outras mulheres e homens.

(...) quando a gente fala das mulheres negras, é muito importante que a gente entenda que historicamente as mulheres negras estão travando uma luta antirracista, anticapitalista e antisexista, e que as mulheres negras, como diz muito bem Sueli Carneiro, uma grande referência do feminismo negro, estão pensando um novo projeto de sociedade. Assim como dizia Lélia Gonzalez, grande Lélia Gonzalez, mulheres negras estão pensando um modelo alternativo de sociedade, e não somente nas opressões que lhe dizem respeito (RIBEIRO, 2020, s.p.).

Assim, o feminismo negro defende que do mesmo modo que o sexismo condiciona uma posição subordinada à mulher, o racismo, cruzado a outros marcadores sociais, age da maneira igual ou pior. Ou seja, para esse movimento o ato de reconhecer essas diferenças é o primeiro grande passo necessário em direção a mudanças significativas na

nossa sociedade. Um ponto de vista que funciona como ferramenta metodológica de leitura social que vai além das questões de gênero, apontando novos modos de compreensão da existência humana.

O movimento de mulheres negras, segundo Núbia Moreira (2016), caracterizado hoje como feminismo negro, uma terminologia que se desenvolve no interior da produção acadêmica, já ocorria desde a década de trinta do século passado, levantando o debate sobre as condições de existência da mulher negra, através da Frente Negra Brasileira. Um momento bastante relevante para a luta das mulheres negras, pois é a partir de então que esse movimento começa a ganhar espaço, porém, somente na década de setenta, que, em contato com as lutas anti-racistas e feministas, as mulheres negras começaram a se organizar mais ativamente.

De lá para cá, o feminismo negro vem se construindo, ao longo de todos esses anos, dia após dia, na luta por equidade, na emergência da constituição do sujeito político mulher negra, não permitindo mais a perpetuação de nenhuma dessemelhança, por meio dos enfrentamentos, dos embates e da resistência diária contra a insistência social de destinar as mulheres negras um lugar de inferioridade na sociedade brasileira. Núbia Regina Moreira (2018) constrói um desenho da trajetória histórica das organizações das mulheres negras no Brasil, tendo como questão central a reflexão da tríade - representação, identidade e diferença. Para isso, essa autora toma como base suas análises empíricas, realizadas nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, no período entre 1985 a 1995.

O processo de construção do feminismo negro no Brasil surge como uma possibilidade de organização das lutas das mulheres negras que se desenrolam desde o final dos anos 1970, até os dias atuais. Como fruto da intersecção entre o “feminismo histórico” (e as suas várias vertentes) e dos movimentos negros, o feminismo negro, se fundamenta num espaço plural de discursos de identificação feminista do sujeito político mulher negra. Portanto, defendemos a ideia de que o feminismo negro é uma pluralidade, que comporta diferentes posições de sujeitos que se orientam para a mobilização política em torno das exigências das mulheres negras (MOREIRA, 2018, p.16).

Desse modo, o feminismo negro foi/vai se consolidando no Brasil, como fruto da intersecção entre os movimentos negros e o movimento feminista, a partir, de um conjunto de diversas organizações de mulheres negras espalhadas pelo país, “influenciadas pelos ventos das lutas das mulheres não brancas canadenses, inglesas e estadunidenses o movimento questionou a identidade feminina universal”

(MOREIRA,2018, p.18). Diante de todas essas questões, no final da década de oitenta e início dos anos noventa, as organizações de mulheres negras se mobilizam e criam uma série de espaços de debates, culminando com o centenário da abolição da escravatura no Brasil e o Encontro Nacional de Mulheres Negras.

Para Nubia Moreira (2018), o Encontro Nacional de Mulheres Negras, de 1988, foi um evento muito importante para demarcar a intensificação dessas ações, uma vez que passam a acontecer, por conta dessas discussões, uma cobrança maior em cima do Estado brasileiro, por mudanças relacionadas aos direitos da população negra, e, nesse processo, as mulheres negras tomam a frente, participando desse encontro com aproximadamente quatrocentos e cinquenta mulheres negras, colocando em debate a problemática caótica da situação social da negra e do negro na sociedade (MOREIRA,2018). Em decorrência disso, em1997, o décimo Encontro Nacional Feminista ficou sob a responsabilidade da Organização das Mulheres Negras, um avanço memorável para a soma nessa luta. O tema do encontro se direcionou para a discussão do gênero e da diversidade no país da exclusão. A partir dos anos 2000, essa mesma organização começa a formular a sistematização do processo da “Marcha das Mulheres Negras”, que aconteceu em 2015, em Brasília, com o tema “Mulheres Negras contra o Racismo e a Violência e o Bem Viver” (MOREIRA, 2016).

Com base nesses pressupostos teóricos, para investigar as representações das mulheres negras em *A vida depois do tombo*, utilizamos como metodologia a Análise de Conteúdo - AC, um método usado para descrever e interpretar conteúdo de toda classe de documentos sejam eles em textos ou vídeos e que, de forma objetiva e sistemática, se apresenta como um procedimento adequado “por fazer a ponte entre o formalismo estatístico e a análise qualitativa dos materiais” (BAUER, 2002, p.190), possibilitando relacionar os dados obtidos com alguns aspectos de seu contexto (FONSECA JÚNIOR, 2005, p. 288). A AC busca “compreender os significados e os sentidos das mensagens, que vão além de uma leitura comum.”

A partir da AC da série, foi possível traçar um meio caminho entre a leitura dos relatos de Karol e o seus significados, bem como perceber como que suas experiências enquanto mulher negra contribuíram para um comportamento de autodefesa, em atitudes momentâneas, mas que foram decisivas para associá-la a essa imagem depreciativa. Além de compreender também a reação do público para com a personagem, uma vez que se trata de uma mulher negra numa sociedade racista e machista como vimos anteriormente.

A análise de conteúdo é uma técnica na qual não se busca enumerar, nem medir os dados, parte de questões amplas que vão se estabelecendo conforme a pesquisa se desenvolve. Nessa lógica, para entender verdadeiramente o conteúdo de uma mensagem, é necessário que o pesquisador se aprofunde, reconstrua o contexto e considere outros fatores além do texto explícito, aspectos como: o emissor e o receptor, as formas de codificação e transmissão do conteúdo são elementos importantes dessa reconstrução. Nesse sentido, podemos afirmar que os direcionamentos de nossa pesquisa tentam contextualizar ao máximo todas as macro questões que estão envolvidas do conteúdo analisado, pois, conforme Vanoye e Goliot-Leté (1994) definem, analisar um filme ou fragmento é desmembrá-lo para averiguar cada item que não pode ser observado na totalidade da obra audiovisual, mas que se estudado separadamente traz uma interpretação mais aguçada sobre as intencionalidades contidas nas imagens produzidas.

## 1. REPRESENTAÇÃO DAS MULHERES NEGRAS NO AUDIOVISUAL

As representações sociais - RS, em linhas gerais, podem ser compreendidas como aquilo que orienta o comportamento do homem, um conhecimento do senso comum e/ou um conjunto de ideias, explicações e coerências, que nos permitem apresentar determinados acontecimentos, pessoas ou objetos. Resultantes da interação social, elas se constroem através do contato, das conversas e trocas de informações na sociedade. São formas de conhecimento prático que respondem às urgências coletivas da informação, pois se edificam rapidamente, na medida em que o indivíduo acolhe as informações que conferem com a sua realidade. Por isso, elas são uma importante ferramenta para compreender a nossa sociedade e as vivências societárias que vão se construindo cotidianamente.

O conceito de representação social surgiu em 1961, com a publicação do livro “La Psychanalyse: son image et son public”, de autoria de Serge Moscovici, traduzido no Brasil como “A Representação Social da Psicanálise”, que entende:

Por representações sociais, um conjunto de conceitos, proposições e explicações na vida cotidiana no curso de comunicações interpessoais. Elas são o equivalente, em nossa sociedade, aos mitos e sistemas de crenças das sociedades tradicionais; podem também ser vistas como a versão contemporânea do senso comum (MOSCOVICI, 1978, p. 181).

Para chegar a essa conclusão, Moscovici (1978) realizou uma pesquisa visando entender como a Psicanálise, enquanto conhecimento científico, penetrou na sociedade francesa do pós-guerra. Sua proposta não era realizar um estudo científico sobre Psicanálise, mas sim compreender a transmissão, difusão e transformação dos saberes, ou seja, como se dava o processo de transformação de conhecimento dos indivíduos, como esses fixavam em suas mentes as informações sobre um conceito intelectual extremamente técnico, como no caso da Psicanálise, e como esse conhecimento se tornava parte do cotidiano das pessoas. Para tanto, resgatou o conceito de “representação coletiva” da sociologia de Émile Durkheim (1895), que a destacava como uma forma de analisar a realidade coletiva, por expressar os conhecimentos, as crenças e sentimentos de um grupo social. Essa teoria, defendida por Durkheim, caiu no esquecimento científico por longos anos e o seu ressurgimento é creditado aos estudos desenvolvidos por Moscovici (1978).

Entre o nascimento e o ressurgimento da ideia de “representação coletiva”, passaram-se longos anos e muitas metamorfoses, o que lhe conferiu outra forma. Moscovici (1978), por exemplo, substituiu o termo coletiva por social e ampliou esse conceito, afirmando que as representações sociais não apenas expressam, como também produzem conhecimento. Durkheim (2004), ao contrário, delineou os seus estudos, num momento em que predominava o método das ciências da natureza, transportando para a Sociologia a necessidade de objetividade, verificação e experimentação, o que possibilitou o desenvolvimento de conceitos importantes às Ciências Sociais. Todavia, a Psicologia Social se difere dos estudos genéricos e estáticos de Durkheim ao integrar mobilidade e circularidade ao conceito das representações sociais.

Por razões históricas e pela "sua posição "mista", na encruzilhada de uma série de conceitos sociológicos e de uma série de conceitos psicológicos" (MOSCOVICI, 1978, p.41), a noção de RS exige um tempo de maturação para que a definição seja construída de modo consistente (ORNELLAS, OLIVEIRA, 2014, p.166). Graças à evolução das pesquisas nas Ciências Humanas, sobretudo na Psicologia, descrita por Markus e Zajonc (1987), que deram a noção de Moscovici atualidade, abrindo novos caminhos para investigação e aplicabilidade em torno dessa teoria, o conceito da vitalidade aparece como unificador nas Ciências Sociais e demonstra o vigor presente na Teoria das Representações Sociais - TRS.

Moscovici (1978) compreende as representações sociais como entidades “quase tangíveis”, que estão presentes nas comunicações rápidas, como a fala, os gestos, encontros do nosso cotidiano, produções e consumo de objetos, identificando três características particulares a ela: a vitalidade, a complexidade e a transversalidade. A primeira (vitalidade), antes de se consagrar, nas Ciências Humanas, desenvolveu, na noção de representação social, de maneira pouco constante, mesmo após as transmutações sucedidas com o resgate de Moscovici aos estudos inaugurados por Durkheim, a superação de obstáculos de tipo epistemológico que haviam impedido o avanço dessa perspectiva nos estudos científicos, frente a conceitos como o modelo behaviorista na Psicologia, que negava qualquer validade aos fenômenos mentais.

A complexidade das representações sociais, por sua vez, a torna um fenômeno que nos permite aplicá-la em diferentes contextos e está diretamente ligada com a terceira característica citada, a transversalidade. Uma abordagem que se encontra hoje em dia no centro de um debate interdisciplinar e “dirige seu olhar epistêmico para entender como esta realidade constrói a leitura dos símbolos presentes no nosso cotidiano”

(ORNELLAS, OLIVEIRA, 2014, p.166). Um ponto de vista que se faz possível por se tratar de um conceito híbrido, e pertencer a interface dos fenômenos individual e coletivo. Neste sentido Doise declara:

A pluralidade de aproximações da noção e a pluralidade de significações que veiculam fazem-na um instrumento de trabalho difícil de manipular. Mas a riqueza e a variedade dos trabalhos inspirados por esta noção fazem com que se hesite em fazê-la evoluir por um reducionismo que privilegiaria, por exemplo, uma aproximação exclusivamente psicológica ou sociológica. Isso seria precisamente retirar da noção sua função de articulação entre diferentes sistemas explicativos. Não se pode eliminar da noção de representação social as referências aos múltiplos processos individuais, interindividuais, intergrupos e ideológicos que frequentemente entram em ressonância uns com outros e cujas dinâmicas de conjunto desabrocham nas realidades vivas que são, em última instância, as representações sociais (DOISE, 1986 apud TARSO BONILHA MAZZOTT, 1989, p.9).

Não há representação sem objeto, pois, para ela, “representar ou se representar, corresponde ao ato de pensar pelo qual o sujeito se reporta a um objeto”. TARSO BONILHA MAZZOTT, 1989, p.5) Além disso, essa autora afirma que é característico das representações sociais possuir caráter construtivo, imagético, simbólico e significativo, autônomo e criativo. As RS seriam, portanto, modalidades de conhecimento prático, que direcionam a comunicação e compreensão do contexto social, material e ideológico, que guia o comportamento dos indivíduos coletivamente. Elementos que serão sempre ordenados como algo vinculado a um estado de verdade. Formas de conhecimento que se expressam como elementos cognitivos, mas que não se reduzem apenas a esse, envolvendo tanto a racionalidade quanto a afetividade.

Nessa lógica, Jodelet (2001) alega que

As representações sociais devem ser estudadas articulando elementos afetivos, mentais e sociais e integrando, ao lado da cognição da linguagem e da comunicação, as relações sociais que afetam as representações e a realidade material, social e ideal sobre as quais elas intervirão (p. 41).

Essa relação referente a um objeto da qual Jodelet (2001) elucidada se trata da parte central dos estudos das RS e a caracteriza como forma de saber. Uma característica que nos leva ao encontro do que está no cerne de todas as pesquisas, o fenômeno cognitivo, que se faz a partir de conteúdos representativos, apresentados na linguagem, nos discursos, nos documentos, nas práticas coletivas ou individuais, como o audiovisual, ou seja, refere-se a objetos e processos hipotéticos. Ainda segundo essa autora, a função

cognitiva tem a finalidade de tornar familiar aquilo que é novo, fazer do estranho, comum, tal emprego permite apontar dois processos importantes envolvidos na lógica da construção das representações sociais: a ancoragem e a objetivação.

A ancoragem comporta o que diz respeito à inserção cognitiva do objeto representado num sistema de pensamento já construído, ou seja, aportamos o desconhecido em representações preexistentes. Esse processo se dá a partir do movimento de um sujeito fixar-se a algo novo com base em valores familiares a ele, ou seja a domesticação da novidade. Em outras palavras, a ancoragem é feita na realidade social concreta, não sendo possível como processo cognitivo intra-individual.

A objetivação, por sua vez, é uma operação formadora de imagem, pode ser entendida como um processo de conversão de ideias em coisas, onde noções abstratas se transformam em algo concreto. Moscovici (1978) afirma que “objetivar é reabsorver um excesso de significações materializando-as (e adotando assim certa distância a seu respeito). É também transplantar para o nível de observação o que era apenas interferência ou símbolo”. (p.111) Ou seja, a objetivação faz com que se torne real um esquema conceitual, nas palavras desse autor, “faz com que com que se dê a uma imagem uma contrapartida material, resultado que tem em primeiro lugar, flexibilidade cognitiva” (MOSCOVICI, 1978, p. 110). O processo de objetivação demanda, portanto,

Naturalizar, classificar, eis duas operações essenciais da objetivação. Uma torna o símbolo real, a outra dá à realidade um ar simbólico. Uma enriquece a gama de seres atribuídos à pessoa (e, neste sentido, se pode dizer que as imagens participam em nosso desenvolvimento), a outra separa alguns desses seres de seus atributos para poder guardá-los num quadro geral, de acordo com o sistema de referência que a sociedade institui (MOSCOVICI, 1987, p.113).

É importante destacarmos que as representações sociais partem da diversidade dos indivíduos e regem nossas atitudes, valores e comportamento, através delas é que os indivíduos sabem como devem se portar diante da sociedade, entende qual o posicionamento moral frente aos objetos novos que estão sempre surgindo na era da informação. Não estamos falando de todo e qualquer conhecimento gerado no senso comum, mas sim aqueles que se integrem a comunidades, que circulem e seja, de algum modo debatido, como esclarece Santos (2005):

Falar em representações sociais é remeter-se ao conhecimento produzido no senso comum. Porém, não é todo e qualquer conhecimento, mas a uma forma de conhecimento compartilhado, articulado, que se constitui em uma teoria leiga a respeito de

determinados objetos sociais. Por sua vez, falar na teoria das representações sociais é referir-se a um modelo teórico, um conhecimento científico que visa compreender e explicar a construção desse conhecimento leigo, dessas teorias do senso comum (SANTOS, 2005, p.21).

A análise da gênese e partilha das RS desencadeou o desenvolvimento da Teoria das Representações Sociais que passou a ser aplicada em diversas áreas, como a Comunicação e o Jornalismo, e obteve novas abordagens metodológicas, que não diferem do conteúdo original, mas que se complementam, de acordo, com as necessidades de cada área. Segundo Bomfim (2018), as principais são a abordagem processual, desenvolvida por Moscovici (1961) e, posteriormente, por Jodelet (2001), conhecida também como Escola Clássica; a abordagem estrutural ou Escola do Midi, aprofundada por Claude Flament (2001) e Jean-Claude Abric (2001) e abordagem societal ou Escola de Genebra, liderada por Wiliam Doise (1989).

A abordagem processual, a qual estamos tratando aqui neste estudo, complementa-se como o estudo dos processos pelos quais os sujeitos e os grupos se constroem e de como significam suas relações, englobando as dimensões sociais e culturais com a história. De acordo com Jodelet (2001), os estudos das RS devem abranger os discursos dos grupos que constroem as representações de determinado objeto; comportamentos e práticas sociais que se expressam nas RS, registros que institucionalizam, especialmente, nos quadros institucionais ou midiáticos gerais saberes que tributam algum tipo de identidade social.

## 1.1. AS REPRESENTAÇÕES SOCIAIS E A CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA DO SUJEITO MULHER NEGRA

No Brasil, até há pouco tempo, os saberes das mulheres negras eram silenciados. Essas mulheres não eram consideradas sujeitos sociais e sua condição não aparecia nos quadros culturais, históricos, políticos e sociais. Apesar de mais da metade da população, de nosso país, ser composta por mulheres, em sua maioria, negras, ainda há uma invisibilidade muito grande dessas atrizes sociais. Nos filmes ficcionais, por exemplo, prevalece a representação de uma estrutura social hegemônica de um estilo de vida próximo às classes médias e altas, onde as mulheres negras ainda são representadas em

um lugar de subalternidade, regido por um paradigma que as definem nem como brancas e nem como homens, perpetuando assim uma espécie de carência dupla.

Para Núbia Moreira (2007):

O que nós, brasileiros simbolicamente representamos e comunicamos sobre mulheres negras obedece a um padrão de sexualização de um corpo que, em nossas múltiplas formas de comunicar, refere-se a um tipo de mulher desenhada como uma pessoa que, além de inspirar sexualidade, é condicionada às práticas servis e manuais, herança de sua conformação identitária no cenário brasileiro. Existe um símbolo mulher negra que o padrão acionado nas mentes dos membros da sociedade brasileira todas as vezes que mencionamos essa categoria (p.14).

Por isso, o sujeito político, mulher negra, vem sendo construído, historicamente, por imposições, opressões e injustiças e a classificação representativa da mulher negra na sociedade brasileira não ocupa um imaginário positivo de maneira geral. Ainda segundo essa autora, podemos observar que, desde de sua composição, o Brasil reservou a mulher negra um tratamento desigual, a colocando na base da pirâmide social. Isso é resultado de uma cultura machista, branca e excludente e de um racismo estrutural, que se reverbera por todas as esferas sociais, inclusive a midiática. Uma situação que traz consigo problemas relacionados à falta de representatividade ou uma representação equivocada da mulher negra no cinema brasileiro, mediante a uma falsa democracia racial.

Segundo o sociólogo Stuart Hall (2000), o que constrói a nossa identidade e os nossos valores é a forma como somos representados, nesse sentido, a mulher negra sofre um tipo de deturpação da sua representação, pois essa se constrói baseada em estereótipos depreciativos, criados pelo homem branco. Esse autor chama atenção para o fato desse tipo de prática social colaborar para a formação de uma categoria organizadora, atrelada às formas de falar, aos sistemas de representação e técnicas sociais (discursos), que utilizam um conjunto frouxo, frequentemente pouco específico, de diferenças em termos de características físicas. Assim são compostas marcas simbólicas, a fim de diferenciar socialmente um grupo de outro

Silva (2000), ao traduzir os estudos desse autor, afirma que:

(...) a identidade é simplesmente aquilo que se é; (...) Na mesma linha de raciocínio, também a diferença é concebida como uma entidade independente. Apenas, neste caso, em oposição à identidade, a diferença é aquilo que o outro é; fácil compreender, entretanto, que identidade e diferença estão em uma relação de estreita dependência. A forma afirmativa como expressamos a identidade tende a esconder essa relação (SILVA, 2000, p. 74).

Ou seja, a identidade não é um fato que se esgota em si, na verdade, uma afirmação identitária esconde uma extensa cadeia de negações, do mesmo modo que “as afirmações sobre diferença só fazem sentido se compreendidas em sua relação com as declarações sobre a identidade” (SILVA, 2000, p.75). A identidade e a diferença são, portanto, conceitos interdependentes e são criações de um mundo cultural e social, resultados de atos de criação linguística, isso significa que não são elementos da natureza, precisando ser produzidos no contexto das relações, já que é apenas no ato da fala que às estabelecemos.

Além da relação entre semelhança e diferença, a construção identitária do sujeito demanda uma relação de permanência e delimitações. A primeira se dá para que haja uma continuidade histórico-social, permitindo que o sujeito se identifique ou não com determinada cultura. E, a relação de delimitação permite que esse indivíduo reconheça elementos pertencentes a essa cultura, possibilitando uma inclusão ou afastamento de um grupo. No entanto, à medida que delimitam e classificam, elas hierarquizam, gerando um binarismo por meio dessa classificação, assim, “as oposições binárias não expressam uma simples divisão do mundo em duas classes simétricas: em uma oposição binária, um dos termos será sempre privilegiado, recebendo um valor positivo, enquanto o outro recebe a carga negativa”. (DERRIDA apud VIEIRA, 2018, p17.). Isto é, eu sou porque o outro não é, uma definição que se constrói sustentada na negação, e ou no ato da exclusão.

Assim, uma representação social opera como um instrumento de poder, ao estabelecer hierarquias dentro de sistemas discursivos, ou seja, quem detém dos meios de construir as representações possui poder para definir a identidade e também a diferença, sendo que ambas são disputadas e definem os privilégios sociais. Nesse sentido, se pensarmos que, historicamente, o homem branco tem sido fixado como padrão, ocupando, majoritariamente, os espaços de poder, conseqüentemente, o Outro, no nosso caso aqui as mulheres negras, está/estará configurado sempre como desqualificado para tal fato. Assim, entendemos que, no Brasil, ser branco não é apenas uma questão identitária, mas sim uma metáfora de poder. Sendo assim, a mulher negra, como uma oposição à norma, é forçada a enfrentar os efeitos de uma colonização, que sempre sustentou uma imagem subalterna a ela.

Nessa linha, conclui: se “não se nasce mulher, mas se torna”, também é verdade que o processo de construção social e cultural não será o mesmo para todas as mulheres, pois, outros fatores, como o racismo,

redefinem as trajetórias dos sujeitos em questão (CARDOSO, 2014, p.9).

O mito da democracia racial, por muito tempo, foi sustentado, no Brasil, com uma falsa afirmação de que os brasileiros viviam em perfeita harmonia, apesar das suas diferenças, “dentro de uma realidade inter-racial, estimulando a integração social de brancos e negros mediante uma mestiçagem” (OLIVEIRA, 2018, p. 20). Esse discurso serviu para designar ao povo negro uma posição desigual e foi amplamente disseminado na literatura, no teatro, no cinema e na televisão, através de um modo de representar a identidade nacional do país que forjava uma relação de paz entre brancos e negros, mesmo diante de uma realidade marcada por opressões e violência. Um discurso que dispõe uma outra cara para ações racistas, impossibilitando a tomada de medidas precisas na superação do racismo, além de garantir que fossem mantidos os privilégios ao longo do tempo para as pessoas não negras.

Robert Stam (2008), ao analisar o cinema brasileiro, admite que:

O racismo brasileiro é pragmático, paternalista, tende a ser disfarçado, expressa-se em ações e através da autorrejeição; mesmo as vítimas estão sujeitas a adotar discursos raciais hegemônicos; é um racismo sistêmico, camuflado, difícil de ser detectado, “enlouquecedoramente abstrato” (STAM, 2008, p.2).

Desse modo, acreditamos que a maneira como as mulheres negras vêm sendo historicamente representadas no cinema brasileiro ao longo dos anos, é uma manifestação cultural da realidade na qual ela está inserida, entendendo as manifestações culturais como um conjunto de ideias, conhecimentos e práticas simbólicas que são constituídas socialmente, através das relações de poder. Obviamente, que esse tratamento passa a ser representado no cinema, mas também em outros campos, através de estereótipos, que exercem uma função de controle social, e reforça ainda mais as posições de privilégio do homem branco, além de representarem as distinções de gênero codificadas pelo racismo por meio desses discursos.

Esse “modo de representação impactou a maneira como estas mulheres foram vistas, tratadas e retratadas” (OLIVEIRA, 2018, p. 23), como também a ausência de uma imagem positiva influenciou na maneira delas se relacionarem consigo mesmas, gerando uma espécie de negação de identidade dessa mulher negra. Por isso, as mulheres negras são incessantemente vistas como um corpo pronto para servir na realidade brasileira. Assim, defendemos, neste estudo, que “As representações negativas das mulheres negras

na sociedade brasileira são decorrentes da articulação entre o racismo e o sexismo e se manifestaram de diversas formas” (CARDOSO, 2014, p.11).

Sobre essa questão e sua influência na construção representativa dessas mulheres, destacamos as observações da pesquisadora Luciana Oliveira Vieira (2018), ao afirmar que “ a maneira sexualizada, demoníaca e animalesca a que as mulheres colonizadas tiveram a sua imagem associada irá influenciar nas representações futuras, nas construções de personagens nos meios culturais, especialmente no cinema brasileiro”. (p.20) Cláudia Pons Cardoso (2014), embasada no pensamento da socióloga Lélia Gonzalez (1983), ao abordar a concepção quanto aos estereótipos destinados à mulher negra no Brasil declara que:

Para analisar as representações das mulheres negras costumeiramente veiculadas na sociedade, Lélia Gonzalez parte de três noções, todas atribuições de um mesmo sujeito: a mulata, a doméstica e a mãe preta. As mulheres negras, de modo geral, são enquadradas em uma dessas categorias, dependendo a classificação somente da situação em que somos vistas, assevera a autora (CARDOSO, 2014, p.11).

Segundo Lélia Gonzalez (1988), as expressões “mulata” e “doméstica” são originárias da palavra “do quimbundo mu kama”, quer dizer, “amasia escrava”, revelando, portanto, a origem epistemológica dessas palavras e toda a problemática por trás delas, bem como expando a exploração sofrida pelas mulheres negras desde o período da escravidão. No Brasil, essa expressão foi redefinida e conceituada, no dicionário Aurélio, por “escrava negra, moça e de estimação que era escolhida para auxiliar nos serviços caseiros ou acompanhar pessoas da família e que por vezes era ama-de-leite” (Aurélio FERREIRA, 1986, p. 722., apud, CARDOSO, 2014, p. 11). Essa representação social pode ser lida em “Casa Grande e Senzala”, do autor Gilberto Freyre (1933) que atribui a contribuição da mulher negra para a formação da família brasileira, dois papéis: o da mulata, um ser corpo sexualizado, pronto para satisfazer os desejos sexuais de outros, e/ou a mulher negra como um ser corpo-trabalho.

Maria Odila Dias (2012), em “Nova História das Mulheres no Brasil”, afirma sobre as mulheres negras submetidas ao regime de escravidão que

No Brasil, vistas mais como mercadoria do que como seres humanos, essas mulheres foram obrigadas a trabalhar e conviver em condições extremamente precárias, que incluíam se submeter a constantes maus-tratos, além da violência inerente ao sistema escravista (p. 175).

Se fizermos uma comparação desse momento histórico com a atual situação das mulheres negras na sociedade brasileira, perceberemos que as coisas estão apenas disfarçadas. Ainda são muitas as condições sociais adversas que as mulheres negras precisam enfrentar ainda hoje. Apenas 10% das mulheres negras acessam o ensino superior (IBGE, 2018), por exemplo. A proporção de mulheres brancas com o ensino superior completo é de aproximadamente 2,3 vezes maior do que a de mulheres negras. Isso acaba se refletindo também nas seleções para vagas de emprego e na própria atuação profissional, por isso as mulheres negras também enfrentam oportunidades desiguais no mercado de trabalho, ocupando a maior parte das atividades do comércio informal e outras questões que podemos dizer estão diretamente relacionadas ao racismo estrutural sofrido por elas, como, quando se deparam em uma situação de entrevista para preenchimento de vaga, encontram mais uma barreira, sempre são preteridas pela cor, por seus traços ou pelo tipo de cabelo.

Em outras palavras, não houve mudanças nas normas, com o fim da escravidão e o lugar das mulheres negras permaneceu o mesmo. Para nós, não é errado a mulher negra ser empregada doméstica, o problema é que esse não pode ser o único caminho para ela na sociedade. Para Angela Davis (2017), o servilismo tem sido atributo natural do papel atribuído às mulheres negras, no decorrer de toda a história, e o processo evolutivo dessa característica aprisionou por muitos anos e ainda as condiciona a ser apenas um corpo-trabalho ou um corpo sexualizado.

Entender a constituição brasileira a partir de outra visão, para além do mito da democracia racial, ainda que brevemente, é importante para poder delinear o percurso imaginário da formação da identidade da mulher negra na nossa sociedade. Atestar que, infelizmente, o sistema de escravidão configurou a imagem do sujeito mulher negra somente enquanto agrupamento social servil, se apresenta como um reforço para nossa proposição de que as identidades são construídas a partir de um contexto histórico, dentro das práticas discursivas, especialmente, neste caso, em relação ao cinema brasileiro que

Ao longo da história (...), podemos pensar no histórico das representações relacionadas à mulher negra e ao povo negro no Brasil, e em como a identidade dessa mulher foi determinada a partir de criações de representações que a inferiorizaram e a hipersexualizaram, de maneira essencializada, a partir dos estereótipos (VIEIRA, 2018, p. 22).

Desse modo, podemos afirmar que o cinema, como instrumento produtor de identidade, tem reforçado uma imagem da mulher negra limitada a arquétipos e

estereótipos, dando às personagens negras, quando elas existem, posições subalternas, determinando suas características de modo pejorativo e contribuindo, cada vez mais, para o fortalecimento da superioridade do homem branco. Assim, a partir de agora, a fim de compreendermos, que tipos de representações estão sendo construídas das mulheres negras no Brasil, por meio do documentário *A vida depois do tombo* (2021), protagonizado pela rapper Karol Conká, que conta como foi a retomada da carreira dessa cantora, após sua participação no reality Big Brother Brasil 2021, ou simplesmente, BBB 21.

## 2. O VÍDEO DOCUMENTÁRIO ROMPENDO O MODELO TELEVISUAL

De acordo com Ramos (2010), todo filme é um documentário, mesmo os mais extravagantes, que representam aspectos da cultura que a produziu e reproduz a imagem dos indivíduos que fazem parte dela. Nessa lógica, existem dois tipos de filmes, os de satisfação de desejos e os de representação social, sendo que cada um conta uma história, o que os diferenciam são os modos como são construídas essas narrativas. Os filmes de satisfação de desejos também podem ser chamados de ficção e expressam, de maneira geral, “nossos desejos e sonhos, nossos pesadelos e terrores” (RAMOS, 2010, p.26). Já os filmes de representação social são aqueles chamados de não ficção.

Esses filmes representam de forma tangível aspectos de um mundo que já ocupamos e compartilhamos. Tornam visível e audível, de maneira distinta, a matéria de que é feita a realidade social, de acordo com a seleção e a organização realizadas pelo cineasta. Expressam nossa compreensão sobre o que a realidade foi, é e o que poderá vir a ser. Esses filmes também transmitem verdades, se assim quisermos. Os documentários de representação social proporcionam novas visões de um mundo comum, para que as exploremos e compreendamos (RAMOS, 2010, p.26).

Ambos pedem que os interpretamos, a fim compreendermos a forma como transmite significados e valores. Contudo, apesar dessa diferença, não há uma separação absoluta entre ficção e documentário, já que alguns documentários utilizam práticas associadas à produção dos filmes ficcionais, como roteirização, ensaio, encenação e interpretação, como também algumas produções ficcionais utilizam de práticas associadas ao documentário não ficcional, como, por exemplo, a ausência de atores, o improviso, as câmeras portáteis, as imagens de arquivos, as filmagens externas etc.

Ressaltamos, que as ideias sobre o que é e o que não é adequado ao documentário mudam com o tempo. Se consultarmos a história do cinema, iremos notar que esse é um campo que já passou por muitas mudanças, pois sua conformação é oriunda de contínua experimentação, seja pela técnica ou tecnologia disponíveis. “Todas as rupturas cinematográficas passaram pela experimentação e acabaram se estigmatizando, criando assim algumas marcas na linguagem audiovisual” (LEMOS JR, GOSCIOLA, 2018, p.4).

De acordo com Itania Gomes (2007, p.22 apud SERAFIM 2012), “a televisão difere do cinema em termos de possibilidades técnicas, de seus recursos de linguagem, dos gêneros adotados, da relação estabelecida com o público numa perspectiva histórica, das convenções que regulam as expectativas para cada um dos meios”. Talvez, por isso a

indústria televisiva, desde a sua chegada, no Brasil, em 1930, vem se configurando como um dos meios de comunicação com maior impacto na vida da grande maioria da população. Parte desse resultado tem influência das outras formas de artes como o rádio, o cinema e o teatro. Contudo, o que a difere das demais é que a pessoa que se dispõe a assistir um filme, uma peça ou um programa radiofônico é um espectador atento que sabe o que quer e o que vai ver, por outro lado, a televisão por estar presente incessantemente nos lares, possui uma grade composta por uma grande variedade de programas.

No planejamento da grade televisiva, são levados em consideração questões, como horário de exibição, público-alvo e níveis de audiência esperados. Todos esses aspectos devem ser ponderados pela existência de um elemento inexistente tanto no teatro quanto no cinema, a publicidade, pois à medida que a concorrência aumenta, amplia-se a fragmentação e acelera-se o ritmo. Pois, se por um lado o produto cinematográfico é unitário, com determinada duração, o produto televisivo, por sua vez, é difuso e fragmentado e está sempre vinculado a outros programas da emissora. Portanto, esses não podem ser pensados como algo único, mas como o resultado do cruzamento de vários programas. Assim sendo, “ao falar de produto televisivo, estamos falando de múltiplas formas de apreensão, realização e difusão desses produtos (...), ou seja, teremos que pensar em termos da convergência, pois esses produtos propõem narrativas fragmentadas, percursos pessoais etc” (SERAFIM, 2012, p.404), com diferentes linguagens e diferentes gêneros que se entrecruzam e se complementam.

Da grande variedade de programas de televisão, podemos classificar aqueles que têm vinculação com o real, como os telejornais e os documentários e aqueles de ficção, como as telenovelas e séries, cada um demandando um tipo de atenção e interação. Desses diversos tipos, a estrutura narrativa do documentário, historicamente, tem sido incorporada, de forma crescente, na mídia televisiva, utilizando recursos para contar histórias vinculadas ao real. Isso é resultado de mudanças ocorridas nos últimos 20 anos e tanto o cinema quanto a televisão tiveram de se adaptar aos novos modos de produzir e consumir audiovisual, a fim de suprir as demandas das múltiplas telas. Essas narrativas vêm se reestruturando junto às possibilidades geradas pelas inovações tecnológicas. Atualmente, as TVs estão buscando novas estratégias para acompanhar as transformações da indústria midiática, das tecnologias e do comportamento do público. Como exemplo, nós podemos citar a produção de séries documentais, impulsionada pelas possibilidades do vídeo sob demanda

O surgimento do vídeo se apresentou como novas possibilidades de produzir elementos audiovisuais, além de configurar-se como uma forma de romper com o *modus operandi* do cinema. A chegada do videoteipe (1952-1956) e do videocassete (1960) significou muito para a história do cinema e também da televisão, pois permitiram práticas independentes e a experimentação também retornou ao campo cinematográfico. O experimentalismo passa a ser algo frequente entre os anos 1965 e 1968, nesse momento, o documentário caseiro começa a eclodir e as possibilidades de experimentar avançam à medida que a tecnologia se desenvolve, rompendo com uma narrativa linear, já que o vídeo proporciona novas possibilidades imagéticas, como afirma Lemos Jr e Gosciola (2018),

(...) por meio do vídeo, abrem-se possibilidades para o uso da câmera lenta, da imagem congelada; da separação entre som e imagem, da edição de colagens (sobreimpressão, efeito-janela ou incrustação), além de ocupar ambientes por meio de projeções em lugares distintos ao cinema. As imagens estão permanentemente ligadas ao dispositivo que a produz ( p. 6).

Nessa lógica, “a imagem passa a ser efeito e um produto, já que o homem moderno passa a ter novos regimes de percepção e temporalidade” (CRARY, 2013 apud LEMOS JR e GOSCIOLA, 2018, p.8), essa dinâmica dá espaço para o surgimento de produtos híbridos, mistos de tevê e cinema. O cinema se torna eletrônico e ao mesmo tempo o vídeo e a televisão absorvem as tradições de qualidade que o cinema traz consigo. Segundo Miriam de Souza Rossin (2005),

Tecnicamente, é o fim das grandes barreiras que separavam a imagem audiovisual de cinema daquela de televisão. Esse embaçamento de fronteiras dificulta até mesmo falarmos em dois meios de comunicação. A convergência tecnológica aproximou os fazeres. Afinal, como dizer que o cinema é diferente da tevê se a tecnologia de captação e de finalização utilizada por ambos não é mais diferente? Como dizer que cinema e tevê/vídeo se diferenciam por uma questão no nível “genético”? Mais do que pensar em cinema ou tevê, é preciso pensar em imagens audiovisuais ( p.11).

É nesse âmbito que o modelo televisivo também vem sendo rompido e se reconfigurando a partir das possibilidades geradas pela Internet. O serviço de filmes por demanda (*vod*) ou *streaming* como é denominado, dá início a um novo segmento no consumo de audiovisuais, e pode ser visto como algo bem próximo do modelo televisual, mas com um novo tipo de distribuição e realização, sendo que suas produções transitam entre diferentes mídias. Plataformas como a Netflix, referência incontestável no

segmento, estão modificando os padrões de produção das tevês e se tornam uma opção para consumidores ávidos por assistir conteúdos sem interrupção, além da multiplicidade de opções e a liberdade para assisti-los onde e quando desejar, desde que possua acesso à internet.

Conquanto Netflix não seja o único ator, é sob sua liderança que outras gigantes do setor vêm reconfigurando o mercado audiovisual na última década. Uma decisão importante, que afetou a etapa atual da empresa, diz da aposta na produção de conteúdo próprio, chamado de original Netflix. Esta nova categoria de produções, impulsionada por Netflix, tem movimentado o mercado audiovisual e pressionado outras empresas do segmento a adotar posturas similares na condução de suas agendas de produção, como é o caso de Globoplay e seus investimentos em peças originais para a plataforma (MEIGRE; ROCHA, 2020, p.5).

Os investimentos do Grupo Globo para as mídias digitais começaram nos anos 2000, com suas experimentações, mesclando conteúdos gratuitos e pagos, e, em 2015, seus testes se configuraram no que hoje é conhecido como a Globoplay, uma plataforma digital de tecnologia e infraestrutura da referida corporação. Desde então, essa emissora vem demonstrando seus investimentos numa lógica que combina conteúdo produzido para a TV aberta e para seus serviços digitais. A princípio, a plataforma funcionava como serviço *on demand*, em formato *Cross* mediático, onde eram encontradas as produções veiculadas pela TV Globo. O serviço passou por vários testes e vem se configurando como uma plataforma generalista, já que hoje existe um agrupamento de variados conteúdos e formatos na distribuição de seus serviços. Pode-se perceber a prática digital *first* (conteúdo antes exibido no *streaming* e depois na TV), além *simulcast* - reprodução simultânea do conteúdo ao vivo da TV, o digital *only*, que são aqueles conteúdos exclusivos ao *streaming* e o *catch ups* (reprodução de trechos de atrações).

O serviço passou por vários testes e vem se configurando como uma plataforma generalista, já que hoje existe um agrupamento de variados conteúdos e formatos na distribuição de seus serviços. Pode-se perceber a prática digital first (conteúdo antes exibido no streaming e depois na TV), além simulcast - reprodução simultânea do conteúdo ao vivo da TV, o digital only, que são aqueles conteúdos exclusivos ao streaming e o catch ups (reprodução de trechos de atrações).

Talvez um dos maiores pontos fortes desta plataforma tem sido a reprodução irrestrita de toda programação ao vivo da TV Globo no *streaming*, *simulcasting*, como também seu enorme potencial em mesclar TV aberta com *streaming* (*freemium*). Lemos Júnior e Gosciola (2018) asseguram que quanto mais pessoas passam a ter acesso às

câmeras, mais produções documentais começam a surgir em diferentes lugares com pontos de vista distintos para além do cinema. Nessa lógica, as narrativas seriadas ganham cada vez mais espaço nas produções audiovisuais, pois, fazem parte de um tipo de constituição que atravessa gêneros e que privilegia as complexidades e fruição, pois ao mesmo tempo em que se complementam entre si, também são independentes. Isso garante uma maior autonomia por parte do espectador, que ganha uma posição importante na construção dessas narrativas, uma vez que a fragmentação do conteúdo dá liberdade ao usuário, para acompanhar a narração na sequência que preferir.

Para compreender alguns aspectos das narrativas audiovisuais seriadas, devemos considerar que a literatura já antecipava o que se tornaria a estrutura audiovisual em formato de série. Os folhetins romanescos do século XIX, modelo de narração no qual os capítulos eram divulgados por semana, em jornais e revistas, configuraram um modelo de consumo de narrativa interessante para a sociedade que se construía, “a estrutura em capítulos já era padrão em romances, mas, na medida em que nela se acentua a temporalidade, com a entrega de segredos ao leitor de forma regular, se consolida uma fidelidade à base de manipulação da tensão e da atenção” (SOUZA e ALVES, 2021). Essa prática transporta para o audiovisual em formato de novelas e série se consolidou no século XX, sobretudo a partir dos anos 1950, quando a televisão se consolidou como meio de comunicação de maior impacto na sociedade.

Agora, com a crescente diversidade dos programas de televisão e sua vinculação com o real, por meio de reportagens, documentários e *realities*, as séries documentais estão ganhando destaque, tornando-se um produto com uma mesma formatação, no que tange a duração e sua estrutura (divisão em episódios), utilizando de diversos atores e atrizes sociais como personagens, contudo, como afirma Serafim (2012), na maioria das vezes, esses elementos, assim como outros recursos técnicos, assumem papel mais ilustrativo, porque os produtores de televisão tem, volta e meia, receio de “perder” o espectador. Assim, adotam uma postura para manter esse tipo de produto o mais palatável e agradável possível. Essas práticas têm gerado conteúdos como o documentário *A vida depois do tombo* (2021), que se caracteriza como uma extensão do programa Big Brother Brasil 21, ao qual iremos nos debruçar a partir de agora.

## 2.1. O FENÔMENO BIG BROTHER BRASIL

A possibilidade de flagrar as pessoas em seu cotidiano e transmitir as imagens a milhares de espectadores não é uma ideia recente na história da televisão. De acordo com Meniconi (2005),

(...) a primeira experiência de retratar o cotidiano de pessoas ordinárias, que conscientemente executavam seus afazeres diários para as câmeras de televisão, só aconteceu em 1973, quando a rede pública norte-americana PBS (Public Broadcasting Service) exibiu o programa “An American Family”. Dirigido pelo casal Alan e Susan Raymond. (...) No foco das câmeras estavam os Louds, uma família típica da classe média dos Estados Unidos: um casal de meia-idade e seus cinco filhos adolescentes. O programa atingiu grandes índices de audiência, além de ter causado certo furor nos demais meios de comunicação e em outras instituições da sociedade. Durante a exibição do programa, dois acontecimentos marcaram, concomitantemente, a vida dos Louds e do público da televisão norte-americana: a separação dos pais e a confissão do filho mais velho, Lance, a respeito de sua homossexualidade (p.10).

Meniconi (2005) esclarece ainda que a *PSB*, a emissora que exibiu esse documentário, é notoriamente uma empresa que valoriza a produção de conteúdos menos comerciais, portanto seus produtos não sofrem tanto a influência do mercado. Desse modo “An American Family” remete a tradição dos documentários antropológicos, já que, segundo ela, “seu ineditismo não está no modo como acompanha e retrata a vida de uma família, pois já se havia experimentado situações semelhantes no cinema documental, mas sim no fato de utilizar o espaço da televisão para exibir este tipo de trabalho” (MENICONI, 2005, p.11).

Essa tendência experimentada pela emissora *PSB* provocou mudanças significativas nos modos de produzir televisivo. O sucesso de “An American Family” demonstrou o interesse do público por conteúdos mais verossímeis, conteúdos mais próximos ao real. Esse movimento fazia com que os telespectadores se identificassem com os personagens e suas histórias e, conseqüentemente, consumissem mais esse tipo de conteúdo. Os programas jornalísticos foram os primeiros a migrar dos estúdios para as ruas, na busca por retratar a realidade de maneira mais convincente, seguido pelos programas de auditório e os programas de entrevistas, que passaram a substituir os famosos por pessoas comuns.

Contudo, o formato que se configurou como o que hoje conhecemos como *reality show* só se estabeleceu após a exibição do programa “Real World” (1992), exibido pela *MTV* norte-americana. “Real World” expunha a rotina de sete jovens que até então não se conheciam, dividindo um mesmo apartamento e que precisavam montar um projeto

empresarial em sociedade. Enquanto os participantes precisavam se adaptar ao convívio com estranhos, câmeras captavam seus passos como, escovar os dentes, hora do almoço, descanso etc. O programa se diferencia de “An American Family”, já que a única semelhança que os participantes tinham era a de estarem participando do mesmo programa televisivo, o que os uniam era “justamente a recompensa financeira oferecida pela emissora, era o desafio lançado pela produção do programa, enfim, era o jogo” (MENICONI, 2005, p.13).

Logo depois, em 1999, a empresa holandesa Endemol Entertainment lançou o “Big Brother”, inspirado no projeto “Biosfera 22” e no movimento de sites pessoais que mostrava o cotidiano de internautas. Um programa onde dez desconhecidos foram confinados em uma mesma casa, vigiada por câmeras ligadas vinte e quatro horas, pessoas totalmente distintas, de diferentes estratos sociais, tendo que conviver em um mesmo espaço, ao longo de dois meses. Apesar de ter sido alvo de muitas polêmicas, esse *reality show* também fez um enorme sucesso, na Holanda. O último episódio do programa foi exibido às vésperas do Natal e bateu recorde de audiência. Depois de tamanho sucesso, o programa é vendido a vários países e, em praticamente todos, atinge recorde de público.

Paralelamente ao sucesso de Big Brother na Holanda, a televisão norte-americana também presenciava o êxito do reality show através de Survivor, exibido pelo canal Fox. Neste, duas equipes isoladas sob instalações precárias e alimentação escassa se enfrentavam em provas físicas regularmente; a equipe perdedora era obrigada a escolher um de seus participantes para sair da disputa do prêmio final. Consolidava-se, assim, o boom do reality show em escala mundial (MENICONI, 2005, p.12).

No Brasil, o formato também não demora a chegar, nos anos 2000, a MTV brasileira lançou o “20 e Poucos Anos”, uma releitura de “Real Word”, que acompanhava oito jovens de mundos diferentes, que se reuniam, semanalmente, para debater suas diferenças. No mesmo ano, vai ao ar na Rede Globo de Televisão, a primeira edição do *reality* “No Limite”, uma readequação de “Survivor”. E, no final de janeiro 2002, finalmente, a Rede Globo decide trazer, para sua emissora, a primeira versão do Big Brother.

A primeira edição do programa Big Brother Brasil (BBB), estreou na Rede Globo em vinte e nove de janeiro de 2002, quando passamos a assistir uma casa monitorada por 37 câmeras e 60 microfones, funcionando, ininterruptamente, comandada pelo jornalista Pedro Bial, que ocupava um lugar de destaque na grade de programação da emissora. Fiel ao modelo original da Endemol, meses antes do programa ir ao ar, a Rede Globo já

bombardeava a televisão aberta com chamadas, nos intervalos comerciais, destacando o sucesso desse projeto, que se confirmou antes mesmo da sua estreia.

A primeira edição do “BBB” teve mais de 500 mil inscritos. Meio milhão de pessoas dispostas a expor sua intimidade em rede nacional ao lado de 11 desconhecidos, em um programa do qual, até então, pouco se sabia sobre a estrutura e a linguagem. Tudo isso em busca de um prêmio de R\$ 500 mil e uma chance de aparecer na televisão que, por mais efêmera que possa ser, foi se tornando quase tão valiosa quanto a recompensa financeira. Nascia, assim, um novo e polêmico fenômeno televisivo, do qual milhares de pessoas almejavam participar, enquanto milhões assistiam (SANTOS, 2010, p. 20).

O programa foi muito bem aceito na televisão brasileira e o sucesso se comprovou a partir dos expressivos números de audiência alcançados pelo grupo Globo, “que manteve a ótima média de 43 pontos e 63% de *share* ao longo dos 64 dias em que foi exibido. O sucesso se estendeu também para a internet, quando, somente no mês de março de 2002, o site do programa registrou mais de um milhão de acessos” (SANTOS, 2010, p. 21).

O Big Brother Brasil é exibido, tradicionalmente, nos primeiros meses do ano, seguindo um formato que explora duas características inéditas na TV brasileira. A primeira delas é o fato promover interação direta com público através do voto, dar aos telespectadores voz ativa e o poder de decidir qual rumo a narrativa do programa seguirá, invertendo a lógica verticalizada televisiva, onde as decisões precisam passar pelos autores, diretores e editores antes de serem impostas ao público. O segundo atrativo, por sua vez, seria a proposta de exibir a realidade tal como ela é, sem personagens e nem roteiros, demonstrando interações sociais espontâneas, resultantes de uma convivência forçada que pode gerar infinitos desdobramentos. Da busca pelo prêmio e pela aceitação, nascem a “imprevisibilidade e o grande trunfo da atração: a sensação de que, tal como em nossas vidas ordinárias, qualquer coisa pode acontecer a qualquer momento” (SANTOS, 2010, p. 24) e somado a essa realidade, o fato do público está numa confortável posição de julgar sem ser julgado.

Desde o começo do BBB, a internet e a TV se cruzam, a produção de conteúdos é formatada a partir de um modelo que contemple as exigências de um público que transita entre os diferentes meios. A cada nova edição estratégias foram sendo incorporadas ao programa, paralelamente aos avanços tecnológicos e surgimento de novas plataformas, e a comunicação do *reality* vem se consolidando. Atualmente, além da mídia tradicional, a produção de conteúdo para as plataformas Globoplay e para GShow tem influenciado

bastante o modo como o público interage com o programa, sem se esquecer do Twitter e do Instagram, que vem reconfigurando o modo como está sendo pensada a produção midiática desse *reality*.

Contudo, foi, em 2020, durante o período pandêmico, ocasionado pelo novo coronavírus, que esse *reality* atingiu sua popularidade máxima. Um número crescente de pessoas passou a acompanhar o confinamento, e isso fez com que a edição de 2021 fosse pensada para superar as expectativas de público. Denominado como “O big dos bigs”, essa edição teve uma duração de cem dias consecutivos e patrocínios altíssimos e foram escolhidos nomes notáveis para fazer parte do confinamento, como a rapper Karol Conká, considerada uma das favoritas da edição.

### **3. O PESO DO ERRO DE UMA MULHER NEGRA EM A VIDA DEPOIS DO TOMBO**

Karoline dos Santos de Oliveira, mais conhecida como Karol Conká, é uma rapper, cantora, modelo, apresentadora, compositora e produtora brasileira, que nasceu em Curitiba, no Paraná. No auge dos seus 34 anos, ela conta que, desde sua infância, teve que aprender a criar estratégias para se defender das situações de racismo que encontrava no seu dia-a-dia. De acordo com Nascimento (2020), para uma criança negra, morar em uma cidade que “sempre ocultou a existência e a participação negra na sua formação sociocultural” (p.9), certamente não deve ser uma situação confortável. Isso porque estamos nos referindo a uma cidade – Curitiba – que, ao longo de sua história, tentou invisibilizar a população negra e se rotulou como um modelo de cidade marcadamente europeia.

Raramente lembrada como uma localidade de nomes negros relevantes, mesmo com suas contribuições nas artes, tecnologias, políticas e educação, Curitiba segue invisibilizando a população negra e isso, “muito se deve ao discurso historicamente construído de que a escravidão no Paraná e, em Curitiba, havia sido numericamente insignificante ou até mesmo inexistente, e que o estado havia sido, desde sempre, predominantemente composto por brancos/europeus” (NASCIMENTO, 2020, p.48). Uma ideia que vem sendo refutada por pesquisadores negros curitibanos, que demonstram o ocultamento de pessoas negras diante do mito da Curitiba europeia, e apontam a importância que negros e negras, escravizados e livres, tiveram no desenvolvimento da cidade.

Uma realidade que podemos comprovar a partir dos relatos da personagem Karol Conká, que, apesar de ter alcançado uma posição de destaque com a sua música, precisou resistir a uma série de injustiças para conseguir chegar ao sucesso. Karol ficou conhecida, internacionalmente, por suas canções e sempre usou o espaço da música para levantar debates sobre os direitos das mulheres, sobretudo, das mulheres pretas. Embora, não tenha sido sempre dessa maneira, antes de ficar conhecida mundialmente, inúmeras situações impediram Karol de se consolidar no mundo do rap. Uma delas, possivelmente, foi a falta de recursos e investimento na carreira da artista. Uma mulher negra, em um cenário predominantemente masculino, certamente encontraria maiores desafios. A rapper se iniciou, na carreira artística, aos 16 anos, quando se apresentou pela primeira vez em um

concurso escolar, o qual ficou em primeiro lugar. Depois, participou da formação de dois grupos importantes para a cena do hip-hop de Curitiba, o “Agamenon”, composto pelos MCs Big, Luis Cilho, Karol Conká e Gustavo Cadelis, que lançou apenas um trabalho, a mixtape “Agamenom”, em 2005”, e o grupo “Upgrade”, um conjunto de artistas independentes de Curitiba, como Nairobi e Mike Fort (UBC, 2021, s.p).

Aos 19 anos, ela se descobre grávida, o que a leva a dar uma pausa na carreira, mas, mesmo longe dos palcos, é na música que Karol encontra forças para resistir. Assim, depois de três anos se dedicando ao filho Jorge, em 2011, a rapper decide voltar aos palcos. É nesse retorno que a artista começa a trabalhar sua imagem na internet, instruída pelo casal Nave e Drica. Apesar de ser um ponto crucial da trajetória musical de Karol, pois foi o período que nasceu o primeiro álbum da cantora *Batuk Freak*, foi também nesse momento que essa artista passou por diversas situações racista e opressoras. Ao “trabalhar” a imagem da cantora nas redes sociais, muitas instruções surgiam como um racismo velado, onde aspectos como seu cabelo, o tamanho dos seus dentes e até as letras das canções tinham de se esconder, ou mudar para se encaixar nos padrões brancos.

Segundo o IBGE, apenas 8% dos brasileiros se declaram pretos, isso porque o racismo tem como um dos seus papéis desenvolver processos de bloqueio em relação à própria identidade negra. A maioria dos negros e negras do Brasil passaram por um período de negação de suas identidades, afinal não é fácil se reconhecer negro em uma sociedade desprezível como a nossa, em que o sistema fortalece o embranquecimento dos negros e negras; nega a existência dessas pessoas, privando-os de saber da sua própria história; reprime e silencia os que buscam por mudanças nesse estado da coisa.

Pensando nisso, o feminismo negro argumenta que, diante desse complexo social e todas as arbitrariedades que a mulher negra sofre, ela sempre foi também a principal responsável por criar medidas de resistências, pensar formas de lidar todos os dias com o racismo. Maria Odila (2012) reafirma essa capacidade de tolerância dessas mulheres:

Seguir vivendo em ambiente tão hostil exigiu força, inteligência, capacidade de adaptação e, sempre que possível, rebeldia. É como se a todo momento, fosse preciso inventar formas de não morrer, não adoecer e não enlouquecer enquanto serviam aos seus senhores (p. 175).

Nesse processo de resistência, a mulher negra, que sempre esteve na base da pirâmide da sociedade racista, machista e sexista, desenvolveu “virtudes”, simplesmente pela capacidade de amar aos outros, mas também de se amar. Karol ficou conhecida,

internacionalmente, por suas canções inspiradas em suas poesias e pelas letras que incentivam o auto-amor e a força feminina. Dona de uma voz forte e um discurso empoderado, ela lançou seu primeiro EP "Extended play", tipo de formato de álbum mais curto, em 2011, intitulado "Promo", mas foi, em 2013, que sua carreira deslanchou com o lançamento do seu primeiro álbum "Batuk Freak". Na sequência, em 2013, recebeu sua primeira estatueta na categoria "Artista Revelação", no Prêmio Multishow de Música Brasileira e com o lançamento da canção "Tombei", com o grupo Tropkillaz, em 2015, ela voltou à premiação, vencendo a categoria Nova Canção. A partir daí, começaram a surgir inúmeros convites de shows no Brasil inteiro e também na Europa, para uma turnê planejada para trabalhar sua imagem lá fora, em 2014, quando Karol Conká fez shows em sete países diferentes.

"Tombei" se tornou tema de abertura do seriado "Chapa Quente", em 2016, estrelada por Ingrid Guimarães e Leandro Hassum, na Tv Globo. Em 5 de agosto de 2016, Karol participou da cerimônia de abertura dos Jogos Olímpicos de Verão de 2016, cantando "Toquem os Tambores" ao lado de MC Soffia. No ano seguinte, em 2017, a canção "Bate a Poeira", do seu primeiro disco, se tornou tema da 25ª temporada de Malhação, com o subtítulo de "Viva a Diferença". A partir, sinteticamente, dessa trajetória, Karol Conká se destacou como um dos grandes nomes do rap e do movimento feminista no país.

A participação da cantora Karol Conká em um dos maiores reality shows do mundo, o BBB21, foi marcante e gerou enorme polêmica, não pelo lado positivo. Envolvida em episódios conflituosos com participantes, como Lucas Penteado, Carla Diaz, Juliette Freire e Acrebiano Araújo, a narrativa construída da personagem, durante o programa a transformou na grande vilã da edição e em um símbolo de imenso ódio nacional. A rapper negra foi eliminada da competição com rejeição recorde de 99,17%, a maior da história do reality no mundo. É inegável que suas atitudes na casa contribuíram para esse resultado, porém é preciso ter um olhar atento para as questões de gênero, classe e raça que estão atreladas a essa situação.

Ao nomear as opressões de raça, classe e gênero, entende-se a necessidade de não hierarquizar as opressões, de não criar, como diz Angela Davis, em Mulheres Negras na construção de uma nova utopia, "primazia de uma opressão em relação às outras", Pensar em feminismo negro é justamente romper com a cisão criada numa sociedade desigual, logo é pensar projetos, novos marcos civilizatórios para que pensemos em um novo modelo de sociedade. Fora isso, é também divulgar a produção intelectual de mulheres negras, colocando-as na condição de

sujeitos e seres ativos que, historicamente, vêm pensando em resistência e reexistência (RIBEIRO, 2017, p.14).

A série documental *A vida depois do tombo* é fruto dos desdobramentos da participação de Conká no BBB21. Esse produto é construído a partir de três tempos – o passado da artista no cenário cultural e por sua participação no BBB; o presente de linchamento virtual como consequência de sua participação no jogo e o futuro de Karol Conká e após sua imagem atual. Paralelo a isso, a narração tenta mostrar as várias fases de Karol, como artista, mãe, filha e irmã, na tentativa de humanizá-la, evidenciando que, para além da cantora, existe um ser humano normal como qualquer outro, sujeito a cometer erros. Para tanto, são explorados aspectos da sua vida, como os traumas de infância causados pelo racismo, os efeitos do alcoolismo na estrutura familiar, sobretudo na relação pai e filha, e alguns eventos importantes de sua carreira, como o lançamento do seu primeiro álbum. Contudo, os resultados dessa produção devem ser observados com cuidado, pois, mesmo havendo uma tentativa em levantar um debate acerca de aspectos sociais, como o racismo, a narrativa construída não desconstrói a imagem negativa da mulher negra, consolidadas desde o momento do *reality*, a partir da personagem Karol Conká, mas sim reforça alguns estereótipos.

O documentário é fragmentado em quatro partes que se complementam entre si, cada episódio tem em média 20 minutos de duração, e o pouquíssimo tempo de produção após a saída de Karol do *reality* e o lançamento da série, antes mesmo do término do *reality*, deixa subentendido que não houve o devido cuidado com a situação. O primeiro episódio da série documental *A vida depois do tombo*, denominado de “O cancelamento”, ilustra como repercutiram os comportamentos da rapper Karol Conká, durante os dias em que ela ficou confinada dentro da casa do “BBB 21” e mostra como as ações da cantora dentro da casa reverberaram em um imenso ódio no público do lado de fora, contribuindo para o cancelamento de Karol nas redes sociais digitais.

Mesmo depois de sair de uma casa, em que passava vinte quatro horas do dia sendo vigiada, Karol não teve a privacidade muito tempo que precisava para processar tudo o que ela viveu. Um dia após a sua saída do BBB21 já havia uma equipe de filmagem na porta do hotel, esperando por ela. Sem espaço, com todos os olhares voltados para ela, a artista se vê suplicando o perdão do público e tenta reconstruir uma imagem positiva em *A vida depois do tombo*, por meio de imagens filmadas em uma espécie estúdio, que expressa a ideia de um tribunal virtual. Nesse mundo de telas, criado na série, Karol se vê sozinha, exposta, julgada e apedrejada, expondo todas as suas vulnerabilidades.

Karol Conka é uma figura pública e usa suas redes para se expressar e expor o seu trabalho. A rapper possui um número de seguidores expressivos dentro das redes sociais digitais, sendo considerada uma pessoa influente no ciberespaço. “Seu perfil no Instagram nos permite identificar que a sua persona é direcionada ao mundo da música e à divulgação do trabalho dela enquanto cantora, que muitas vezes se mistura com seu dia a dia, além de encontrarmos o seu posicionamento acerca de pautas anti-opressões” (CARMO, 2021, p.26).

A posição que a artista se coloca enquanto formadora de opinião a expõe a infinitas possibilidades de julgamento virtual, sobretudo o cancelamento e ao aceitar participar do BBB a artista assumiu um risco ainda maior de exposição. Ela entrou na casa do BBB, como uma das favoritas ao prêmio, contudo, logo nos primeiros dias de confinamento, protagonizou cenas que levaram as pessoas que acompanharam o reality a responsabilizá-la por atos xenofóbicos, tortura psicológica e assédio nas redes sociais.

Com a chegada da internet e a interação das pessoas por intermédio de aparelhos tecnológicos, as práticas de convivência foram se constituindo no âmbito digital e as transformações que o uso dos meios digitais tem gerado podem ser observadas dentro e fora do ambiente virtual. O ciberespaço vem se configurando como uma extensão do mundo real, fazendo com que os acontecimentos da vida real se tornem assuntos do mundo virtual. É nesse âmbito que o fenômeno do cancelamento se configura. Sua principal característica é a rapidez com que os assuntos são compartilhados e debatidos nas comunidades sociais digitais, o que têm provocado conflitos de opiniões, e, por consequência, a intolerância a determinados tipos de comportamento e ou pensamentos considerados inapropriados.

A cultura do cancelamento nas redes sociais teve início nos Estados Unidos, através do movimento que protestava contra casos de abusos sexuais, quando a atriz Alyssa Milano impulsionou o uso da hashtag #MeToo, a fim de expor os abusadores, e obter justiça para os casos, iniciando o que se configurou como movimento de cancelamento na internet.

O fenômeno da cultura do cancelamento no ciberespaço pode ser datada a partir do movimento #MeToo, que surgiu em outubro de 2017 em Hollywood por atrizes que tinham como objetivo denunciar casos de assédio sexual dentro do mundo do cinema. As histórias de assédio eram expostas no Twitter com a hashtag que deu nome ao movimento. Dessa forma, muitas mulheres tornaram público vários casos que envolviam pessoas que faziam parte de Hollywood. A cada denúncia

feita usando a hashtag, a pessoa pública que era exposta virava alvo de boicote, passando assim a ser cancelada (CARMO, 2021, p.20).

Desse modo, a prática de cancelar alguém foi se moldando e passou a se aplicar também em outras situações. A maioria dos casos de cancelamento têm em comum o propósito em promover “justiça” diante de determinada situação. Os usuários das redes sociais se unem com o objetivo de “defender uma causa, calar a voz de uma pessoa ou cancelar uma marca” (CARMO, 2021, p.20), e, para chegar ao resultado esperado, promovem um debate caloroso a cerca de certo acontecimento, por meio de argumentos coerentes, para assim validar o cancelamento, além estratégias convincentes e certeiras.

O cancelamento de Karol Conká, nas redes sociais, promovido durante o BBB, talvez tenha sido um dos mais violentos da história da internet, e demonstra como esse tipo de situação pode tomar proporções inimagináveis, considerando que as pessoas têm utilizado a internet como um canal de propagação de violência. Um estudo publicado pela revista PNAS (2016), comprova que os usuários das redes sociais digitais, mesmo dispendo de uma diversidade de ideias oferecidas no ciberespaço, estão se tornando cada vez mais conservadores e combativos, buscando desse modo apenas visões que reforcem seus pensamentos ao invés de aproveitar a pluralidade de opiniões para rever seus conceitos e preconceitos.

O episódio “O cancelamento” se estende por 25 minutos e 50 segundos e sua narrativa se constrói a partir da combinação de imagens de Conká dentro da casa, normalmente protagonizando cenas de conflitos, sobreposta por imagens da internet sobre a repercussão de suas ações e entrevistas exclusivas para a construção do filme, além de imagens de arquivos da cantora em alguns de seus shows antes da sua entrada na casa. O primeiro minuto do documentário é intenso, pois destaca algumas das cenas mais marcantes da cantora durante sua participação no programa Big Brother Brasil 21, e finaliza o compilado de imagens com a cena do dia de sua eliminação. Logo após, Karol surge em um ambiente totalmente fechado e escuro, uma espécie de “sala julgadora”, arquitetada exclusivamente para a construção narrativa da série *A vida depois do tombo*, com telas que vão se iluminando de acordo com que os trechos e frases ditos por Karol, durante a sua permanência no BBB, vão sendo reproduzidos. A primeira frase a aparecer no telão é: “Você teve a maior rejeição da história do BBB em todo o mundo”.

A artista foi a quarta eliminada da edição 2021 do BBB com 99,17% de rejeição, a saída dela do referido reality show foi considerada a de maior rejeição de todas as temporadas do programa no Brasil e no mundo, e as consequências disso se estenderam

por toda a vida de Karol. Ela chegou a perder contratos publicitários e shows foram cancelados, também perdeu boa parte de seus seguidores na sua principal rede social, Instagram, e passou a sofrer inconvenientes também na sua vida pessoal, como ameaças e perseguições a familiares e amigos.

Destacamos, que, contraditoriamente, em uma das provas do BBB, Karol se pronunciou sobre o fato de todos os participantes da casa estarem sujeitos ao cancelamento nas redes sociais digitais, declarando:

Não tenham medo de cancelamento. Acontece? Acontece, mas ter medo disso é ficar criando um personagem aqui dentro com medo. Não é legal, porque todo mundo que tá lá fora que vai cancelar a gente ou não também erram e talvez eles vão aprender com os nossos erros e vão se sentir até mais confortáveis de saber que pessoas como a gente tão dando a cara a tapa.

A segunda frase exibida na referida tela é uma pergunta que sugere o assunto a ser tratado com maior profundidade no decorrer da série: “Aceita abrir seu passado e intimidade para entender porque isso aconteceu?” Karol concorda com o questionamento que desencadeia o documentário.

A escolha de cada personagem do BBB, normalmente, obedece a um padrão de exigência social, onde prevalece a lógica de dominação branca, portanto, são os mesmos comportamentos societários regem a lógica do programa. Para Guacira Lopes Louro (2015), “Ao longo dos tempos, os sujeitos vêm sendo indiciados, classificados, ordenados, hierarquizados e definidos pela aparência de seus corpos (p.77). Nesse processo de hierarquização do corpo na sociedade, o corpo das mulheres, sobretudo da mulher negra, se torna alvo central de discriminação, do preconceito estrutural e todas as ações violentas que se reverberam dessa condição.

Cada um dos participantes é selecionado com o intuito de ter um papel específico no show da realidade. Esse objetivo começa a ser traçado ainda na longa etapa de seleção dos confinados, feita com cuidado para que a casa seja composta por pessoas dos mais diversos perfis, que se completam, causem atritos, e sejam capazes de despertar a empatia ou antipatia do público. Curiosamente, o grupo de participantes de uma edição do “Big Brother” é definido como o elenco, ou casting, da mesma, termos que tornam a associação com a escalação de uma novela ainda mais evidente. Se os autores e diretores dos folhetins quase sempre seguem uma mesma lógica na escolha dos atores – com direito a galãs, frágeis mocinhas e muitos outros tipos rotulados –, o mesmo pode ser dito do “BBB”, que traz perfis obrigatórios em todas as edições: belas mulheres, homens sarados, e um ou outro representante de minorias, como gays, lésbicas, negros ou pobres (SANTOS, 2010, p.31).

Segundo Djamila Ribeiro (2018), a falta de diálogo entre a cultura branca privilegiada e as mulheres negras só será interrompida quando houver o entendimento sobre a necessidade de se fortalecer os debates sobre a questão da representatividade e compreender porquê as mulheres negras devem sim “afrontar” e brigar por esse lugar que é seu por direito, disputando narrativas com mulheres brancas e homens brancos e negros, a fim de garantir seu espaço na sociedade brasileira. Elas são, infelizmente, indivíduos construídos para o medo, o silêncio e a repressão, por um regime de autorização discursiva, de um “sistema que estrutura determinado imaginário social, pois estamos falando de poder e controle” (RIBEIRO, 2017, p. 56).

Desse modo, se pensarmos quais os papéis são destinados às mulheres negras, historicamente, podemos considerar que o que aconteceu a Karol Conká não foi algo inédito e sim um fato premeditado, levando em conta que enredo do reality foi previamente selecionado e nele Conká incorporou o lugar de vilã que lhe foi estabelecido por questões de gênero e raça.

Dito isso, fica claro que o documentário não desconstrói a imagem que foi criada da cantora, durante o período em que esteve confinada na casa do BBB, mas reafirma alguns arquétipos da mulher negra a partir da personagem em questão. Segundo João Carlos Rodrigues (2011), no cinema brasileiro, não se apresenta personagens reais e individualizados negros, mas apenas arquétipos ou caricaturas que são reproduzidos e moldado a cada nova narrativa. Muitos desses tipos existem desde o tempo da escravidão, e outros vem se construindo no imaginário coletivo brasileiro paulatinamente, como na série documental *A vida depois do tombo*. Alguns desses estereótipos podem ser observados dentro dessa narrativa, a partir da análise da própria protagonista - a personagem Karol Conká.

Karol é associada a todo momento com uma caricatura da negra revoltada, nos diversos trechos do programa BBB que são inseridos na série, sempre reafirmando um comportamento violento e rebelde, colocando-a em uma posição de “desequilibrada”. Ainda de acordo com Rodrigues (1949), esse tipo de personificação é inspirada em personagens reais da história do Haiti “o primeiro país negro a conquistar sua independência, e o segundo do continente americano” (RODRIGUES, 1949, p. 30). No Brasil, um dos principais negros revoltados é a figurada de Zumbi dos Palmares. Apesar de serem personagens importantes para a história, nas narrativas audiovisuais, esse tipo

de figura normalmente, eles são retratados como baderneiros descontrolados e que “por conseguinte um utópico destinado ao fracasso”.

Em outros momentos, observamos que, na construção narrativa do próprio documentário, Karol Conká é retratada como uma espécie de mártir, outra representação oriunda da escravidão, que retrata, normalmente, a resistência negra aos atos de tortura cometidos pelos fazendeiros e feitores daquela época. Essa associação pode ser apontada a partir da interpretação da posição em que Conká é constantemente posta na série, “definindo na frente das câmeras”, como ela mesma afirma em um dado momento. Um julgamento que ultrapassou as barreiras do programa BBB21 e se reverberou num comportamento social coletivo. Cenas como a da cantora saindo escondida pelo subsolo do hotel, por medo de ser hostilizada pelo público, ou ainda a decisão em viajar pela estrada com receio de ser agredida no aeroporto comprovam a proporção e gravidade dessa situação.

A internet ressalta o melhor e o pior das pessoas e, o caso de Conká demonstra claramente isso. Ainda nesse primeiro episódio, o produtor KondZilla ressalta sua preocupação sobre o quanto algumas empresas, de todas as naturezas, utilizaram as redes sociais para alimentar o debate do ódio sobre Karol Conká, por meio de estratégias de marketing que serviram para impulsionar o assunto, gerando engajamento nas redes dessas instituições, se convertendo em lucro para suas marcas, contudo espalhando mais ódio contra Karol. Uma jogada de marketing executada inclusive pela própria TV Globo.

Contraditoriamente, a internet se tornou um dos principais centros de debate de diversos grupos de mulheres feministas negras, que aumentaram o alcance de suas vozes pelo Brasil, na tentativa de reestruturar uma nova maneira de pensar a realidade. Núbia Moreira (2018) também admite essa realidade, afirmando que

Vejo que o repertório atual que envolve o feminismo negro ou o que já conhecemos como luta das mulheres negras brasileiras tem uma expressão determinantemente presidida pela juventude, que a partir das redes sociais arregimentaram militantes e seguidores. As marchas do empoderamento crespo, a literatura de mulheres negras, as blogueiras negras, são expressões potentes do feminismo negro (MOREIRA, 2018, p. 16).

Esse acesso democrático à informação proporcionou ao feminismo negro mais autenticidade, considerando que os meios de comunicação sempre estiveram sob o monopólio da classe dominante, por isso o meio digital se tornou um espaço significativo

para difundir essas narrativas, e garantir que redes sociais? Em *A vida depois do tombo* não aparece nenhuma informação nesse sentido.

Na série, ainda nesse primeiro episódio, outro momento que merece destaque é que a produção convida outros participantes do *reality* a comparecer dentro da narrativa de *A vida depois do tombo*, para um diálogo com a cantora. Primeiro, Acrebiano, participante que Karol se relacionou amorosamente na casa, mas aparece a informação na tela, para ela e para os telespectadores, de que ele não aceitou participar da conversa, o que gera uma espetacularização de tal fatalidade, sempre reafirmando uma posição de culpa da cantora. Nesse momento, a música dramática de fundo e a cadeira vazia demarcam a solidão da personagem.

O processo de construção da identidade da mulher negra, de acordo com a história, é marcado por uma desumanização da condição de existência dessas mulheres, que é colocada em uma posição de um sujeito que não é digno de ser amado. Desde a colonização brasileira, o corpo negro, sobretudo da mulher, é objetificado e hipersexualizado, mas não é somente nas relações românticas que as mulheres negras sofrem essa ausência afetiva, como também no curso de toda sua vida, desde infância até a fase adulta, nos ciclos de amizade ou mesmo na velhice. Assim como Karol, observamos que diversas mulheres negras crescem em lares incompletos, principalmente, sem pai, sendo obrigadas a aprenderem a lidar com a ausência masculina desde muito jovem.

Débora Stevaux (2016), em um artigo para a revista *Claudia*, afirma que o último censo realizado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), em 2010, comprovou que 52,52% das mulheres negras não viviam em união estável, ou seja, mais da metade das mulheres negras parecem viver em “celibato definitivo” no Brasil, não por escolha, e sim por uma série de imposições herdadas do período escravocrata. A principal imposição são os estereótipos construídos acerca dessa mulher, perante um padrão de corpo da mulher ideal, o da branca, o que têm desenvolvido, historicamente, o gosto pessoal dos indivíduos brasileiros, conforme um dito que se tornou amplamente disseminado, depois que foi escrito por Gilberto Freyre (1933), em “*Casa grande e senzala*”, que dizia a “Branca para casar, mulata para foder e negra para trabalhar” (ASSIS, 2019, p.13). Essas palavras expressam uma série de problemas, o principal é que esse lugar reservado a mulher negra a trata como um objeto, um corpo que é visto somente para servir.

Em seguida, Karol é provocada a escolher uma frase no telão e completar, sendo que todas elas estão associadas a este lugar de culpa que a narrativa do filme em questão

insiste em lhe atribuir, a exemplo de: “Eu me arrependo por...”; “Eu nunca te disse mais agora eu vou falar...”; e, finalmente, “Eu quero te pedir desculpas por...”. Ela escolhe essa última frase citada e completa dizendo: “Eu quero te pedir desculpas por ter te colocado em uma situação desconfortável, mil desculpas por ter brincado com seus sentimentos, por ter te julgado, me desculpa Bil...e me desculpa por fazer você passar vergonha em rede nacional e me desculpa por ter te decepcionado também”.

Nesse sentido, podemos perceber que Karol foi quem ela é, ou quem ela aprendeu a ser, tanto na sua atuação no Big Brother, quanto na série *A vida depois do tombo*, a artista e o ser humano por trás desta artista. Uma mulher que, para chegar ao lugar que ocupa hoje, precisou derrubar muitas barreiras, que durante toda a sua vida sofreu as injustiças de uma estrutura social desigual. Ribeiro (2018) nos lembra que o racismo não se limita a injúrias e ofensas, está para, além disso, “racismo consiste em um sistema de opressão que privilegia um grupo racial em detrimento de outro” (72). Assim, após quatro séculos de escravidão, o povo negro, que foi explorado para o enriquecimento da população branca, ainda continua sendo explorado, discriminado e perseguido na sociedade brasileira, dessa vez, nas redes sociais.

O processo de construção identitária das mulheres, especialmente das mulheres negras, é constituído por uma série de questionamentos, perguntas sem respostas aceitáveis para o lugar que lhes são destinados na sociedade. Embasados nos estudos do feminismo negro, entendemos que a escravidão conferiu as mulheres negras um triste legado - uma posição social subalterna com várias negações consecutivas que se reverberam no curso de toda existência dessas mulheres. Contudo, nada disso é abordado na *A vida depois do tombo*.

Para além de Karol Conká, outras mulheres negras também surgem no decorrer da série, podemos citar, como exemplo, a presença da advogada Eliane Dias, que afirma não estar ali para julgar a rapper, mas sim compreendê-la. Além de advogada da cantora, Dias é ativista e compartilha dores semelhantes a da personagem, de origem pobre, sempre precisou se manter forte, pois não tinha outra opção. Ela reconhece a responsabilidade da posição que Karol ocupa e a potência da artista, mas declara, que, apesar da sua força, por outro lado, a artista lida com uma tensão gerada por diversas situações comuns no Brasil para mulheres como elas, negras e pobres. Ainda segundo essa personagem, Karol, ao se permitir estar naquele espaço, desafia uma ordem social que foi imposta às mulheres negras, portanto ela está mais exposta a ser apontada como errada. Eliane admite que:

Se ela não fosse forte ela não segurava um palco, entretanto tem uma sensibilidade de um sabiá, tem uma fragilidade, então tem essa complexidade, a profissão dela é essa. A profissão da Karol é: olhem pra mim eu estou aqui, eu vou segurar você, eu vou prender você comigo. Eu só consegui ver isso, o quanto tudo isso tava mexendo muito com ela, eu só consegui ter empatia por ela, eu só consegui me colocar no lugar dela, eu só consegui ver o quanto ela lutou pra chegar até ali.

O que se revela na fala de Eliane Dias, é que, ela enquanto mulher preta, compreende a dimensão da situação em que Karol se encontra, visto que, historicamente, a sociedade impossibilita ou dificulta a vida de mulheres como elas. A presença de personagens como Karol Conká nos espaços de poder aborrece uma parte da sociedade que acredita que seu lugar não é ali. Assim, o cancelamento dessa artista se delineou não apenas pelos erros de Karoline no BBB. Isso foi para além das regras do jogo. A artista aceitou fazer parte do programa a fim de ganhar mais visibilidade e elevar a sua carreira, no entanto Karol se esqueceu que é uma mulher negra e que existem regras sociais que a todo momento perseguem a existência de mulheres pretas. A ocasião expõe sujeitos para serem julgados e Karol enquanto mulher negra está em posição desfavorável a dos demais em qualquer tipo de competição.

Djamila Ribeiro (2017) nos lembra que a mulher negra é vista na sociedade como “O Outro do Outro”. Nesse sentido, ela afirma que:

Mulheres negras, por serem nem brancas e nem homens, ocupam um lugar muito difícil na sociedade supracista branca por serem uma espécie de carência dupla, a antítese de branquitude e masculinidade. Nesta análise, percebe o status das mulheres brancas como oscilantes, pois são mulheres, mas são brancas, do mesmo modo, faz a mesma análise em relação aos homens negros, pois esses são negros, mas homens. Mulheres negras, nessa perspectiva, não são nem brancas nem homens, e exerceriam a função de Outro do Outro (RIBEIRO, 2017, p. 39).

Assim, Karol, enquanto mulher negra, naquele recorte social, estabelecido pelo *reality*, ocupa um posicionamento desigual, sendo ela o “Outro do Outro”, pois mesmo havendo a presença de outras mulheres no jogo, a maioria delas eram brancas e também haviam outros negros, mas homens participando do *reality*. Ressaltamos, que, além de Karol, as participantes Camila de Lucas, Pocah e Lumena eram as únicas mulheres negras presente. A personagem Lumena, inclusive, aparece no terceiro episódio da série –

“Ruptura” e foi a única ex-participante do BBB 21 que aceitou o convite para conversar com Karol no documentário.

Elas conversaram sobre seus erros dentro da casa e como se perderam porque acabaram alimentando suas dores ali dentro. Assim como Karol, Lumena também é representada de forma estereotipada no *BBB*, por meio das imagens do referido *reality* que fizeram parte, atendendo ao arquétipo de negra revoltada, costumeiramente, retratada como violenta e agressiva. Outra personificação citada por Rodrigues (1949) que pode ser percebida a partir da personagem Lumena, na narrativa do Big Brother Brasil 21, é a da negra malandra. Frequentemente representada pela mulata – mulher negra com traços brancos e corpo volumoso, explorado sexualmente - a caricatura da malandra é uma releitura do malandro, esse personagem reúne características de quatro orixás do candomblé: “A ambivalência e o abuso de confiança de Exu; a instabilidade e o erotismo de Xangô; a violência e a sinceridade de Ogum; e a mutabilidade e a esperteza de Oxóssi” (RODRIGUES, 1949, p. 35)

Outra mulher negra bastante presente no documentário é Ana Maria dos Santos de Oliveira, a mãe de Karol Conká, uma figura que representa o arquétipo da mãe preta. “Esse arquétipo é tipicamente oriundo da sociedade escravocrata brasileira, na qual era comum o filho do sinhô branco ser amamentado por essa escrava negra [...] sendo costumeiramente retratada como sofredora e conformada” (RODRIGUES, 1949, p. 24). Uma figura construída no imaginário brasileiro pelo o olhar do colonizador e figurada na história através da arte e da literatura brasileira, a personagem que Ana Maria é posta a representar atende as influências desse estereótipo, uma figura acolhedora, sempre muito bondosa e cuidadosa, que demonstra amor e carinho pela filha.

Lélia Gonzalez, na década de 1988, propôs uma ressignificação imagética, discursiva e simbólica da mãe preta. Para ela, ao invés de representar a aceitação à condição de escrava, a “mãe-preta” deveria simbolizar a resistência negra presente no cotidiano do ambiente doméstico. Dentro da “casa grande”, na relação entre os senhores e os escravos, elas, por meio das canções de ninar, repassavam os ensinamentos dos antepassados negros para as crianças brancas, demarcavam os traços da cultura africana na sociedade brasileira.

A segunda parte do documentário, intitulado de “Realidade”, apresenta, ao público do Globoplay, por meio do filme, como a artista encarou o momento após a sua saída do BBB. Reunida com sua equipe, Karol busca entender o porquê tal situação tomou aquela proporção. O documentário enfatiza o desespero de uma equipe que,

evidentemente, não deu conta de gerenciar uma crise desta dimensão. A principal inquietação que Karol buscava entender eram os motivos da sua equipe negligenciar um planejamento que ela havia preparado antes de entrar na casa, e o porquê a abandonaram em um momento tão delicado de sua carreira. As redes sociais da cantora ficaram paradas após o seu envolvimento em debates polêmicos dentro do programa, isso porque, segundo a equipe, a cada novo *post* os ataques se tornavam cada vez mais rigorosos e o número de seguidores caía ainda mais.

De acordo com um levantamento realizado pela Jovem Pan, a cantora possuía 1,5 milhões de seguidores, ao entrar na casa, esse número subiu para 1,8 milhões, “mas logo nas primeiras semanas de jogo, a rapper já recebeu o título de vilã da edição e passou a perder muito seguidores, chegando a 1,2 milhão” (JOVEM PAN, 2021, s.p). Atualmente, após sua saída do BBB21 e retomada da carreira, Karol está com 1,8 milhões de seguidores no Instagram, recuperando a marca de quando havia anunciado a sua participação no reality.

A queda considerável no número de seguidores nas redes sociais de Karol demonstra os resultados de uma movimentação calorosa dos usuários em intensificarem ainda mais a divulgação de uma imagem negativa dessa cantora. A repercussão das cenas protagonizadas pela rapper na casa do BBB21 se espalharam no espaço digital de maneira assustadora, e atrelado a esse fato crescia o número de *fake news* associadas a sua imagem, numa tentativa de expandir ainda mais a exposição negativa dessa artista. Relatos sobre perdas de contratos, cancelamento de shows, entre outros, se espalharam na rede.

O compartilhamento de fake news resulta em consequências danosas para a sociedade como um todo. Através da propagação da desinformação não é raro observar episódios de linchamento, práticas discriminatórias, bem como histeria coletiva relacionada aos temas de saúde pública, segurança e educação, dentre outros. (MATTOS FILHO, 2020, p.4)

Dentre os inúmeros episódios ao qual o nome da artista estava associado nas redes sociais. Duas *fake news* sobre estão presentes no documentário, ligadas a empresa Avon e o canal GNT. A Avon publicou, em suas redes sociais, que as notícias que se espalharam sobre a quebra de contratos da empresa com a cantora não eram verdadeiras, uma vez que Karol e a empresa já haviam realizado muitos trabalhos juntas, mas isso lá atrás em 2017. O canal GNT, por sua vez, declarou que não existiu quebra de contrato com a artista, o que houve, segundo a diretora do canal, Daniela Mignani, descreve em *A vida depois do*

*tombo*, foi apenas uma escolha em adiar as reprises do quadro “Prazer Feminino”, apresentado pela artista dentro do canal. Nesse sentido, Mignani afirma:

O Big Brother já começou quente, já começou com a temperatura lá em cima e no momento em que a Karol começou a aparecer dentro do jogo, a mãe e o filho foram muito atacados, imediatamente atacados. Mas, a minha premissa naquele momento de não reprisar um programa que já está 100% disponível dentro do Youtube, à meia noite, no GNT, ou seja o impacto, a gente não tá falando de um programa no horário nobre, enfim, a gente tá falando de uma composição de grade, foi não colocá-lo por uma dimensão humana. Ah, poderia da audiência? Poderia. Poderiam atribuir ao GNT, nossa como o GNT é destemido, foi lá reprisou o programa da Karol. Sim, poderia. Mas, você também tem outras interpretações. Poxa, porque ampliar a janela de exposição da Karol e a família de outras pessoas que, eventualmente, ela magoou também poderiam se sentir ofendidas, não tem certo e errado nesse momento.

Se por um lado, havia a preocupação com o excesso de exposição das pessoas, por parte de algumas empresas, como a GNT, por outro, o comportamento do público e usuários do ciberespaço não demonstravam nenhum tipo de inquietação, como demonstram as imagens do dia da eliminação presentes no documentário, onde é possível ver a efervescência da comemoração nas ruas, bares e casas e várias palavras de ódio deferidas contra Karol Conká.

Na realidade, manifestações de ódio na internet geralmente causam efeitos nefastos, posto que afetam em particular — mas não apenas! — os historicamente vulneráveis em suas raízes identitárias, ferindo-os tanto direta quanto indiretamente, reforçando estruturas sociais que supostamente legitimam condutas discriminatórias, sejam individuais, sejam institucionais (SARLET, 2018, s.p.).

A lógica televisiva, por sua vez, não se difere dessa prática, pois o que se comprova é que o *reality show* *BBB* a todo instante incitou esses acontecimentos, e construiu uma narrativa grosseira a respeito da personagem Karol Conká, em seguida, o documentário produzido para a plataforma Globoplay parece surgir como tentativa em “contornar a situação”. Mas, apesar da iniciativa em se trabalhar aspectos da vida de Karol, como o racismo vivenciado por ela, desde a infância, entre outras, essas questões são trazidas de maneira muito superficial, sem nenhum aprofundamento, o que contribui ainda mais para reforçar os estereótipos que são criados em torno das mulheres negras, como também colabora para o agravamento da situação da protagonista, uma vez que são inseridos na narrativa trechos como os que a rapper é coagida a rever as cenas dela na casa, se comprova uma construção narrativa, pensada se não propositadamente, muito

descuidada, pois expõe ainda mais a personagem aos julgamentos da internet. Nas expressões da cantora, é possível perceber o desconforto e angústia ao ter que assistir às cenas. Nesse sentido, podemos comprovar que os artefatos cinematográficos usadas para construir a

Cenas protagonizadas pela rapper dentro da casa do BBB, em momentos de conflitos com a participante Carla Dias são trazidas à tona no documentário e representam uma espécie de martírio sofrido pela personagem. As imagens reproduzidas no telão soam como um tormento para Karol, e reafirma na série uma imagem de histeria e descontrole construídas da personagem desde o momento do *reality* Big Brother Brasil. Nesse instante, na série, Karol revela sobre suas inseguranças e sobre o ciúme despertado pela figura de Carla Diaz, dentro da casa, a atriz prefere não ficar frente a frente com Karol. É nesse ambiente hostil que a artista se vê aprisionada diante de suas falhas, e isolada de um corpo social que escolheu julgar. Na sequência, mais uma frase aparece na tela, “Karol você admite que inventou que Carla estava afim do Bil?”, e ela conformada com toda aquela culpa afirma: “Eu admito, eu admito que espalhei isso, eu admito que eu me enganei e eu admito que eu me equivoquei e acabei inventando isso na minha cabeça e acabei estragando muitas coisas no jogo e nas relações”.

Aqui nos deparamos com mais um estereótipo comumente associado à mulher negra, o da negra raivosa, “aquele que coloca a mulher negra como perigosa, instável, dominada pelas emoções, incapaz de agir racionalmente, como alguém que merece a solidão e que não ligará para isso pois é muito forte e não precisa do mínimo carinho, cuidado ou atenção” (CORPORATION, 2016, s.p). Esse estereótipo se originou do período escravocrata no qual existia um culto a “verdadeira” feminilidade, um símbolo de delicadeza e doçura, que se aplicava somente as mulheres brancas, sendo as mulheres negras o oposto a esse símbolo.

O mito da histeria reduz essa mulher ao sentimento de raiva e a ideia da falta do autocontrole, desvalorizando as potencialidades da mulher, como também age como silenciador. A série reforça, através das imagens protagonizadas por Karol, no BBB, e reproduzidas no filme essa “figura fantasiosa que reitera a violência provocada pelo racismo, pois simbolicamente abafa as vozes dessas mulheres provocando silenciamento”, (PADRO, 2021, s.p).

O documentário segue, desta vez, quem dá o seu depoimento agora é o presidente da Sony Music Brasil, Paulo Junqueiro. Paulo conta que Karol lhe contou que participaria do programa, mas que não lhe consultou, apenas informou. Para ele, se ela tivesse

solicitado sua opinião, provavelmente, aconselharia a tomar cuidado, pois, para alguns pode dar muito certo, citando como exemplo o que aconteceu com a artista Manu Gavassi, participante da edição 2020 do BBB, mas, para outros, não, como apontando para o caso da Karol. Essa fala parece legitimar o local de decisão de um homem branco na nossa sociedade. Outro homem branco que também aparece no documentário é o ex-marido da artista, o MC Cadelis.

Gustavo Correa, o MC Cadelis, é um rapper de 37 anos, e também nasceu em Curitiba, Paraná. Eles se conheceram quando trabalharam juntos no grupo Agamenon, ainda no início dos anos 2000. Durante esse período, a rapper e o MC se relacionaram, e nesse meio tempo Karol engravidou do filho Jorge. No filme, Karol relata que decidiu seguir carreira solo, pois, na sua imaginação, ela não estava contribuindo mais com o grupo. Diante dessas circunstâncias, ela afirma que se sentia mal naquela situação, pois ela já não era mais considerada a rapper Karol Conká, mas sim, nas palavras da artista: “A mina do cara”. Durante esse período, Karol relata que foi acusada de ter engravidado propositalmente de MC Cadelis, por interesse.

Por esse e outros motivos, depois de um ano morando juntos, o casal se separou. “Nós somos pessoas muito diferentes. Amigavelmente, a gente decidiu que iria se separar, mas que iria levar esse relacionamento como uma amizade pelo bem do Jorge. E foi assim que a gente levou”, afirmou MC Cadelis, no documentário. Apesar de descrever uma boa relação com essa artista, Cadelis, em alguns momentos, reafirma a imagem criada a partir do *reality* sobre ela, uma vez que o mesmo fez questão de dizer que Karol Conká foi ela mesma durante a participação no *BBB*, e afirmou, “É basicamente ela no dia a dia. Só que sem as explosões constantes”.

Além desse depoimento, o MC Cadelis foi a principal fonte sobre a parceria de Karol com o Casal Nave e se posicionou a respeito do caso da seguinte maneira: “Eu acho que assim, todo mundo estava no começo de carreira, todo mundo tava descobrindo como é esse mundo da música, aconteceram erros de gerenciamento, mas eu acredito que muito por essa inexperiência das pessoas. Eles passaram fome juntos, eles passaram por situações que não tinham o comer dentro de casa, nesse processo de construir a carreira da Karol e de construir as próprias carreiras”. Em uma de suas falas, o MC deixa subentendido que a culpa do desentendimento tenha sido de Karol, pois para ele “Nave trabalhou com muita gente e você não ouve essas outras pessoas falarem, ele me ferrou, ou, a mulher dele me roubou, agora, você ouve muito que a Karol trabalhou com tal pessoa e saiu falando mal dela”.

O conflito sempre esteve presente na vida de Karol Conká, e a escola se configurou como um ambiente que, no curso de sua existência, lhe despertou sentimentos de insatisfação, “ira e vergonha”, como a mesma declara no documentário:

A escola pra mim é um lugar que só me despertou ira e vergonha. Era vergonha por não ter nota alta, vergonha por não saber explicar porque que eu não conseguia fazer o trabalho, vergonha de ser preta, eu tinha muita vergonha de ser preta! Eu achava que era um saco aquilo, ter que chegar no colégio e ter que ficar esquivando todos os dias de cada xingamento. Eu ia assim para o colégio, se hoje me xingarem disso, eu vou falar isso, se hoje aquele menino chegar eu vou tacar a mão na cara dele.

Os estudos da pedagoga Marilene Leal Pará (2000) destacam, pontualmente, as angústias relacionadas a auto-imagem e auto-estima da criança negra, considerando seu desempenho escolar, e demonstram como a discriminação interfere no desempenho dessas crianças. Assim como Karol, os alunos que fizeram parte da pesquisa relatam que, no que se refere ao preconceito racial nas escolas, a maior incidência se dá: “nas piadas, apelidos, brincadeiras, risos zombeteiros e ofensivos ao ‘ser negro’, na postura implicante de professores com atitudes racistas etc.” (p.2) Ainda segundo essa autora, os impactos dessa discriminação desencadeiam uma série de problemas danosos ao futuro desses jovens, desencadeando sentimentos como medo da rejeição, vergonha de ser negro, baixa autoestima, baixa autoconfiança, desvalia, desgosto as piadas racistas, tristeza por não saber reagir e mágoa pela rejeição são os mais latentes originários. Frente a essas emoções, esses indivíduos utilizam mecanismos ou ações de defesas, tais como: xingamentos e agressões, indiferença, negação a discriminação, má relação com colegas e professores etc. E como resultado disso, o que, historicamente, tem “se assistido é a responsabilização do indivíduo discriminado pela discriminação sofrida”(SILVA JUNIOR, 2002, p.44).

Karol completa na série:

Eu sou do sul, sou de Curitiba. Quando eu conto as histórias de racismo que eu sofri lá, muita gente fala, ela está inventando. Eu não to inventando. É só ir lá pra Curitiba e conversar com cada preto de lá, eles vão falar a mesma coisa. Vão falar do cabelo, que a mãe era chamada no colégio porque tinha que aparar o cabelo que tá atrapalhando o menino de trás a enxergar o quadro, sabe. Sempre tinha alguma coisa e não tinha como se defender daquilo, porque se você vai falar com a diretora, a diretora vai falar: Isso não existe.

Essas falas de Karol servem para evidenciar um sistema estruturado e estruturante de racismo, baseado na discriminação e exclusão do negro. Karol Conká, assim como tantas outras crianças negras brasileiras, declara que era/são forçados a enfrentar esse e tantos outros tipos de violência, desde muito novas, e a escola se configura como um dos ambientes mais significativos para essas práticas. Segundo Paré (2000), é sobre a percepção de si e a consciência da própria potencialidade que a escola fracassa como formadora de consciência. Historicamente, no Brasil, essa instituição tem negligenciado a diversidade e a formação social brasileira, em sua maioria negra, verificando-se uma distinção desses alunos e o preconceito no ambiente escolar cada vez mais crescente, o que resulta em um tratamento diferenciado, e por consequência exclusão, segregação e opressão desses alunos.

Em contrapartida, à medida que esses sujeitos vão se apropriando da sua história, a partir da influência do movimento de estudiosos e artistas negros, vão surgindo questões raciais significativas para que os jovens passem a transformar a concepção do que é ser negro. É assim que esses estudantes despertam em si “sentimento de negritude ou consciência negra”. Dentre eles, Paré (2000) cita o amor a raça, a normalidade de ser negra, a consciência das potencialidades do negro, a identificação com os semelhantes raciais, a identidade negra etc, passando a sentir-se bem como o ser negro. Nesse sentido, quando Karol se lembra de como foi para ela lidar com as questões discriminatórias na infância, sobretudo no ambiente escolar, revelando como o processo de desconstrução da própria imagem se deu de maneira complexa e doloroso, conseguimos identificar a necessidade dos seus mecanismos de autodefesa citados por essa autora. Karol, por exemplo, declara que

Até os 12 eu ainda ia com uma ingenuidade, levava as porradas, mas eu ficava ainda: ok, eu sou um lixo mesmo, eu mereço, é eu mereço esses xingos afinal de contas eu sou negra e ser negro é ruim. Já aos 14, eu cheguei na escola, com uma blusa de uma prima minha escrito ‘ser negro é lindo’, e eu já cheguei assim no colégio, tipo: agora já era, agora não tem mais, agora não quero mais sentir.

Ribeiro (2018), a partir de sua experiência individual com o racismo, conta como foi crescer tendo que lidar diariamente com as formas mais cruéis de discriminação, práticas estruturadas e naturalizadas no dia-a-dia. Essa autora discute o quanto doloroso é ser mulher e ser negra em uma sociedade preconceituosa.

A sensação de não pertencimento era constante e me machucava, ainda que eu jamais comentasse a respeito. Até que um dia, num processo

lento e doloroso comecei a despertar para o entendimento. Compreendi que existia uma máscara calando não só a minha voz, mas minha existência (RIBEIRO, 2018, p.15).

Máscaras de fuga que mulheres como Djamila Ribeiro e Karol Conka encontraram como defesa durante muito tempo, mas que, no decorrer de suas vidas, passaram a não aceitar mais esse lugar imposto.

A terceira parte do documentário, com o título de “Ruptura”, se estende por 35 minutos e narra as razões pelas quais Karol rompeu com o casal Nave e Drica, os primeiros empresários da rapper. Essa parceria entre eles perdurou por três longos anos e terminou por intermédio de advogados. Antes de revelar esse fragmento da história de Karol, a narrativa contextualiza fatos de sua vida e os passos que a fizeram chegar até ali.

O terceiro episódio da série, começa com uma cena do período de permanência dessa artista no Big Brother, o seu desentendimento com o participante Lucas Penteado, exibindo o trecho em que a rapper expressa, enfurecidamente, seu desejo de que Lucas saia da mesa, uma passagem rápida, mas de muito impacto, sempre reafirmando esse comportamento excêntrico e agressivo durante sua atuação dentro da casa “mais vigiada”. Da cozinha da casa do BBB para a cozinha da casa de Karol, as imagens apresentadas, em seguida, são antagônicas à daquela figura exposta anteriormente. Agora, vemos uma mulher muito mais sensível e cautelosa. Karol se serve à mesa e chama o filho Jorge para que venha almoçar. Na mesa, a família almoça, em um ambiente agradável e confortável onde conversam sobre a volta às aulas presenciais do filho e a preocupação de que ele sofra ataques.

Ana Maria, mãe de Karol, na sequência, afirma terem passado por momentos dolorosos, durante a participação da filha no reality, e para ela uma das maiores preocupações era o neto,

Sofremos muitos ataques enquanto ela esteve na casa e agora diminuíram um pouco, mas ainda é preocupante né, e eu fiquei muito triste, muito chateada eu não soube como lidar com a situação. Mas, por outro lado, eu tinha que me manter forte, porque eu tinha o Jorge pra dá o suporte.

A família de Karol foi alvo de inúmeros ataques, Jorge, seu filho de apenas 15 anos, foi uma das vítimas das ofensas cruéis sofridas nas redes sociais. O garoto chegou a publicar uma espécie de desabafo em suas redes, e pediu para que tivessem empatia para com ele. No documentário ele declarou:

Eu nunca tinha visto ela agir daquele jeito, então para mim foi um choque, eu me senti chocado e triste ao mesmo tempo. Mesmo assim eu não fiquei bravo com ela, porque ela é minha mãe. As primeiras semanas foi de boa, eu assistia ela toda semana, aí depois começaram aquelas coisas na internet, e começaram vir até mim e a minha avó e aí eu tive que criar um Instagram novo, porque as pessoas tinham descoberto meu Instagram e começaram a me mandar mensagens ruins, e eu só pedi pra todo mundo ter empatia, se colocar no meu lugar e pensassem como se fosse com a mãe deles. Eu não acho que linchamento é o caminho certo para se corrigir um erro.

A noção de linchamento é uma prática que, de acordo com a história, faz parte da nossa sociedade, sendo que “a omissão do Estado em certas circunstâncias fez com que, ao longo do tempo, houvesse um crescimento vertiginoso de atos públicos de violência física, desencadeados coletivamente por indivíduos ávidos a fazerem justiça com as próprias mãos”. (CARVALHO; COELHO; CARNEIRO; ROCHA; BRITO, 2018, p.1) O linchamento se configura como um questionamento a ordens sociais que não forem seguidas, parte da ideia de que existe um conjunto de regras ou normas politicamente estabelecidos que devem ser seguidos, quando quebrados o que se espera é que haja interferência do Estado e quando não há uma mobilização coletiva se instaura e assim o ato de linchar ocorre.

Presentemente, os linchamentos têm tomado outras formas, com a influência da tecnológica, essa prática tem se moldado ao contexto do ciberespaço, transferindo os atos brutais das ruas para as praças digitais, “desse modo, é perceptível uma aceleração das relações dos indivíduos no que diz respeito ao uso de tais dispositivos como meio de pretensamente executar a justiça social, o que acarreta legitimamente uma espécie de “tribunal virtual””. (CARVALHO; COELHO; CARNEIRO; ROCHA; BRITO, 2018, p.2). Esse modelo de “tribunal virtual” também segue sendo representado na própria construção do documentário, a sala em que se passa as cenas simboliza uma realidade digital, e representa esse espaço de constituição deste indivíduo *online*. Um sujeito que se constrói à medida que as relações vão se estruturando no mundo digital, incorporando comportamentos, ações e normas do mundo real a essa realidade imaginária que se desenvolve paralelamente. Nessas circunstâncias, considerando que essa realidade se baseia na informação, a liberdade de expressão é um direito que os usuários desse mundo gozam sem dosagem. Nesse contexto, discursos de ódio têm se disseminado descontroladamente na internet, Silva, Monteiro e Gregori (2017), ao citar Luiza Quadros da Silveira e Rosane Leal da Silva (2012) declara que:

(...) o discurso de ódio se configura como tal por ultrapassar o limite do direito à liberdade de expressão, incitando a violência, desqualificando a pessoa que não detém as mesmas características ou que não comunga das mesmas ideias, e ao eleger o destinatário como ‘inimigo comum’ incita a violência e seu extermínio, o que fere frontalmente o valor que serve de sustentáculo para o Estado democrático de direito, qual seja, a dignidade da pessoa humana[...] (SILVEIRA, SILVA, 2012 apud SILVA; MONTEIRO; GREGORI, 2017, p.6).

Esse tipo de discurso, se caracteriza como um ato de violência verbal e pode apresentar-se de diversas maneiras, direta ou indiretamente. No ambiente digital, podem se configurar em formatos de vídeos, imagens, documentos, gifs, memes entre outros, sendo que muitos desses exemplos poderiam ser percebidos no decorrer do filme. Replicando e exaltando imagens de um movimento presente predominantemente nas redes sociais, através da narrativa audiovisual, o documentário, na verdade, legitima, endossa e favorece o fato de

As redes sociais têm sido território fértil de denúncias e acusações, o que tem fomentado os linchamentos virtuais, que se caracterizam por publicação de uma foto, vídeo, ou mesmo de uma publicação de outro usuário, acompanhada de acusações [...]. O intuito desse tipo de publicação é criar ira na massa e, conseqüentemente, desencadear uma onda de moralismo e prejulgamentos (MACEDO, 2016, p. 100, apud, CARVALHO; COELHO; CARNEIRO; ROCHA; BRITO, 2018).

De volta ao documentário, Karol conta que tinha muita dificuldade em se firmar em qualquer trabalho que não fosse a música, pois, não teria sentido estar em uma profissão em que não houvesse amor. Ela revela como foi desafiador chegar onde chegou. A rapper conta que desde muito pequena já sabia o que queria, a arte como profissão, contudo sempre ouviu de sua mãe que não seria fácil para ela, uma mulher, negra e pobre se tornar artista num país como o Brasil. Essa fala da mãe de Karol indica que elas tem noção da existência da interseccionalidade, um conceito que nos permite entender melhor sobre a sobreposição das opressões de gênero, raça e classe. A partir dessa ferramenta analítica, podemos compreender como as várias formas de subordinação sofridas pelas mulheres negras se relacionam e tendem a excluir grupos de diferentes formas. Assis (2019) ao cita Crenshaw (2002) explica que:

A interseccionalidade é uma conceituação do problema que busca capturar as conseqüências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação. Ela trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras. Além

disso, a interseccionalidade trata da forma como ações e políticas específicas geram opressões que fluem ao longo de tais eixos, constituindo aspectos dinâmicos ou ativos do desempoderamento (CRENSHAW, 2002, p.177 apud ASSIS, 2019, p.20).

Estando nesse lugar, as mulheres negras sofrem com os vários sistemas de dominação, são tratadas como “outro” objetificado, muito mais distantes das estruturas de poder do que qualquer outro grupo. Elas não possuem a ilusão que as mulheres brancas e os homens negros algumas vezes demonstram que, por conta de sua branquitude ou sua masculinidade, poderão se equiparar aos homens brancos, eliminando sua condição de subordinação. Nada é dado de bandeja a essas mulheres, para conseguir chegar a algum lugar diferente do que lhes é destinado elas precisam lutar muito, travar uma nova batalha a cada dia e foi assim com a personagem Karol a sua vida inteira.

Realidade de muitas famílias brasileiras, o alcoolismo é uma situação que também faz parte do contexto de vida da personagem Karol Conká. Nesse o último fragmento da série *A vida depois do tombo*, intitulado “Pai”, ela revela as complicações da vida de uma família que passa por tais circunstâncias, sendo forçados a lidar cotidianamente com os transtornos provocados pelo alcoolismo. A cantora recorda, durante essa parte do filme, como a situação era dolorosa. Ainda criança, ela se lembra do quanto o pai era atencioso e carinhoso nos momentos de sobriedade, porém ao consumir o álcool se transformava em uma pessoa completamente diferente, agressiva e desorientada.

O alcoolismo é um problema que afeta pessoas de todo o mundo e pode gerar complicações diversas tanto para quem sofre com essa doença quanto para suas famílias. De acordo com a Organização Pan-Americana da Saúde (2021), cerca de 85 mil mortes a cada ano são atribuídas ao consumo excessivo de álcool nas Américas. No Brasil, esse consumo vem crescendo constantemente, e, conforme um estudo, realizado pela Fundação Oswaldo Cruz (2020) em parceria com a Universidade Federal de Minas Gerais e a Universidade Estadual de Campinas, com a finalidade de verificar como a pandemia afetou a saúde da população brasileira, revelou, durante a pandemia do novo Coronavírus, um número elevado de pessoas relataram aumento de consumo de bebida alcoólica, na totalidade da população brasileira, 18% relatou aumento no uso de bebidas alcoólicas durante esse período, sendo que a maior porcentagem foi verificada entre as pessoas de 30 a 39 anos.

Em um dos trechos do relato de Conká para a série, ela confessa que, durante sua participação no reality show BBB21, as marcas emocionais causadas por essa fase de sua

vida se afloraram e que algumas situações despertaram suas dores, fazendo com que ela se perdesse dentro do jogo. O comportamento do participante Lucas Penteado, por exemplo, reavivou no subconsciente da personagem, feridas emocionais não trabalhadas, “Fiquei muito irritada, mas não era com o Lucas, era com essa lembrança que odeio”, afirma Karol. O indivíduo alcoólatra desperta o medo em sua família, especialmente nas crianças, pois elas “temem por todas as situações marcadamente negativas que será obrigada a enfrentar com a sua presença” (MUNDO DOS PSICÓLOGOS, 2018, s.p.).

No documentário, Karol relembra as atitudes do pai quando estava sob efeito do álcool e fala sobre a agressividade nesses momentos: “Tinha essa coisa do meu pai estar sempre bêbado, era muito milagroso quando isso não acontecia. Ele jogava a cadeira, derrubava as coisas, ele era uma pessoa maravilhosa e reduziam ele àquele homem bêbado”. As feridas causadas por essas situações relatadas por Conká são bem difíceis de se curar, realidade bastante problemática que pode desencadear uma série de complicações, dentre elas: comportamento instável desse indivíduo ao se transformar em adulto; comportamentos impulsivo/compulsivo; dificuldade em concluir projetos; encarar as situações com mais seriedade e desconfiança dos vínculos sentimentais.

O alcoolismo é uma doença muito complexa e suas consequências ecoam na vida de todos que estão ao redor da pessoa que sofre desse vício. Crianças e adolescentes em processo de desenvolvimento que crescem em um contexto de consumo compulsivo de álcool, normalmente, tendem a apresentar comportamentos como: sentimento de impotência diante da realidade que está inserido, incerteza contínua e ansiedade, bem como dificuldade em confiar; falta de confiança em si; baixa autoestima; sentimento de culpa e solidão (MUNDO DOS PSICÓLOGOS, 2018, s.p.).

Segundo Karol seu pai era muito inteligente, passava em concursos, testes e era realmente bom naquilo que se propunha a fazer, contudo não conseguiu permanecer em nenhum trabalho por conta do vício. Ela relata que sempre que ele recebia o primeiro pagamento, gastava todo o dinheiro em álcool e não voltava mais para o trabalho, e foi assim a sua vida inteira. “Meu pai nunca me viu cantar no palco, tinha 14 anos quando ele morreu, parece que nunca vou amenizar essa dor. Teve um momento da casa que o Lucas me lembrou muito ele, quando ficava agressivo, bebia, falava coisas desconexas e aparecia com o semblante doce no dia seguinte dando bom dia”

Em linhas gerais, observamos que a série documental *A vida depois do tombo* aborda pontos que são importantes de serem debatidos sobre a vida de Karol Conká e sobre nossa sociedade, como o passado da artista, histórico de sua carreira, e até mesmo

alguns aspectos sobre as relações no ambiente virtual, como a prática do cancelamento, contudo, todas essas informações foram trabalhadas de maneira muito superficial e o modo como foram apresentadas não conversam entre si, demonstrando em alguns momentos uma controversa na narrativa. Pois, se por um lado demonstra uma imagem humanizada da artista, mãe, filha e irmã que Karol Conka é, por outro, reforça muito mais a imagem negativa construída no mundo das telas pelo BBB21, reforçando representações sociais já consolidadas no audiovisual das mulheres negras brasileiras, sendo que o principal equívoco na construção da narrativa é a tentativa em emular um cenário virtual, em que a personagem se vê enclausurada no erro, na culpa e na solidão.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme debatemos ao longo deste Trabalho de Conclusão de Curso-TCC, fica claro que *A vida depois do tombo* não se trata de um cinema negro, visto que a série documental se constrói baseado em premissas do cinema tradicional e que não há o devido tratamento para as questões raciais, atreladas aos desdobramentos do caso Karol no BBB21. Tão pouco as especificidades relacionadas às questões de gênero e classe, já que se trata de um filme sobre aspectos da vida de uma mulher negra.

Apesar de ser um projeto produzido por mulheres, somente a roteirista Valeria Almeida é uma mulher negra. As diretoras Patrícia Carvalho e Patrícia Cupello, ambas são mulheres brancas, que conservam, infelizmente, um olhar de pessoas em sua maioria branca, falando sobre as adversidades de uma pessoa não branca. Um olhar colonizado que, intrinsecamente, continua contribuindo para a perpetuação de uma imagem distorcida do que é ser uma mulher negra no Brasil e no mundo. Ressaltamos que o fato de serem mulheres, em sua maioria branca, retratando uma mulher negra, não justifica os motivos pelos quais, algumas questões relacionadas às problemáticas de raça e gênero não terem sido trabalhadas da forma como deveria no documentário, uma vez que, toda produção exige uma pesquisa de campo, exige uma contextualização do personagem e, conseqüentemente, da realidade social que ele está inserido. Portanto, não perceber as especificidades do sujeito que Karol representa em uma sociedade como a nossa, é confirmação de que o racismo é enraizado e naturalizado nas nossas relações.

*A vida depois do tombo* é uma série que se apresenta com amplas possibilidades, mas que acabaram não sendo exploradas, talvez pelo pouco tempo de produção, ou simplesmente pela naturalização das questões associadas ao racismo, como os estereótipos atrelados a figura das mulheres negras, historicamente, difundido no cinema brasileiro. O documentário poderia explorar outras histórias das mulheres negras, no entanto, optou-se por não trilhar esse caminho mais uma vez, demonstrando que estamos longe de superarmos o racismo em nossa sociedade. Desse modo, não fica claro qual o real objetivo do documentário, uma vez que há uma dubiedade de narrativas, que ora humaniza, ora demoniza a figura de Karol.

Não é à toa que o público tenha escolhido Karol Conká para odiar, não é a toa que ela tenha sido cancelada, ao invés dos tantos outros participantes que também erraram. Karol é uma mulher negra e ser mulher negra no Brasil é ter que lidar constantemente com o boicote, com a invisibilidade e com a exclusão.

Diante disso, percebemos a importância e a necessidade das produções do cinema negro, mais precisamente do cinema independente produzido pelas mulheres negras, Brasil a fora, pois só assim assistiremos a ideia de uma representação pejorativa, estereotipada dessas mulheres, ser rompida por uma representação humanizada, sem reducionismo, demonstrando todas suas subjetividades e potencialidades do sujeito político mulher negra. E, nesse processo, o movimento feminista negro exerce um papel crucial, já que é através dele que esse grupo vem sendo notado e finalmente ouvido.

## BIBLIOGRAFIA

**A VIDA depois do tombo.** Direção de Patrícia Carvalho, Patricia Cupello. Roteiro: Malu Vergueiro, Valéria Almeida. Rio de Janeiro: Estúdios Globo, 2021. Color.

ASSIS, Dayane N. Conceição de. **Gênero, Sexualidade e Educação: interseccionalidades.** Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2019. 32 p.

BAUER, M. W. Análise de conteúdo clássica: uma revisão. In: BAUER, Martin W; GASKELL, George (Org). Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som. Petrópolis: Vozes, 2002.

BUENO, Winnie de Campos. **Processo de resistência e construção de subjetividades no pensamento feminista negro.** 2019. 169 f. Tese (Doutorado) - Curso de Direito, Unisinos, São Leopoldo, 2019.

BOMFIM, Natanael Reis. Representações sociais: elos com saberes, práticas e juventudes no espaço. **Revista de educação da Universidade Federal do Vale do São Francisco**, 8(16). Recuperado de <https://www.periodicos.univasf.edu.br/index.php/revasf/article/view/262>, 2018. Acessado em 22 jan. 2020.

CARDOSO, Cláudia Pons. **Amefricanizando o feminismo: o pensamento de Lélia Gonzalez.** 2014. 22 f. Uneb, Florianópolis, 2014.

CARMO, Rayssa Pinheiro do. **Cultura do cancelamento nas redes sociais digitais: um estudo de caso dos cancelamentos da Gabriela Pugliesi e Karol Conká.** 2021. 44 f. Monografia (Especialização) - Curso de Comunicação Social, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes Departamento de Comunicação Social, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2021.

CARVALHO, André; COELHO, Krisllen Mayra; CARNEIRO, Leonardo Ramon; ROCHA, Sarah Maria; BRITO, Rosaly de Seixas. Discursos de ódio nas redes digitais e a instauração do “tribunal” virtual. **Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação**, Joinville - Sc, v. 1, n. 41, p. 1-13, set. 2018.

CORPORATION, Suzane Jardim no Medium. **Sapphire – Mulher Negra Raivosa – Reconhecendo estereótipos racistas internacionais – Parte IX.** 2016. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/sapphire-mulher-negra-raivosa-reconhecendo-estereotipos-racistas-internacionais-parte-ix/>. Acesso em: 22 nov. 2021. DURKHEIM, E. As regras do método sociológico. 13 ed., São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1987.

DAVIS, Angela: **Mulheres, cultura e política.** Boi Tempo. São Paulo, 2017.

DAVIS, Angela: **Mulheres, raça e classe.** Boi Tempo. São Paulo, 2016.

DIAS, Maria Odila. Escravas. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (org.). **Nova história das mulheres no Brasil.** 305.409 São Paulo: Contexto, 2012. Cap. 23. p. 1-268.

DURKHEIM, Émile. **As regras do método sociológico**. 9. ed. Lisboa: Presença, 2004. 167 p.

FIOCRUZ. **Resultados de Covid- Pesquisa de comportamento**. Disponível em: [https://convid.fiocruz.br/index.php?pag=bebiba\\_alcoolica](https://convid.fiocruz.br/index.php?pag=bebiba_alcoolica). Acesso em: 26 nov. 2021.

FONSECA JÚNIOR, W. C. da. Análise de conteúdo. In: DUARTE, J. e BARROS, A. (Org.). **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. São Paulo: Atlas, 2005.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. In: Tempo Brasileiro. Rio de Janeiro, N°. 92/93 (jan./jun.). 1988b, p. 69-82.

HALL, Stuart, SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e Diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis RJ: Vozes, 2000.

JODELET, D. (2001) Representações Sociais: um domínio em expansão. In D. Jodelet (Org.) **As Representações Sociais** (pp. 17-44). Rio de Janeiro: Eduerj.

LEMONS JUNIOR, Urbano; GOSCIOLA, Vicente. **A HIBRIDAÇÃO MIDIÁTICA E A NARRATIVA DOCUMENTÁRIA NA SÉRIE OUTSIDE MAN**. 2018. 22 f. 2018.

MATTOS FILHO,. **Fake news e desinformação em tempos de coronavirus: promovendo o direito à informação de qualidade para efetivar o direito à saúde**. Br: Mattos Filho, 2020. 10 p.

MAZZOTTI, Tarso Bonilha (ed.). Représentations sociales: un domaine en expansion. In: JODELET, Denise. **Representação Social: um domínio em expansão**. Rio de Janeiro: Ufrj, 1993. p. 31-61.

MEIGRE, Marcos; ROCHA, Simone. O mercado brasileiro na era do streaming: original Globoplay no novo ecossistema midiático audiovisual. **Culturas Midiáticas**, Br, v. 13, n. 2, p. 1-19, 21 dez. 2020.

MENICONI, Joana de Almeida. **De olho no Big Brother Brasil: a performance mediada pela tv**. 2005. 164 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Comunicação Social, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Ufmg, Belo Horizonte, 2005.

MOREIRA, Núbia Regina: **A organização das feministas negras no Brasil**. Vitória da Conquista-BA, 2018.

MOREIRA, Núbia Regina. **O feminismo negro brasileiro: um estudo do movimento de mulheres negras no Rio de Janeiro e São Paulo**. 2007. 120 f. Tese (Doutorado) - Curso de Sociologia, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

MOSCOVICI, Serge. A representação social e psicanálise. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

NASCIMENTO, Gláucia Pereira do. **Territorialidades negras em Curitiba-PR: ressignificando uma cidade que não quer ser negra**. 2020. 309 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Pós-Graduação em Geografia, Setor de Ciências da Terra,

Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2020. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/71450/R%20-%20D%20-%20GLAUCIA%20PEREIRA%20DO%20NASCIMENTO.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 24 out. 2021.

OLIVEIRA, Maria Olivia de Matos; ORNELLAS, Maria de Lourdes Soares. **Mídia E Educação: Interface Processual Na Teoria Das Representações Sociais**. Revista Faebra: Educação e Contemporaneidade, Salvador, v. 26, p. 163-171, 2014.

PADRO, Monique Rodrigues do. **Mulheres negras: nem ‘super mulheres’ e nem ‘raivosas’, somos humanas**: não precisamos ser fortes o tempo todo e não precisamos carregar o peso das nossas lutas a ponto de que nos sufoquem, nos matem ou nos roubem de nós mesmas. Não precisamos ser fortes o tempo todo e não precisamos carregar o peso das nossas lutas a ponto de que nos sufoquem, nos matem ou nos roubem de nós mesmas. 2021. Disponível em: <https://almapreta.com/sessao/quilombo/mulheres-negras-nem-super-mulheres-e-nem-raivosas-somos-humanas>. Acesso em: 11 nov. 2021.

PAN, Jovem. **Saiba quantos seguidores Karol Conká tinha antes do ‘BBB 21’**. 2021. Disponível em: <https://jovempn.com.br/entretenimento/tv-e-cinema/saiba-quantos-seguidores-karol-conka-tinha-antes-do-bbb-21.html>. Acesso em: 17 nov. 2021.

PARÉ, Marilene Leal. **Auto-Imagem e Auto-estima na Criança Negra: um Olhar sobre o seu - Desempenho Escolar**. 2002. 11 f. Dissertação (Mestrado) - PUC- RS, Educação, Porto Alegre, 2000.

PSICÓLOGOS, Mundos. **Pais alcoólatras: as marcas emocionais que ficam nos filhos**. 2018. Disponível em: <https://br.mundopsicologos.com/artigos/pais-alcoolatras-as-marcas-emocionais-que-ficam-nos-filhos>. Acesso em: 27 nov. 2021.

RAMOS, Fernão Pessoa (org.). NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas, São Paulo: Papyrus, 2005.

RIBEIRO, DJamila. **Quem tem medo do feminismo negro**. Ed. Companhia das letras. São Paulo, 2018.

RIBEIRO, DJamila. **O que é lugar de fala?** Letramento - Belo Horizonte- MG, 2017.

RIBEIRO, Djamilia. **Mulheres negras estão pensando um modelo alternativo de sociedade**. 2020. Disponível em: <https://elle.com.br/colunistas/mulheres-negras-estao-pensando-um-modelo-alternativo-de-sociedade>. Acesso em: 13 dez. 2021.

RODRIGUES, João Carlos. **O negro brasileiro e o cinema**. 4. ed. Rj Brasil: Pallas, 1949. 240 p.

ROSSINI, Miriam de Souza. **Televisão e cinema: a tradução, o híbrido e a convergência**. 2005. 13 f. Br, 2005.

SANTOS, Maria de Fátima de Souza; ALMEIDA, Leda Maria. Diálogos com a Teoria das Representações Sociais. Ed. Universitária da UFPE, 2005. SCHISTEK, Harald; **Como conviver com o Semiárido. In: Água de chuva- O segredo da convivência com**

**o Semiárido Brasileiro.** / Cáritas Brasileira, Comissão Pastoral da Terra, Fian/Brasil-São Paulo:Paulinas, 2001.

SARLET, Ingo Wolfgang. **Liberdade de expressão e discurso de ódio na internet e a jurisprudência da CEDH.** 2018. Disponível em: <https://www.conjur.com.br/2018-out-26/direitos-fundamentais-liberdade-expressao-discurso-odio-redes-sociais>. Acesso em: 20 nov. 2021.

SANTOS, Arcângela Rocha Mota. **Oito anos de big brother brasil:** Um olhar sobre a estrutura e as mudanças na dinâmica do reality show. 2010. 61 f. Monografia (Especialização) - Curso de Comunicação Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

SAUDE, Org. Pan Americana de. **Cerca de 85 mil mortes a cada ano são 100% atribuídas ao consumo de álcool nas Américas, constata estudo da OPAS/OMS.** 2021. Disponível em: <https://www.paho.org/pt/noticias/12-4-2021-cerca-85-mil-mortes-cada-ano-sao-100-atribuidas-ao-consumo-alcool-nas-americas>. Acesso em: 26 nov. 2021.

SERAFIM, José Francisco. Analisando o documentário televisivo. In: GOMES, Itania Maria Mota. **Análise de Telejornalismo:** desafio teorico-metodologico. Salvador: Edufba, 2012. p. 393-407.

SILVA, Camila Morás da; MONTEIRO, Paola Wouters; GREGORI, Isabel Christine Silva de. **Os limites entre a liberdade de expressão e o discurso de ódio na mídia atual.** 2017. - Curso de Direito, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria / Rs, 2017

SILVA JUNIOR, Hédio. **Discriminação Racial Discriminação Racial Discriminação Racial nas E escolas: escolas: escolas: entre a lei e as práticas sociais.** Brasília: Unesco, 2002. 94 p.

SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e Diferença:** a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis Rj: Vozes, 2000. 103 p.

SOUZA, Maria Carmem; ALVES, Lynn (org.). **Narrativas seriadas:** ficções televisivas, games e transmídia. Salvador: Ufba, 2021. 248 p.

STEVANUX, Débora. **A mulher negra não é vista como um sujeito para ser amado.** 2016. Disponível em: <https://claudia.abril.com.br/sua-vida/a-mulher-negra-nao-e-vista-como-um-sujeito-para-ser-amado/>. Acesso em: 10 out. 2021.

STAM, Robert. Multiculturalismo tropical – **Uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros.** São Paulo: Edusp, 2008, 526 p

TARSO BONILHA MAZZOTT (Rj) (org.). **Un domaine en expansion.** In: JODELET, Denise. **Représentations sociales.** Paris: Puf, 1989. p. 31-61.

UBC. **KAROL CONKÁ É A ENTREVISTADA DA JANELA UBC DESTA SEMANA.** 2021. Disponível em:

<http://www.ubc.org.br/publicacoes/noticia/18463/karol-conka-e-a-entrevistada-da-janela-ubc-desta-semana>. Acesso em: 10 out. 2021.

VANOYE, Francis; GOLLOT-LÉTÉ, Anne. Ensaio sobre a análise fílmica. Trad. Marina Appenzeller. Campinas, São Paulo: Papirus, 1994.

VIEIRA, Luciana Oliveira. **Autorrepresentação de cineastas negras no curtometragem nacional contemporâneo**. 2018. 140 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Cinema, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2018.