

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PAMPA

CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL HAB. PUBLICIDADE E PROPAGANDA

YAN SANTOS LOROZA

**CATEGORY IS: UMA ANÁLISE DA REPRESENTAÇÃO DE GÊNERO NOS
ELEMENTOS SONOROS DA SÉRIE POSE**

**São Borja
2025**

YAN SANTOS LOROZA

**CATEGORY IS: UMA ANÁLISE DA REPRESENTAÇÃO DE GÊNERO NOS
ELEMENTOS SONOROS DA SÉRIE POSE**

Projeto de Pesquisa apresentado como requisito parcial para elaboração do Trabalho de Conclusão do Curso de Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda à Universidade Federal do Pampa, campus São Borja-RS.

Orientadora: Roberta Roos Thier

**São Borja
2025**

Ficha catalográfica elaborada automaticamente com os dados fornecidos
pelo(a) autor(a) através do Módulo de Biblioteca do
Sistema GURI (Gestão Unificada de Recursos Institucionais) .

L21c Loroza, Yan Santos

Category is: uma análise da representação de gênero nos
elementos sonoros da série Pose / Yan Santos Loroza.
49 p.

Trabalho de Conclusão de Curso(Graduação)-- Universidade
Federal do Pampa, COMUNICAÇÃO SOCIAL - PUBLICIDADE E
PROPAGANDA, 2025.

"Orientação: Roberta Ross Thier".

1. Série Pose. 2. Elementos sonoros. 3. Narrativa
audiovisual. 4. Representação de gênero. I. Título.

YAN SANTOS LOROZA

**CATEGORY IS: UMA ANÁLISE DA REPRESENTAÇÃO DE GÊNERO NOS ELEMENTOS
SONOROS DA SÉRIE POSE**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado como requisito para
obtenção do grau de Bacharel em
Comunicação Social com habilitação
em Publicidade e Propaganda, na
Universidade Federal do Pampa
(UNIPAMPA), campus São Borja.

TCC defendido e aprovado em: 1 de Julho de 2025.

Banca examinadora:

Prof^a. Dr^a. Roberta Roos Thier
Orientadora
UNIPAMPA

Prof^a. Dr^a. Aline Amaral Paz
UNIPAMPA

Prof. Dr. Alexandre Rossato Augusti
UNIPAMPA



Assinado eletronicamente por **ROBERTA ROOS THIER, PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR**, em 02/07/2025, às 18:52, conforme horário oficial de Brasília, de acordo com as normativas legais aplicáveis.



Assinado eletronicamente por **ALINE AMARAL PAZ, PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR**, em 02/07/2025, às 23:03, conforme horário oficial de Brasília, de acordo com as normativas legais aplicáveis.



Assinado eletronicamente por **ALEXANDRE ROSSATO AUGUSTI, PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR**, em 08/07/2025, às 08:58, conforme horário oficial de Brasília, de acordo com as normativas legais aplicáveis.



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.unipampa.edu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1772328** e o código CRC **859242CF**.

AGRADECIMENTO

Agradeço, primeiramente, à minha família, especialmente à minha mãe, Elza, por todo o amor, apoio e incentivo ao longo dessa caminhada. Minha profunda gratidão também à minha avó, Júlia, que mesmo não estando mais entre nós, foi e sempre será uma presença fundamental na minha vida. Sua força, carinho e exemplo continuam me guiando, e sou eternamente grato por tudo que ela me ensinou enquanto esteve aqui.

Agradeço aos meus tios Albenir, Guaraci e Julimar, e aos meus primos, que também fizeram parte dessa trajetória. Estendo minha gratidão a todos os familiares e amigos que, de alguma forma, contribuíram para que eu chegasse até aqui.

Agradeço a Deus por me fortalecer diariamente e por me dar coragem para enfrentar cada desafio. Sou grato por ter amigos incríveis, como Flora, Letícia Mendes, Allan Oliwier e Caroline Antunes, que estiveram ao meu lado nos momentos mais difíceis e celebraram comigo as conquistas. Obrigado por todo o apoio, ombro amigo e por nunca desistirem de mim. Contem sempre comigo também!

Sou muito grato por cada conhecimento adquirido ao longo da graduação — tanto os acadêmicos quanto os culturais — que enriqueceram minha formação de maneira significativa. Agradeço, ainda, a todos os professores que contribuíram de alguma forma, seja em sala de aula, seja em conversas nos corredores.

Em especial, agradeço à Professora Roberta, minha orientadora, por sua paciência, escuta generosa e apoio constante. Obrigado por acreditar em mim, mesmo quando pensei em desistir. Seu acolhimento e orientação foram fundamentais para que este trabalho se tornasse possível.

RESUMO

O presente estudo tem como temática os elementos sonoros e a forma como eles podem contribuir para a construção da narrativa do audiovisual, na série Pose. Para isso parte-se da seguinte problemática: de que forma os elementos sonoros impactam a narrativa audiovisual na série Pose, no que concerne à representação de gênero? Para responder a essa questão, busca-se como objetivo geral desta pesquisa analisar os impactos dos elementos sonoros na narrativa audiovisual de Pose, verificando como atuam na representação de gênero da série. Os objetivos específicos são: pesquisar sobre os elementos sonoros constituintes de narrativas audiovisuais, investigar a série Pose e a representação de gênero. A pesquisa está inserida no campo da comunicação e do audiovisual, com abordagem qualitativa e caráter analítico-interpretativo. A análise tem como base o método proposto por Vanoye e Goliot-Lété (1994), que consiste na desconstrução de cenas audiovisuais por meio da escuta atenta dos elementos sonoros e suas funções na construção de sentido. Além disso, por meio de Lauretis (1994) compreende-se que a representação é um processo que articula tanto as estruturas narrativas quanto os dispositivos culturais que moldam as identidades de gênero e sexualidade. Os resultados apontam que os elementos sonoros, quando articulados estrategicamente, são capazes de construir e intensificar a narrativa, antecipar acontecimentos, reforçar a coesão das cenas e até funcionar como dispositivos de reafirmação identitária.

Palavras-chave: Série Pose, Elementos sonoros, Narrativa audiovisual, Representação de gênero.

ABSTRACT

This study focuses on sound elements and how they can contribute to the construction of audiovisual narrative in the series *Pose*. It is guided by the following research question: How do sound elements impact the audiovisual narrative in the series *Pose*, particularly regarding gender representation?

To address this question, the general objective of this research is to analyze the impact of sound elements on the audiovisual narrative of *Pose*, examining how they contribute to the series' representation of gender.

The specific objectives are: to research the sound elements that constitute audiovisual narratives; to investigate the series *Pose*; and to explore its approach to gender representation.

This research is situated within the field of communication and audiovisual studies, adopting a qualitative approach with an analytical-interpretative character.

The analysis is based on the method proposed by Vanoye and Goliot-Lété (1994), which involves the deconstruction of audiovisual scenes through attentive listening to sound elements and their role in meaning-making. Furthermore, drawing on Lauretis (1994), this study understands representation as a process that articulates both narrative structures and cultural devices that shape gender and sexual identities.

The findings indicate that sound elements, when strategically articulated, are capable of constructing and intensifying the narrative, anticipating events, reinforcing scene cohesion, and even functioning as devices of identity reaffirmation.

Keywords: *Pose* series, Sound elements, Audiovisual narrative, Gender representation.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - Cozinha de Blanca.....	36
FIGURA 2 - Sala.....	37
FIGURA 3 - Cidade de Nova Iorque.....	38
FIGURA 4 - Salão de Beleza.....	39
FIGURA 5 - Festa Ballroom / Concurso.....	40
FIGURA 6 - Festa Ballroom / Concurso.....	41

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	6
CATEGORY IS: O ÁUDIO DO CINEMA PARA O STREAMING.....	9
CATEGORY IS: ELEMENTOS SONOROS NA CONSTRUÇÃO NARRATIVA DO AUDIOVISUAL.....	15
2.1 Música.....	16
2.2 Ruído.....	19
2.3 Silêncio.....	20
2.4 Fala.....	21
CATEGORY IS: REPRESENTAÇÃO.....	23
CATEGORY IS: POSE — ENREDO, PERSONAGENS E CONTEXTO NARRATIVO.....	26
METODOLOGIA.....	28
ANÁLISE.....	31
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	42
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	44

INTRODUÇÃO

A música atua como um elemento invisível, porém fundamental para a coesão e para a carga emocional transmitida pela narrativa audiovisual. Diante disso, o presente trabalho traz como temática a representação de gênero nos elementos sonoros da série *Pose* (2018–2021), com ênfase em um recorte da série onde há a presença da música “Vogue”, de Madonna. Segundo Flinn (1992, *apud* Miranda, 2011), a intenção de criar narratividade leva a música a se ajustar de forma subordinada à imagem, tornando-se menos perceptível ao espectador.

Na série *Pose*, a trilha sonora adquire uma função narrativa essencial, pois contribui para a amplificação das experiências do público, o aprofundamento dos personagens e a intensificação das emoções veiculadas na tela. De acordo com Gorbman (*apud*, Miranda, 2011), a música no audiovisual favorece a imersão do espectador na diegese¹, reforçando sentidos e orientando a recepção da narrativa por meio de códigos culturais e conotações simbólicas. Assim, os elementos sonoros tornam-se elos importantes entre as imagens e suas significações, carregando valores simbólicos, afetivos e históricos.

Os recursos sonoros exercem um papel importante na construção de sentidos e atmosferas nas produções audiovisuais — sobretudo no atual cenário de expansão do setor e da popularização das plataformas de streaming. Esse contexto impulsiona tanto a diversidade de conteúdo quanto às inovações narrativas, destacando ainda mais o papel das trilhas sonoras como instrumentos de conexão entre o produto cultural e seu público. É nesse cenário que a série *Pose* se destaca, ao retratar a cultura ballroom² de Nova York entre as décadas de 1980 e 1990, com foco em personagens LGBTQIAPN+³ afro-americanos e latino-americanos. A

¹ **Diegese** é o termo que designa o universo narrativo interno de uma obra audiovisual, isto é, o conjunto de elementos que compõem o mundo ficcional apresentado pela narrativa. Derivado do termo grego *diégesis* (narração), o conceito é amplamente utilizado nos estudos de cinema e teoria narrativa. Em termos sonoros, distingue-se entre sons **diegéticos**, que têm origem no espaço narrativo e são presumivelmente audíveis pelos personagens (como falas, passos, música ambiente), e **não diegéticos**, que não pertencem ao universo da história e são inseridos exclusivamente para o espectador (como a trilha sonora incidental ou narrações em off). A compreensão da diegese permite analisar como se constrói a verossimilhança e a imersão do público no mundo narrado.

² **A cultura ballroom** é um movimento artístico e político criado por pessoas negras e latinas LGBTQIAPN+ nos Estados Unidos, especialmente em Nova York, a partir da década de 1960. Caracteriza-se por bailes performáticos onde ocorrem desfiles e batalhas coreográficas, sendo espaço de resistência, expressão de identidade e contestação das normas de gênero e raça.

³ **A sigla LGBTQIAPN+** refere-se a Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais, Queer, Intersexuais, Assexuais, Pansexuais e Não-binários, incluindo ainda outras identidades de gênero e orientações sexuais que fogem à normatividade cis-heterossexual. A sigla é um marcador político e identitário que visa reconhecer a diversidade e a complexidade das vivências dissidentes de gênero e sexualidade.

narrativa aborda temas como homofobia, transfobia, HIV/AIDS, relações homoafetivas e trans afetivas, além da marginalização de corpos dissidentes. A voz — e, por consequência, os sons — torna-se um recurso essencial na construção dessas histórias, pois, conforme Berchmans (2005, p. 73), “a voz é muito importante nas histórias porque ela faz os personagens conversarem e contarem suas aventuras para os ouvintes. Além disso, os sons também ajudam a criar um clima na história e deixam ela mais emocionante”.

Discutir a representação de gênero nos elementos sonoros da série *Pose*, especialmente a partir da canção “Vogue”, justifica-se por sua relevância acadêmica, social e pessoal. No campo acadêmico, o tema é pertinente por propor uma análise do impacto dessa música icônica na construção narrativa da série, revelando como um único elemento sonoro pode reforçar discursos identitários e contribuir para a ambientação histórica da narrativa. Trata-se de uma pesquisa de caráter inédito no contexto brasileiro, uma vez que, a partir do levantamento do estado da arte — entendido como o mapeamento e análise das produções acadêmicas já existentes sobre o tema —, realizado por meio de buscas no mecanismo Google Acadêmico, observa-se que, embora existam poucos estudos sobre a série *Pose* sob a ótica das representações de gênero, sexualidade e raça, são escassos. Não há trabalhos com análises voltadas especificamente para a série *Pose* e os elementos sonoros na construção de sentidos para a narrativa audiovisual. Portanto, este trabalho busca preencher essa lacuna, propondo uma reflexão que articula os estudos de som no audiovisual, a teoria da representação e os estudos de gênero e sexualidade.

No campo social, destaca-se a importância da representação de corpos marginalizados — pessoas negras, trans e LGBTQIAPN+ — e da visibilidade conferida pela presença de “Vogue”, lançada em 1990, que levou ao mainstream o estilo de dança voguing, nascido nos salões de baile queer das comunidades negras e latinas. No plano pessoal, a pesquisa se ancora em minha trajetória de vida. A música sempre teve papel central na minha formação afetiva e identitária e investigar a presença de “Vogue” em *Pose* é também uma forma de refletir sobre como a cultura pop atravessa vivências e experiências de pertencimento.

Diante disso, este trabalho parte da seguinte problemática: de que forma os elementos sonoros impactam a narrativa audiovisual na série *Pose*, no que concerne à representação de gênero? Para responder a essa questão, busca-se

como objetivo geral desta pesquisa analisar os impactos dos elementos sonoros na narrativa audiovisual de *Pose*, verificando como atuam na representação de gênero da série. Para isso, foram definidos os seguintes objetivos específicos: pesquisar sobre os elementos sonoros constituintes de narrativas audiovisuais, investigar a série *Pose* e a representação de gênero.

A pesquisa está inserida no campo da comunicação e do audiovisual, com abordagem qualitativa e caráter analítico-interpretativo. Para isso, será realizada uma revisão de literatura sobre trilha sonora, narrativa audiovisual e identidade de gênero, com base em autores como Teresa de Lauretis (1994), Suzana Reck de Miranda (2011), entre outros. Em seguida, será feita a análise do fragmento da série em que a música “Vogue” aparece, com base no método proposto por Vanoye e Goliot-Lété (1994), que consiste na desconstrução de cenas audiovisuais por meio da escuta atenta dos elementos sonoros e suas funções na construção de sentido. Essa análise também se articula com as contribuições de Teresa de Lauretis (1994), uma vez que os discursos sonoros presentes nas cenas contribuem diretamente para a construção das subjetividades, identidades e tensões que atravessam os corpos dissidentes retratados na obra.

O trabalho está organizado em cinco capítulos. O primeiro aborda o papel da música no cinema e sua integração ao campo audiovisual, até o surgimento das plataformas de streaming. O segundo capítulo conceitua os elementos sonoros na construção narrativa do audiovisual. O terceiro discute os conceitos de identidade e gênero a partir de diferentes perspectivas teóricas. O quarto capítulo apresenta a série *Pose*, seus personagens e a estruturação da trilha sonora como elemento narrativo. O quinto capítulo expõe a metodologia do trabalho, através da análise de uma cena do episódio “**Acting Up**”, o primeiro da segunda temporada, em que a música “Vogue”, de Madonna, é exibida (entre os minutos **10:04 e 13:19**). A cena mostra a reação das personagens diante da popularização da cultura ballroom, marcando simbolicamente uma transição narrativa para essas comunidades. Por fim, são apresentadas as considerações finais do trabalho.

Vale destacar que os títulos dos capítulos foram elaborados com base na expressão “Category is:”, amplamente utilizada nos bailes da cultura ballroom e presente na série *Pose*. A expressão, de origem inglesa, significa literalmente “A categoria é:” e é usada para anunciar as diferentes modalidades nas quais os

participantes competirão durante os chamados *balls* — eventos performáticos que são o núcleo da cultura ballroom. Cada categoria propõe um tipo específico de performance ou representação (como beleza, realness, face, etc.), na qual os competidores desfilam ou dançam, sendo avaliados por jurados com base em sua expressividade, autenticidade e estética.

A cultura ballroom teve origem na cidade de Nova York, entre as décadas de 1960 e 1980, como um movimento artístico, social e político protagonizado por pessoas negras e latinas LGBTQIA+, especialmente trans e travestis. Esses indivíduos, muitas vezes expulsos de casa e marginalizados pela sociedade, criaram espaços seguros — os *ballrooms* — para a expressão livre de identidade, gênero e sexualidade por meio de competições de dança, performance, moda e caracterização. Os *balls*, realizados nesses espaços, funcionavam também como espaços de resistência, acolhimento e reestruturação afetiva.

Dentro da cultura ballroom, os participantes organizam-se em “casas” (*houses*), que funcionam como famílias escolhidas. Cada casa é liderada por uma “mãe” ou um “pai”, que acolhe e guia os integrantes. O nome da casa costuma incorporar o sobrenome dessa liderança, reforçando o senso de pertencimento. Nessas casas, os membros se preparam para competir nas categorias dos balls, representando não apenas habilidades performáticas, mas também histórias de vida, lutas e afirmações identitárias.

Dessa forma, a escolha da expressão “Category is:” como estrutura de nomeação dos capítulos deste trabalho busca não apenas homenagear a tradição performática e estética da cultura ballroom, mas também afirmar seu caráter político e simbólico. Tal escolha reforça a potência histórica, afetiva e narrativa que a trilha sonora carrega ao compor o universo da série *Pose*, sendo fundamental para compreender o impacto cultural dessa representação audiovisual.

CATEGORY IS: O ÁUDIO DO CINEMA PARA O STREAMING

No campo da comunicação audiovisual, a trilha sonora é vista pelo público como a música ou os sons que acompanham produções cinematográficas, televisivas, teatrais ou interativas. Essa concepção está conectada à música de fundo, que é limitada à ideia de que a trilha sonora tem o papel de intensificar o clima emocional de cenas específicas, como suspense, alegria ou tristeza. O conceito de trilha sonora compreende todos os sons em um filme ou vídeo. Não se

trata apenas de música, mas também de todos os demais sons, incluindo as falas, os ruídos e a música. São categorizados em três partes principais: diálogos, efeitos sonoros e música. (Carrasco, 2010)

Ao examinar de forma mais técnica e aprofundada, percebe-se que a trilha sonora vai além dessa função superficial, desempenhando um papel central na construção narrativa e na experiência imersiva do público. A pesquisa sobre esse tema revela sua complexidade, destacando como o som se integra à imagem para amplificar a mensagem e o impacto da obra audiovisual, sendo, portanto, um elemento essencial a ser explorado no meio acadêmico e profissional. A combinação entre som e imagem no audiovisual ocorreu por meio de diversos experimentos ao redor do mundo. Um dos grandes nomes desse período foi Thomas Edison, inventor que desenvolveu o fonógrafo, um maquinário avançado para a época, capaz de gravar mecanicamente as vibrações sonoras em um suporte físico. A inovação do fonógrafo estava em sua capacidade de também reproduzir os sons gravados, o que propiciou novas experimentações no campo da sincronização sonora. Uma experiência significativa foi a combinação do fonógrafo com o zoopraxiscópio⁴, realizada em 1888 por Eadweard Muybridge (Moura, 2023).

Essa fase foi caracterizada por experimentações, impulsionadas pela curiosidade desses pioneiros em vincular a imagem em movimento ao som. Em 1891, Thomas Edison aprofundou seus estudos, com o objetivo de unir essas duas tecnologias. No entanto, o desenvolvimento dessas investigações foi interrompido pela dedicação de Edison ao cinetoscópio. Em colaboração com William Dickson, Edison criou o cinetoscópio⁵ em 1894 e, logo depois, o cinetofone,⁶ dispositivo concebido para combinar imagem em movimento e som (Moura, 2023).

De acordo com (Pisano, *apud*, Moura, 2023), o papel do som nos primórdios do cinema pode ser analisado a partir de uma perspectiva que vai além das

⁴ **O zoopraxiscópio** é um aparelho inventado por Eadweard Muybridge no final do século XIX, utilizado para projetar sequências de imagens em movimento. Considerado um dos precursores do cinema, o dispositivo reproduzia a ilusão de movimento a partir da projeção rápida de fotografias sequenciais de figuras em ação, sendo fundamental para os primeiros estudos da imagem em movimento e da cronofotografia.

⁵ destinado à visualização individual de imagens em movimento. Por meio de uma caixa com uma lente de observação, o espectador assistia a uma sequência de fotografias dispostas em uma película contínua, acionada por um mecanismo motorizado.

⁶ sistema desenvolvido por Thomas Edison no início do século XX que combinava o cinetoscópio (imagem em movimento) com o fonógrafo (reprodução sonora). O objetivo era sincronizar som e imagem para criar uma experiência audiovisual mais completa, sendo um dos primeiros experimentos em direção ao cinema sonoro.

questões técnicas. Os filmes curtos do final do século XIX e início do século XX faziam parte de espetáculos populares, como o music-hall, cabaré, café-concerto, operetas, vaudeville e revistas musicais, sendo apresentados entre números de entretenimento desse tipo.

Durante o período de transição entre o cinema mudo e o sonoro, a música desempenhava um papel constante nas sessões de cinema, geralmente executada por músicos ao vivo, como pianistas ou orquestras, que realizavam experimentações musicais nesses ambientes. Esse momento é caracterizado pela união entre imagem e som, com o objetivo de oferecer um acompanhamento musical que aumentasse a experiência sensorial do espectador. Esses músicos costumavam escolher músicas tradicionais da época, tocadas sem necessariamente seguir o conteúdo exibido na tela. (Carrasco, 2005)

Estudos sugerem que a presença da música nas salas de cinema visava, inicialmente, ocultar os ruídos produzidos pelos projetores, que causavam desconforto nos espectadores (Carrasco, 2005). Esses ambientes eram percebidos como desconfortáveis, e a ausência de música poderia intensificar essa sensação, criando uma atmosfera desagradável. A trilha sonora, assim, desempenhava o papel de aliviar o mal-estar, proporcionando uma experiência mais agradável para o público.

[...] acompanhadas pela música, pelo som e pelos comentários, mas também pelos ruídos externos provocados pelo projetor e pelas reações do público, são a prova de uma presença permanente do som no espetáculo e de uma interação constante com o significado da imagem animada (PISANO, 2002, p. 15).

No processo de construção das narrativas no cinema mudo, diversos recursos foram utilizados para transmitir a história e as emoções dos personagens. As legendas e as expressões faciais dos atores tinham papel fundamental, pois ajudavam o público a compreender o enredo e a se conectar com as emoções transmitidas em cena. Além disso, o uso de símbolos visuais contribui para reforçar essa construção narrativa, auxiliando na comunicação de sentimentos e intenções em um ambiente desprovido de som. Como observa André Bazin, “o filme mudo constituía um universo privativo de som, donde os múltiplos simbolismos destinados a compensar essa deficiência” (Bazin, *apud*, Martin, 2007, p. 111).

No início, as produtoras de Hollywood demonstraram resistência em investir

no cinema sonoro, considerando o alto custo envolvido e o risco de fracasso comercial com a nova tecnologia (Martin, 2007). A oposição foi tamanha que críticas contundentes surgiram, como a de Charlie Chaplin, que afirmou: “podem dizer que os detesto! Eles vão acabar com a arte mais antiga do mundo, a arte da pantomima. Aniquilam a grande beleza do silêncio” (Martin, 2007, p.108). O cinema mudo ocupava um lugar de destaque, não somente pelo seu valor histórico e artístico, mas também pelas técnicas que utilizava para moldar a narrativa através do silêncio. Quando bem aplicado, o silêncio pode ser tão expressivo quanto a música, criando uma atmosfera única e fortalecendo a narrativa (Moura, 2023). No entanto, em meio a uma crise financeira, a Warner Bros abraçou a inovação sonora como uma estratégia para reverter a situação. Com esse investimento, o cinema sonoro passou a se consolidar, revolucionando a indústria cinematográfica e marcando uma nova era para a sétima arte.

Na segunda fase nomeada de cinema sonoro, temos a presença dos produtores demonstrando grande interesse em gravar todos os fenômenos sonoros que o microfone pudesse captar. Com isso, percebeu-se que a reprodução direta desses sons poderia gerar confusão na experiência do espectador; por essa razão, os elementos sonoros devem ser cuidadosamente selecionados, assim como ocorre com as imagens (Martin, 2003).

Na seleção dos elementos sonoros, é essencial estabelecer uma hierarquia entre eles para garantir a clareza na experiência auditiva do espectador. De acordo com Moura (2023), essa hierarquia é necessária para evitar confusões sobre quais sons devem receber mais atenção. Na estrutura proposta, as vozes têm prioridade, seguidas de perto pela música, enquanto os ruídos ocupam uma posição de suporte. Essa organização sonora permite que o espectador mantenha o foco na narrativa, facilitando a compreensão da mensagem que se deseja transmitir.

Conforme os estudos e as tecnologias evoluíram, tornando-se mais populares entre produtores e consumidores de cinema, a produção cinematográfica passou a utilizar e manipular simultaneamente múltiplas faixas sonoras, viabilizando o cinema sonoro. Com isso, a música passou a estar presente na maioria das produções, consolidando-se no cinema falado ao longo da narrativa cinematográfica (Pereira; Miranda, *apud Moura*, 2023). A evolução do cinema sonoro conseguiu construir parcerias entre profissionais da música e diretores de cinema, de modo a possibilitar as primeiras partituras que reforçassem as questões das narrativas cinematográficas

A popularização da combinação entre música e imagem no cinema trouxe uma transformação significativa para a experiência do público. Seja através do acompanhamento de pianistas e orquestras, do cinema falado ou dos sistemas desenvolvidos por Thomas Edison e seus colaboradores, a evolução do cinema sonoro possibilitou parcerias entre profissionais da música e diretores de cinema, promovendo um novo patamar de envolvimento emocional nas produções. (Martin, 2003)

O sucesso e o interesse do público pelo cinema sonoro incentivaram estudos voltados para o aprimoramento tecnológico, possibilitando avanços na manipulação das faixas sonoras e permitindo a gravação de diálogos, músicas e efeitos sonoros a partir dos anos 1930. Esse desenvolvimento foi essencial para transformar o cinema sonoro no que se conhece hoje. Nesse contexto, compositores criaram diversas técnicas para fortalecer a relação entre música, imagem, dramaturgia e narrativa cinematográfica. Entre as técnicas mais populares estão o leitmotiv, que associa temas musicais a personagens ou situações específicas, e o mickeymousing, que busca sincronizar a música com as ações visuais da cena (Carrasco, 2010).

Assim, a partir de 1930, as produções cinematográficas passaram a incluir trilhas musicais de forma cada vez mais comum e significativa, enriquecendo a experiência narrativa dos filmes. Esse desenvolvimento culminou em 1934 com a criação das categorias do Oscar para Melhor Trilha Sonora Original e Melhor Canção, o que consolidou a importância da música no cinema (Moura, 2023). Nessa época, surgiram compositores famosos, como Max Steiner, que foi um dos primeiros a fazer músicas para filmes em Hollywood. Isso influenciou a forma como a música era usada nos filmes.

As transformações no cinema seguiram evoluindo com novos experimentos e estudos, na década de 1970 o avanço tecnológico trouxe ferramentas que impulsionaram o uso do som estereofônico, influenciadas pela chegada de uma nova geração de cineastas e técnicos (Pereira e Miranda, 2016 *apud*, Moura, 2023).

De um lado, alguns filmes passam a fugir das composições sinfônicas típicas das décadas passadas e adotam estilos musicais mais modernos e que podem ser considerados “ruidosos” (como o jazz, a música popular, a música eletrônica e, em alguns casos, a música concreta e eletroacústica). De outro, os ruídos assumem em determinadas cenas um caráter mais expressivo, distanciando-se de sua obrigatoriedade de verossimilhança e ganhando um maior protagonismo dentro da trilha sonora (Pereira; Miranda, 2016, p. 176)

Conforme destaca Moura (2023), a música no cinema contemporâneo

diversificou-se notavelmente, incorporando uma ampla gama de estilos e abordagens que vão desde composições sinfônicas até elementos de música eletrônica, jazz e outras influências mais modernas. Compositores renomados, como Hans Zimmer, Ennio Morricone, John Williams e Alexandre Desplat, desempenharam papéis centrais nessa evolução, oferecendo trilhas sonoras que não só definem o tom de filmes, mas também tornam-se partes essenciais da narrativa. A colaboração cada vez mais próxima entre diretores e compositores possibilita a criação de trilhas que vão além do acompanhamento musical e se integram profundamente à história contada na tela.

Nos últimos anos, testemunhamos um crescimento na produção e audiência de séries, marcando uma era de ouro da televisão. Esse boom pode ser atribuído a diversos fatores, como o surgimento de plataformas de streaming, que possibilitaram a criação de conteúdo diversificado e a disponibilidade sob demanda para os espectadores. Ademais, a expansão global das séries trouxe histórias envolventes e culturalmente diversas para um público crescente. As séries se tornaram uma forma de entretenimento altamente competitiva, impulsionando a inovação na narrativa, produção e até mesmo na trilha sonora. Esse crescimento na produção e na audiência de séries reflete a crescente importância do meio televisivo como uma plataforma para contar histórias complexas e relevantes, atendendo a uma ampla gama de gostos e interesses do público.

Considerando a série *Pose*, não se pode negligenciar o papel do audiovisual no contexto das plataformas de streaming. As transformações no consumo de conteúdos cinematográficos e televisivos impactam diretamente a forma como som e imagem são percebidos e articulados na narrativa. Conforme aponta Dall'Ara (2022, *apud*, PENHA, 2024), plataformas como Netflix, Amazon Prime Video e Apple TV+ modificaram significativamente os hábitos de consumo audiovisual, ao substituírem formatos tradicionais — como DVDs e sessões de cinema — por experiências baseadas na conveniência, na flexibilidade e no amplo acesso a diferentes tipos de conteúdo. Nesse mesmo sentido, Penha (2024) destaca que a tecnologia atual permite assistir a vídeos e programas sob demanda, em qualquer lugar e momento, com possibilidades de personalização que rompem com a rigidez da programação linear das emissoras. Essa evolução altera também a maneira como o áudio é concebido e utilizado, exigindo que trilhas sonoras e elementos sonoros sejam pensados para diferentes dispositivos e contextos de escuta. Assim,

o streaming não apenas redefine o acesso ao audiovisual, mas também impõe novas lógicas estéticas e técnicas que impactam diretamente a construção narrativa e a recepção sensível das obras.

CATEGORY IS: ELEMENTOS SONOROS NA CONSTRUÇÃO NARRATIVA DO AUDIOVISUAL.

Neste tópico serão apresentados conceitos de diferentes autores sobre a narrativa audiovisual e o papel da trilha sonora na construção do enredo, da atmosfera e das experiências sensoriais nas produções audiovisuais. A ideia é compreender como esses elementos interagem entre si e contribuem para uma linguagem expressiva e significativa.

A narrativa constitui um elemento estratégico no audiovisual, organizando os acontecimentos de forma coesa e interligando os diferentes componentes de uma obra.

Narrativa refere-se ao fenômeno lógico da representação audiovisual, como paradigma sociocultural, isto é, o conjunto de repertório que articula as imagens das imagens, os argumentos dos argumentos e emoldura as formas do relato [...] A narrativa audiovisual pode ser definida como projeto estratégico, um design que articula uma trama de ações e reações inter-relacionadas entre si, segundo uma cronologia interna ao relato, numa malha de linguagens (Winck, 2007, p. 33-34).

Segundo Winck (2007), a narrativa é compreendida como um fenômeno lógico e sociocultural da representação audiovisual, funcionando como um projeto estratégico que organiza uma rede de ações e reações em uma cronologia interna ao relato. Ainda conforme o autor, a narrativa antecede a criação do roteiro, o qual estrutura os elementos da história, funcionando como peça-chave do design audiovisual. O roteiro articula fantasia e realidade, orientando decisões criativas como o uso da música, os enquadramentos e os efeitos visuais, fundamentais para a construção de uma narrativa coesa e impactante.

2.1 Música

Levando em consideração os conceitos já apresentados sobre o assunto, pode-se também entender que a música exerce um papel singular dentro da narrativa audiovisual, por conferir intensidade, emoção e sentido às imagens e situações representadas. Leme (2011) explica que, desde a Antiguidade, a música assumia funções simbólicas e ritualísticas, sendo capaz de expressar o que outras

linguagens não conseguiam. Essa funcionalidade ancestral reforça o potencial da trilha sonora como ferramenta de amplificação da linguagem audiovisual, atuando como complemento expressivo e emocional.

Vale ressaltar que Moura (2023) observa a presença constante da música no cinema como elemento que desperta emoções e conecta o público à narrativa. Para Esteves (2022), a trilha sonora atua na criação de expectativas e na intensificação dos acontecimentos, além de facilitar a memorização de cenas marcantes por meio da associação entre temas musicais e eventos. Esse efeito de evocação é um recurso importante que amplia o impacto emocional mesmo após o término da obra audiovisual.

Sendo assim, Gorbman (1987, *apud* Miranda, 2011) afirma que, no cinema narrativo clássico, a música opera de maneira "transparente", ou seja, quase imperceptível, mas essencial para a imersão do espectador. Ela funciona como um dispositivo de sutura, ocultando rupturas narrativas e promovendo a fusão simbólica com a diegese, tanto no plano semiótico quanto no psicológico. Ainda segundo a autora, a experiência sonora pode provocar reações afetivas profundas, conectando o espectador a memórias.

A música não apenas intensifica o enredo, mas também extrapola os limites da diegese, colaborando para a criação de atmosferas, subjetividades e representações. A partir disso, torna-se essencial aprofundar a análise sobre os elementos que compõem a paisagem sonora do audiovisual, como o ruído, o silêncio e a fala, para compreender de forma mais detalhada como cada um atua na construção narrativa.

A música, quando inserida em obras audiovisuais, atua não apenas como elemento complementar, mas como um recurso expressivo e técnico fundamental para a construção da linguagem cinematográfica. Conceitos como ritmo, lirismo, contraponto, ponto de escuta e simbolismo musical contribuem para a compreensão de como a música pode intensificar experiências sensoriais e afetivas no espectador.

Segundo Martin (2011), a música tem como função agir sobre os sentidos, intensificando e aprofundando a sensibilidade do espectador. Para o autor, a música é capaz de moldar objetos interiores e atua com eficácia simbólica sobre o corpo e a mente. Em sua obra *A Linguagem Cinematográfica*, Martin categoriza os papéis que a música pode desempenhar no audiovisual: rítmico, dramático e lírico. No papel

rítmico, a música pode substituir ruídos, realçar movimentos ou valorizar o ritmo da montagem. No dramático, contribui como contraponto psicológico, reforçando tonalidades humanas e ambientações específicas. Já no lírico, a trilha sonora intensifica a densidade emocional de momentos dramáticos, criando uma dimensão sensível própria da linguagem musical.

Levando em consideração os conceitos já apresentados sobre o assunto, pode-se também entender que a música é um elemento estrutural do cinema moderno, cuja presença se desenvolveu junto à evolução das técnicas de montagem e da concepção estética do som. Eisenstein (*apud*, MARTIN, 2011), em seu manifesto de 1928, ao tratar do som como elemento independente da imagem, já apontava que o som não foi adicionado ao cinema, mas emergiu dele, como resposta às limitações do cinema mudo. Essa afirmação marca uma mudança de paradigma na forma como a música e o som passaram a ser pensados como recursos fundamentais da linguagem cinematográfica, especialmente nos movimentos como o cinema direto, nos Estados Unidos, e o cinema verdade, na França.

Vale ressaltar que esse deslocamento técnico e estético também reconfigura o papel da trilha sonora na pós-produção. A música, nesse contexto, deixa de ser apenas um recurso artificial de intensificação dramática e passa a dialogar com os sons captados no próprio ambiente filmado. Michel Chion (*apud*, Vanoye e Goliot-lété) aprofunda essa questão ao diferenciar os conceitos de ponto de vista e ponto de escuta, destacando que o som pode revelar o que um personagem ouve em determinada cena, criando camadas narrativas específicas. Assim, o ponto de escuta tem tanto uma dimensão espacial (de onde se escuta) quanto subjetiva (quem está ouvindo), sendo mediado pela imagem e pelo posicionamento técnico da captação sonora.

Para Martin (2011), essa convergência entre escuta e visão exige uma fidelidade ao espaço sonoro que seja compatível com o espaço visual, o que se tornou possível com técnicas como o acoplamento do microfone à câmera. Com isso, o som contribui para criar a sensação de autenticidade e continuidade estética no audiovisual. A trilha sonora, nesse contexto, não só reforça o realismo como também cumpre funções narrativas antes atribuídas aos intertítulos do cinema mudo, como transmitir informações através da voz off, por exemplo. Além disso, a música tem a capacidade de condensar ou dilatar o tempo, manipular emoções e

provocar reações inconscientes, destacando seu poder de atuação simbólica no processo cinematográfico.

Faz-se necessário, portanto, entender os conceitos relacionados à trilha sonora e à narrativa audiovisual, pois tais elementos contribuem significativamente para a construção de experiências sensoriais, simbólicas e afetivas nas obras audiovisuais.

Para Berchmans (*apud*, Leme, 2011), além da música, a arquitetura sonora do audiovisual também é composta por elementos como a voz — em suas formas de diálogos, monólogos e narrações — e os efeitos sonoros, que contribuem para a criação de atmosferas imersivas. Leme (2011) destaca que, quando organizados de maneira estratégica, esses elementos tornam a comunicação mais eficaz e a narrativa mais expressiva. A música, portanto, atua em conjunto com a voz e os efeitos para construir camadas de significados e sensações. Em muitos casos, os termos "trilha sonora" ou "paisagem sonora" são utilizados de forma incorreta para se referir apenas à música e a um produto audiovisual. A componente trilha sonora se refere a toda parte audível como: música, ruído, fala e silêncio. Para podermos entender mais sobre esses termos abordaremos de forma geral sobre o que se trata cada um deles.

A expressão "paisagem sonora" é atribuída a todo e qualquer campo de estudo acústico, seja ele uma composição musical, um programa de rádio, um meio ambiente acústico. A expressão refere-se tanto a ambientes reais quanto abstratos. Dado que a paisagem sonora é vinculada aos processos socioeducativos, culturais, históricos, políticos, entre outros. Está sujeita a mudanças contínuas e constantes. (SCHAFER, 1979).

2.2 Ruído

O fenômeno do ruído consolidou-se como um tema relevante para diversas áreas do conhecimento no contexto da modernidade. Durante a Segunda Guerra Mundial, especialmente com o advento da bomba atômica, os barulhos se intensificaram no mundo e passaram a fazer parte do cotidiano, ampliados pelos avanços industriais e tecnológicos. De acordo com Dias (2013), esse cenário foi marcado pelo crescimento das máquinas, das grandes cidades e da aglomeração populacional, o que favoreceu a incorporação do ruído como objeto de investigação científica.

Diante desse panorama, o ruído deixou de ser visto somente como interferência indesejada, ganhando condição de fenômeno social, urbano e estético,

especialmente nas sociedades industrializadas e urbanizadas. Assim, o barulho tornou-se parte intrínseca da paisagem sonora contemporânea, exigindo novas formas de escuta, compreensão e representação, inclusive no campo do audiovisual.

No cinema, as transformações tecnológicas contribuíram para ressignificar o uso dos sons e ruídos na construção narrativa. A introdução de equipamentos capazes de registrar o áudio diretamente no momento da gravação – o chamado som direto – marcou uma ruptura com a prática tradicional de se inserir vozes e efeitos sonoros apenas na pós-produção, como era feito por meio da chamada “voz em off” ou “voz de Deus” (Dias, 2013).

Esse novo procedimento técnico possibilitou uma maior aproximação com o real, dando protagonismo aos sons captados no próprio espaço fílmico. De acordo com Valente (1999, *apud*, Dias, 2013), isso se relaciona ao conceito de diegese sonora, isto é, sons que têm origem dentro da narrativa e do espaço ficcional representado. O ruído, nesse sentido, passa a ser elemento legítimo da construção estética, e não mero resíduo técnico.

Dias (2013), ao citar Marcelo Martin em *A Linguagem Cinematográfica*, apresenta uma classificação dos ruídos segundo sua origem e função. Entre eles estão os **ruídos naturais** (sons da natureza como trovões, ventos, água corrente e gritos de animais), **ruídos mecânicos** (barulhos de carros, aviões e sons urbanos), **palavras ruídos** (murmúrios, vozes de fundo, falas não proeminentes), e a **música ruída** (sons de filmes musicais ou trilhas que emergem diegeticamente).

Essas categorias ajudam a compreender como os ruídos são utilizados para criar atmosferas, transmitir emoções e tornar mais crível a diegese do filme. Ao optar pela captação do som direto, o cineasta assume também a presença dos ruídos, reconhecendo-os como parte da realidade representada.

Dessa forma, os sons ambientes, vozes fragmentadas e ruídos urbanos tornam-se elementos narrativos e sensoriais, que dialogam com a proposta estética e com a intenção comunicacional da obra cinematográfica. Diante das transformações técnico-estéticas no campo do audiovisual, o ruído deixa de ser compreendido como simples distúrbio para se tornar um recurso expressivo fundamental.

Com base nos estudos de Dias (2013) e Martin, observa-se que os ruídos não apenas compõem a ambiência sonora das cenas, mas também carregam significados simbólicos e contribuem para a construção da realidade fílmica.

Ao serem incorporados de forma consciente, esses elementos revelam a complexidade da escuta no cinema contemporâneo e reforçam a dimensão estética e política da sonoridade. Assim, compreender o ruído no audiovisual é reconhecer seu papel estruturante nas narrativas, nas experiências sensoriais e na articulação entre ficção e realidade.

2.3 Silêncio

O silêncio, frequentemente percebido como a ausência de som, ganha significados expressivos e simbólicos quando inserido no contexto audiovisual. No cinema e na teledramaturgia, ele não apenas interrompe a sonoridade, mas pode também intensificar emoções, destacar momentos dramáticos e estabelecer atmosferas. A aparente ausência, na verdade, se converte em presença, gerando sentidos que ultrapassam a linguagem verbal.

Segundo Dias (2013), o silêncio possui múltiplas dimensões dentro da linguagem cinematográfica. Para a autora, não se trata de uma simples interrupção sonora, mas de um elemento expressivo que dialoga com a dramaticidade das cenas, sendo capaz de evocar sentimentos como solidão, introspecção e até angústia. A autora cita ainda a reflexão de Wisnik (1989), ao explicar que o som, para existir, depende de pausas, de lacunas, de ausências. Como afirma Wisnik: “Não há som sem pausa. O tímpano auditivo entraria em espasmo. O som é presença e ausência, e está, por menos que isso apareça, permeado de silêncio” (1989, p. 16). Essa percepção revela que o silêncio não é um vazio, mas parte integrante da experiência sonora — uma oscilação entre sinal e pausa que estrutura a escuta.

O silêncio, portanto, não é simplesmente a ausência de ruído, mas uma instância carregada de significado e sensação. Conforme destaca Dias (2013), mesmo quando há silêncio absoluto na cena, o corpo humano continua a produzir sons — respiração, batimentos cardíacos, murmúrios internos — o que aponta para a impossibilidade de um silêncio absoluto. O silêncio torna-se, assim, uma construção perceptiva e estética. No audiovisual, ele pode representar o isolamento

de personagens, marcar o tempo psicológico de uma narrativa ou acentuar a tensão de determinada cena.

Dias (2013) também destaca o uso simbólico do silêncio na teledramaturgia, especialmente quando utilizado para expressar sentimentos que não se comunicam verbalmente, como no intervalo entre falas, nas pausas dramáticas ou nos momentos em que o personagem respira ou reflete. Dessa forma, compreende-se que o silêncio no audiovisual é um recurso expressivo de grande valor narrativo. Longe de ser ausência ou vazio, ele opera como um elemento de linguagem, constituindo atmosferas e modulando emoções. A reflexão de Wisnik (1989), incorporada por Dias (2013), nos permite perceber que a escuta é feita de presenças e ausências que se alternam. O silêncio, assim, não deve ser entendido como a falta de som, mas como parte constitutiva da própria experiência sonora e cinematográfica, capaz de comunicar intensamente o não dito, o interior e o subjetivo.

2.4 Fala

Neste tópico, serão apresentados conceitos de diferentes autores sobre o uso da fala — ou do diálogo — como elemento sonoro no audiovisual. A palavra falada, embora associada automaticamente ao cinema sonoro, não é um recurso exclusivo nem tampouco essencial à linguagem cinematográfica, como destaca Marcel Martin (2003). Para o autor, os diálogos representam um procedimento acessório, e não o centro expressivo do cinema. No entanto, seu uso, quando bem articulado à imagem, pode reforçar o realismo e contribuir para a identificação dos personagens com suas vivências sociais e históricas.

Segundo Martin (2003), a fala é, ao mesmo tempo, um fator constitutivo da imagem e um elemento sonoro que se mistura com os demais sons da cena, como ruídos e música. A decupagem da fala, portanto, obedece à mesma lógica narrativa da montagem visual, ainda que possa, como a música, atravessar cortes e funcionar como elo de continuidade entre cenas. A importância da fala reside, sobretudo, em sua capacidade de carregar sentido e expressar a totalidade humana — ou seja, a voz de um personagem não comunica apenas palavras, mas também sua origem, classe social, subjetividade e contexto histórico.

Levando em consideração os conceitos já apresentados, pode-se entender que o diálogo no cinema não deve funcionar como uma simples repetição da

imagem, evitando o pleonasma e buscando, como a música, manter uma linha própria, em contraponto ao que é visto (Martin, 2003). Essa autonomia da fala enriquece a narrativa audiovisual e permite que ela se articule de forma complexa, ampliando as possibilidades interpretativas da cena. Para isso, é preciso que haja uma adequação entre o estilo do diálogo e a proposta estética e narrativa da obra.

Vale destacar que existem diferentes tipos de diálogo empregados no audiovisual. Martin (2003) distingue entre o diálogo teatral, literário e o realista. O primeiro é marcado por uma construção artificial, próximo do texto dramático; o segundo se apoia em recursos da linguagem escrita, como a elipse e o subentendido; já o diálogo realista busca imitar a linguagem cotidiana, com simplicidade e fluidez, aproximando-se da forma como as pessoas falam no dia a dia. Nenhuma dessas formas é superior às outras; o fundamental é que estejam em consonância com a proposta narrativa e não destoam do contexto da cena.

Sendo assim, Martin (2003) ressalta que o diálogo deve sempre se submeter à imagem, funcionando como um de seus componentes, e jamais se sobrepor a ela. Tal como a música, a fala precisa manter sua própria linha narrativa, evitando redundâncias e contribuindo para a riqueza expressiva do filme. O diálogo eficaz é aquele que acompanha a imagem com coerência, mas sem perder sua força como elemento independente de construção de sentido.

Faz-se necessário, portanto, compreender a fala como parte integrante da paisagem sonora no audiovisual, que, ao lado dos ruídos, do silêncio e da música, compõem a experiência sensível e narrativa do espectador. A análise desse elemento contribui para entender como o som atua na construção de sentido, densidade e realismo, abrindo espaço para um olhar mais crítico e profundo sobre as estratégias narrativas da linguagem audiovisual.

CATEGORY IS: REPRESENTAÇÃO

Neste capítulo, serão apresentados conceitos de diferentes autoras e autores sobre os temas de identidade, representação e performance, fundamentais para a compreensão das construções sociais e simbólicas envolvidas nas relações de gênero e sexualidade. A proposta é refletir sobre como esses conceitos se desenvolveram historicamente e conforme articulados por meio de discursos, práticas sociais e dispositivos culturais.

Para Michel Foucault (apud Teles, 2022), a sexualidade — e, por extensão, o gênero — não é uma essência natural, mas um efeito produzido por dispositivos e tecnologias de poder que operam sobre os corpos. Essa perspectiva desmonta a ideia de um "gênero verdadeiro", revelando que os corpos são regulados por instituições, discursos e normas disciplinares. O gênero, nessa leitura, é efeito de uma maquinaria social que organiza comportamentos, desejos e relações de poder.

A partir dessa base em Foucault, Judith Butler (apud OLIVEIRA, 2021) propõe que o gênero seja performativo — ou seja, não é uma identidade estável que precede os atos, mas algo que se constitui por meio da repetição de performances. A performatividade, segundo a autora, é o mecanismo pelo qual as normas sociais produzem a aparência de coerência entre sexo, gênero e desejo. Essa repetição, embora regulada, também abre espaço para subversões e dissidências que desestabilizam a matriz heteronormativa. Assim, o gênero não é o que se é, mas o que se faz continuamente.

Butler aprofunda sua crítica ao destacar que não apenas o gênero, mas o próprio sexo, é construído discursivamente: “Se o caráter imutável do sexo é contestável, talvez o próprio constructo chamado ‘sexo’ seja tão culturalmente construído quanto o gênero; a rigor, talvez o sexo sempre tenha sido o gênero.” (Butler, 2003, p. 24-25)

Essa formulação desestabiliza a distinção entre natureza e cultura, sugerindo que ambos — sexo e gênero — são produtos de regimes de saber-poder. Para Sierra (2016), essa ruptura representa um “salto epistemológico”, pois desloca os feminismos centrados na identidade ao questionar as categorias fixas de “homem” e “mulher”, e propõe um pensamento mais fluido, próximo das contribuições queer.

Nesse contexto, Teresa de Lauretis propõe uma ampliação crítica que vai além de Foucault e radicaliza algumas das propostas de Butler. Para Lauretis (1994), o gênero deve ser compreendido como uma representação, o que não significa que seja ilusório ou fictício, mas sim como um sistema simbólico e sociocultural que atribui significados aos corpos, identidades e papéis sociais. “Gênero é (uma) representação — o que não significa que não tenha implicações concretas ou reais, tanto sociais quanto subjetivas, na vida material das pessoas.” (Lauretis, 1994, p. 209). A autora afirma também que o

gênero é produzido por meio de tecnologias sociais e culturais — como a mídia, o cinema, o discurso científico e até o feminismo — que operam sobre os corpos e subjetividades. A autora dialoga com Foucault ao utilizar o conceito de “tecnologia”, mas o ultrapassa ao incluir a análise das diferenças entre os investimentos subjetivos de homens e mulheres nos discursos da sexualidade, algo ausente na teoria foucaultiana. “O gênero não é uma propriedade de corpos nem algo existente a priori nos seres humanos, mas [...] o conjunto de efeitos produzidos em corpos, comportamentos e relações sociais, por meio do desdobramento de uma complexa tecnologia política.” (Lauretis, 1994, p. 208)

O gênero, para Lauretis, representa uma relação social, não um indivíduo isolado. Em outras palavras, o sujeito de gênero é sempre construído em relação a um sistema preexistente de diferenças sexuais, estruturado por hierarquias e oposições binárias. “O sistema sexo-gênero é tanto uma construção sociocultural quanto um aparato semiótico, um sistema de representação que atribui significado (identidade, valor, status) aos indivíduos na sociedade.” (Lauretis, 1994, p. 212)

Lauretis ainda propõe que a construção do gênero ocorre por meio de tecnologias do gênero (como o cinema) e de discursos institucionais (como a teoria), os quais têm o poder de controlar o campo do significado social e, assim, produzir, promover e “implantar” representações de gênero. Contudo, ela afirma que termos para uma construção diferente do gênero também existem — especialmente nas margens dos discursos hegemônicos. Propostos de fora do contrato social heterossexual e inscritos em práticas micropolíticas, tais termos podem contribuir para a construção do gênero de forma alternativa. Seus efeitos ocorrem em nível local, nas resistências subjetivas e nas formas de auto-representação (Lauretis, 1994, p. 228).

Ampliando essa discussão, Kimberlé Crenshaw (2002) introduz o conceito de interseccionalidade como ferramenta essencial para compreender como os marcadores sociais — especialmente gênero, raça e classe — se cruzam na produção das subjetividades. A autora demonstra que as opressões não atuam de forma isolada, mas sobreposta e simultaneamente, criando camadas específicas de exclusão. Em sua análise, mulheres negras, por exemplo, são frequentemente invisibilizadas tanto nos discursos feministas

brancos quanto nos movimentos antirracistas masculinos, evidenciando a necessidade de um pensamento que reconheça as diferenças dentro da diferença. Ao examinar casos jurídicos e políticas públicas, Crenshaw revela como a ausência de reconhecimento dessas intersecções resulta em lacunas institucionais que perpetuam a desigualdade. Essa perspectiva contribui para o campo da representação ao mostrar que os discursos normativos não apenas definem quem é visto, mas também quem é ignorado.

A esse conjunto de reflexões, somam-se as contribuições do transfeminismo decolonial, como apresentado por Diana Maciel Dias e Jo P. Barros Klinkerfus (2024). Em análise literária sobre a representação de mulheres trans e travestis, as autoras abordam a monstruosidade como metáfora para a exclusão histórica dessas identidades e ressaltam a força da autodeterminação como forma de resistência simbólica e afetiva. A partir dos conceitos de Susan Stryker (2006) e Letícia Nascimento (2021), compreende-se que a construção social da transgeneridade é frequentemente marcada por emoções sociais negativas — como o nojo, o medo e o ódio — que operam como dispositivos de exclusão. No entanto, quando pessoas trans produzem suas próprias narrativas, essas imagens podem ser ressignificadas.

A ideia de autodeterminação, conforme proposta por Nascimento, resgata os conceitos de autodefinição e autoavaliação de Patricia Hill Collins (2016), reafirmando que os sujeitos trans não apenas constroem sua identidade, mas também redefinem os contornos normativos do que é ser “homem”, “mulher” ou “humano”. Essa agência narrativa e simbólica rompe com o silenciamento imposto pelo “cistema” — conceito de Patel (2017) — e afirma outras formas de existir e representar-se.

Assim, a construção do gênero é tanto produto quanto processo da sua representação. E essa construção continua operando intensamente nos Aparelhos Ideológicos do Estado, conceito elaborado por Althusser (1970), como também nas práticas culturais, na arte e até no próprio feminismo. Lauretis afirma ainda que o gênero pode ser construído até mesmo por meio da sua desconstrução. Ou seja, discursos que procuram romper com a normatividade — como os feminismos radicais ou teorias queer — também participam da contínua produção do gênero. “O gênero, como o real, é não apenas o efeito da representação, mas também o seu excesso — aquilo que

permanece fora do discurso como um trauma em potencial.” (Lauretis, 1994, p. 209)

Essa abordagem permite compreender que o gênero não é estático, mas sim um campo de disputas simbólicas e políticas, constantemente tensionado pelas representações culturais. Desse modo, as produções audiovisuais participam desse processo ao reforçar ou subverter os sentidos normativos de masculinidade, feminilidade e outras identidades dissidentes. Compreender o gênero como construção representacional — como fazem Foucault, Butler, Lauretis, Crenshaw e os estudos transfeministas decoloniais — é essencial para refletir criticamente sobre como os discursos culturais organizam o reconhecimento e a exclusão de subjetividades, sobretudo aquelas historicamente marginalizadas.

CATEGORY IS: POSE — ENREDO, PERSONAGENS E CONTEXTO NARRATIVO

Neste capítulo, serão apresentados conceitos e informações fundamentais para a compreensão do objeto de estudo desta pesquisa: a série *Pose* (2018–2021). Busca-se contextualizar sua criação, os principais personagens e acontecimentos, especialmente no que se refere à primeira e à segunda temporada — com foco no episódio inaugural da segunda. Além disso, serão discutidas as estratégias narrativas da série que envolvem representatividade, afeto e música como elementos centrais da construção dramática.

A série *Pose*, criada por Ryan Murphy, Brad Falchuk e Steven Canals, retrata de forma sensível e impactante a cultura *ballroom* de Nova York entre os anos de 1987 e 1994. Seu enredo gira em torno das vivências de personagens LGBTQIAPN+, em especial pessoas negras, latinas, trans e não normativas. Ao longo de três temporadas, *Pose* aborda temas como o preconceito estrutural, o impacto da epidemia de HIV/Aids, cirurgias de redesignação sexual, prostituição e, principalmente, a luta pela afirmação identitária em uma sociedade que marginaliza essas existências.

A série *Pose* é composta por três temporadas, totalizando 26 episódios: a primeira temporada contém 8 episódios, a segunda conta com 10, e a terceira apresenta mais 8 episódios. O recorte escolhido para análise está localizado no primeiro episódio da segunda temporada, intitulado *Acting Up*.

Esse episódio retoma acontecimentos da primeira temporada, apresentando o cenário das casas de ballroom após o impacto do diagnóstico de HIV de Pray Tell e a luta de Blanca contra a doença. Blanca e Pray Tell são os protagonistas da série. Blanca, fortalecida por um novo propósito, decide ampliar sua atuação política e artística, ao mesmo tempo, em que busca inspirar sua casa.

O trecho selecionado para análise está situado entre 10 minutos e 4 segundos até 13 minutos e 19 segundos, momento em que ocorre a exibição da música "Vogue", de Madonna, na televisão. A cena mostra a reação das personagens diante da popularização de elementos da cultura ballroom, sinalizando o início de uma nova fase para essas comunidades dentro da narrativa da série.

Segundo Teles (2022), essa construção confere à série uma autenticidade rara na ficção televisiva contemporânea, uma vez que não apenas encena, mas mobiliza afetivamente os discursos e os corpos que coloca em cena. Essa potência narrativa, segundo o autor, está diretamente ligada ao fato de que aqueles que produzem a obra compartilham, em grande parte, das vivências dos personagens que representam.

Levando em consideração os conceitos já apresentados, pode-se também entender que o afeto mobilizado em *Pose* é um recurso estético e narrativo que estrutura a série e possibilita a construção de personagens densos e complexos. Para Teles (2022), essa mobilização afetiva é essencial para compreender figuras como Blanca Evangelista, Pray Tell, Elektra Abundance, Damon Richards e Angel Evangelista. Esses personagens se organizam em torno das *houses*, estruturas familiares alternativas que acolhem jovens expulsos de seus lares por conta da orientação sexual ou identidade de gênero. Nesse espaço simbólico, os bailes se tornam mais do que celebrações: são manifestações de existência, de luta e de pertencimento.

Vale ressaltar que a música, nesse contexto, aparece como elemento estruturante da linguagem da série, sendo mais do que um pano de fundo sonoro: ela ocupa lugar central na construção da identidade coletiva e na condução emocional da narrativa. É por meio dela que a série articula afetos, intensifica tensões e destaca as transformações subjetivas dos personagens.

Pose foi transmitida originalmente pelo canal FX e, posteriormente, disponibilizada em plataformas como Star+ e Disney+. Tornou-se um fenômeno cultural que ampliou a visibilidade da comunidade LGBTQIAPN+ nos meios de

comunicação de massa. No episódio de estreia da segunda temporada, exibido em 11 de junho de 2019, a série registrou 1,2 milhão de telespectadores nos Estados Unidos, tornando-se o episódio mais assistido da produção até então (Maas, 2019; McNulty, 2019). Esses números evidenciam não apenas o interesse crescente pela temática, mas também o impacto sociocultural de *Pose* ao dar centralidade a narrativas historicamente marginalizadas.

Faz-se necessário, portanto, compreender os conceitos relacionados à autenticidade, representatividade e mobilização afetiva na narrativa audiovisual, pois eles são fundamentais para analisar o impacto sonoro e estético da série — especialmente no episódio inicial da segunda temporada. Esse episódio marca o momento em que a cultura *ballroom* começa a ser influenciada pela cultura pop, com a explosão da música *Vogue*, de Madonna, que leva ao mainstream uma estética antes marginalizada. A análise proposta neste trabalho se debruça sobre essa cena específica para investigar como os elementos sonoros — e especialmente a música — potencializam sentidos, expressam tensões e ativam afetos na narrativa.

METODOLOGIA

Este capítulo dedica-se à análise do objeto deste estudo, com foco em compreender a forma como os elementos sonoros — ruídos, diálogos, silêncio e música — atuam na construção narrativa da série *Pose* (2018). Para tanto, optou-se pela metodologia de análise fílmica proposta por Vanoye e Goliot-Lété (2009), que parte da desconstrução detalhada das cenas, isolando seus elementos constitutivos — visuais e, sobretudo, sonoros — para, posteriormente, compreender como esses elementos se articulam na produção de sentidos. O processo inicial consiste na decupagem do trecho selecionado, mapeando os elementos sonoros presentes, tais como ruídos ambientes, efeitos, trilha musical e falas. Essa abordagem permite observar não apenas os sons enquanto recursos técnicos, mas também suas funções narrativas, simbólicas e estéticas dentro da diegese audiovisual. Além disso, essa análise dialoga com os conceitos de representação e performance de gênero discutidos por Teresa de Lauretis (1994), uma vez que os discursos sonoros presentes nas cenas contribuem diretamente para a construção das subjetividades, identidades e tensões que atravessam os corpos dissidentes retratados na obra.

A análise proposta neste trabalho parte de um recorte específico⁷ do primeiro episódio da segunda temporada da série *Pose* (2019), produção norte-americana que retrata a cultura ballroom e as experiências da população LGBTQIA+ negra e latina na cidade de Nova Iorque durante os anos 1980 e 1990. O recorte em questão se concentra nas primeiras cenas do episódio, nas quais se observa não apenas a construção narrativa, mas também como os elementos sonoros — ruídos, diálogos e música — desempenham papel essencial na composição dos sentidos.

Compreender como esses elementos são articulados dentro da linguagem audiovisual permite refletir sobre a materialidade do filme e sua potência enquanto discurso. Para tanto, este trabalho se apoia nos referenciais de Vanoye e Goliot-Lété (2009), que oferecem uma metodologia de análise fílmica baseada na desconstrução e reconstrução dos elementos que compõem o audiovisual, além dos aportes teóricos de Christian Metz e Teresa de Lauretis, fundamentais para pensar os conceitos de enunciação, narrativa e representação.

De acordo com Vanoye e Goliot-Lété (2009), analisar um filme consiste, primeiramente, em fragmentá-lo, desconstruindo sua materialidade, isto é, separando seus elementos constitutivos — imagem, som, diálogos, ruídos, enquadramentos, movimentos de câmera — que, quando percebidos de forma integrada, podem passar despercebidos a uma observação superficial. Analisar é, portanto, “despedaçar, desconstruir, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se perceberam isoladamente a olho nu” (Vanoye; Goliot-Lété, 2009, p. 15).

A etapa seguinte da análise consiste na reconstrução desse material, estabelecendo relações entre os elementos isolados, para compreender como se articulam para produzir sentidos e dar coesão à narrativa. Nesse sentido, o conceito de linearização, segundo Vanoye e Goliot-Lété (2009), diz que acontece quando, em um filme ou desenho, podemos sentir o que os personagens estão ouvindo. Se escutamos um barulho, conseguimos identificar de onde ele vem. As vozes, conversas e músicas são importantes para criar essa sensação e ajudam a contar a história de forma mais clara. Além disso, a homogeneização dos significantes narrativos refere-se à harmonização de diferentes elementos visuais e de som em

⁷ Recorte específico: Link do vídeo <https://youtu.be/B3Z9lnwRCuU>

uma produção audiovisual, como a relação entre as legendas e as imagens, o desempenho dos atores, a unidade do roteiro e o perfil dramático dos personagens.

Também é importante ter sincronismo entre a imagem e os sons, incluindo palavras, ruídos e música. Isso garante que a história seja contada de forma coesa e cativante. Torna-se fundamental esses conceitos, pois se refere aos mecanismos que garantem a fluidez da narrativa audiovisual e elabora a continuidade, articulando os diferentes planos e cenas por meio de elementos sonoros (como ruídos, música e diálogos) e visuais, criando uma impressão de continuidade no fluxo narrativo. Esses meios fazem com que as pessoas esqueçam que as imagens do filme são separadas e unidas, tornando-as contínuas quando assistimos. (Vanoye; Goliot-Lété, 2009).

Além disso, é necessário compreender que o filme, enquanto discurso audiovisual, opera em um regime próprio de enunciação, distinto da comunicação verbal direta. Segundo Metz (Vanoye; Goliot-Lété, 2009), embora os filmes façam uso de marcas como pronomes pessoais, advérbios de tempo e lugar e tempos verbais, essas não operam como na linguagem oral. Nos diálogos cinematográficos, essas marcas não remetem à enunciação do filme em si, mas a uma enunciação interna, construída dentro do universo diegético.

Por fim, Teresa de Lauretis (1994) contribui com a reflexão sobre a representação, compreendendo-a como um processo que articula tanto as estruturas narrativas quanto os dispositivos culturais que moldam as identidades de gênero e sexualidade. A autora ressalta que toda narrativa é, também, um ato de construção de sentidos sobre os corpos, as subjetividades e suas possibilidades de existência.

ANÁLISE

Antes da etapa interpretativa da sequência de cenas analisada, faz-se a decupagem dos elementos sonoros presentes em cada uma delas, bem como uma descrição resumida dos elementos visuais, de modo a possibilitar a compreensão integral do contexto narrativo, conforme destacado na tabela a seguir.

	Música	Diálogo	Ruídos
--	--------	---------	--------

CENA 1 Cozinha de Blanca Descrição: Blanca está em sua cozinha preparando um almoço, se mostra curiosa ao ouvir um flash e a voz do um dos seus filhos.		Lil papi: Isso! Essa aqui vai ficar boa! Lil papi: ah hum... Angle: risos Lil papi: Isso! Pode me fazer um favor? Angel: Tá! Lil papi: Eh... olha bem para câmera! Lil papi: Olha prá cá, prá cá! Isso, isso! Lil papi: Agora um sorriso!	• Click da câmera fotográfica • sirene policial • Barulho de veículos • Tampa do tempero • Barulho de água fervendo • Barulho de algo fritando na panela
CENA 2 Sala Descrição: Blanca fica em observação ao ver o ensaio amador que Lil Papi está fazendo de Angel.	<i>what are you looking at?</i> Tradução: o que você está olhando? Pad synth atmosférico - <i>Finger snaps</i> (estalos dos dedos em rítmicos) - <i>Hi-hat eletrônico</i> suave 10:27-teclado sintetizado 10:28- dedilhados (<i>Fingir Snaps</i>)	Lil papi: Hamm... Lindo! He..! Angel: Risos.	• Câmera fotografia • Barulho de veículos • buzinas • Sirene • policial • Barulho do Ventilador • Freio de caminhão • Barulho do trem

CENA 3 Cidade de Nova Iorque Descrição: Apresenta uma grande movimentação na cidade de Nova Iorque, presença de automóveis, prédios, pessoas andando ou em cafeterias, nos anos 90	Música intensifica: <i>A linha de baixo sintetizada e batida TR-909 se tornam claras.</i> 10:35-Baixo sintetizado		• Barulho de veículo • Buzinas
CENA 4 Salão de Beleza Descrição: Blanca em seu trabalho fica entusiasmada ao ouvir uma música na rádio que celebra sua cultura, conversa com sua cliente sobre a Madonna está abrindo portas ao fala da comunidade LGBT nas músicas.	Trecho instrumental com <i>piano sincopado e batida house completa</i>, porém com o volume da música reduzido. Madonna: Strike a Pose Look around, everywhere you turn is heartache It's everywhere that you go (look around) Tradução Olhe ao redor, onde quer que você vire é mágoa Está em todos os lugares que você vai (olhe ao redor)	Blanca: Olha gente! Ouviram isso? Cliente de Blanca: Há ha ha... Você sabia que esse é o novo single de Madonna? Cliente de Blanca: Ela tá tocando direto na rádio. Vai ser o sucesso do verão! Blanca: A mulher mais famosa do mundo fez uma música pra gente! Blanca: Faça uma pose.	Música baixa com ruídos suaves de estação de rádio Vozes suaves de pessoas conversando Som de alerta de estufa (informando o fim do tempo) Barulho da porta da estufa abrindo. Barulho da porta fechando Passos suaves Som de porta abrindo

			Som de veículo andando
CENA 05 Festa ballroom/ Concurso Descrição: Pray tell mestre de cerimônia do concurso anuncia mais uma categoria paralelo a isso Blanca, Candy e Elektra no bar discutem a presença da madonna e sua popularidade como uma grande promessa de mudança para comunidade que vive sobre as margens.	O volume da música aumenta. Nitidez dos elementos dos sonoros como: sintetizadores, piano e bateria eletrônica. Há um linha temporal diferenciada da música original, apresenta cortes na música. Uma construção fragmentada para narrativa	Pray tell: E a categoria e... Efeito, modelo na passarela. Momento que vemos a conversa entre as personagens na cena. Blanca: Tudo está prestes a mudar, está claro como o sol! Candy: Então você precisa ir ao oftalmólogo, porque nada aqui vai mudar para alguém! Eu hein! Blanca: A Madonna tá dando voz a gente agora, garota! Blanca: Há quanto tempo estamos no gueto? Elektra: Há uns 20 anos! Desde que Cristal La Beijá perdeu muitos títulos para garotas brancas. Momento que voltamos para o desfile. Pray tell: Aham! Isso aí! Mostra mais! Pray tell: Essa passarela está me deixando empolgado,	• Ruído do microfone (microfonia) • ruído de pessoas conversando. • ruído de pessoas comemorando quem está desfilando • ruído do público gritando o nome da Angel e comemorando sua presença na passarela. • Pray tell anuncia ganhadora repetindo as palavras Evange e Lista e público repetindo com ele. Uma citação da casa que Angel representa

		crianças! Quem mais? Pray tell: Ham... vamos adivinhar! Você vai mostrar o rosto belezinha? Blanca: Essa é minha filhota! Voltamos a conversa entre as personagens Blanca: Escreva o que digo hein! Vogue é só o começo! Blanca: A Madonna é a vanguarda de tudo! Blanca: O que você acha que pode ser mais novo do que o mundo inteiro desconhecido, transbordando coragem, beleza e talento puro? Blanca: Não gente, Olha! Blanca: A Madonna vai procurar a gente, e quando isso acontecer, meu bem, a Casa Evangelista vai estar pronta. Eu, hein! Pray tell: Jurados, as notas! As cartas nunca mentem, meus caros. Pray tell: E o prêmio vai para.. A garota	
--	--	---	--

		mais radiante do salão. Pray tell: Miss. Angel Evangelista!	
--	--	--	--

Cena 1 – Cozinha de Blanca

Na primeira cena, observa-se a personagem Blanca em sua cozinha, preparando uma refeição. A ausência inicial de trilha musical desloca a atenção para os ruídos diegéticos e para o diálogo entre os personagens. Sons como veículos passando na rua, sirenes, água fervendo, tampa de panela, fritura e, principalmente, os cliques de uma câmera fotográfica compõem uma paisagem sonora que, segundo Schafer (2001), é o conjunto de sons que caracteriza um ambiente específico.

Essa composição sonora exerce uma função dupla: de um lado, estabelece a espacialidade da cena — um ambiente urbano, doméstico e cotidiano —, e, de outro, contribui para o processo de linearização da narrativa, como apontam Vanoye e Goliot-Lété (2009). Nesse ponto, destaca-se a presença dos sons da câmera fotográfica, cuja fonte ainda não é revelada visualmente ao espectador, nem à própria personagem Blanca, que demonstra curiosidade diante desse som vindo de fora do enquadramento.

Este recurso dialoga diretamente com o conceito de ponto de escuta, proposto por Metz (apud Vanoye e Goliot-Lété, 2009), no qual há uma disjunção entre o que se vê e o que se ouve na cena. O som antecede a revelação visual, conduzindo tanto o personagem quanto o espectador a um estado de expectativa. Esse mecanismo não apenas organiza a narrativa, mas também revela o controle que a linguagem audiovisual exerce sobre os corpos e sobre a produção de sentido, ecoando Michel Foucault (apud Teles, 2022), para quem a visibilidade e a escuta são dispositivos de poder que regulam corpos e subjetividades.

Figura 1: Cozinha de Blanca



Fonte: série *Pose* (2018–2021)

Cena 2 – Sala

A segunda cena oferece a resolução do enigma sonoro anterior: trata-se de um ensaio fotográfico amador realizado por Lil Papi, com Angel posando para as fotos. Neste momento, a música emerge na diegese — especificamente, a canção *What Are You Looking At?*, cuja tradução (“O que você está olhando?”) já sugere uma relação direta com a ação de Angel posar, ser observada e, simbolicamente, reivindicar visibilidade.

Na imagem, Angel aparece diante de uma janela, com a luz do sol atravessando o ambiente e iluminando intensamente seu corpo. A composição visual destaca Angel como figura central, luminosa e bela — em contraste com o apagamento simbólico ao qual pessoas trans, negras e latinas são historicamente submetidas. Essa luz pode ser lida como metáfora da visibilidade reivindicada, uma ação performática que, segundo Judith Butler (2003), é sempre repetida e moldada pelas normas que busca contestar.

A sincronização entre imagem, música e movimentos corporais de Angel reforça a homogeneização do significante audiovisual (Vanoye e Goliot-Lété, 2009), mas também indica uma performatividade que transgride a norma de gênero, afirmando-se na imagem como mulher, como modelo e como sujeito desejante. Aqui, o gênero aparece como representação cultural, no sentido proposto por Teresa de Lauretis (1994), que entende o gênero como um sistema de signos e tecnologias sociais que produzem identidades e subjetividades — e também como espaço de resistência, onde as margens criam novos modos de existir.

Além disso, a interseccionalidade proposta por Crenshaw (2002) permite compreender Angel como um corpo atravessado simultaneamente por raça, gênero e classe, cujas camadas de marginalização potencializam a violência e o apagamento, mas também a potência simbólica de ser vista, desejada e representada em sua complexidade. Sua imagem iluminada pela janela não é apenas poética, é política.

Figura 2: Sala



Fonte: série *Pose* (2018–2021)

Cena 3 – Cidade de Nova Iorque

A sequência da cidade funciona como uma transição, reforçando o ambiente urbano e suas dinâmicas. A trilha sonora se intensifica, com batidas eletrônicas e baixo sintetizado, enquanto a câmera percorre imagens da cidade, prédios, carros e pessoas. Este é um exemplo clássico do que Vanoye e Goliot-Lété (2009) denominam como uso do som para linearização e reforço de atmosfera, permitindo ao espectador compreender o espaço onde a narrativa se desenrola, sem necessidade de diálogos ou explicações expositivas.

Figura 3: Cidade de Nova Iorque



Fonte: série *Pose* (2018–2021)

Cena 4 – Salão de Beleza

A presença da música “Vogue”, de Madonna, na cena do salão de beleza, adquire uma carga simbólica importante. Quando Blanca afirma que Madonna está dando visibilidade à comunidade LGBTQIA+, ela expressa uma esperança no poder transformador da representação midiática.

Entretanto, segundo Teresa de Lauretis (1994), essa visibilidade é sempre produzida dentro de um sistema de representação regulado por discursos e instituições. Ou seja, embora a mídia possa dar “voz”, ela também reproduz tecnologias de poder que enquadram os corpos dissidentes dentro de limites aceitáveis de consumo e imagem. Candy, ao rebater Blanca dizendo que “nada vai mudar para alguém como nós”, expõe justamente essa tensão entre representação e materialidade, entre o símbolo e a vida concreta — uma crítica que também ecoa na análise de Crenshaw (2002), que mostra como mulheres negras e trans são muitas vezes invisibilizadas mesmo nos espaços onde supostamente ganham visibilidade.

Figura 4: Salão de Beleza



Fonte: série *Pose* (2018–2021)

Cena 5 – Festa Ballroom / Concurso

Na cena da festa ballroom, observa-se como a linguagem sonora se intensifica e torna-se protagonista na construção da narrativa e do sentido simbólico da cena. Os elementos sonoros — como a trilha eletrônica, os ruídos do microfone, os aplausos do público, as comemorações e, sobretudo, os gritos exaltando Angel — não apenas configuram a ambientação da cena, mas também operam como dispositivos de reafirmação identitária e representacional. Ao mesmo tempo em que a música embala os desfiles na passarela, ocorre, paralelamente, o diálogo entre Blanca, Candy e Elektra no bar. Essa conversa explicita as tensões que atravessam os processos de representação cultural, especialmente no que se refere à apropriação da cultura ballroom pelo mainstream. Quando Blanca afirma, com entusiasmo, que Madonna está dando visibilidade à comunidade, Candy, de forma crítica, rebate dizendo que “nada vai mudar para alguém como nós”. Esse embate verbal se insere diretamente nas discussões propostas por Teresa de Lauretis (1994), ao compreender que o gênero — e, por extensão, as identidades que fogem à norma — é uma construção representacional, estruturada por um sistema de signos, discursos e tecnologias culturais. Para Lauretis, o gênero não é uma essência individual, mas um sistema social e simbólico que regula comportamentos, corpos e subjetividades. Portanto, a questão levantada por Candy não é apenas cética, mas profundamente política: ela questiona até que ponto a representação no mainstream — aqui simbolizada por Madonna e sua apropriação do voguing — de

fato opera transformações materiais na vida das pessoas trans, pretas e latinas que constituem a base da cultura ballroom.

Figura 5: Festa Ballroom / Concurso



Fonte: série *Pose* (2018–2021)

Esse debate ecoa críticas que ultrapassam os limites da diegese e encontram ressonância na análise de Teles (2022), que traz o posicionamento da artista e DJ não-binária Terre Thaemlitz, conhecida como DJ Sprinkles. Em *Ball'r (Madonna-Free Zone)*, Thaemlitz denuncia o apagamento das raízes queer, trans, negras e latinas do voguing, alertando para como a indústria pop consome e descontextualiza essa cultura, convertendo-a em mercadoria corporativa, higienizada e destituída de sua potência política. Sua crítica evidencia que, enquanto o mainstream se apropria dos signos estéticos dos ballrooms, os corpos e as vidas que originaram essa expressão permanecem atravessados pela marginalização, pela precarização e pela violência estrutural — exatamente o que Candy verbaliza no diálogo da cena.

Por outro lado, a postura de Blanca representa uma fé na potência simbólica da visibilidade. Ao afirmar que “a Madonna está dando voz para a gente”, Blanca enxerga na apropriação uma possibilidade de reconhecimento e de abertura de espaços. Esta visão dialoga com o entendimento de Lauretis de que o gênero e as subjetividades dissidentes são produzidos, também, na tensão entre opressão e agência, apagamento e (re)existência. Guiando-se pelos conceitos de sexualidade propostos por Foucault, Teresa de Lauretis (1994) sugere entender o gênero como uma construção formada por práticas discursivas, culturais e tecnológicas. Segundo a autora, o gênero não é uma característica inata dos corpos nem uma essência imutável, mas sim “um conjunto de efeitos que se manifestam nos corpos,

comportamentos e relações sociais, através do desenvolvimento de uma complexa tecnologia política e cultural” (LAURETIS, 1994, p. 208). Essa perspectiva possibilita compreender que os indivíduos são moldados dentro de sistemas sociais e simbólicos, permeados por códigos, linguagens e representações que configuram não só as identidades de gênero como também suas formas de existência. Desse modo, o gênero se configura como uma tecnologia cultural que normatiza e gera corpos, performances e relações sociais, desafiando a ideia de uma identidade de gênero essencialista ou biologicamente definida.

Assim, a própria cultura ballroom, e seu retrato na série *Pose*, constituem práticas de resistência e de produção de subjetividades dissidentes, mesmo quando tensionadas pela ameaça constante da apropriação e da neutralização pelo mercado cultural. Angel, ao desfilar e ser ovacionada, reinscreve sua existência como sujeito digno de beleza, orgulho e vitória. Essa reinscrição ecoa a noção de autodeterminação discutida por Letícia Nascimento (2021) e pelos estudos transfeministas decoloniais analisados por Dias e Klinkerfus (2024), que defendem que os sujeitos trans devem ter o direito de definir-se e representar-se.

Figura 6: Festa Ballroom / Concurso



Fonte: série *Pose* (2018–2021)

O momento da coroação de Angel na passarela, anunciado por Pray Tell com entusiasmo, é narrativamente e simbolicamente carregado. A vibração sonora do público, os gritos de sua casa (“Evangeline... Lista!”) e os aplausos constituem não apenas sons diagéticos, mas verdadeiros marcadores de pertencimento e de legitimação dentro daquele espaço. Aqui, mais uma vez, a materialidade sonora,

conforme destacam Vanoye e Goliot-Lété (2009), não opera apenas como fundo, mas como elemento ativo na construção da narrativa.

Nesse contexto, o ballroom aparece como uma tecnologia cultural de produção de gênero, no sentido que Lauretis (1994) propõe: um espaço de performance, de elaboração de identidades e de reinscrição simbólica dos corpos dissidentes. O próprio ato de desfilar, de “fazer uma pose”, de ser ovacionada, não é apenas espetáculo; é um gesto político, que re-inscreve corpos trans e racializados dentro de um circuito de valorização estética e simbólica, ainda que restrito àquele microcosmo social.

A conversa no bar entre Blanca, Candy e Elektra, portanto, não é apenas uma interação de roteiro. Ela se configura como metalinguagem, como uma reflexão da própria série sobre os limites e as possibilidades da representação. Assim como Lauretis defende que o gênero é também produzido por sua desconstrução, a cena revela como as personagens estão, simultaneamente, celebrando, questionando e tensionando os processos de representação que as atravessam.

Diante do exposto, percebe-se que a análise dos elementos sonoros, alinhada aos conceitos de linearização, homogeneização e ponto de escuta, permite compreender como a série *Pose* constrói sua narrativa não apenas por meio da imagem, mas através de uma rede de sons que se articulam para produzir sentidos.

Além disso, as dinâmicas sonoras reforçam os processos de construção de subjetividades e representação dos corpos dissidentes, especialmente no que tange à trajetória de Angel, cuja busca por reconhecimento — seja no ballroom, seja na moda — é também uma busca por existência legítima dentro de uma sociedade que insiste em apagá-la.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme apresentado ao longo desta pesquisa, é possível reafirmar a importância dos elementos sonoros na construção narrativa do audiovisual, visto que estes exercem um papel fundamental na criação de sentido, na imersão sensorial do espectador e na consolidação de discursos estéticos, simbólicos e identitários. Esse entendimento fica evidente na análise da série *Pose*, em que a trilha sonora, os ruídos, o silêncio e a voz não apenas acompanham a imagem, mas

atuam como elementos estruturantes da narrativa e da representação das identidades LGBT.

As informações e análises aqui desenvolvidas contribuem de maneira significativa para os campos da publicidade, do audiovisual e dos estudos cinematográficos, pois demonstram que o som ultrapassa a função estética, tornando-se parte ativa na construção do discurso, da dramaturgia e da performance audiovisual. Compreender essa dinâmica permite reconhecer que produções como *Pose* utilizam a trilha sonora — em especial a música "Vogue", de Madonna — como ferramenta de conexão entre personagens, como reforço simbólico da construção cinematográfica e como elemento capaz de traduzir identidades, histórias e experiências de corpos dissidentes.

Os resultados apontam que os elementos sonoros, quando articulados estrategicamente, são capazes de construir e intensificar a narrativa, antecipar acontecimentos, reforçar a coesão das cenas e até funcionar como dispositivos de reafirmação identitária. Observou-se que o uso dos ruídos, por exemplo, atua na homogeneização dos significados presentes na cena, enquanto a música serve como ponte discursiva entre os personagens, enriquecendo a dimensão simbólica da narrativa. A construção sonora, portanto, não apenas acompanha a imagem, mas também constitui o discurso dos personagens e das situações, funcionando como um elemento fundamental na produção de sentidos e na afirmação de identidades LGBTQIAP — especialmente no que diz respeito à representação de gênero, que se faz presente nas expressões, nos conflitos e nas performances dos corpos retratados.

O trabalho cumpre com os objetivos propostos. O principal, que se volta para a análise dos impactos dos elementos sonoros na narrativa audiovisual da série *Pose*, demonstra seu papel essencial na criação de experiências audiovisuais impactantes, capazes de provocar sensações, emoções e reflexões no público. Além disso, a pesquisa também atendeu ao segundo objetivo específico, ao abordar de forma crítica e sensível como a representação de gênero e sexualidade está intrinsecamente relacionada à construção sonora da série, evidenciando como vozes, trilhas e ruídos contribuem para a visibilidade e a afirmação de corpos dissidentes. Percebeu-se que a análise dos elementos sonoros, alinhada aos

conceitos de linearização, homogeneização e ponto de escuta, permite compreender como a série *Pose* constrói sua narrativa por meio de um conjunto de sons que colaboram diretamente para a produção de sentido.

Para atender os objetivos específicos, foi realizado o aprofundamento dos estudos relacionados aos elementos sonoros, conceituando e diferenciando um do outro através do aporte bibliográfico. Além disso, a série *Pose* foi assistida diversas vezes e buscou-se pesquisas sobre sua produção e audiência em diversos portais, sites e blogs, além de bibliografias que trabalharam com este objeto de estudo e também com as questões de representação e gênero.

Considerando a relevância do tema, compreende-se que ainda há vasto campo para investigações futuras, que podem abranger, por exemplo, estudos sobre a trilha sonora como dispositivo emocional em campanhas publicitárias, a construção de paisagens sonoras em narrativas documentais, ou ainda a análise da sonoridade como instrumento de afirmação de identidades em produções audiovisuais contemporâneas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CARRASCO, Ney. Trilhas: o som e a música no cinema. *Revista ComCiência*, Campinas, n. 116, 2010. Disponível em: <https://www.passeidireto.com/arquivo/75675624/trilhas-o-som-e-a-musica-no-cinema-ney-carrasco>. Acesso em: 20 maio 2024.

CRENSHAW, Kimberlé. A interseccionalidade na discriminação de raça e gênero. VV. AA. *Cruzamento: raça e gênero*, Brasília: Unifem, v. 1, n. 1, p. 7–16, 2004.

DIAS, Diana Maciel; KLINKERFUS, Jo P. Barros. “Sei quem eu sou, não sou os seus medos”: monstrosidade, categorias emocionais e autodeterminação em narrativas de mulheres trans e travestis. *Primeiros Estudos – Revista de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 11, 2024.

DIAS, Marina Sena. *A pesquisa exploratória do elemento sonoro como linguagem de expressão das emoções na obra de Eduardo Coutinho*. 2013. 54 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Social) – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Centro de Artes, Humanidades e Letras, Cachoeira, 2013.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206–242.

LEME, Gerson Rios. Pensando a trilha sonora para audiovisual. *Revista Orson*, Pelotas, v. 1, p. 88–95, 2011.

LEME, Gerson Rios. Reflexões sobre música para audiovisual. *Revista Orson*, Pelotas, v. 3, p. 82–92, 2012.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. 17. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MIRANDA, Suzana Reck de. Música, cinema e a constituição do campo teórico. *Revista Contracampo*, Niterói: UFF, v. 1, n. 20, p. 160–168, abr. 2011. Disponível em:

https://www.researchgate.net/profile/Suzana-Miranda/publication/315043743_O_Legado_de_Gorbman_e_seus_criticos_para_os_Estudos_da_Musica_no_Cinema/links/58c8a82a45851591df407ba8/O-Legado-de-Gorbman-e-seus-criticos-para-os-Estudos-da-Musica-no-Cinema.pdf. Acesso em: 22 maio 2024.

MOURA, Andreza de Souza. *Quem me levará sou eu: análise da trilha sonora musical do filme A História da Eternidade (2014)*. 2023. 51 f. Monografia (Graduação em Comunicação Social – Jornalismo) – Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2023.

OLIVEIRA, K. H. de. Intensos encontros: Michel Foucault, Judith Butler, Paul B. Preciado e a teoria queer. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 29, n. 1, 2021. DOI: <https://doi.org/10.1590/1806-9584-2021v29n167637>.

PENHA, Iago Bianchi. *Trailer como ferramenta publicitária: uma análise do lançamento da série Os Outros*. 2024. 50 f. Trabalho de Conclusão de Curso

(Graduação em Comunicação Social – Publicidade e Propaganda) – Universidade Federal do Pampa, Campus São Borja, 2024.

TELES, Erneilton de Lacerda Rezende. *Identidade narrativa e representação: a alteridade dos corpos negros, latinos e não-normativos em Pose*. 2022. 91 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação – Cultura Contemporânea e Novas Tecnologias) – Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2022.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise filmica: entre a prática e a teoria*. 6. ed. Campinas, SP: Papirus, 2009. p. 9–67.

WINCK, João Baptista. *Os modos de narrar com audiovisual*. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.