

ENTRE MONSTROS E REBELDES: Novas configurações das narrativas infantis¹

AMONG MONSTERS AND REBELS: New Configurations of Children's Narratives

Pedro Henrique Alves Silva²

Resumo: *Este artigo examina as transformações nas narrativas infantis contemporâneas, com foco especial no surgimento e consolidação do horror infanto-juvenil. Partindo da transição do "solo moral" da hipocrisia para o cinismo (SIBILIA, 2023), analisamos como produções recentes têm privilegiado protagonistas que, em vez de buscarem um retorno à normalidade, celebram a ruptura com o status quo. Através da análise de filmes infantis estadunidenses e dos fenômenos brasileiros da "espantomania" (anos 1980) e "vampiromania" (anos 2000), investigamos como os conceitos de "crianças revoltantes" (SCAHILL, 2015) e "criança horripilante" (LESTER, 2021) se manifestam nestas obras. Os resultados indicam uma significativa mudança na representação da infância, onde a resistência e a subversão emergem como temas centrais, refletindo transformações sociais mais amplas na compreensão da infância e suas manifestações culturais.*

Palavras-Chave: *Narrativas Infantis; Horror infanto-juvenil; Espectatorialidade infantil.*

Abstract: *This article examines the transformations in contemporary children's narratives, with a special focus on the emergence and consolidation of youth horror. Starting from the transition from the "moral ground" of hypocrisy to cynicism (SIBILIA, 2023), we analyze how recent productions have favored protagonists who, instead of seeking a return to normality, celebrate the rupture with the status quo. Through the analysis of American children's films and the Brazilian phenomena of "espantomania" (1980s) and "vampiromania" (2000s), we investigate how the concepts of "revolting children" (SCAHILL, 2015) and "horrific child" (LESTER, 2021) manifest in these works. The results indicate a significant shift in the representation of childhood, where resistance and subversion emerge as central themes, reflecting broader social transformations in the understanding of childhood and its cultural manifestations.*

Keywords: *Children's Narratives; Horror for children and youth; Children's Spectatorship.*

1. Introdução

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Processos Comunicacionais, Infâncias e Juventudes. 34º Encontro Anual da Compós, Universidade Federal do Paraná (UFPR). Curitiba - PR. 10 a 13 de junho de 2025.

² Doutorando e Mestre em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (UFF). Licenciado em Cinema e Audiovisual pela UFF. Coordenador do AnimaMídia – Grupo de Pesquisa em Desenho Animado. E-mail: pedro_alves@id.uff.br.

Em 2017, uma manchete do New York Times anunciou: “As crianças estão crescendo mais rápido. E a Disney tenta se adaptar”³. A reportagem ensaia sobre uma das possíveis causas para a crise de audiência que a gigante do conteúdo infantil estava sofrendo em seu canal por assinatura, o Disney Channel: “a internet estava concebendo crianças mais curiosas e progressistas”. Gary Marsh, presidente dos canais Disney a época, declara: “Eu sei que não posso ir para o espaço extremamente dramático. Não posso ir para o espaço sexual. Não posso fazer horror. Para onde posso ir que eleve o conteúdo e faça as pessoas falarem sobre nós de uma maneira diferente da que falam normalmente?”⁴. Essa declaração evidencia que a mudança do consumo pelo público infantil e a necessidade de uma rápida adaptação não está sendo notada apenas por educadores ou pesquisadores, mas, também, pelos responsáveis por conteúdos direcionados para a infância.

As transformações sociais contemporâneas têm reconfigurado significativamente as narrativas direcionadas ao público infanto-juvenil⁵. Da transição de uma sociedade disciplinar para uma de controle-estimulação, como aponta Foucault (2009), até a mudança do “solo moral” da hipocrisia para o cinismo, conforme argumenta Sibilia (2023), observamos uma metamorfose nas produções culturais voltadas para crianças e jovens. Este artigo examina como essas mudanças se manifestam especialmente no campo do audiovisual, com particular atenção ao surgimento e consolidação do horror infanto-juvenil como gênero narrativo.

A presente investigação parte da hipótese de que as obras infantis contemporâneas têm se afastado progressivamente do caráter estritamente pedagógico, privilegiando protagonistas que não buscam necessariamente um retorno à normalidade, mas sim uma ruptura com o *status quo*. Esta tendência pode ser observada em produções recentes, onde a revolta e a resistência emergem como temas centrais, substituindo a tradicional busca pela conformidade presente em obras clássicas como Alice no País das Maravilhas (1865) e Peter Pan (1911).

No contexto brasileiro, dois fenômenos midiáticos ilustram particularmente essa transformação: a “espantomania” dos anos 1980 e a “vampiromania” dos anos 2000. Estes

³Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2017/03/10/arts/television/kids-are-getting-older-quicker-and-disney-tries-to-adapt.html>>. Acesso: 11 fev. 2025.

⁴No original: “*I know I can’t go to the hugely dramatic space. I can’t go to the sexual space. I can’t go horror. Where can I go that would elevate the content and get people talking about us in a way that is different from the way they talk about us normally?*”.

⁵Opta-se nessa pesquisa por grafar “infanto-juvenil” com hífen para demarcar a contradição presente na própria expressão: a junção de dois públicos tão distintos como o infantil e o pré-adolescente/adolescente através de um termo tão redutor. Para um debate sobre a classificação desse público ler HOLZBACH e DORNELLES (2020).

eventos não apenas demonstram a evolução da relação entre o público infantil e o gênero do horror, mas também evidenciam uma mudança significativa na percepção social sobre o consumo de conteúdos considerados "inadequados" para crianças.

Utilizando os conceitos de "crianças revoltantes" de Scahill (2015) e "criança horripilante" de Lester (2021), este trabalho busca compreender como as transformações no "solo moral" contemporâneo têm permitido e fomentado narrativas que não apenas aceitam, mas celebram o caráter subversivo e monstruoso de seus protagonistas infantis. Nossa análise se debruça sobre produções audiovisuais recentes, examinando como elas refletem e contribuem para uma nova compreensão da infância e suas representações midiáticas.

Metodologicamente, este estudo se estrutura a partir de uma abordagem dupla. Por um lado, realizamos uma análise sintetizada de filmes infantis estadunidenses com classificação livre, escolhidos por seu amplo alcance e representatividade no cenário global das produções infantis. Esta seleção permite examinar como as transformações nas narrativas infantis se manifestam em obras de grande circulação internacional. Por outro lado, investigamos os fenômenos midiáticos brasileiros da "espantomania" e "vampiromania" para compreender como essas mudanças globais reverberam no contexto nacional.

A investigação se desenvolve através da análise de discursos paratextuais – incluindo críticas, reportagens e material promocional – em conjunto com uma análise das narrativas e dos personagens das obras selecionadas. Esta abordagem metodológica permite explorar não apenas o conteúdo das produções, mas também sua recepção ambivalente e o contexto sociocultural em que se inserem.

2. “*I’m going through changes*”: o “solo moral” e a infância em transformação

A formação do conceito de infância, assim como sua transformação, têm sido objeto de extensas pesquisas acadêmicas. Desde Philippe Ariès (1981), que traçou historicamente a "descoberta" da infância na sociedade europeia, até Neil Postman (2005), que anunciou seu "desaparecimento" devido ao advento de tecnologias como a televisão, a definição do que constitui a criança permanece em constante debate. Nos anos subsequentes, a complexidade desse conceito foi ampliada por intersecções com classe, gênero e raça. Como observa Bourdieu (1993, p. 95), "divisões, sejam em grupos de idade ou em gerações, são

completamente variáveis e sujeitas a manipulação"⁶. A concepção da infância e suas necessidades evolui em paralelo às transformações sociais.

A transição da sociedade moderna para a contemporânea oferece um prisma valioso para compreender a criança atual. Esta mudança trouxe consigo uma reconfiguração dos indivíduos e suas subjetividades. Na sociedade moderna, a repressão e os limites constituíam as bases fundamentais. As instituições, tanto físicas (escolas) quanto conceituais (família), sustentavam a sociedade disciplinar (FOUCAULT, 2013). Os limites manifestavam-se não apenas na regulamentação, mas também nas próprias estruturas físicas que demarcavam os espaços público e privado.

Na contemporaneidade, observa-se uma reconfiguração dessas bases fundamentais, onde "encontramos um novo investimento que não tem mais a forma de controle-repressão, mas de controle-estimulação" (FOUCAULT, 2009, p. 147). Transitamos de uma comunidade caracterizada por tecnologias analógicas e vidas mecanizadas, circunscritas por barreiras físicas, para outra definida por tecnologias digitais e existências digitalizadas, difundidas irrestritamente pelas redes. Paula Sibilia (2023) identifica que essas transformações impactaram o "solo moral", provocando uma transição de uma sociedade hipócrita para uma cínica.

O hipócrita pode mentir ou se comportar de modo controverso, mas faz isso tentando não ser descoberto porque, no fundo, ele sabe que está agindo errado, já que acredita nessa diferenciação moral, legal e consensual, entre o que está certo e o que está errado no ambiente que habita (...). Mas agora perdeu credibilidade aquele regime que sustentou a era moderna: sua consistência hipócrita ficou evidente e, por isso, está desmoronando a olhos vista. Daí o oportunismo da estratégia cínica: pode "falar a verdade" e fazer o que quiser, sem culpas nem vergonhas, sem se responsabilizar nem assumir eventuais consequências. (SIBILIA, 2023, p. 334).

É importante ressaltar que, conforme aponta a pesquisadora, a repressão anterior exercia um efeito centrípeto no âmbito coletivo, visando o "bem comum", em consonância com os princípios iluministas de liberdade, igualdade e fraternidade. Em contrapartida, o estímulo cínico contemporâneo apresenta uma tendência centrífuga, orientada para o indivíduo, refletindo a penetração da ideologia neoliberal nas diversas esferas sociais. O cinismo contemporâneo emerge como força desestabilizadora dos pilares da sociedade moderna, manifestando-se de forma dual.

⁶ No original: "*divisions, whether into age-groups or into generations, are entirely variable and subject to manipulation*".

Esta dualidade evidencia-se, por exemplo, na recepção pública de obras contemporâneas voltadas ao público infanto-juvenil. Casos emblemáticos incluem o movimento #NotMyAriel, surgido após a escolha da atriz Halle Bailey para protagonizar a refilmagem d'A Pequena Sereia (Rob Marshall, 2023), e a polêmica em torno da dublagem brasileira do personagem Marshall em A Patrulha Canina (2013-Atualmente). As críticas à Pequena Sereia emanaram principalmente de adultos familiarizados com a animação original da Disney, que contestavam a alteração na aparência da protagonista. Já a controvérsia sobre a dublagem centrou-se no fato de Marshall, um personagem masculino, ser dublado por uma voz feminina (Sicília Vidal) na versão brasileira.

Embora esses casos apresentem questões específicas relacionadas a raça (HOLZBACH; COSTA; DORNELLES, 2020) e gênero (HOLZBACH; DORNELLES, 2022), é inegável a presença do discurso cínico nesses episódios e em outros similares (SILVA, 2024). Na iconoclastia resultante dessa transformação no "solo moral", a insurgência não parte apenas dos oprimidos, mas também dos anteriormente privilegiados pela opressão hipócrita. "Frustrados, desiludidos, raivosos, ressentidos, irados, os membros dessa contraofensiva reacionária descobriram maneiras imprevisíveis de se fazerem ouvir" (SIBILIA, 2023, p. 329). O ambiente digital catalisa a propagação dessas "verdades"⁷.

Tais transformações demandam uma análise mais sofisticada da relação entre infância e tecnologia. Superando a dicotomia presente nas pesquisas do início do século XXI, divididas entre: 1) uma visão utópica que celebrava o progresso das infâncias através das novas tecnologias, negligenciando aspectos empíricos sobre os recursos tecnológicos em si e sua apropriação pelas crianças; e 2) uma perspectiva próxima ao pânico moral, enfatizando como as tecnologias facilitavam o acesso juvenil a conteúdos violentos e pornográficos (BUCKINGHAM, 2000). Urge uma abordagem equilibrada, fundamentada em análises empíricas sobre a interação do público infantil com a internet e seus derivados (TOMAZ, 2017, 2022). Isso se torna especialmente relevante considerando que um dos principais efeitos desse novo regime de controle-estimulação é o uso intensivo da tecnologia. Surgem novas demandas, pois diferente "(...) de ser causado pelos limites morais autocensurados, agora o drama provém da falta de limites e da incapacidade de se autolimitar" (SIBILIA; JORGE, 2022, p. 28).

⁷ Não iremos tratar nesse artigo sobre os desdobramentos dessas presenças digitais cínicas em ocorrências como a *fake news* e as teorias da conspiração (SANTOS; VAZ, 2023), nem em como elas afetam diretamente o público infanto-juvenil nas redes.

Essas transformações contemporâneas, tanto do "solo moral" quanto do conceito de infância e juventude, encontram representação em obras audiovisuais sobre jovens, mas não necessariamente destinadas a eles: *Oitava Série* (Bo Burnham, 2018) e *We're All Going to the World's Fair* (Jane Schoenbrun, 2021) exemplificam narrativas ancoradas nessas novas problemáticas contemporâneas emergentes da relação entre público infanto-juvenil e tecnologia. Isso nos leva a questionar: se essa transformação é perceptível em narrativas de amadurecimento voltadas ao público mais velho, ela também se manifesta em obras infanto-juvenis? Qual seria a outra face da iconoclastia cínica?

3. "Seremos revoltados enquanto houver razão": metamorfoses das narrativas infantis

O que designa o rótulo "infantil" aplicado a determinadas obras? Qual o significado subjacente quando nos referimos a um "programa infantil", "livro infantil" ou "filme infantil"? Numerosas pesquisas investigam essas questões, buscando conceituar tais categorias de produções (MALLAN; BRADFORD, 2011, BROWN, 2017, 2019). Preliminarmente, podemos identificar o caráter de oposição inerente a esse rótulo: assim como "infância" deriva etimologicamente do latim *infantia* (não falante), em oposição ao padrão social do adulto falante, o rótulo "infantil" constitui-se como antítese ao hegemônico, à produção "adulta". A criança e o infantil se estabelecem como desejados somente onde se espera a sua presença (DORETTO; FURTADO, 2018).

Uma distinção fundamental para compreender as produções infantis contemporâneas reside na diferenciação entre filme infantil e filme familiar. Bazalgette e Staples (1995) caracterizam filmes familiares como produções hollywoodianas de caráter comercial, que almejam maximizar a audiência através de um elenco infantil idealizado, em contraste com filmes infantis – produções não-comerciais, realizadas em países com suporte governamental ao setor audiovisual, focadas especificamente no espectador infantil e seus interesses⁸.

Para ilustrar as perspectivas aparentemente antagônicas desses conceitos: "(...) o ponto de vista geral de um filme familiar é resumido pelo título *Querida, Encolhi as Crianças*,

⁸ Noel Brown destaca estratégias utilizadas pelos filmes familiares para aumentar o seu público-alvo, inicialmente infantil: "a adição de temas, alusões, subenredos, celebridades adultas e um humor mais sofisticado (por exemplo, trocadilhos ou ironias)" (BROWN, 2019, p. 226, tradução nossa).

enquanto em um filme infantil seria Mana, Papai nos Encolheu" (BAZALGETTE; STAPLES, 1995, p. 96)⁹. Brown e Babington (2015) enfatizam ainda "(...) a tensão entre pedagogia e prazer que está implícita em todos os filmes infantis" (BROWN; BABBINGTON, 2015, p. 4)¹⁰. O filme infantil compartilharia características com o filme familiar, distinguindo-se por: 1) apresentar protagonismo infantil; 2) abordar questões narrativas próprias da infância; 3) incorporar elementos educativos.

No contexto brasileiro, o debate midiático sobre a intersecção entre cinema, educação e infância remonta a 1938, quando o Jornal do Brasil publicou que "o cinema pode ser, realmente, um elemento precioso para a instrução dos pequeninos" (O CINEMA, 1938, p. 5). Em 1936, a fundação do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), primeiro órgão estatal brasileiro dedicado ao cinema, consolidou essa aproximação. Contudo, seja pela evolução do cinema moderno que "'ultrapassou' ou 'rejeitou' ou 'fez estourar' alguma coisa" (METZ, 1972, p. 177) na própria compreensão da sétima arte, desenvolvendo novas formas narrativas; seja pela predominância da concepção de "filme familiar" e sua busca por audiência abrangente; as obras infantis distanciam-se progressivamente do paradigma pedagógico. Embora persistam criações estritamente educacionais, especialmente voltadas à primeira infância, as produções contemporâneas priorizam o entretenimento e o protagonismo infantil.

O protagonismo infantil não constitui novidade. Desde os contos compilados por Charles Perrault até sua readaptação para o público infantil pelos irmãos Jacob e Wilhelm Grimm, crianças protagonistas povoavam essas narrativas. Tal tendência se consolidou em romances como Alice no País das Maravilhas (1865) de Lewis Carroll, As Aventuras de Pinóquio (1883) de Carlo Collodi, e Peter Pan (1911) de J. M. Barrie. Entretanto, destacam-se dois aspectos recorrentes nas narrativas infantis contemporâneas que convergem com a iconoclastia atual: 1) a revolta como tema central, e 2) a criança como símbolo de resistência. Os protagonistas dos romances citados – Alice, Wendy e Pinóquio – buscavam em suas aventuras o retorno à normalidade: Alice almejava escapar do território fantástico; Wendy desejava deixar a Terra do Nunca com seus irmãos; e Pinóquio ansiava por transformar-se em um menino real. A rebeldia, quando presente, era invariavelmente superada e disciplinada ao final.

⁹ No original: "(...) the overall viewpoint of a family film is summed up by the title *Honey, I Shrunk the Kids*, whereas in a children's film it would be *Sis, Dad Shrunk Us*".

¹⁰ No original: "(...) the tension between pedagogy and pleasure which is implicit in all films for children".

Em adaptações cinematográficas recentes como *Matilda: O Musical* (Matthew Warchus, 2022) e *As Aventuras do Capitão Cueca: O Filme* (David Soren, 2017), a escola, instituição disciplinar próxima à infância, materializa-se nos diretores que antagonizam as aventuras dos protagonistas: Diretora Agatha Trunchbull (Emma Thompson) e Diretor Benjamin Krupp (Ed Helms), respectivamente. Os protagonistas recebem poderes fantásticos que ampliam sua agência contra esses antagonistas: Matilda (Alisha Weir) desenvolve telecinese, permitindo-lhe confrontar o controle autoritário de Trunchbull, enquanto George (Kevin Hart) e Harold (Thomas Middleditch) manipulam Krupp através da hipnose, transformando-o no Capitão Cueca. A sequência final de *Matilda* (FIG. 1), onde estudantes interpretam *Os Revoltados* (*Revolting Children*) enquanto derrubam a estátua da diretora, sintetiza a temática: "nem errados, nem culpados, revoltados".



FIGURA 1 – Estudantes derrubam a estátua de Trunchbull.
FONTE - Youtube.

Paralelamente, intensifica-se a representação do protagonista infantil como símbolo de resistência. Essas obras beneficiaram-se de uma tendência prévia nas produções infantis: a proliferação de personagens monstruosos e grotescos na televisão durante as décadas de 1990 e 2000 — exemplificada por *Ren & Stimpy* (1991-1996) no Nickelodeon; *As Terríveis Aventuras de Billy e Mandy* (2003-2007) e *Coragem, o Cão Covarde* (1999-2002) no Cartoon Network; e *Os Gárgulas* (1994-1997) no Disney Channel (no Brasil, transmitido pela Fox Kids

e posteriormente Jetix)¹¹. Essa vertente de monstros e anti-heróis protagonistas encontra continuidade em franquias contemporâneas como Hotel Transilvânia e Meu Malvado Favorito.

A persistência dessas tendências possibilitou o surgimento de protagonistas infantis simultaneamente monstruosos e subversivos, exemplificados em *Red: Crescer é uma Fera* (Domee Shi, 2022) e *Luca* (Enrico Casarosa, 2021). Em *Red*, Meilin Lee (Rosalie Chiang), uma adolescente de 13 anos, transforma-se em um panda-vermelho gigante sob estresse. Em *Luca*, o protagonista homônimo (Jacob Tremblay), híbrido de menino e monstro marinho, abandona seu habitat submarino para explorar uma cidade costeira. Ambos os protagonistas desafiam o status quo: Meilin ao confrontar questões geracionais em sua família sino-canadense, e Luca ao enfrentar os temores de sua família aquática e o preconceito do vilarejo italiano.

O elemento unificador dessas obras, além de sua classificação como filmes infantis, reside em seus desfechos. Nenhum dos protagonistas anseia pelo retorno à normalidade. Embora as conclusões possam apaziguar os conflitos e resolver as adversidades, a jornada catalisa transformações irreversíveis, conscientemente subvertendo expectativas convencionais como o romance heterossexual ou o heroísmo masculino. Assim, os filmes realizam sua proposta de revolta e desenvolvem seus protagonistas subversivos.

A metamorfose das narrativas infantis contemporâneas reflete um fenômeno mais amplo de transformação das fronteiras etárias no consumo cultural. Como observa Brown,

Esse fenômeno corresponde a uma aceitação mais ampla, inegável e internacional do que é aparentemente uma cultura infantil entre públicos de todas as idades. No entanto, é claramente um processo bidirecional: assim como a cultura popular em geral se tornou mais “juvenilizada” em alguns aspectos, as formas culturais infantis também se tornaram mais distintamente “adultas” (BROWN, 2019, p. 228)¹².

Esta dissolução das barreiras entre conteúdo adulto e infantil se manifesta de forma particularmente evidente no surgimento de produtos culturais que visam explicitamente uma audiência familiar expandida, capazes de entreter simultaneamente diferentes faixas etárias. É neste contexto de fronteiras cada vez mais fluidas entre o infantil e o adulto que emerge e se

¹¹ Para maiores informações sobre como o horror infanto-juvenil foi se consolidando pelas mídias como quadrinhos, cinema e televisão através das décadas, ler SILVA (2023).

¹² No original: “*This phenomenon corresponds with a broader, undeniable, and international embrace of what is ostensibly children’s culture among audiences of all ages. However, it is clearly a two-way process: just as the broader popular culture has become more ‘juvenilized’ in some regards, so too children’s cultural forms have become more identifiably ‘adult’*”.

consolida o horror infanto-juvenil. Este segmento representa não apenas uma expansão do mercado audiovisual, mas uma resposta às novas dinâmicas de consumo cultural familiar, onde os pré-adolescentes desempenham um papel fundamental como público que necessita de conteúdo que dialogue tanto com suas aspirações de maturidade quanto com suas necessidades de proteção.

4. PG-13 e os *tweens*: o horror infanto-juvenil

No final da década de 1960 e início dos anos 1970, a indústria cinematográfica hollywoodiana enfrentava um período de declínio. A popularização da televisão era considerada o principal obstáculo, levando os grandes estúdios a buscar estratégias de reinvenção, seguindo, por exemplo, o modelo estabelecido pela Disney nos anos 1940 ao comercializar suas produções para a televisão. Nesse contexto, após dirigir alguns projetos independentes, Steven Spielberg alcançou um feito sem precedentes com *Tubarão* (1975). Lançado em junho, o filme inaugurou a era dos *blockbusters* de verão. "Em poucas semanas, *Tubarão* (...) se tornou o primeiro filme a quebrar a marca de US\$ 100 milhões – a barreira do som de Hollywood, aquela que ninguém disse que poderia ser superada" (SHONE, 2004, p. 27)¹³. Esse sucesso garantiu ao diretor ampla autonomia criativa na indústria.

A colaboração entre Steven Spielberg e George Lucas, outro diretor em ascensão, resultou em *Os Caçadores da Arca Perdida* (Steven Spielberg, 1981). Essa parceria se repetiu em *Indiana Jones e o Templo da Perdição* (Steven Spielberg, 1984), sequência significativa para compreendermos uma das transformações do "filme familiar". Também em 1984, estabeleceu-se nos EUA a classificação indicativa PG-13 (Inadequado para menores de 13 anos), intermediária entre as classificações R (Menores de 17 anos somente acompanhados de responsável maior de idade) e PG (Adequado com restrições para todas as idades). A imprensa da época atribuía a criação do PG-13 a filmes como a sequência de *Indiana Jones*, *Gremlins* (Joe Dante, 1984) e *Os Caça-Fantasmas* (Ivan Reitman, 1984), considerados demasiado violentos para PG, mas insuficientemente violentos para classificação R.

Na década de 1980, os efeitos especiais e outros aspectos dos filmes de grande sucesso de Hollywood com amplo apelo ao público criaram a necessidade de um

¹³ No original: "*Within a few weeks Jaws (...) become the first film to break the \$100 million mark — Hollywood's sound barrier, the one nobody said could be beat*".

meio-termo entre as classificações PG e R. O diretor Steven Spielberg levantou a questão com Valenti¹⁴ depois que uma cena em seu filme *Indiana Jones e o Templo da Perdição* apresentando um coração realista ainda batendo arrancado do peito de um sacrifício humano irritou muitos pais que não esperavam um conteúdo tão assustador em um filme com classificação PG.¹⁵

Produções classificadas como PG-13 enfrentam resistência tanto de responsáveis que restringem o acesso de suas crianças, quanto de entusiastas do horror, devido às limitações de violência explícita e temas mais maduros¹⁶.

Em *Children Beware!: Childhood, Horror and the PG-13 Rating* (2020), Filipa Antunes identifica uma segmentação de audiências e propõe que os conceitos de infância e horror foram reconfigurados durante as décadas de 1980 e 1990. A pesquisadora destaca duas motivações principais para a proliferação do subgênero: 1) a segmentação do público decorrente da implementação das classificações indicativas em 1968, após o fim do Código Hays, e a criação do PG-13 em 1984; e 2) a emergência dos pré-adolescentes (*tweens*) como categoria social. Antunes identifica dois momentos cruciais para o horror infanto-juvenil: um ciclo cinematográfico (1980-1995) e um período mais abrangente (1990-1997) que contemplou outras mídias — notadamente a televisão. Embora concordemos que tanto a criação da classificação PG-13 quanto a segmentação da audiência pré-adolescente foram fundamentais para a consolidação do terror infanto-juvenil no cinema, argumentamos que as obras excluídas pela autora por operarem em relação a "(...) uma compreensão cultural mais estável das fronteiras entre as crianças e o horror" (ANTUNES, 2020, p. 29)¹⁷ contribuíram para testar esses limites em diversas mídias, tanto antes dos períodos indicados quanto posteriormente.

Catherine Lester, em *Horror Films for Children: Fear and Pleasure in American Cinema* (2020), apresenta uma perspectiva mais alinhada à nossa concepção de obras infantis e sua transformação. A autora critica a ênfase das pesquisas sobre horror infanto-juvenil na década de 1980, argumentando que essa abordagem supervaloriza o período em detrimento dos anos 2000 em diante. Para Lester, essa fase mais recente seria fundamental para a produção do horror infantil. O aspecto crucial dessas obras residiria no fato de que "(...) os filmes de terror

¹⁴ Jack Valenti, responsável por criar as classificações do órgão *Motion Picture Association Of America* (MPAA) em 1968 em meio a crescentes apelos à censura e o espectro da intervenção do governo.

¹⁵ Disponível em: <<https://www.motionpictures.org/wp-content/uploads/2018/11/G-is-for-Golden.pdf>>. Acesso: 11 fev. 2025.

¹⁶ Disponível em: <<https://www.ign.com/articles/how-m3gan-opens-the-door-to-young-horror-fans>>. Acesso: 12 fev. 2025.

¹⁷ No original: "(...) a more stable cultural understanding of the boundaries between children and horror".

infantis desafiam pressupostos sobre a simplicidade dos espectadores infantis e dos filmes para crianças e constroem um modo sofisticado de representação, abordagem e espetatorialidade" (LESTER, 2020, 13)¹⁸.

Em nossa análise, consideramos as obras de horror infantil como exemplares privilegiados da transformação do "solo moral". A crescente presença do horror, gênero tradicionalmente encarado com apreensão pelo público em geral, em produções direcionadas à infância evidencia uma mudança tanto na perspectiva dos produtores quanto na recepção. É precisamente essa transformação que pretendemos explorar ao examinar dois fenômenos brasileiros: a espantomania e a vampiromania.

5. Da “espantomania” a “vampiromania”: o horror e a infância brasileira

Na década de 1980, o Brasil testemunhou um fenômeno cultural impulsionado pela estreia de *A Hora do Espanto* (Tom Holland, 1985): a espantomania. O filme narra a história do adolescente Charley Brewster (Chris Sarandon), que descobre que seu vizinho é um vampiro. Para combater a criatura, ele recruta Peter Vincent (Roddy McDowall), apresentador televisivo que interpretou caçadores de vampiros no cinema. O sucesso do filme entre público e crítica foi tão expressivo no país que outras produções de horror subsequentes¹⁹, como *Na Hora da Zona Morta* (David Cronenberg, 1983), *A Hora do Pesadelo* (Wes Craven, 1984) e *A Hora do Lobisomem* (Daniel Attias, 1985), foram categorizadas pela mídia como "exemplares da espantomania", influenciando inclusive suas traduções no mercado brasileiro.

Uma reportagem do jornal *O Pioneiro* da época investigou o fascínio do público pelos filmes de horror. Além de destacar o ressurgimento do interesse pelo gênero durante a espantomania, a matéria buscou compreender as particularidades das produções contemporâneas em relação às décadas anteriores. O crítico de cinema e escritor Luiz Nazário observou que

praticamente não há mais filmes de terror onde o mal é definitivamente derrotado, pois a identificação da plateia hoje não dá tanto com os heróis delicados de antigamente, mas com o "Monstro" forjado nas academias de musculatura, com o

¹⁸ No original: “(...) *children’s horror films challenge assumptions regarding the simplicity of child viewers and children’s films and construct a sophisticated mode of representation, address and spectatorship*”.

¹⁹ Por mais que a estreia mundial de algumas dessas obras tenham ocorrido anos antes d’*A Hora do Espanto*, *Na Hora da Zona Morta* só estreou em 1987 nos cinemas brasileiros e o filme de estreia do vilão Freddy Krueger só foi disponibilizado em 1986 em território nacional.

"metaleiro" que cultiva os valores primitivos, com o "freak" que transcende a humanidade comum pela aparência repulsiva (O PRAZER, 1987, p. 3).

Essa transformação pode ser interpretada como reflexo da gradual adoção de um olhar mais cínico pelos espectadores, caracterizado pela identificação não mais com a norma, mas com o Outro, o desviante. Tal perspectiva manifesta-se tanto no conteúdo quanto na forma das produções subsequentes do gênero, como *O Novo Pesadelo - O Retorno de Freddy Krueger* (Wes Craven, 1994) e *Pânico* (Wes Craven, 1996), que empregam a metalinguagem para autorreflexão e desconstrução de clichês e arquétipos do horror.

Durante a espantomania, um segmento específico de fãs do gênero provocou especial atenção da mídia: crianças e jovens. Uma reportagem da revista *Manchete* (FIG. 2), intitulada "Horrormania", evidencia essa preocupação logo em seu parágrafo inicial:

"Adoro sangue. Meu lema é violência". Quem diz isso não é nenhum ditador latino-americano ou muito menos um maníaco depressivo com tendências assassinas, mas Fábio Alonso, 9 anos, da geração de crianças que cultiva um hábito aparentemente estranho: o fascínio pelo pavor (POMPEU, 1990, p. 72).

Desconsiderando a dificuldade na diferenciação entre horror natural e horror artístico²⁰, a reportagem enfatiza a crescente violência gráfica nas obras de horror e sua maior acessibilidade ao público infantil através de diversas mídias, desde casas de horror em parques de diversões até quadrinhos e filmes, especialmente com a popularização das videolocadoras. Outra matéria destaca que "(...) o termômetro das locadoras acusa: criança procura mesmo as fitas de horror da espantomania, filmes aos quais não tem acesso no cinema" (LEISGOLD, 1989, p. 10). O consenso midiático sugeria uma incompatibilidade fundamental entre horror e público infanto-juvenil.

²⁰ Noël Carroll (1999) distingue o horror em dois tipos: natural e artístico. O natural seria o sentimento causado por razões cotidianas e mundanas. Esse tipo de horror se refere a situações que influenciem diretamente na vida real daquele que o sente. Já o artístico, refere-se ao horror ficcional presente nas expressões artísticas tais como a literatura e o audiovisual.



FIGURA 2 – "Maurício Picirillo [administra o medo] nos quadrinhos".
FONTE - Hemeroteca.

Para compreender o consumo infantil de obras de horror não direcionadas a esse público, o conceito de "crianças revoltantes" (*revolting children*) de Andrew Scahill (2015) oferece uma perspectiva valiosa. O termo

abrange uma variedade de manifestações, todas as quais, no entanto, são vistas como incompatíveis com o corpo da criança. (...) [Elas] são figuras que são “revoltantes”, ou seja, repulsivas. São corpos que violam as leis e a ordem naturais: adultos vivendo em corpos de crianças, corpos possuídos ou animalísticos, descendentes demoníacos, assombrações zumbificadas ou espectrais, ou catalisadores sobrenaturalmente poderosos. Mas essas figuras também são corpos em revolta: elas trafegam na retórica e na força representacional do movimento juvenil e da natureza do “rebelde”, uma figura ao mesmo tempo valorizada como distintamente americana e, no entanto, vilipendiada como disruptiva e antitética à comunidade harmoniosa (SCAHILL, 2015, p. 5)²¹.

O arquétipo das crianças revoltantes proliferou-se nas produções de horror através de personagens infantis monstruosos, desde a sociopata Rhoda Penmark (Patty McCormack) em *A Tara Maldita* (Mervyn LeRoy, 1956) até o vampiro Eli (Lina Leandersson) em *Deixa Ela Entrar* (Tomas Alfredson, 2008). Nestas obras, a criança emerge como a própria monstruosidade, elemento característico do gênero (CARROLL, 1999). Se para o espectador

²¹ No original: “(...) cover a range of manifestations, all of which, however, are seen as incompatible with the body of the child. (...) The term is useful for its dual-edged salience: these are figures that are “revolting,” which is to say, repellant. They are bodies that violate natural laws and order: adults living in children’s bodies, possessed or animalistic bodies, demonic offspring, zombified or spectral haunts, or supernaturally powerful catalysts. But these figures are also bodies in revolt: they traffic in the rhetoric and representational force of the youth movement and the nature of the “rebel,” a figure at once prized as distinctly American and yet vilified as disruptive and antithetic to the harmonious community”.

adulto tais personagens podem evocar principalmente medo e repulsa, para o público infanto-juvenil a identificação com personagens que transgridam normas sociais pode suscitar reações mais complexas.

A "vampiromania", fenômeno brasileiro decorrente da transmissão d'O Beijo do Vampiro, oferece uma perspectiva distinta sobre o interesse infantil pelo horror. Esta telenovela, produzida pela TV Globo e exibida entre agosto de 2002 e maio de 2003 na faixa das sete, inicia sua narrativa no século XII, avançando posteriormente para a contemporaneidade. A trama centra-se no casal Livia (Flávia Alessandra) e Beto (Thiago Lacerda), reencarnações de uma princesa e um conde, e seus filhos Zeca (Kayky Britto), Tetê (Renata Nascimento) e Juninho (Guilherme Vieira). O conflito principal desenvolve-se com a aparição do vampiro Bóris (Tarcísio Meira) e a descoberta de que Zeca, seu filho biológico e meio-vampiro, completará sua transformação vampírica ao completar 13 anos.

A vampiromania representou uma das primeiras experiências transmidiáticas da Rede Globo focadas na internet. Antes da estreia da novela, a emissora lançou dois sites: o Vampiromania, frequentado pelo personagem Zeca na narrativa, e o blog do antagonista Bóris. A iniciativa foi destacada pela imprensa: "Desta vez, a Vênus Platinada vai além do portalzinho bonitinho das novelas. A internet será utilizada para definir o andamento da novela e será até mesmo objeto dos personagens" (ROCHA, 2002). Posteriormente, foram criados os blogs da Livia e do Zeca, com publicações em primeira pessoa relatando eventos dos episódios. A estratégia expandiu-se para outros produtos, como um jogo para computador e álbuns de figurinhas, consolidando um público infanto-juvenil que inicialmente não era o alvo principal da produção²².

A percepção da relação entre horror e público infantil evolui significativamente neste período. Uma reportagem sobre a escassez de programação infantil observa: "para os telespectadores infantis, o que resta é eleger novos ídolos na medida do possível. Nem que seja o vampirão Boris de O Beijo do Vampiro" (TEIXEIRA, 2002, p. 6). Outra matéria, "Cantigas de Assustar", documenta como responsáveis adaptaram figuras do medo para disciplinar crianças, substituindo a Cuca do Sítio do Pica-Pau Amarelo pelos vampiros da novela: "A cuca, ela já pegou na mentira, mas os dentuços continuam com uma moral incrível sobre a menina" (TAHAN, 2002, p. 5).

²² Antes de sua estreia, o núcleo infantil é listado como um dos últimos chamarizes nas reportagens da época e sua existência é colocada apenas como uma predileção habitual do autor (MERCES, 2002).

O conceito de "criança horripilante" (*horrific child*) de Catherine Lester (2021) oferece uma chave interpretativa para o personagem Zeca, aficionado por vampiros e posteriormente meio-vampiro. Segundo a autora, a criança horripilante é

(...) ao mesmo tempo um tipo de personagem, um modo de abordagem e uma estratégia de leitura. Identifico a personagem da criança horripilante nos protagonistas infantis desses filmes [de horror infanto-juvenil], que são "horripilantes" de uma ou mais das seguintes maneiras: sua "alteridade" inerente em relação à sociedade adulta ao seu redor; eles são literalmente horripilantes devido a algum elemento de sua aparência ou comportamento; eles encontram e interagem com o horripilante dentro do filme. Esses encontros horripilantes sempre ocorrem por meio de sua necessidade de derrotar ou superar a fonte de antagonismo, que na maioria das vezes assume a forma de um monstro adulto humanoide" (LESTER, 2021, p. 13)²³.

Em *O Beijo do Vampiro*, particularmente através do personagem Zeca, manifesta-se uma rebeldia estrutural desde o início da narrativa. Seu interesse por vampiros é recebido com estranhamento pelos adultos, e sua desobediência intensifica-se conforme sua natureza monstruosa emerge. Embora a conclusão da trama elimine seu aspecto vampírico, a novela representa uma transformação significativa ao: ampliar o espaço dedicado aos personagens infanto-juvenis; subverter convenções do horror através da incorporação do humor; e posicionar seu protagonista pré-adolescente como agente de ruptura narrativa. Tanto a trama quanto sua recepção²⁴ exemplificam uma mudança paradigmática nas produções infantis que perdura até a contemporaneidade.

6. Considerações Finais

As transformações observadas nas narrativas infantis contemporâneas, particularmente no que tange à representação de protagonistas monstruosos e subversivos, não indicam uma ruptura total com as formas tradicionais de produção de conteúdo infantil, mas sim uma expansão significativa das possibilidades narrativas. Como observamos ao longo deste estudo,

²³ No original: "It is at once a character type, a mode of address and a reading strategy. I identify the horrific child character in the child protagonists of these films, who are 'horrific' in some or all of the following ways: their inherent 'otherness' to surrounding adult society; they are literally horrific due to some element of their appearance or behaviour; they encounter and engage with the horrific within the film. These horrific encounters always occur via their need to defeat or overcome the source of antagonism, which most often takes the form of a humanoid adult monster".

²⁴ A novela ampliou em 33% a audiência da Rede Globo no horário das sete entre o público de 4 a 11 anos, segundo dados do Ibope na época. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u27175.shtml>>. Acesso: 13 fev. 2025.

as obras que privilegiam o retorno à normalidade e o caráter pedagógico continuam sendo produzidas, coexistindo com narrativas que celebram a alteridade e a resistência.

Esta coexistência nos permite refletir sobre como as mudanças no "solo moral" contemporâneo não apenas possibilitaram novas formas de representação da infância, mas também ressignificaram a própria compreensão do que constitui um "conteúdo infantil". A figura da criança monstruosa, como demonstrado nas análises, não se apresenta como um tipo único, mas como uma multiplicidade de manifestações que refletem diferentes aspectos da experiência infantil contemporânea.

Percebe-se também tentativas de resistir às consequências negativas desse regime de "controle-estimulação" direcionadas à infância. O conceito japonês de "Ma", empregado pelo diretor japonês Hayao Miyazaki em suas animações, oferece uma perspectiva valiosa sobre como a resistência pode se manifestar não apenas através do conteúdo, mas também da forma. O "Ma" – esse intervalo significativo entre momentos de ação – representa uma resistência à aceleração constante da sociedade contemporânea, permitindo momentos de contemplação e reflexão em meio às narrativas consumidas pelo público infantil²⁵.

Somado a isso, testemunhamos também movimentos institucionais que buscam regular a relação entre infância e tecnologia. A recente lei brasileira que restringe o uso de celulares nas escolas, sancionada em janeiro de 2025²⁶, exemplifica como a tentativa de criar barreiras aos estímulos constantes causados pelo digital se manifesta nas políticas públicas relacionadas à infância.

O advento das plataformas de *streaming* introduz ainda outra camada de complexidade a este cenário. Livres das pressões comerciais predeterminadas que tradicionalmente moldaram as produções hollywoodianas, estas plataformas têm o potencial de oferecer um espaço mais experimental para narrativas infantis. A ausência da necessidade imediata de sucesso em bilheteria pode favorecer a produção de obras que desafiam convenções estabelecidas, permitindo maior espaço para protagonistas complexos e narrativas que não buscam necessariamente resoluções convencionais.

Contudo, é fundamental ressaltar que essas transformações não representam um processo linear ou uniforme. Assim como o conceito de "Ma" nos ensina sobre a importância dos

²⁵ Disponível em: <<https://www.rogerebert.com/interviews/hayao-miyazaki-interview>>. Acesso: 16 fev. 2025.

²⁶ Disponível em: <<https://g1.globo.com/politica/noticia/2025/01/13/lula-sanciona-projeto-que-limita-uso-de-celulares-nas-escolas.ghtml>>. Acesso: 16 fev. 2025.

intervalos e das pausas, talvez seja necessário compreender essas mudanças nas narrativas infantis não como uma progressão constante, mas como um processo marcado por momentos de avanço e recuo, experimentação e consolidação.

As perspectivas futuras de pesquisa neste campo são vastas. Seria particularmente interessante investigar como as plataformas de *streaming* estão influenciando a produção de conteúdo infantil em diferentes contextos culturais, e como as novas gerações de criadores, possivelmente influenciados por obras que celebravam a alteridade em sua própria infância, estão abordando a produção de conteúdo infantil contemporâneo. Por fim, este estudo nos permite concluir que as transformações nas narrativas infantis refletem não apenas mudanças nas formas de representação, mas também nas próprias concepções de infância, monstrosidade e resistência. A coexistência de diferentes abordagens – das mais tradicionais às mais experimentais – sugere que estamos vivendo um momento particularmente rico e complexo na produção de conteúdo infantil, onde diferentes visões sobre a infância podem coexistir e dialogar entre si.

Referências

- ANTUNES, Filipa. **Children Beware!: Childhood, Horror and the PG-13 Rating**. McFarland, 2020.
- ARIÈS, Philippe. **História social da criança e da família**. Livros técnicos e científicos editora, 1981.
- BAZALGETTE, Cary; STAPLES, Terry. Unshrinking the kids: Children's cinema and the family film. In: BAZALGETTE, Cary; BUCKINGHAM, David (Eds.). **In front of the children: Screen entertainment and young audiences**. British Film Institute, 1995.
- BOURDIEU, Pierre. **Sociology in question**. Sage Publications, 1993.
- BROWN, Noel. Change and continuity in contemporary children's cinema. In: HERMANSSON, Casie Hermansson; ZEPERNICK, Janet (Orgs.). **The Palgrave handbook of children's film and television**. Palgrave Macmillan, 2019.
- BROWN, Noel. **The children's film: Genre, nation, and narrative**. Columbia University Press, 2017.
- BROWN, Noel; BABBINGTON, Bruce. Introduction: Children's Films and Family Films. In: BROWN, Noel; BABBINGTON, Bruce (Ed.). **Family Films in Global Cinema: The World Beyond Disney**. IB Tauris, 2015.
- BUCKINGHAM, David. **After the Death of Childhood**. Polity Press, 2000.
- CARROLL, Noël. **A filosofia do horror ou paradoxos do coração**. Campinas: Papirus Editora, 1999.
- DORETTO, Juliana; FURTADO, Thaís. A "invasão" das crianças no discurso jornalístico: a representação não desejada da infância. In: E-Compós. 2018.
- HOLZBACH, Ariane Diniz; COSTA, Jaqueline; DORNELLES, Wagner. Ariel pode ser negra?: A representação racial na escolha da protagonista do filme A Pequena Sereia. In: GUEDES, Brenda; CARVALHO, Bárbara Janiques (Orgs.). **Infâncias, juventudes e debates emergentes em comunicação**. São Paulo: Pimenta Cultural, 2020. p. 413.
- HOLZBACH, Ariane Diniz; DORNELLES, Wagner. Definição pela exclusão: apontamentos iniciais sobre os limites epistemológicos dos programas infantis. **Mídia e Cotidiano**, v. 14, n. 1, p. 117-132, 2020.

HOLZBACH, Ariane Diniz; DORNELLES, Wagner. Quando a dublagem transforma o macho em fêmea: antropomorfia e estereótipos de gênero a partir do desenho animado "A Patrulha Canina". **Contemporanea**, v. 20, n. 1, p. 117-138, 2022.

LEISGOLD, Selmo. Metro Goldwin Mayer: é chegada a hora de o mercado lavar a alma. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, n. 00099, 16 jul. 1989. Videomania, p. 10.

LESTER, Catherine. **Horror films for children: Fear and pleasure in American Cinema**. Bloomsbury Publishing, 2021.

MALLAN, Kerry; BRADFORD, Clare (Eds.). **Contemporary children's literature and film: engaging with theory**. Palgrave Macmillan, 2011.

MERCES, Patrícia. Cuidado com o pescoço!!! **O Fluminense**, Niterói, n. 36518, 25 ago. 2002. Segundo Caderno, p. 7.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

O CINEMA e a infância. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, n. 00096, p. 5, 27 abr. 1938.

O PRAZER de sentir medo. **O Pioneiro**, Rio Grande do Sul, n. 00004, 7 nov. 1987. Cinema, p. 3.

POSTMAN, Neil. **O desaparecimento da infância**. Rio de Janeiro: Graphia; 2005.

ROCHA, Fabrício. Noveleiros. **Correio Braziliense**, Brasília, n. 14308, 21 de jul. 2002. Seção .WEB, p. 2.

SANTOS, Amanda; VAZ, Paulo. Sobre fake news e teorias da conspiração: Populismo conservador e desinformação na cultura contemporânea. **Culturas Midiáticas**, v. 18, 2023.

SCAHILL, Andrew. **The revolting child in horror cinema: Youth rebellion and queer spectatorship**. Springer, 2015.

SHONE, Tom. **Blockbuster: How Hollywood learned to stop worrying and love the summer**. Simon and Schuster, 2004.

SIBILIA, Paula. Da hipocrisia aos cinismos: Transformações do "solo moral" nas democracias contemporâneas. **Revista Eco-Pós**, v. 26, n. 01, p. 324-348, 2023.

SIBILIA, Paula; JORGE, Marianna Ferreira. O mal-estar da conexão espasmódica: da obediência à dependência?. **Comunicação & Sociedade**, v. 44, n. 3, 2022.

SILVA, Fernanda Mauricio da. **Imagens desobedientes para crianças? Representação, reparação e raça num episódio The proud family (Disney +)**. In: ANAIS DO 33º ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 2024, Niterói. Anais eletrônicos..., Galoá, 2024. Disponível em: <<https://proceedings.science/compos/compos-2024/trabalhos/imagens-desobedientes-para-criancas-representacao-reparacao-e-raca-num-episodio?lang=pt-br>> Acesso em: 20 Fev. 2025.

SILVA, Pedro Henrique Alves Silva. **"Atenção, cuidado! Vocês vão se assustar": o terror infanto-juvenil na franquia Goosebumps**. 2023. 153 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2023.

TAHAN, Lilian. Cantigas de assustar. **Correio Braziliense**, Distrito Federal, n. 14388, 9 out. 2002. Coisas da vida, p. 5.

TEIXEIRA, Rodrigo. Crianças abandonadas. **Correio Braziliense**, Distrito Federal, n. 14385, 6 out. 2002. Correio da TV, p. 6.

TOMAZ, Renata Oliveira. YouTube, infância e subjetividades: o caso Julia Silva. **Educação, Cultura e Comunicação**, v. 8, n. 16, 2017.

TOMAZ, Renata. **O que Você Vai Ser Antes de Crescer?: Youtubers, Infância e Celebridade**. EDUFBA, 2022.