

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

Isabela Heluey Martins

Narrativas audiovisuais de fé e resistência:
estratégias do projeto “Sertão Místico” no ambiente digital

Juiz de Fora

2026

Isabela Heluey Martins

Narrativas audiovisuais de fé e resistência:
estratégias do projeto “Sertão Místico” no ambiente digital

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação, área de concentração Comunicação e Sociedade

Orientador(a): Prof^a Dr^a Cláudia de Albuquerque Thomé

Juiz de Fora

2026

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Heluey Martins, Isabela.

Narrativas audiovisuais de fé e resistência: :
estratégias do projeto Sertão Místico no ambiente digital / Isabela Heluey Martins. -- 2026.
163 p.

Orientadora: Cláudia de Albuquerque Thomé
Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Comunicação Social. Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2026.

1. Sertão Místico. 2. Cultura popular. 3. Audiovisual. 4. Estratégias Narrativas. 5. Religiosidade popular. I. de Albuquerque Thomé, Cláudia, orient. II. Título.

Isabela Heluey Martins

Narrativas audiovisuais de fé e resistência: estratégias do projeto *Sertão Místico* no ambiente digital

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Mestra em Comunicação. Área de concentração: Comunicação e Sociedade.

Aprovada em 07 de julho de 2026.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Cláudia de Albuquerque Thomé - Orientador

Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. João Paulo Carrera Malerba

Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof.^a Dr.^a Ana Paula Goulart de Andrade

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

Juiz de Fora, 18/06/2026.



Documento assinado eletronicamente por **Claudia de Albuquerque Thome, Professor(a)**, em 07/07/2026, às 16:53, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **João Paulo Carrera Malerba, Professor(a)**, em 08/07/2026, às 10:33, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **ANA PAULA GOULART DE ANDRADE, Usuário Externo**, em 08/07/2026, às 19:14, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no Portal do SEI-Ufjf (www2.ufjf.br/SEI) através do ícone Conferência de Documentos, informando o código verificador **3034938** e o código CRC **A3CE1795**.

Dedico este trabalho aos agentes da cultura popular que, bravamente, resistem ao apagamento ao contar suas histórias.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, a espiritualidade que me acompanha: Exu por sempre me orientar nos caminhos, e Preto velho e Caboclo por me auxiliarem na busca pelo conhecimento, principalmente ao que diz respeito aos saberes ancestrais.

Às pessoas que fizeram parte deste caminho: meu companheiro, Bruno, por sempre ter estado ao meu lado nos momentos mais difíceis, me incentivando e acolhendo; meu pai, por ter me dado todo apoio para atravessar os desafios que se apresentaram; minha amiga, Ana Luísa, por ter sido afeto, inspiração e orientação desde o período da graduação; minha amiga, Deniza, com toda sua sabedoria, afeto e luz nos momentos de escuridão.

Também à minha orientadora, Cláudia, por todo carinho, paciência e orientação nestes dois anos; e aos membros da banca: o professor João Paulo, que me inspirou com seus conhecimentos durante o período da pós-graduação e auxiliou diretamente para as melhorias deste trabalho; e a professora Ana Paula, que trouxe contribuições tão ricas e afetivas diante de uma leitura atenta desta pesquisa. Além disso, agradeço ao meu mestre, Carlos Reyna, por toda orientação, força e carinho desde o início da minha jornada na UFJF.

Agradeço também à minha mãe, que mesmo não estando presente neste plano, me deu toda força ancestral e amor ao me apoiar nos caminhos que escolhi e me permitiu me tornar a mulher que sou. E, por fim, mas não menos importante, à UFJF, instituição que me acolheu há 12 anos e me formou como pessoa e pesquisadora.

O presente trabalho foi desenvolvido com apoio da CAPES através da concessão de bolsa de estudo de Mestrado e apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES). Agradeço por tornarem este processo possível.

“Nós somos o começo, o meio e o
começo. Existiremos sempre,
sorrindo nas tristezas para
festejar a vinda das alegrias.
Nossas trajetórias nos movem,
nossa ancestralidade nos guia.”
(BISPO, NÊGO. 2018)

RESUMO

Diante do processo de inserção de grupos sociais no ambiente digital, a presente dissertação tem o objetivo de compreender como perfis vinculados à cultura popular, que utilizam da oralidade para se comunicar, ocupam estes novos espaços virtuais e quais estratégias comunicacionais utilizam para difundir seus conhecimentos. Assim, após um mapeamento de perfis que possuem essas características, o estudo selecionou o Sertão Místico para analisar quais estratégias narrativas são mobilizadas para comunicar experiências por meio do audiovisual em seu canal no YouTube. Para isto, foram escolhidos dez vídeos no canal (entre entrevistas, vídeos musicais e vídeos informativos) para analisar as estratégias narrativas em diversos eixos temáticos, com o auxílio metodológico da “Análise da Materialidade Audiovisual”, de Coutinho (2016). Foram identificadas dez estratégias narrativas adotadas, entre elas a abordagem dialógica, a valorização da memória oral e da religiosidade popular e identidade nordestina. Por fim, considera-se que, ao se apropriar de suas próprias histórias para então contá-las, o Sertão Místico se caracteriza como um projeto de potencial contra-hegemônico, opondo-se à lógica colonial de apagamento cultural de grupos marginalizados historicamente.

Palavras-chave: Religiosidade popular; Audiovisual; Estratégias narrativas; Plataformas digitais; Sertão Místico

ABSTRACT

In light of the process of social groups' incorporation into digital environments, this dissertation aims to understand how profiles linked to popular culture, which use orality to communicate, occupy these new virtual spaces and which communicational strategies they employ to disseminate their knowledge. Following the mapping of profiles that fit these characteristics, the study selected the *Sertão Místico* project in order to analyze the narrative strategies mobilized to communicate experiences through audiovisual content on its YouTube channel. To this end, ten videos from the channel—including interviews, music videos, and informational videos—were selected and analyzed according to different thematic axes, with methodological support from Coutinho's (2016) Audiovisual Materiality Analysis. The study identified ten narrative strategies adopted by the project, including a dialogical approach, the valorization of oral memory, popular religiosity, and Northeastern Brazilian identity. Finally, it is argued that, by appropriating and narrating its own stories, *Sertão Místico* constitutes a potentially counter-hegemonic project, opposing the colonial logic of cultural erasure historically imposed upon marginalized groups.

Keywords: Popular religiosity; Audiovisual; Narrative strategies; Digital platforms; Sertão Místico

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Pesquisa por “#benzimento” na aba “shorts”	50
Figura 2 – Página do Sertão Místico no YouTube	61
Figura 3 – Gráfico de distribuição de vídeos e formatos	62
Figura 4 – Página do Sertão Místico no YouTube com filtro “populares”	64
Figura 5 – Entrevista com Apolo	67
Figura 6 – Vinheta introdutória do projeto Sertão Místico	67
Figura 7 – Apolo filmado em ângulo plongée	69
Figura 8 – Apolo filmado em ângulo normal	70
Figura 9 – Segundo mediador da entrevista com Apolo	71
Figura 10 – João Paulo em primeiro plano e o segundo entrevistador em segund o plano	72
Figura 11 – Inserção de outro vídeo em que é apresentado o “Cruzeiro das Alma s”	73
Figura 12 – O entrevistado João Bosco sendo apresentado	74
Figura 13 – Plano aberto de entrevistado e entrevistadores	75
Figura 14 – João Bosco canta enquanto João Paulo filma com câmera na mão	76
Figura 15 – João Bosco incorporado com guia espiritual aconselha João Paulo	77
Figura 16 – O entrevistado Paulo em plano médio	78
Figura 17 – Entrevistadores	79
Figura 18 – O entrevistado Paulo em plano fechado	79
Figura 19 – Plano se fecha ainda mais em Paulo que está emocionado	80
Figura 20 – João Paulo compartilha com o público uma história íntima	81
Figura 21 – Segundo entrevistador comunicando diretamente com o espectador	82
Figura 22 – Dois dos personagens que prestam depoimento	83
Figura 23 – Imagem de cobertura de Dona Maria de Wilson durante a entrevista	84
Figura 24 – Dona Maria sendo entrevistada em plano médio e ângulo frontal	85
Figura 25 – Dona Maria filmada em primeiro plano em ângulo “três quartos”	85
Figura 26 – Dona Maria filmada em contra-plongée	86
Figura 27 – João Paulo filmado em plano over the shoulder	87
Figura 28 – Segundo mediador como câmera nesta entrevista	87

Figura 29 – João Paulo apresenta ao espectador a história tratada em vídeo ..	88
Figura 30 – Apresentação do espaço do Sertão Místico e pedido de contribuição	89
Figura 31 – Imagem de cobertura enquanto João Paulo conta sobre sua experiência in off.....	90
Figura 32 – Uma das entrevistadas dando seu testemunho para o narrador	91
Figura 33 – Direcionado à câmera, João Paulo relata sua experiência	92
Figura 34 – Segundo mediador aparece para opinar sobre a história contada .	92
Figura 35 – Imagem oferecida pelo Sertão Místico se torna símbolo de devoção	93
Figura 36 – João Paulo introduz a produção em vídeo na horizontal	94
Figura 37 – João Paulo conta a história da produção em vídeo na vertical	95
Figura 38 – Apolo rezador e mulher rezam no local	96
Figura 39 – João Paulo defuma o ambiente enquanto reza com os demais	96
Figura 40 – Padre reza no local onde ocorreu assassinato	97
Figura 41 – Frei Ruan em roupas de frei defumando e rezando o local.....	98
Figura 42 – João Paulo presta satisfação ao público sobre as doações	99
Figura 43 – Dona Maria de Wilson cantando pontos na presença de músicos	100
Figura 44 – Em outro ângulo, Dona Maria cantando pontos.....	101
Figura 45 – Em outro ângulo, Dona Maria cantando pontos.....	101
Figura 46 – Frei Ruan canta na série “Benditos”	102
Figura 47 – Imagens de cobertura	103
Figura 48 – João Paulo se comunica com o público.....	104
Figura 49 – João Paulo assume o papel de cantor na produção	105
Figura 50 – João Paulo canta com o grupo “Los Grandes”	105
Figura 51 – João Paulo operando um drone	106
Figura 52 – Gráfico com resultado de temas adjacentes.....	107
Figura 53 – Gráfico com resultado sobre personagens principais	109
Figura 54 – Gráfico com resultados dos modos de captação utilizados.....	109
Figura 55 – Gráfico com resultados dos elementos sonoros utilizados.....	110
Figura 56 – Gráfico com resultados dos elementos gráficos utilizados	111
Figura 57 – Gráfico com resultados das características da edição	112
Figura 58 – Gráfico com resultados sobre a duração dos vídeos	113
Figura 59 – Gráfico com resultado referente às religiões abordadas	114
Figura 60 – Gráfico com resultados referentes à forma que a religiosidade é abordada	115

LISTA DE TABELAS

Tabela 1	- Fé + plataformas digitais.....	39
Tabela 2	- Pesquisas sobre fé + audiovisual	42
Tabela 3	- Pesquisas sobre fé + jornalismo e política	44
Tabela 4	- Pesquisas sobre fé + consumo.....	45
Tabela 5	- Pesquisas sobre fé + outros assuntos	46
Tabela 6	- Pesquisas filtradas com a palavra fé mas que não tratam do tema	47
Tabela 7	- Fichas temáticas para análise	56
Tabela 8	- Vídeos informativos selecionados para análise	65
Tabela 9	- Vídeos musicais selecionados para análise.....	66
Tabela 10	- Relação entre personagem principal e percentual	108
Tabela 11	- Resultados das estratégias narrativas	122

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	01
2 CULTURA POPULAR E OS MEIOS DE COMUNICAÇÃO.....	05
2.1 A CONSTRUÇÃO DO POPULAR	05
2.1.1 Dispositivos de hegemonia e o massivo	08
2.1.2 Hibridismos, sincretismos e confluências.....	12
2.1.3 Comunicação popular e América Latina	16
2.2 A MÍDIA E OS CAMINHOS CONTRA-HEGEMÔNICOS.....	18
2.3 CONTEXTO E PROPOSTAS PARA OCUPAÇÃO DE TERRITÓRIOS VIRTUAIS	21
3 O PODER DA NARRATIVA E ESTRATÉGIAS AUDIOVISUAIS	26
3.1 ORALIDADE E MEMÓRIA: OS CONTADORES DE HISTÓRIAS	27
3.2 NARRATIVAS COMO PROPOSTA PARA DECOLONIZAR O SER, O SABER E O PODER.....	30
3.3 AUDIOVISUAL, CULTURA POPULAR E AS NOVAS MÍDIAS.....	33
4 O TEMA “FÉ” NAS PLATAFORMAS: MAPEAMENTOS POSSÍVEIS.....	37
4.1 O TEMA “FÉ” NAS PESQUISAS ACADÊMICAS EM COMUNICAÇÃO	38
4.2 MAPEAMENTO DOS PERFIS DE FÉ NA PLATAFORMA DIGITAL YOUTUBE	48
4.3 PERCURSO METODOLÓGICO DA PESQUISA.....	52
5 SERTÃO MÍSTICO.....	57
5.1 A PÁGINA NO INSTAGRAM E YOUTUBE.....	60
5.2 ANÁLISE DOS VÍDEOS	62
5.2.1 Entrevistas.....	67

5.2.1.1 Entrevista com Apolo, o Medium Rezador de Euclides da Cunha - BA	67
5.2.1.2 Entrevista com Pai João Bosco do Terreiro Aldeia Pena Branca - Petrolina, PE	72
5.2.1.3 Conversando com o Mèdium Paulo: A Incrível Incorporação do Caboclo Sultão das Matas	78
5.2.1.4 Dona Maria de Wilson a Rezadeira de Chorrochó - BA	83
5.2.2 Vídeos informativos	88
5.2.2.1 Milagres da Menina Sem Nome: Uma História de Fé e Mistério	88
5.2.2.2 Caridade Que Vai Além da Matéria: A Luz Que Alcança o Mundo Espiritual	94
5.2.2.3 Boas notícias sobre seu Adão Rezador	98
5.2.3 Vídeos musicais	100
5.2.3.1 Pontos cantados por dona Maria de Wilson	100
5.2.3.2 Benditos com o Frei Ruan	102
5.2.3.3 Morena - Vitor Kley (Cover) Sertão Místico	103
5.3 ANÁLISE DOS DADOS.....	106
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	126
REFERÊNCIAS.....	129
APÊNDICE A.....	136
APÊNDICE B	138
APÊNDICE C	143

INTRODUÇÃO

A incorporação da internet nas dinâmicas contemporâneas criou novos desafios para a lógica tradicional e hierárquica da sociedade. Isto porque, com a criação de territórios digitais em um ambiente globalizado, ampliou-se a possibilidade de acesso e a ocupação de diferentes camadas sociais em espaços midiáticos. Quando há inclusão digital, ou seja, quando há um processo de democratização do acesso às tecnologias, grupos que foram historicamente marginalizados das dinâmicas sociais e econômicas encontram um potencial espaço para circular suas narrativas e ascender suas pautas. Nos territórios virtuais, estes sujeitos excluídos por não integrarem a cultura hegemônica podem resistir e visibilizar suas demandas por meio de conteúdos que transcendem as fronteiras físicas, como as regionais. Este fator tensiona a dinâmica da colonialidade e suas determinações que historicamente definem o que pode ser incorporado à esfera social e quais os lugares que devem ocupar.

No entanto, esta realidade traz consequências. Apesar do ambiente potencialmente democrático, a colonialidade atua sutilmente, mas eficazmente, com a utilização dos algoritmos que filtram as narrativas que serão visibilizadas e aquelas que permanecem à margem. O conjunto de instruções lógicas criado para otimizar a usabilidade das plataformas digitais sociais, visando ao lucro, determina, por meio de certos critérios, quais conteúdos irão permanecer circulando, quais serão suprimidos e quais serão excluídos. Embora possa ter efeitos positivos, como a censura de conteúdos que violam direitos humanos, sua prática acarreta efeitos políticos significativos em relação ao acesso à informação e a discursos diversificados (Williams, 2025).

Outro efeito importante é que o espaço se torna mais efetivo para a circulação de desinformação. No caso dos grupos marginalizados que ocupam os territórios digitais para erguer e fortalecer suas pautas, as plataformas podem ser propícias a que ocorra distorção de discursos e violências, como o reforço de estigmas. Isto pode ocorrer “especialmente se os grupos marginalizados não souberem aproveitar o potencial emancipatório dos meios digitais e se os indivíduos utilizarem isso para microativismo inadequado” (Ortiz et al., 2019, p. 31). Assim, diante do cenário, o objetivo geral deste trabalho é compreender como um perfil que

divulga saberes tradicionais e que manifesta sua fé por meio da religiosidade popular se articula neste espaço na contemporaneidade.

Para esta pesquisa, adotou-se o recorte do formato audiovisual, por possibilitar a circulação e a escuta de narrativas oralizadas, e também por sua centralidade na circulação de informações. O objetivo da pesquisa é contribuir com o estudo das estratégias narrativas no campo da Comunicação. Isto ao compreender como grupos que foram historicamente excluídos dos meios midiáticos hegemônicos agora articulam seus saberes e histórias em uma plataforma digital de acesso globalizado, alcançando diferentes públicos que, muitas vezes, ultrapassam as barreiras socioeconômicas e culturais. Assim, a pesquisa procura dar foco às escolhas comunicacionais dos sujeitos que não participam da cultura dominante, como os grupos oriundos da cultura popular que utilizam, predominantemente, a linguagem oral para transmitir seus saberes.

Dentro deste recorte, o presente trabalho decidiu por analisar estas estratégias narrativas no contexto da religiosidade, já que esta é uma forma viva e multiforme, eficiente de compreender a cultura popular (Brandão, 2007, p. 19). Como ênfase, ainda de acordo com Brandão (2007, p. 20), a justificativa de tal foco na pesquisa pode ser encontrada no fato de que “qualquer pesquisador das formas populares de cultura e dos modos subalternos de vida sabe que ali quase não há esferas de uma e de outra que não estejam envolvidas e significadas pelos valores do sagrado”.

Escolher o que se considera sagrado e, principalmente, determinar como lidar com aquilo que se tem como sagrado é um dos fatores que demarcam a autonomia de um povo sobre aquilo a que se devociona. Em “Casa Grande e Senzala”, Gilberto Freyre (2003, p.438) destaca o caráter afetivo das manifestações religiosas populares, como a relação de homens e mulheres com os santos tratados como “compadres” e “comadres”, que faziam parte do cotidiano e apadrinhavam seus meninos. Esse relacionamento é alheio a intermediários institucionais, ou seja, não precisa de gerenciamento da igreja ou de outra instituição para se relacionar com o divino.

Seguindo este pensamento, Brandão (2007, p. 21) lembra que esta autonomia diante das imposições coloniais, de se apropriar ativamente dos modos eruditos e, a partir daí, criar os seus próprios sentidos de interação e manutenção do sagrado, é uma característica importante das religiões populares. Mais do que isso, essa ação se torna uma característica de resistência de seus

modos e memórias diante da ordem dominante. São estratégias das classes dominadas para conquistar e resistir, ao reproduzir os serviços das classes dominantes, sustentar internamente seus símbolos próprios de um modo de vida e de uma ordem interna agora autônoma (2007, p. 279). Ainda de acordo com o autor (2007, p. 303), o saber da religião popular é uma memória preservada e reinventada pelas redes sociais digitais.

Diante deste cenário e compreendendo a importância deste estudo para o campo da Comunicação, que inclui a análise das escolhas narrativas de diferentes grupos nos meios comunicacionais contemporâneos, a presente dissertação analisa as estratégias narrativas adotadas em conteúdos que articulam a fé popular em produções no YouTube. Para tanto, foi realizado um mapeamento na aba “shorts”, onde foram localizados perfis que exemplificam essa dinâmica de transmissão de saberes tradicionais pelas redes.

Neste mapeamento, foi feita a escolha da palavra “fé”, que gerou uma grande diversidade de conteúdos que não possuíam, necessariamente, relação com a pesquisa. O mesmo foi feito com a palavra “reza”, que gerou resultados similares. Desta forma, foi escolhida a palavra “benzimento”, gerando um conteúdo mais específico e próximo dos interesses deste estudo. Foram encontrados novos perfis que tratam da religiosidade popular como conteúdo de suas produções e, dentre estes, três perfis que difundem a religiosidade popular brasileira utilizando múltiplas vozes. A presença da polifonia nas produções é importante por revelar um campo maior para análise, assim como para a compreensão de quais das estratégias utilizadas se consolidam diante da diversidade.

Dentre estes, foi selecionado um perfil - Sertão Místico - que utiliza as mídias digitais como instrumento de difusão da religiosidade popular brasileira em uma multiplicidade de vozes para serem analisadas as estratégias narrativas adotadas para comunicar com o público. O olhar voltado para estas estratégias auxilia a compreender quais são os recursos narrativos utilizados para construção e desenvolvimento da história (Thomé e Reis, 2024, p. 38). Para isto, também foi considerada a página deste perfil no “Instagram”, para compreender qual o formato mais utilizado nas produções nesta plataforma e também a quantidade de seguidores. Contudo, é importante ressaltar que a produção no Instagram será incorporada como complementar, não tendo, portanto, análise aprofundada destes conteúdos.

A pesquisa parte de um breve estudo sobre as narrativas populares e os meios de comunicação, as competências da cultura oral, manifestações populares da fé e também a

ocupação desses grupos nas plataformas digitais; em seguida, o trabalho apresenta o Estado da Arte da pesquisa com as palavras utilizadas nas buscas por materiais relacionados e como estas se articulam com o campo da Comunicação. Por fim, é apresentado o mapeamento de perfis que têm como característica principal a divulgação e manutenção dos saberes tradicionais relacionados à fé em plataformas digitais, resultando no destaque do perfil “Sertão Místico”, escolhido para análise de suas produções. Foi utilizado o percurso metodológico de Coutinho (2016) com a Análise da Materialidade Audiovisual para esta pesquisa.

Como objetivo específico, o presente trabalho visa a compreender quais são as estratégias narrativas adotadas pelo projeto Sertão Místico para comunicar saberes e vivências de personagens da religiosidade popular nordestina no YouTube. A escolha da plataforma para análise ocorre por se compreender sua popularidade e sua exclusividade em conteúdos audiovisuais. Dados do relatório “Digital 2025: Brasil”¹ indicam que, no início de 2025, o YouTube contava com cerca de 144 milhões de usuários no Brasil (o que equivalia a cerca de 67,8% da população). Esses números posicionam a plataforma como uma das principais redes sociais digitais em uso no Brasil em 2025, reforçando sua relevância para este estudo. Assim, a pesquisa pretende compreender como saberes oralizados oriundos da cultura popular brasileira são articulados em um ambiente globalizado como o da plataforma digital YouTube, considerando as especificidades e interferências do meio utilizado para esta comunicação.

Porém, é importante destacar que, apesar de o estudo considerar que as produções analisadas circulam em plataforma digital, a pesquisa não terá foco sobre as dinâmicas técnicas ou econômicas dessas plataformas, mas sobre as estratégias narrativas audiovisuais que nelas se constituem, compreendendo o ambiente digital como mediação comunicacional contemporânea. A proposta parte da importância de compreender como narrativas marginalizadas historicamente em processos de apagamento resistem e mantêm suas memórias nas dinâmicas comunicacionais da contemporaneidade, como o uso das plataformas digitais. O olhar direcionado para as manifestações da fé parte da compreensão da importância da religiosidade para o campo popular, como um elemento essencial para a demarcação de uma autonomia na construção de suas identidades diante da lógica colonialista.

¹ Disponível em <https://datareportal.com/reports/digital-2025-brazil>, acessado em 10 jan. 2026.

2 CULTURA POPULAR E OS MEIOS DE COMUNICAÇÃO

O presente capítulo inicia com a discussão sobre as diferentes compreensões do conceito de “popular” e como este está conectado à noção de “povo”. A partir de Barbero (2001), compreendemos que, em uma perspectiva histórica que chega à contemporaneidade, o popular é um campo de disputas simbólicas que ora está incluído, ora está excluído da configuração social. Este processo é atravessado e influenciado pelo pensamento abissal (Boaventura de Sousa Santos, 2007), pelo processo de enculturação e, mais tarde, pela lógica mercadológica que transformará o popular em “massa” (Barbero, 2001). Este cenário nos evidencia como o campo do popular está em tensão contínua com a cultura hegemônica.

Porém, autores como Hall (2003), Canclini (1990) e Bhabha (1998) defendem que o campo do popular não é fixo nem puro, mas opera em permanente diálogo, conflito e negociação com a cultura dominante. Através do olhar do autor quilombola Antônio Bispo (2023), conhecido popularmente como “Nego Bispo”, também vemos que este campo está em constante processo de hibridismo, sincretismo e confluências que caracterizam profundamente a experiência latino-americana, especialmente no campo religioso. O capítulo ainda destaca que, apesar desses encontros, o popular não deixa de ser um espaço de resistência frente à dominação da cultura hegemônica e da colonialidade, uma vez que existe num movimento constante de reinvenção, diálogo e ressignificação dos modos hegemônicos dentro de seus modos de vida.

Nesta mesma lógica, o capítulo termina por compreender que os meios de comunicação e, em especial, as plataformas digitais, se mostram na atualidade como campos férteis a serem ocupados por coletividades marginalizadas, como as populares, estudadas nesta pesquisa. Nos ambientes virtuais, os grupos oriundos da cultura popular podem integrar suas práticas independentemente das fronteiras físicas, comunicando, reconhecendo e disseminando seus saberes em novos territórios com novas comunidades.

2.1 A construção do popular

A compreensão da cultura popular como um espaço de pertencimento e identidade é tão discutida ao longo da história quanto a própria ideia de “povo”. No primeiro capítulo da obra

“Dos meios às mediações” (2001), Martín-Barbero discute que o debate em torno da noção de povo como sujeito tem origem em dois grandes movimentos: aquele que “põe em marcha o mito do povo na política (os ilustrados) e na cultura (românticos); e o que, fundindo política e cultura, afirma a vivência moderna do popular (anarquistas) ou a nega por sua ‘superação’ no proletariado (marxistas)” (2001, p. 35). Atravessando a história e chegando à contemporaneidade, o campo do popular permanece se revelando como um território de disputas simbólicas constantes: ora incluído, ora excluído da constituição social.

Um marco que exemplifica esse processo acontece na Europa moderna, quando se inicia o longo movimento de enculturação: o Estado, constituído sob uma lógica mercantilista, busca integrar os interesses econômicos, políticos, sociais e culturais em um interesse comum. Este fenômeno “justifica e institucionaliza a desvalorização e desintegração do popular” (Barbero, 2001, p.139), já que para a formação de uma “cultura nacional” é necessário extinguir as segmentações e multiplicidade de manifestações culturais. As particularidades regionais passam a representar um obstáculo para este processo de unificação em ordem política, cultural, social e religiosa. Portanto, as manifestações que não respondem à lógica mercantilista e burguesa passam a ser marginalizadas e compreendidas como “subalternas”.

Apesar deste movimento de marginalização possuir suas raízes no “colonialismo”, que se refere à soberania de um povo sobre outro em aspectos formais (como a dominação de território), ele se desenvolve mesmo através da “colonialidade”. Este termo foi desenvolvido pelo pensador Aníbal Quijano no final dos anos 1980, e se revela na relação de poder que afeta os vínculos intersubjetivos em uma sociedade, como a fé, o saber e as manifestações culturais (Cabral, 2024, p.157).

Em diálogo com Quijano, Mignolo (2017) ressalta que este fenômeno é o lado “obscuro” da modernidade, que se origina do berço da civilização ocidental, a Europa. Assim, a colonialidade sustenta os ideais de progresso trazidos pela modernidade através da exploração e subalternização de determinados saberes, grupos e classes sociais. Neste sentido, a modernidade depende da colonialidade para existir, já que é constituída por ela à medida que reforça um pensamento hegemônico de classes e saberes sobre outras, visando um “progresso”.

Portanto, enquanto a colonização se refere a um processo histórico de dominação e exploração territorial, a colonialidade é um reflexo persistente destas formas de hierarquização que estruturam a sociedade moderna, de acordo com Cabral (2024), em três aspectos

fundamentais: o do ser (ontologia), do saber (epistemologia) e do poder (política) (2024, p.158). No campo do ser, o autor traz as contribuições de Maldonado-Torres (2008) ao dizer que a lógica colonial divide “seres” e “sub-seres”.

Esta forma de dominação interfere na “violação do sentido da alteridade humana” (Cabral, 2024, p.159), correspondendo a uma forma de dominação que impacta a própria noção de existência do ser humano. Já no campo do saber, Cabral (2024, p.157) destaca os anos de guerra contra epistemologias que não correspondem às lógicas euro-ocidentais que, desde o século XVII, “se orientaram por uma dicotomia de matriz metafísica incontornável, a saber, a correlação sujeito-objeto”.

Para o autor, foi a partir desse momento histórico que os saberes que não se baseiam na racionalidade científica, como aqueles adquiridos por uma experiência afetiva com o mundo, são estigmatizados e subalternizados. Assim foi feito com os saberes orais, transmitidos através da fala por gerações, e com os saberes tradicionais de raiz metafórica, espiritual e corpórea, acessados e fundamentados na experiência humana. Ocorre uma separação epistemológica do conhecimento científico verificável e o conhecimento popular inverificável, como os espirituais e medicinais que se encontram “além do universo do verdadeiro e do falso.” (Santos, 2007, p. 72). Revela-se, assim, o fenômeno do “epistemicídio”.

Do outro lado não há conhecimento real; existem crenças, opiniões, magia, idolatria, entendimentos intuitivos ou subjetivos, que na melhor das hipóteses podem se tornar objeto ou matéria-prima de investigações científicas. Assim, a linha visível que separa a ciência de seus “outros” modernos está assente na linha abissal invisível que separa, de um lado, ciência, filosofia e teologia e, de outro, conhecimentos tornados incomensuráveis e incompreensíveis por não obedecerem nem aos critérios científicos de verdade nem aos critérios dos conhecimentos reconhecidos como alternativos, da filosofia e da teologia (Santos, 2007, p. 72).

Por fim, a colonialidade do poder envolve a compreensão de que o exercício político deve estar atrelado à dominação de corpos e formas de existência. “A opressão se identifica com formas de dominação de vidas sub-humanizadas e de sua exposição contínua a experiências de morte” (Cabral, 2024, p. 160). Estas vidas, aqui, pertencem àqueles que o autor chama de “sub-seres” quando se refere à colonialidade do ser: populações periféricas, pessoas negras, LGBTQIA+, comunidades indígenas, quilombolas etc. De acordo com Cabral (2024, p. 160), essas três formas de colonialidade são definidas por três marcadores de opressão: gênero, raça e classe.

É neste cenário que emerge o pensamento decolonial na virada do século XX para o século XXI, com autores sul-americanos como Quijano e Mignolo, trazendo críticas ao eurocentrismo e às hierarquias étnico-raciais que pautaram a história da sociedade até a contemporaneidade. Para Mignolo (2009, p. 3), a opção decolonial é o que conecta regiões e pessoas por meio de uma ferida colonial comum: a de serem classificadas como subdesenvolvidas economicamente e intelectualmente.

Neste sentido, Hortegas (2021, p.6) reflete que, para criar soluções decoloniais, é “necessário perceber que todo o fundamento desta lógica colonial de poder estaria em crise e que seria preciso um movimento oposto, um decolonizar padrões que poderiam colocar em risco a própria humanidade como um todo.” Isto porque a própria ideia de América foi forjada como fruto da colonização: um conceito criado por europeus que os povos originários e afrodescendentes não foram convidados para discutir (Mignolo, 2007, p.29).

2.1.1 Dispositivos de hegemonia e o massivo

Esse movimento da colonialidade, que os autores decoloniais se propuseram a pensar, contribui para a estruturação de uma ideologia hegemônica, como a chama Barbero (2001). Inspirado pelo conceito de hegemonia de Gramsci (1982), o autor compreende que não apenas a política, mas também a cultura, consolidam formas de pensamento dominantes em diversos campos, como o saber, a arte, a religião e a filosofia, produzindo uma ideologia que organiza a sociedade e seus modos de agir e pensar. É então diante deste cenário que entram em ação os “dispositivos de hegemonia” (Barbero, 2001, p.139), referentes a instituições que, em suas formas de atuação no imaginário social, são mobilizadas em seus campos de atuação para integrar essas práticas e consolidar uma ideologia dominante.

Em resumo, é por meio desses dispositivos que a colonialidade se estabelece como mecanismo de dominação dos modos de ser, saber e poder. Um exemplo de um desses dispositivos é a escola, atuante no campo do saber. Como colocado anteriormente nesta pesquisa, nesse processo de enculturação em que a colonialidade entra em ação, os conhecimentos adquiridos de forma empírica, passados de geração em geração de forma oral, são afetados por uma ideia de nova pedagogia que assume a função de intelectualizar e “sofisticar” essas

transmissões. Assim, as formas em que esses saberes são transmitidos sofrem uma alteração profunda através do discurso de modernização.

Esse fenômeno dialoga com os estudos de Boaventura de Sousa Santos em sua obra “Epistemologias do Sul” (2009), quando o autor defende que o pensamento moderno é “abissal”, ou seja, um sistema que separa o mundo por uma linha imaginária que divide norte, economicamente desenvolvido e disseminador do pensamento euro americano dominante, e sul, classificado como parte colonizada e subdesenvolvida (referente aos países que ocupam este lado do globo). A característica principal desta forma de pensamento é justamente a impossibilidade de duas realidades, representadas nos dois lados da linha, coexistirem de forma relevante. Em prol da unificação, é necessário extinguir as diversidades.

É possível compreender que, como colocado anteriormente nesta pesquisa, tanto Barbero (2001) quanto Santos (2009) defendem que o apagamento dos modos populares de manifestação e pertencimento não se dá apenas no campo cultural, mas também no campo epistemológico. Isto porque a colonialidade já não interfere apenas nos hábitos culturais, mas também nos modos em que um povo acessa e compartilha seus saberes. Esse processo atravessa o tempo e acompanha o desenvolvimento dos meios de comunicação, já que esse local é então reservado aos modos hegemônicos. De acordo com Barbero (2001, p. 179), esse processo de enculturação das classes populares no cenário da lógica capitalista, que se mantém desde o século XIX, provoca um deslocamento dos dispositivos de submissão para os de consenso. Assim, configura-se uma nova forma de tentativa de apagamento: a cultura popular passa a ser compreendida pelos meios hegemônicos como “cultura de massa”.

Massa designa, no movimento da mudança, o modo como as classes populares vivem as novas condições de existência, tanto no que elas têm de opressão quanto no que as novas relações contêm de demanda e aspirações de democratização social. E de massa será chamada a cultura popular (Barbero, 2001, p. 181).

Isto se dá porque “no momento em que a cultura popular tende a converter-se em cultura de classe, será ela mesma minada por dentro, transformando-se em cultura de massa” (Barbero, 2001, p. 181). Esse processo de massificação da cultura popular faz parte do movimento contínuo de “epistemicídio”, transformando essas manifestações em uma unidade vazia de sentidos de pertencimento. Contudo, é nesse caminho que se desenvolve a incorporação das classes populares à cultura hegemônica. Através da massificação, esse grupo passa a ser

representado na mídia e a ver sua existência nessa configuração de sociedade, concretizando o que foi apontado anteriormente: a passagem dos dispositivos de submissão aos de consenso.

Segundo Barbero (2001), o massivo é a hibridização do nacional com o estrangeiro, do popular com o burguês e a mestiçagem que desmistifica a noção de “pureza cultural”. “Uma cultura, enfim, essencialmente urbana, que ‘corrige’ seu marcado materialismo – o que importa, o que tem valor, é o econômico e o que significa a ascensão social – com transbordamento do sentimental e do passional” (Barbero, 2001, p. 236). É uma forma de colocar o popular como elemento participativo da lógica capitalista, onde ele consome e também é consumido. É neste momento em que a cultura popular se torna “classe”, ela é, como aponta o autor, minada por dentro, transformando-se em “massa”.

Essa nova “roupagem” da cultura popular se torna mais digesta para a lógica capitalista, já que, como “classe”, esse grupo é integrado às demandas do mercado. Torna-se algo que compra e é comprado. Surge então um novo popular, desarticulado daquele que possuía um espaço para o Outro e das forças que negavam o modo de produção capitalista (Barbero, 2001, p. 233). Para Milton Santos (2006, p. 222), a cultura de massa e a cultura popular não são uma só, mas vivem em uma dialética em que se interferem, se atiram, se excluem e colaboram na lógica urbana.

A cultura de massa é indiferente à ecologia social. Ela responde afirmativamente à vontade de uniformização e indiferenciação. A cultura popular tem raízes na terra em que se vive, simboliza o homem e seu entorno, encarna a vontade de enfrentar o futuro sem romper com o lugar, e de ali obter a continuidade, através da mudança. Seu quadro e seu limite são as relações profundas que se estabelecem entre o homem e o seu meio, mas seu alcance é o mundo (Santos, 2006, p. 222)

Assim, é possível compreender que relacionar cultura popular com cultura de massa e, mais que isso, entendê-las como sinônimos, se torna mais uma estratégia do exercício da colonialidade. Na substituição de nomes e de sentidos, são criadas novas histórias, novas epistemologias. Neste sentido, Bispo (2023) compara o processo de adestramento com o de colonização, relacionando ambas as práticas à desterritorialização: física e de sentidos.

(...)começam por desterritorializar o ente atacado, quebrando-lhe a identidade, tirando-o de sua cosmologia, distanciando-o de seus sagrados, impondo-lhe novos modos de vida e colocando-lhe outro nome. **O processo de denominação é uma tentativa de apagamento de uma memória para que outra possa ser composta** (Bispo, 2023, p. 12) (grifo nosso)

Assim, se torna necessário compreender que a massa não é o popular e tratá-la como tal faria parte de um processo de apagamento por meio da denominação. O massivo foi gerado a partir do popular ao longo de um movimento histórico de inserção de grupos marginalizados à lógica capitalista. As raízes da cultura de massa partem da cultura popular, mas esta se transforma em uma outra “entidade”, com características, formas de comunicar e demandas próprias na sociedade capitalista.

Ainda sobre a relação entre cultura de massa e cultura popular, autores como Barbero (2001), Hall (2003) e Canclini (1990) contribuem para o entendimento tanto das divergências quanto das intersecções entre elas. Enquanto Barbero (2001) e Santos (2006) evidenciam o processo de apagamento e deslegitimação do popular, autores como Stuart Hall (2003) e Néstor García Canclini (1990) ampliam a reflexão ao compreender este campo como um espaço de resistência e negociação simbólica.

Retornando ao conceito, no desafio de definir o que é então designado por popular, Hall (2003, p. 257) considera que é, em qualquer época, as atividades cujas raízes estão situadas nas “condições sociais e materiais de classes específicas, que estiveram incorporadas nas tradições e práticas populares”. Porém, além disso, o autor ressalta que o importante na definição de cultura popular são as relações que a põem em contínua tensão com a cultura dominante, ou seja, com a cultura burguesa. Dialogando com este pensamento, em sua obra “Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade” (1990), Canclini define popular como sendo o “excluído” dos bens simbólicos entendidos como legítimos na lógica dominante. “Os espectadores dos meios massivos que ficam de fora das universidades e dos museus, ‘incapazes’ de ler e olhar a alta cultura porque desconhecem a história dos saberes e estilos” (Canclini, 1990, p. 191).

Uma estratégia da burguesia para manter o popular em um local de subalternidade e exclusão foi associá-lo à tradição, que estagna conceitos e modos de vida em contraposição à modernidade que tende ao avanço. Neste sentido, Canclini (1990, p.192) alerta para um cenário que destina os grupos populares à passividade diante das escolhas burguesas sobre o local subalterno que estes ocupam: se a cultura popular se moderniza, esta revela que seu “tradicionalismo” não tem saída, deve-se “abrir mão” de suas tradições em prol de um “progresso”. Em contrapartida, para os defensores das causas populares, isto simboliza um apagamento de seus modos próprios de ser.

2.1.2 Hibridismos, sincretismos e confluências

Canclini (1990) ressalta que, apesar de estar em um processo constante de contraposição aos meios dominantes, a cultura popular atua em processos híbridos com a cultura hegemônica devido à sua “organicidade”. De acordo com o autor, as mediações que ocorrem entre tradicional/popular e moderno/massificado ajudam a notar como os elementos “populares” são ressignificados por práticas de consumo, meios de comunicação e mediações simbólicas, não se mantendo cristalizados fora da modernidade. “Suas novas modalidades de organização da cultura, de hibridação das tradições de classes, etnias e nações requerem outros instrumentos conceituais” (Canclini, 1990, p.263).

O autor chama a atenção para os produtos gerados nas margens entre o popular e o hegemônico, que não estão em nenhum dos polos e então se tornam desafiantes ao serem classificados. A cultura popular não é fixa, mas mutável, orgânica. Ela se modifica e se adapta à globalização, à urbanização, à industrialização e aos impactos do mercado como uma forma de sobrevivência e ressignificação diante das modificações sociais. Portanto, ela não se encontra localizada numa lógica maniqueísta com a cultura dominante, mas em diálogo constante com esta, envolvendo tensões e encontros.

Esta característica híbrida e dialógica da cultura popular, quando localizada no recorte da América Latina, pode ser relacionada com a complexidade identitária desta região. Ao compreendermos a cultura popular como um espaço colonizado e a cultura hegemônica como colonizadora, no contexto latino-americano, a relação entre estes dois polos dá origem à mestiçagem, ou seja, à mistura destas duas realidades. Neste cenário, ela não representa apenas uma mistura racial, mas “descontinuidades culturais, deformações sociais e estruturas do sentimento, de memórias e imaginários que misturam o indígena com o rural, o rural com o urbano, o folclore com o popular e o popular com o massivo” (Barbero, 2001, p. 28).

Esses atravessamentos vão ser vistos e nomeados por Bispo (2023) como “confluência”, uma energia de compartilhamento que não prevê a exclusão de nenhuma forma.

Um rio não deixa de ser um rio porque conflui com outro rio, ao contrário, ele passa a ser ele mesmo e outros rios, ele se fortalece. Quando a gente confluencia, a gente não deixa de ser a gente, a gente passa a ser a gente e outra gente - a gente rende. A confluência é uma força que rende, que aumenta, que amplia (Bispo, 2023, p. 15)

O autor chama a atenção para esta forma de interpretar a realidade, própria e interna aos grupos populares. Ao contrário da cultura colonizadora e hegemônica que prevê a “substituição” de uma cultura por outra, como o próprio processo de enculturação visto anteriormente, nos modos populares não é necessário excluir formas de vida e de ser para se estabelecer como cultura; ao contrário: ela se cria e se fortalece através desses encontros. Bispo (2023) chama a atenção para uma visão “contracolonial”, termo cunhado pelo próprio que ressalta a necessidade de ir contra, de todas as formas, ao colonialismo. Principalmente na forma de pronunciar suas palavras. O autor ressalta que o contracolonialismo é um modo de vida que recusa viver dominado pelos modos coloniais.

O contracolonialismo praticado pelos africanos vem desde a África. É um modo de vida que ninguém tinha nomeado. Podemos falar do modo de vida indígena, do modo de vida quilombola, do modo de vida banto, do modo de vida iorubá. Seria simples dizer assim. Mas se dissermos assim, não enfraquecemos o colonialismo. Trouxemos a palavra contracolonialismo para enfraquecer o colonialismo. Já que o referencial de um extremo é o outro, tomamos o próprio colonialismo. Criamos um antídoto: estamos tirando veneno do colonialismo para transformá-lo em antídoto contra ele próprio (Bispo, 2023, p. 59)

É importante ressaltar a diferença entre o termo trazido por Bispo (2023) e o termo “decolonial” citado anteriormente nesta pesquisa. Este último se refere a um movimento que necessita de que uma colonização tenha acontecido primordialmente. Para decolonizar territórios e sentidos, é necessário que antes tenha havido um processo colonizador. Já para a “contracolonialidade”, este processo nunca existiu. São povos que resistem à colonização em sua base tanto nos processos territoriais quanto nos epistemológicos e comunicativos, garantindo que este nem mesmo se inicie (Aguiar e Silva, 2024).

Assim, ainda neste jogo de resistência através da semântica das palavras, o autor ressalta que o significado de “cultura” está ligado a uma lógica padronizada, fixa, mercantilizada e colonial. “Nós não temos cultura, nós temos modos - modos de ver, de sentir, de fazer as coisas, modos de vida. E os modos podem ser modificados” (Bispo, 2023, p. 23). Esta visão é uma resposta direta ao processo de enculturação, que transforma a cultura burguesa em cultura hegemônica, única e legítima diante das outras expressões. A compreensão de que os modos burgueses são “cultos” e quem diverge desta lógica não tem cultura faz o autor esvaziar o sentido desta palavra e substituí-la por “modos”. É uma forma contracolonial de se opor à dominação

através do artifício da “denominação” (ferramenta colonizadora, como dito anteriormente) para se opor ao próprio movimento dominante.

Para Bispo (2023), a cultura em sua lógica segregativa é contrária aos modos compartilhados por essência. No caso da América Latina, sua história é marcada pela confluência de povos, de línguas e manifestações culturais que constroem a sua identidade. Esse mesmo movimento de hibridização que caracteriza o campo cultural latino-americano também marca profundamente o campo religioso. Diante de uma matriz colonial centralizada nos ideais cristãos, surge uma estrutura polifônica que une diversas cosmovisões oriundas de povos que constituíram o continente, como os afrodescendentes e originários. Esta estrutura diversificada não exclui as bases cristãs, mas adiciona sentidos a elas. Como cita Mônica Hortegas (2021, p. 7), “É uma ampliação epistêmica que rompe com dicotomias como corpo e alma, sujeito e objeto, natureza e cultura, imanência e transcendência”.

De acordo com a autora, o fenômeno religioso nesta região é gerado nos “entre-lugares”, nos locais e corpos marginalizados e silenciados historicamente. “Acontece a partir da ferida colonial e traz novas demandas, lúcidas, arejadas para este espaço que ainda tem tanto para produzir” (Hortegas, 2021, p. 7). Podemos também chamar este fenômeno de sincretismo, uma prática que envolve o hibridismo de cosmovisões e, assim, produz novos sentidos. Este fenômeno faz parte da estrutura da religiosidade popular: uma prática que envolve confluências, pluralismos e resistência aos modos dominantes. São compartilhamentos de cosmovisões que não visam a excluir, mas agregar. O sagrado, aqui, pode assumir formas múltiplas e diversas, diferentes das formas hegemônicas que visam a uma “exclusividade” no que se considera sagrado. “O sincretismo é a própria condição de acesso à plenitude e multiplicidade do sagrado” (Steil, 2001, p. 32).

Através desses fenômenos, a identidade latino-americana e popular não é mais herdada da cultura dominante eurocêntrica, mas é construída a partir de seus próprios diálogos, de suas confluências (Hervieu-Léger, 2008). Desta forma, o sincretismo a partir desta visão e neste cenário pode se articular como uma alternativa contracolonial diante da colonialidade, contribuindo para a construção da soberania latino-americana que se alimenta da sua própria cultura e modos de ser, saber, poder e crer.

No Brasil, esta realidade ganha nuances. Diante do histórico escravista e da construção da identidade religiosa afro-indígena, o sincretismo foi compreendido como um fenômeno prejudicial que contamina e colonializa os ritos, tornando-os menos “puros” (Nogueira, 2009).

Ao proceder desta forma, os pesquisadores das religiões afro-brasileiras partem do princípio de que a cultura é algo estático, e que pode manter-se sempre estagnada, sem sofrer influências nem alterações ao longo do tempo. Mas, como colocou muito bem Ferretti, toda religião é sincrética por natureza, o sincretismo é sua normalidade. Isso significa que, no cerne de toda religião, existem elementos e influências de várias outras religiões diferentes, direta ou indiretamente (Nogueira, 2009, p. 27).

Para contrapor a ideia de pureza na cultura e reforçar sua natureza diversa, Nogueira (2021) traz os pensamentos do teórico Homi Bhabha (1998) sobre hibridismo, que dialogam com o conceito trazido previamente, neste trabalho, por Canclini (1990). Ambos os autores defendem que a cultura não é algo fixo, sem intervenções, e que possa ter, de alguma forma, um estado intocado por outras realidades. No entanto, Bhabha (1998) traz também uma ideia de cultura como um espaço de negociações, que ele chama de “terceiro espaço”. De acordo com o autor, é ele que garante que os significados e símbolos da cultura não tenham um lugar fixo “e que até os mesmos signos possam ser apropriados, traduzidos, re-historicizados e lidos de outro modo” (Bhabha, 1998, p. 68).

Assim, é fato que a construção do popular e de sua religiosidade está, sim, relacionada aos diálogos com a cultura dominante. Conceitos utilizados aqui, como Terceiro Espaço, hibridismo, confluência e sincretismo, expressam uma característica essencial referente à manifestação da cultura popular: o estado permanente de diálogo. Sua estrutura, assim como as bases latino-americanas, é construída através dos encontros, dos movimentos e da (re)criação de sentidos constantes.

Porém, é fato também que o popular é a expressão contrária à subordinação. Como ressalta Irarrazaval (1998), a religiosidade popular é um espaço de reconstrução de identidades que foram marginalizadas e apagadas em uma lógica de enculturação. Ela surge a partir das marcas da colonização e é construída com um potencial para a decolonização, o qual é um projeto político acadêmico de intervenção sobre a realidade (Bernardino-Costa; Maldonado Torres; Grosfoguel, 2023). Diante desta configuração, compreende-se que a definição de cultura popular carrega em si o sentido de “resistência”, por continuar existindo diante de uma intensa

tentativa de apagamento e marginalização em prol de uma modernização dos modos de viver e pensar.

2.1.3 - Comunicação popular e América Latina

A configuração da cultura popular na América Latina tem suas especificidades e no campo da comunicação não é diferente. As questões políticas e socioeconômicas desta região tornam as experiências particulares em relação ao resto do mundo. Na região, “a comunicação sempre foi outra coisa: um assunto não somente de meios ou tecnologias, mas de processos, práticas e experiências de cultura; mais do que jornalismo ou meios, comunicação” (Rincon, 2018, p. 66).

Essa concepção de comunicação na América Latina tem contribuição direta de Barbero (2001) e suas reflexões sobre mediação. Para o autor, os processos comunicacionais ocorrem de acordo com as relações entre os indivíduos de uma comunidade e como transformam e disseminam os significados por meio da comunicação, cultura e política, para além dos meios. Baseia-se na dimensão simbólica onde as mediações entre receptor e emissor ocorrem (Dantas, 2008). Surge, então, uma comunicação mais livre da intervenção dos meios, sendo feita mais de pessoas que de tecnologia (Rincon, 2018). “Assim, a investigação e a criação em comunicação e cultura na América Latina conseguiram autonomia acadêmica e desenvolveram metodologias, conceitos e experiências próprias que permitiram responder a nossas próprias perguntas e realidades” (Rincon, 2018, p. 66-67).

De acordo com Peruzzo (2008), a comunicação popular passa também a adquirir outros nomes, como “participativa”, “alternativa”, “dialógica”, “radical” e “comunitária”. Esta última denominação ganha protagonismo no Brasil, empregando a este fenômeno uma característica menos “politizada” (Peruzzo, 2008).

A grande mídia também incorporou a palavra “comunitário” para designar algumas de suas produções. Percebe-se, dessa forma, que o termo é de uso problemático, já que pode se referir a processos diferentes entre si. É prudente recorrer ao status original dessa modalidade comunicativa na América Latina, bem como aos conceitos de comunidade, para a caracterização mais adequada do processo (Peruzzo, 2008, p. 369)

Para a autora, a comunicação popular representa uma forma alternativa de se comunicar que provém dos movimentos e grupos populares na América Latina, principalmente durante os anos de 1970 e 1980. “Essa ação tem caráter mobilizador coletivo na figura dos movimentos e organizações populares, que perpassa e é perpassada por canais próprios de comunicação” (Peruzzo, 2008, p.368). Podemos compreender que a comunicação popular é feita “pelo povo, com o povo, para o povo”.

A expressão comunicação popular, numa visão de conjunto, pode ser caracterizada como de resistência e, ao mesmo tempo, compartilha de movimentos proativos no sentido de reivindicar mudanças e o reconhecimento de direitos. Enquanto conceito macro, à comunicação popular alinham-se vertentes comunicacionais historicamente derivadas dela, como as de cunho comunitário e alternativo, as quais aos poucos foram tecendo especificidades segundo as balizas teóricas e as práticas desenvolvidas em cada contexto (Peruzzo, 2024, p. 52)

Desde 1980, a trajetória da comunicação popular no país é marcada por reinvenções diante da hegemonia midiática em busca de uma soberania comunicacional (Reis e Arruda, 2025). De acordo com os autores, “a história das mídias decoloniais no país não se resume a uma cronologia de tecnologias, mas a um percurso de insurgência comunicacional que atravessa rádios livres, plataformas digitais, coletivos autônomos e redes comunitárias” (2025, p. 4).

A evolução das mídias decoloniais no Brasil (...) revela não apenas uma adaptação às transformações tecnológicas, mas também uma reinvenção constante das estratégias de resistência e soberania informacional. Desde os meios analógicos — como a Rádio Favela e a TV Maxambomba — até as redes digitais federadas contemporâneas, cada fase representa um embate entre a lógica concentradora do capital informacional e as práticas insurgentes forjadas nas margens. O fio condutor é a tentativa de romper com a colonialidade das tecnologias da comunicação, fundando linguagens, territorialidades e modos de narrar próprios (Reis e Arruda, 2025, p. 7-8).

Desta forma, através dos conceitos discutidos por Barbero (2001), Hall (2003) e Peruzzo (2004), compreende-se, neste estudo, “comunicação popular” como um fenômeno orgânico que passa por transformações temporais, sociais e políticas. Por fim, seguirá, ainda, a definição de Kaplún ao apresentar sua obra “El Comunicador Popular” (1985), que define, em suas primeiras páginas introdutórias, comunicação popular como “libertadora, transformadora, que tem o povo como gerador e protagonista” (Kaplún, 1985, p.7, tradução nossa).

Com o advento das plataformas digitais, a comunicação popular encontra um espaço potencialmente democrático, já que as informações deslocam-se da centralidade dos

conglomerados econômicos com novos ambientes comunicacionais interativos, e surge a possibilidade da criação de canais próprios de comunicação por sujeitos que não estão inseridos nos meios hegemônicos. No entanto, é importante ressaltar que, assim como foi feito com os meios de comunicação no Brasil, os grandes grupos econômicos sem pluralidade política dominam os principais portais informativos na internet, controlando os conteúdos que circulam e, consequentemente, as formas de pensar e agir na sociedade (Peruzzo, 2024, p. 75).

Apesar deste cenário e do “boicote” de conteúdos por conta dos algoritmos, o campo digital oferece novas perspectivas e possibilidades aos movimentos sociais e grupos que utilizam a comunicação popular, já que estes criam seus próprios canais de comunicação e articulam suas estratégias narrativas online, em plataformas que ultrapassam as fronteiras físicas. De acordo com Peruzzo (2024, p. 77), a web, além de reforçar as experiências tradicionais da comunicação popular como alternativa na sociedade, “também possibilita a criação de novos espaços de comunicação, exclusivamente online, que auxiliam à ampliação do universo de iniciativas de comunicação cidadã.”

Diante desta compreensão, a comunicação popular continua enfrentando, nestes novos territórios cibernéticos, desafios ao se articular e se tornar visível diante da lógica hegemônica e do domínio de conglomerados econômicos. É importante ressaltar, por fim, que esta forma de comunicação não abandonou suas formas tradicionais de transmissão. No entanto, agora ela amplifica suas vozes em novas possibilidades de ocupação de espaços e de alcance de diferentes contextos sociais, econômicos e políticos por meio dos espaços globalizados. A utilização do “face a face” ou do digital se torna então uma escolha dos movimentos sociais e dos grupos que se utilizam da comunicação popular para criar diálogos.

2.2 A mídia e os caminhos contra-hegemônicos

Ao ser questionado sobre as formas de resistência à colonialidade, Bispo (2023) responde ser necessário “transformar as armas dos inimigos em defesa” (2023, p. 13). De acordo com o autor, isso acontece ao enfraquecer as palavras utilizadas pelo colonizador e, ao mesmo tempo, fortalecer as palavras utilizadas pelo popular. “Por exemplo, se o inimigo adora dizer *desenvolvimento*, nós vamos dizer que o desenvolvimento desconecta, que o desenvolvimento é

uma variante da cosmofofia (...) para a *colonização*, a *contracolonização*... e assim por diante” (Bispo, 2023, p.14).

Esse jogo de palavras proposto pelo autor reforça uma das estratégias da colonização e, atualmente da colonialidade, sendo a apropriação da palavra, dos conceitos e dos nomes. Um dos dispositivos da colonialidade que se apropria com maestria dessa estratégia de dominação é a mídia, ao transformar a compreensão de cultura popular em “cultura de massa”. Porém, como vimos neste mesmo exemplo, ela não possui apenas o poder de mudar de nome uma estrutura, mas ressignificá-la em sua base.

Em seu trabalho descrito como “Minorias Flutuantes - Novos aspectos da contra-hegemonia”, Paiva (2002, p. 12) reflete que o conceito de mídia não é apenas aquilo que está presente em meios de comunicação como a televisão, rádio e internet, mas também “o conjunto de todos estes aparatos e a capacidade de gerar uma superestrutura cujo papel tem sido o de definir de maneira totalizante o cotidiano”. A autora ressalta que, na atualidade, as estruturas sociais e de poder não agem mais sozinhas: esses dispositivos, que se articulam junto da política para um pensamento dominante, agora são significativamente influenciados pela presença da mídia.

Assim, no contexto da globalização e do advento midiático, o papel dos Estados nacionais foi redimensionado pelas relações sociotécnicas e também pelas convergências culturais (Cardoso, 2018). As forças estatais ou de qualquer grupo político na sociedade contemporânea “[...] cada vez mais se baseiam em disputas ideológicas e culturais que influenciam e condicionam o imaginário social, a opinião pública, os sentidos de compreensão da realidade e as decisões eleitorais.” (Moraes, 2016, p. 15 apud Cardoso, 2018, p.744).

O fenômeno midiático se torna então um verdadeiro acontecimento na história, já que nenhum “dispositivo hegemônico” (Barbero, 2001), como a ação das igrejas e das escolas, foi tão determinante para a construção de toda uma forma de existir socialmente. A ação desse dispositivo na atualidade molda a estrutura de diversos grupos na forma de agir e ver o mundo em termos estéticos, sociais e morais.

Contudo, Paiva (2002) alerta que, diante de um novo cenário de dominação de modos de viver e conhecer que atendem às necessidades da contemporaneidade, faz-se necessário que as forças que buscam contrapor a lógica hegemônica também busquem formas fluidas para agir (2002, p.14). Aqui, podemos supor que seja mais eficaz, “em termos de resultado”, introduzir

estas forças à estrutura dominante para então buscar uma forma de modificá-la, em vez de simplesmente negar sua existência. Nesse contexto, a autora traz o conceito de “minorias flutuantes”.

Estes são grupos que surgem nessa nova configuração de sociedade e transitam nos espaços contra-hegemônicos, articulando ações das comunidades com as dinâmicas do ciberespaço. A autora ainda destaca que ser uma “minorias flutuante” não consiste apenas em utilizar-se dos espaços midiáticos para promover suas lutas, mas em toda uma dinâmica específica de existir de forma contra-hegemônica.

(...) significaria a adoção de uma postura que está para além da utilização correta e adequada do conjunto de signos próprios da linguagem midiática. Transforma-se em movimento midiático, numa minoria flutuante, adequada aos novos tempos “midiológicos” e requer a adoção de uma postura midiática, em que estética, espetáculo, telepresença, facilitarização, aparência de imprevisível atuariam como forças em determinados momentos muito mais ativas do que os pressupostos básicos que mantêm a existência e o vigor do ativismo político no sentido tradicional do termo, que envolve uma luta pela hegemonia (Paiva, 2002, p.18).

De acordo com Gramsci (2000), a mídia pode ser utilizada como um centro produtor e reprodutor de ideologias, ora controladas por grupos específicos, ora controladas por interesses econômicos, servindo como um dispositivo privado de hegemonia. Como exemplo, temos a reflexão de Cardoso (2018) sobre as ações contra-hegemônicas da festa cultural “Bumba meu boi” no Maranhão. A autora relata que a presença da mídia local teve interferência direta nas estratégias políticas de Sarney, direcionando opiniões e construindo consensos.

Como resultado, a festa Bumba Meu Boi foi apropriada por segmentos políticos e se tornou um símbolo de expressão da cultura popular maranhense, incorporada pelo mercado de bens simbólicos e ações estatais (Cardoso, 2018). Porém, os agentes organizadores da festa também se beneficiaram com essa dinâmica ao construí-la como patrimônio cultural e, assim, criando também poder político e de influência na opinião pública da região.

Dessa forma, a autora aponta que não é possível criar relações dicotômicas, em que os agentes da cultura popular são apenas sujeitos passivos e vítimas das ações hegemônicas. O que realmente se tem é um jogo de disputas e trocas em proporções diferenciadas em que os agentes, em seu poder de influência, constroem táticas contra-hegemônicas, mesmo que não estejam exclusivamente no campo político.

Ações contra-hegemônicas constituem instrumentos para criar uma nova forma ético-política, que denuncie e tente reverter as condições de subalternidade e marginalização impostas a muitos segmentos sociais pelo capitalismo. Trata-se de apresentar argumentações e valores alternativos às lógicas dominantes, aprofundando o conhecimento da realidade e a fim de desconstruir a racionalidade e historicidade dos modos de pensar (Moraes, 2016, p.753).

Negar a soberania e a exclusividade dos modos hegemônicos é uma pauta que marca a resistência das manifestações midiáticas não hegemônicas. De acordo com Reis e Arruda (2025), essa forma de resistir vai além da forma simbólica, mas “envolve uma disputa concreta por infraestrutura, regulamentação e autonomia” que envolve “um esforço contínuo de ruptura com a dependência das infraestruturas corporativas e estatais” (Reis e Arruda, 2025, p.3).

2.3 Contexto e propostas para ocupação de territórios virtuais

Com o advento da plataformação (Van Dijck et al., 2020), o processo de dominação se intensifica quando as mídias digitais se tornam fortes aliadas ao processo colonizatório com as ações de algoritmos que moldam o alcance de informações. Esse fenômeno é definido como um processo de “penetração de infraestruturas, processos econômicos e estruturas governamentais das plataformas digitais em diferentes setores econômicos e esferas da vida” (2020, p.2). Com essas modificações estruturais, são criados novos territórios e novas comunidades. Mais do que isso: são criadas novas noções de território e comunidade, que se relacionam em disputa social, política e econômica, assim como no mundo real não-digital.

A noção de “territorialidade”, segundo Paiva (2003, p.47), é utilizada por uma vertente da sociologia que considera comunidade como sendo “um grupo humano situado em determinado território, um grupo no qual o indivíduo pode atender às suas necessidades e desenvolver todas as suas funções”. Porém, na sociedade atual, é necessário rearticular essa noção para a experiência contemporânea. “[...] faz-se necessário compreender a especialidade dentro do horizonte das inovações tecnológicas. Até porque a estrutura espacial importante não é mais a da superfície territorial, mas a superfície topológica determinada pelos meios de comunicação” (Paiva, 2003, p.76)

Percebemos que as relações que antes dependiam de uma proximidade física, em locais físicos para serem construídas, agora contam com outras dinâmicas. Com o desenvolvimento das

tecnologias de sociabilidade, é possível reunir grupos de pessoas distantes fisicamente, mas que passem por processos de identificação em um território comum: o ambiente virtual. Assim, pessoas de diferentes localidades, culturas e até mesmo configurações sociais se encontram em um mesmo ambiente e podem se identificar em algum aspecto com este Outro (Paiva, 2003, p. 72-73). Instaura-se, desse modo, uma nova concepção de território.

Da mesma forma, acontece com a compreensão de comunidade. Para entendermos este conceito, podemos olhar por dois ângulos distintos: ou por sua concepção psicológica ou por sua concepção espacial. A primeira considera um conjunto de indivíduos que possuem relações caracterizadas pela presença de sentimentos de solidariedade, identificação, união, altruísmo e integração (Paiva, 2003, p.71-72). Para a segunda, envolve um conjunto de indivíduos relacionados a um ambiente específico, ou seja, ao seu território. Existe ainda uma terceira definição, que se soma às outras duas, sendo a noção sociológica de comunidade. Esta considera um grupo social e o primeiro nível de organização social autossuficiente e completo. (Paiva, 2003, p. 72).

Porém, Bispo (2023) traz uma outra noção de comunidade não nomeada anteriormente: a visão popular e não hegemônica. De acordo com o autor, a noção de comunidade é oposta à noção de sociedade.

Enquanto a sociedade se faz com os iguais, a comunidade se faz com os diversos. Nós somos os diversos, os cosmológicos, os naturais, os orgânicos. Não somos humanistas, os humanistas são as pessoas que transforma a natureza em dinheiro, em carro do ano. Todos somos cosmos, menos os humanos. Eu não sou humano, sou quilombola. Sou lavrador, pescador, sou ente do cosmos (Bispo, 2023, p.29)

No ambiente virtual, estas concepções se alteram com a ausência de um território físico e fixo. De acordo com Peruzzo (2024), o espaço virtual permite que se formem e potencializem novos territórios comunitários de trocas de saberes e interações comunicacionais, que amplificam vozes e também permitem a democratização no que se confere a utilização da comunicação midiática que, historicamente, ficou restrita a conglomerados econômicos. (2024, p.74-77). Assim, grupos que sofreram o processo de enculturação e, assim, tiveram suas manifestações culturais restritas às suas regiões, podem ocupar e se apropriar de novos espaços na sociedade contemporânea. De acordo com o conceito de “hegemonia”, trazido anteriormente nesta pesquisa, podemos classificar este movimento de apropriação de espaço desses grupos

marginalizados em ambientes comunicacionais globalizados como um movimento contra-hegemônico.

É possível perceber, na atualidade, alguns diferentes tipos de movimento no corpo social. Um deles, tipificado por um movimento contundente, que se assume como força política de oposição ao sistema hegemônico e de uma certa forma guetificado em um aspecto de luta. Aí se enquadram muitas das propostas de estudo de minorias, sejam eles divididos em questões de gênero ou religiosas ou ainda étnicas. A ação desses grupos se corporifica na sociedade atual de maneira atuante no cotidiano local, nacional e mundial, muitas das vezes fazendo uso de métodos tradicionais de interpretação do real e das forças sociais como também valendo-se de mecanismos tradicionais, com alguma incorporação de novas tecnologias, nas estratégias de luta. (Paiva, 2002, p.3)

Esse movimento que caminha em oposição às grandes estruturas hegemônicas pode também ser compreendido como um movimento decolonial. Esse termo “emergiu da necessidade de ir além da ideia de que a colonização foi um evento acabado, pois entende-se que este foi um processo que teve/tem continuidade, mesmo tendo adquirido outras formas” (Lucini, 2021, 97-115). Walsh (2018, p.17) defende que, apesar de não ser um conceito estático, sua existência em prática surge desde o momento em que há colonização: com o movimento de dominação, vem o movimento de resistência por meio da decolonialidade.

De acordo com José Marques de Melo (2005, p.2), tanto agentes da economia internacionalizada quanto militantes políticos antiglobais se reúnem para discutir suas teses e questões relacionadas ao processo acelerado de globalização desde o início do século XXI. Enquanto estas discussões são incorporadas pelas elites em seu imaginário, as camadas populares se tornam meras espectadoras. No entanto, o autor alerta para um movimento silencioso de integração destas discussões na realidade de grupos populares.

Mas esse fenômeno comporta uma outra dimensão, nem sempre perceptível a olho nu. Ele repercute intensamente nas conversações familiares, projetando-se nos grupos de vizinhança, e por isso mesmo acaba sendo incorporada ao universo simbólico das comunidades periféricas. Trata-se do mosaico cultural que a mídia globalizada exhibe diariamente, rompendo o isolamento social em que os grupos periféricos viveram até recentemente (Melo, 2005, p.2)

A introdução de grupos marginalizados na chamada “aldeia global” facilitou que costumes, tradições, gestos e comportamentos de povos, próximos ou distantes, circulassem amplamente, alcançando diversas localidades. Assim, “além de garantir a sobrevivência de

vários gêneros ou formatos de expressão popular, a web permite multiplicar os seus interlocutores, bem como ensejar o intercâmbio entre grupos e pessoas que possuem identidades comuns, mesmo distanciados pela geografia” (Melo, 2005, p.9). Desta forma, podemos compreender que a potencialidade destes espaços virtuais não está apenas na dissolução de fronteiras para as trocas de saberes, mas também na construção de territórios férteis para a ocupação e resistência de práticas culturais. Assim como o fortalecimento de comunidades.

Na oficina “Permacultura comunicacional - Ruralidades, resistências estéticas e éticas em busca de práticas para o bem-viver e por uma comunicação saudável” do XV Encontro Nacional de História da Mídia - ALCAR (2025), o professor Lúcio Pereira Mello (UnB) propõe o conceito de “monocultura discursiva” para definir os modos de ação da epistemologia dominante e, conseqüentemente, da comunicação em seu estado de hegemonia diante das outras formas de se comunicar. Em contraponto, o professor apresenta o conceito ainda em construção de “permacomunicação”, uma adaptação do termo “permacultura” para a lógica comunicacional.

Sua designação pode ser definida como ciência dedicada ao planejamento de assentamentos humanos sustentáveis, baseada na ideia de um design de ecossistemas produtivos dotados da mesma estabilidade, diversidade e flexibilidade dos ecossistemas naturais (Mollison; Holmgren, 1978), com a inclusão de moradias, sistemas de produção de energia, plantas comestíveis, animais silvestres e domésticos e recursos hídricos (Ronsini, Medeiros, Folleto e Marão, 2022, p.79)

Entre as várias possíveis formas dessa dinâmica ser traduzida para o contexto comunicacional, e aqui se trata de uma hipótese, está a “circularização” da transmissão de conhecimento permanentemente, preservando as formas de saber e mantendo-o em movimento. Ao pensar nessa lógica em relação ao compartilhamento de saberes por meio da oralidade (comum a estes grupos participantes da cultura popular que estamos tratando nesta pesquisa), no ambiente digital, percebemos que as dinâmicas que ficavam restritas às fronteiras regionais, dividem agora espaço com outras narrativas em um ambiente globalizado, com um alcance que atravessa distâncias físicas.

Momento em que essa gente do povo, ainda sem o domínio das letras, encontra seu ambiente de revanche: a descoberta que sua memória ou parte dela poderia sair do imaginário, onde está guardada em totalidade, e migrar para a segurança dos arquivos digitais sem a mediação da velha e cobiçada escrita (Rocha e Silva, 2007, n.p).

Em relação às práticas e aos saberes religiosos praticados por esses grupos, Hoover (2014) destaca que o entrelaçamento entre mídia e religião provocou o ressurgimento e a resistência dessas práticas na sociedade contemporânea. Os conhecimentos populares passados oralmente para gerações futuras agora são disseminados para um público muito maior através das plataformas digitais, expandindo a noção de “território”.

À medida que essas ferramentas alcançam lugares cada vez mais distantes e são apropriadas pelos produtores e mestres de cultura popular, os saberes tradicionais e a desestigmatização ganham cada vez mais espaço na sociedade contemporânea, tornando-a um instrumento de resistência. Assim, as histórias disseminadas são narradas pelos próprios personagens que as vivenciaram e ainda vivenciam.

3 O PODER DA NARRATIVA E ESTRATÉGIAS AUDIOVISUAIS

O presente capítulo tem como objetivo discutir o poder da narrativa enquanto elemento central na construção de sentidos, identidades e memórias, articulando-a às estratégias audiovisuais no contexto da cultura popular e das novas mídias, sendo aquelas dependentes da ação computacional para serem redistribuídas, como, por exemplo, jogos de computador, animações, sites (Manovich, 2001) e, atualmente, as redes sociais digitais. Parte-se da compreensão de que narrar não é apenas um ato de representação da realidade, mas um processo ativo de produção do mundo social, no qual se estabelecem formas de ver, representar, nomear e organizar a experiência humana (Motta, 2013). Assim, o capítulo propõe um percurso teórico que atravessa a oralidade, a memória, a colonialidade e o audiovisual, buscando compreender como as narrativas operam como instrumentos de resistência, mediação e disputa.

Inicialmente, a seção 3.1 se dedica a refletir sobre a oralidade como fundamento das narrativas e da manutenção da memória coletiva, destacando o papel dos contadores de histórias nas sociedades de base oral. A partir das contribuições de autores como Marialva Barbosa (2013), por meio das reflexões acerca da história da comunicação oral, e Walter Benjamin (1936) com sua análise e discussão sobre narradores, debate-se a centralidade da experiência compartilhada, da escuta e da transmissão de saberes como práticas narrativas que constituem afetos, identidades e pertencimentos. Nesse movimento, são tensionados os processos históricos de desvalorização da oralidade frente à ascensão da informação e da escrita, entendidos como expressões de uma lógica colonial que hierarquiza saberes e apaga conhecimentos populares.

Na sequência, o capítulo avança para a compreensão das narrativas como ferramentas potentes de enfrentamento à colonialidade do ser, do saber e do poder, conforme discutido na seção 3.2, dialogando especialmente com Luiz Gonzaga Motta (2013). Por fim, na seção 3.3, essas reflexões são deslocadas para o campo do audiovisual e das novas mídias, com ênfase nas plataformas digitais, como o YouTube, entendidas como espaços de mediação, circulação cultural e produção de memória. Ao articular narrativa, oralidade e audiovisual, o capítulo busca evidenciar como as estratégias narrativas e discursivas se reconfiguram no ambiente digital, criando novas possibilidades e também tensões para a valorização e permanência dos saberes da cultura popular na contemporaneidade.

3.1 Oralidade e memória: os contadores de histórias

Em “História da Comunicação no Brasil” (2013), Marialva Barbosa nos relembra que somos uma sociedade construída em bases orais, onde a comunicação ocorre, primeiro, entre a fala e a escuta. “Ao pé do fogo, após um dia estafante de trabalho, homens e mulheres podiam se reunir para contar histórias e, através delas, lembrar uma terra que se constituía, sobretudo para os mais velhos, conversar em alto e bom som” (2013, p. 22). Contar histórias se constitui, assim, como a primeira competência do mundo da oralidade, agindo como uma atividade que contribui para a construção e manutenção de afetos e memórias.

Em suas considerações sobre o papel do narrador, Walter Benjamin (1936) o classifica em dois principais grupos, com base na lógica medieval: o marinheiro comerciante, que é aquele que viajou e vivenciou as experiências que narra, e o camponês sedentário, que, embora nunca tenha saído de seu local de origem, escutou relatos suficientes para construir um imaginário. No entanto, ambos são considerados contadores de histórias, tanto das suas próprias experiências quanto das experiências alheias.

A presença do “Outro” na narrativa, conforme entendida por Benjamin (1936), é uma característica essencialmente dinâmica, alternando entre diferentes lugares simbólicos à medida que a história é contada. Esse fenômeno é particularmente relevante no contexto da oralidade, uma vez que as histórias são transmitidas de forma que os fatos narrados são adaptados à realidade do ouvinte. Assim, o processo narrativo não apenas facilita a compreensão por meio da identificação, mas também cria uma dinâmica dialógica entre as diferentes realidades do narrador e do receptor.

Dentro deste diálogo, se constituem as memórias coletivas e individuais de um povo que compartilha um passado. Como cita Barbosa (2013), os modos da oralidade se destacam como “técnicas de comunicação que fazem da memória lugar fundamental para a repetição de narrativas imemoriais” (2013, p. 22). Ou seja: nas contações de histórias, de causos e cantos, os acontecimentos são “fotografados” pela memória, renovados com pontos de vista diferentes, repassados para gerações futuras como documentos vivos.

Porém, Benjamin (1936) relembra que a narrativa perde sua potência com o surgimento do romance e, especialmente, com a ascensão da informação. A informação, em seu

entendimento, adquire um status superior à narrativa, uma vez que provém de situações mais imediatas, nas quais a verificação dos fatos é possível. Em contraste, a narrativa, que tradicionalmente abordava histórias de terras distantes e remotas, perde essa capacidade de verificação e, conseqüentemente, sua força.

Como o próprio autor afirma, a informação “ganha um lugar mais importante que a narrativa porque ela, geralmente, vem de situações próximas onde é possível a verificação, ao contrário da narrativa que, geralmente, contava histórias de terras remotas” (Benjamin, 1936, p. 203). Compreendemos que este processo segue os modos da colonialidade, quando desvaloriza práticas oriundas dos moldes populares, como a contação de histórias de forma oral, e estima um produto da indústria cultural.

Essas tensões entre a ciência, de um lado, e a filosofia e a teologia, de outro, vieram a se tornar altamente visíveis, mas todas elas, como defendo, têm lugar deste lado da linha. Sua visibilidade assenta na invisibilidade de formas de conhecimento que não se encaixam em nenhuma dessas modalidades. Refiro-me aos conhecimentos populares, leigos, plebeus, camponeses ou indígenas do outro lado da linha, que desaparecem como conhecimentos relevantes ou comensuráveis por se encontrarem para além do universo do verdadeiro e do falso (Santos, 2009, p. 25)

Em contrapartida, ao refletir sobre as relações entre cultura e memória, Pires (2004) traz os pensamentos de Iúri Lotman em “Tipologia della Cultura” (1975, p. 291), onde o autor defende que cultura não é um espaço de mera informação, mas sim um espaço onde as mensagens se codificam, decodificam e traduzem para um novo sistema de signos. Pires ressalta que o âmbito da cultura é um ambiente complexo de disputas, encontros e desencontros, e “somente aquilo que foi traduzido num sistema de signos pode ser patrimônio da memória” (2004, p. 75).

Em resumo, é através dos compartilhamentos, das confluências (Bispo, 2023) que surgem as memórias, e não da mera informação. Foi por encontros entre a fala e escuta no “contar histórias” que os grupos detentores da cultura popular firmavam suas identidades, atravessaram e resistiram a anos de tentativas de apagamento antes de qualquer outro método que resolvesse contemplar suas histórias. Como defende Motta (2013), “contar histórias é estar nas histórias” (2013, p. 29). “Entre essas competências destacam-se técnicas de comunicação que fazem da memória lugar fundamental para a repetição de narrativas imemoriais” (Barbosa, 2013, p. 22).

Um retrato que expressa essa realidade é o filme brasileiro “Narradores de Javé” (2004), de Eliane Caffé e Luis Alberto de Abreu. A produção conta a história de uma pequena cidade ficcional chamada “Vale do Javé”, no interior da Bahia, ameaçada pela construção de uma barragem que inundaria e destruiria o município. Os moradores então se reúnem e entendem que a única forma de salvar a cidade é transformá-la em um patrimônio histórico; assim, seria tombada e não poderia ser destruída pela modernidade.

No entanto, a cidade não tinha nada de sua memória materializada ou documentada: a única preciosidade de Javé eram as histórias, que não se distinguem entre reais e fictícias, dos seus habitantes. Eles têm a ideia, então, de começar a construir o que chamaram de “dossiê científico”, com as histórias escritas para então, enfim, documentar os grandes feitos da pequena cidade. Porém, a maioria de seu povoado era formada por pessoas analfabetas — a única que sabia e poderia então escrever o tal dossiê era “Antônio Biá”, um “malandro” que ficou encarregado de ouvir seu povo e então passar para a escrita a grande história do Vale de Javé.

A produção dirigida por Caffé é um espelho do que estamos discutindo: uma história marcada pela oralidade – meio tradicional e não hegemônico – que depende da escrita – meio hegemônico e ocidental, como traz Santos (2009) – para sobreviver e não sucumbir ao “progresso” trazido pela modernidade. Porém, é importante observar que, no filme, a possível história de Javé só existe porque a manutenção da memória está sendo feita através da história oral, que vem sendo compartilhada por várias gerações. Esse fato é um reflexo real do que ocorre em uma sociedade que possui suas histórias e saberes fundamentados na oralidade.

A oralidade vai garantir, através dos tempos, uma renovada capacidade de sobrevivência e maneiras de escapar às tentativas de bloqueios a toda comunicação que não seja a sua. (...) A palavra, como a linguagem, vai revelar o sentido exato do presente que marca bem o agir popular, no seu cotidiano. O sentido exato da rebeldia e da obediência que se precisa. Não se pode, claro, esquecer a experiência continuada com o desejo de opressão incorporado aos projetos elitistas e ou burgueses, que o capital também veio representar. A palavra, como o viver, está prenha desta vontade de liberdade. Continuar vivo não é só uma forma de luta, mas, em muitos casos, a única possível. Narrar, portanto, é preciso (Rocha e Silva, 2007, n.p).

Da oralidade surgem as narrativas e estas, como diz Motta (2013, p. 27) ao destacar seu primeiro motivo para estudar narrativas, são importantes para compreendermos quem somos. São elas que determinam as formas de compreender e falar sobre o mundo, sobre nós e sobre o outro. Em busca de um conceito, Motta define narrar como “relatar eventos de interesse humano enunciados em um suceder temporal encaminhado a um desfecho” (2013, p. 71).

Além das narrativas contarem sobre a realidade, elas também participam da construção da mesma. O homem não apenas representa o mundo, mas o constitui na medida em que o nomeia e classifica (Motta, 2013). No caso de “Narradores de Javé” (2004) e também em um mundo real demarcado pelo pensamento abissal (Santos, 2009), elas são fundamentais para a construção e manutenção da memória e existência de um povo.

3.2 Narrativas como proposta para decolonizar o ser, o saber e o poder

Ao ser questionado sobre o porquê do estudo das narrativas, Luiz Gonzaga Motta (2013) justifica sua escolha em seis razões: 1) compreender quem somos; 2) compreender como representamos o mundo; 3) compreender o porquê de às vezes representarmos fielmente o mundo e, em outras, imaginativamente; 4) entender como representamos o tempo, tornando-o um tempo humano; 5) entender como as narrativas estabelecem consensos via dissensos; 6) estudá-las para melhor contá-las.

Sobre a primeira razão, Motta discorre sobre como as nossas narrativas sobre nós mesmos nos constituem como seres humanos e seres sociais. Mais do que a “veracidade” dos acontecimentos, como nós os interpretamos e os contamos, traça os caminhos da nossa identidade. “Somos nossas narrações. Nossas narrativas nos instituem e constituem” (p. 28). Contar histórias não só permite compreender o fato, mas também as intenções e sentimentos por trás da narração. A segunda razão se relaciona com o fato de que vivemos em um mundo fundamentalmente composto pela narrativa. À medida que compreendemos a realidade, a representamos, narramos e a (re)compreendemos.

“As representações que continuamente construímos são na verdade um sistema de valores e ideias coletivos, embora contraditórios, que permitem às pessoas estabelecer uma ordem sobre o caos para nomear, classificar e controlar o mundo material e social” (Moscovici, 2009, apud. Motta, 2013, p. 30). Como uma continuação desta discussão, a terceira razão prevê compreender como o homem narra e representa o fato e a ficção. De acordo com o autor, com o advento dos meios de comunicação de massa, essa fronteira fica ainda mais difusa. No entanto, o autor escolhe diferenciar estas duas narrativas por meio da intencionalidade, considerando que “há uma vontade ontológica de criar sentido em toda ação discursiva e em todo ato narrativo” (Motta, 2013, p. 33).

O autor avança para a quarta questão, então, que envolve compreender a classificação do tempo pelo homem. As narrativas permitem conectar passado, presente e futuro mediante relatos e representações, o que é essencial para a construção da memória e construção da identidade. O quinto motivo revela a narrativa como uma importante ferramenta de negociação. Através da decodificação e codificação, podemos nomear e traduzir o mundo e, assim, comunicá-lo. “Vivemos hoje em uma sociedade mediada. Experiências diretas e testemunhais são cada vez menos frequentes” (Motta, 2013, p. 40).

Podemos relacionar este quinto tópico com a noção de “mediação” trazida anteriormente por Barbero (2001), que enfatiza a importância deste elemento para uma comunicação efetiva. Já no último ponto, o autor ressalta a importância de compreendermos as narrativas para então sabermos contar histórias, principalmente ao considerarmos os novos meios de comunicação. É por meio do domínio narrativo que a comunicação percorre os diferentes meios e, ainda assim, consegue conectar assuntos, pessoas e causas. De acordo com Motta (2013, p. 44), é necessário analisar as narrativas porque, socialmente, estamos recobertos “por mantos superpostos de narrativas que refletem e condicionam nossas crenças e valores, nossa história e costumes, nossas leis e cultura. É preciso estudá-las, porque contá-las e recontá-las dá sentido à vida humana.”

Diante das perguntas fundamentais de Motta, percebemos que as respostas estabelecem entendimentos sobre os campos da constituição humana que sofreram com a colonização e, hoje, com a colonialidade: o campo do ser, do saber e do poder. Se, por um lado, temos a violência ontológica do ser, quando a colonialidade invade e renomeia a noção do ser humano sobre si (como, por exemplo, o processo de denominação), classificando vários níveis de existência humana em prol de rebaixar alguns e elevar outros, temos, por outro lado, a compreensão da narrativa para entender quem se é.

Ao compreendermos como narramos o mundo, compreendemos também quem somos através dessas narrativas e, assim, podemos nos apropriar delas para então contá-las. Quando fazemos este movimento, ganhamos o poder de autodeterminação: ou seja, de dizer, por nós mesmos, quem somos e o que nos constitui. O conhecimento sobre nossas formas de narrar nos permite ocupar lugares e contar nossas próprias histórias.

Em contrapartida a uma colonialidade do saber, ou seja, a formas específicas de conhecer e compreender o mundo, temos o estudo da narrativa para entender como representamos o

mundo. Vamos utilizar o exemplo de sujeitos da cultura popular, que dela se originam e vivem: ao compreender suas formas de representar o mundo e, assim, compreender que, à medida que o representam, também o constroem para seus descendentes, as formas hierarquizadas de saber perdem sua força. Através deste conhecimento, é possível desmistificar a superioridade de formas de construir conceitos e saberes em detrimento de outros.

O projeto decolonial propõe um movimento de desreferenciamento na Europa, que reconheça outras formas de viver, pensar, sentir e conhecer, tensionando a existência de hierarquias entre essas formas, além dos apagamentos promovidos pela narrativa colonial eurocêntrica (Bardi, 2024, s.p)

Por fim, em paralelo à colonialidade do poder, que se refere ao controle político de certos grupos sobre outros, temos a proposta de Motta (2013) para a compreensão das narrativas como aquelas que estabelecem consensos por meio de dissensos. Isso quer dizer que, ao compreender as narrativas como ferramenta poderosa de mediação que transforma discordâncias em concordâncias, ela se transforma também em um aparato político. Controlar quais narrativas circulam, quais são legitimadas e quais são silenciadas é uma forma de exercício do poder.

Ainda utilizando o exemplo de sujeitos da cultura popular, que abordamos aqui nesta pesquisa: compreendendo as histórias contadas através das memórias, as populações compreendem quem são e, assim, se apropriam de suas narrativas. Conhecendo a forma como suas narrativas representam e constroem o mundo, como, por exemplo, a utilização da oralidade para transmissão de conhecimentos, esses sujeitos ganham potência ao valorizarem seus saberes e então contá-los, sem intermediários. Por último, ao alcançar a forma como suas narrativas transformam este mundo e mediam relações, estes sujeitos atravessam territórios epistemológicos com suas narrativas e se apropriam de novos lugares para construir novas histórias. Ainda sobre as narrativas orais, Bardi (2024) ressalta:

A oralidade também tem como marcas a abertura e o movimento, uma vez que abriga a possibilidade de articulação de instâncias diversas - ideias e vivências, temas cotidianos e ideais de conduta -, ensejando vivências e elaborações cotidianas que relacionam as forças criadoras no presente à ancestralidade e às potências para projeções do amanhã (Bardi, 2024, p.8)

Assim, à luz das reflexões da autora em “Narrativa e oralidade: Rasuras nas práticas coloniais de transmissão” (2024), compreendemos que a narrativa, o uso da oralidade e o

movimento de apropriação das próprias histórias constitui ferramenta potente de enfrentamento ao colonialismo. Tais práticas possibilitam uma recomposição ontológica e configuram-se como meios de resgate epistemológico.

3.3 Audiovisual, cultura popular e as novas mídias

Quando integradas ao audiovisual, as narrativas ganham novas camadas estéticas, sonoras e epistemológicas que alteram completamente a forma em que o espectador receberá aquela história ou mensagem. Pensando nisso, Thomé e Reis (2024, p. 37) chamam atenção para a diferença entre pensar as estratégias narrativas e as estratégias discursivas na linguagem audiovisual. A primeira se refere às técnicas e métodos utilizados pelo audiovisual para contar uma história, como, por exemplo, o ritmo, a construção de enredo, a utilização de elementos que situem o espectador para compreender o que faz parte daquela história e onde ela está localizada.

Por outro lado, as estratégias discursivas não estão concentradas em como a história é construída, mas em como ela é transmitida para o espectador. Elas estão focadas na escolha da linguagem, no tom e na escolha dos estilos tanto sonoros quanto estéticos para comunicar com o público (Reis e Thomé, 2024). Ambas as estratégias podem ser utilizadas na análise de produções audiovisuais cinematográficas ou jornalísticas veiculadas em meios como a televisão e o cinema. No entanto, ao direcionar essa análise para as novas mídias, o cenário se transforma novamente, uma vez que essas plataformas operam a partir de lógicas próprias de produção, circulação e recepção, que reconfiguram o modo como as estratégias discursivas e narrativas se manifestam.

Para compreendermos o que são as novas mídias, utilizaremos a definição de Manovich (2001), que as define como “objetos culturais que utilizam a tecnologia computacional digital para distribuição e exposição”. Além disso, o autor adiciona algumas características principais dessas mídias, como a modularidade, representação digital, automação, variabilidade e transcodificação. A modularidade corresponde ao que o autor chama de “estrutura fractal da nova mídia” (Manovich, 2001, p. 30), que seria a capacidade de possuir módulos ou fractais como: píxeis, polígonos, caracteres, scripts e, ainda assim, cada um possuir sua independência. Eles podem ser combinados em objetos maiores sem perder sua identidade.

A representação digital, ou numérica, descreve que todos os objetos de mídia digital são compostos por código digital, podendo ser descritos formalmente e manipulados algoritmicamente. A automação discute como a codificação numérica e a modularidade permitem a automação de muitas operações na criação, manipulação e acesso à mídia (Manovich, 2001, p.32-36). Em relação à variabilidade, o autor aborda como os objetos de mídia digital podem existir em diferentes versões, sendo frequentemente montados automaticamente por computadores e adaptando-se a diferentes contextos e necessidades (Manovich, 2001, p.36-45).

Por fim, a transcodificação descreve como a informatização transforma a mídia em dados computacionais, influenciando a lógica cultural tradicional e criando uma nova cultura computacional (Manovich, 2001, 45-48).

Por fim, como soma dos quatro princípios acima, Manovich destaca a transcodificação cultural, o quinto e último princípio e “a consequência mais importante da informatização dos meios” (MANOVICH, 2001, p. 63, tradução nossa), pois é a partir da transcodificação cultural que as novas mídias reelaboram no ambiente digital os significados culturais das velhas mídias. Principalmente porque as velhas mídias podem ser transformadas em novas, através da digitalização, ou seja, as mídias tradicionais podem ser transformadas em códigos numéricos (Nascimento e Silva, 2011, p. 220)

Porém, o autor destaca mais uma característica importante das novas mídias: a interatividade.

As novas mídias são interativas. Em contraste com a mídia tradicional, onde a ordem de apresentação era fixa, o usuário agora pode interagir com um objeto midiático. No processo de interação, o usuário pode escolher quais elementos visualizar ou quais caminhos seguir, gerando, assim, uma obra única. Desse modo, o usuário torna-se co-autor da obra (Manovich, 2001, p. 66)

Neste cenário, pensar nas estratégias discursivas e narrativas do audiovisual em novas mídias, na atualidade, requer pensar também em todas essas características descritas acima, assim como a forma em que elas alteram ou direcionam a compreensão de uma produção. Outro ponto importante para analisar as especificidades e características das produções audiovisuais localizadas nas novas mídias é considerar a plataforma em que elas estão localizadas e quais são as dinâmicas discursivas destas.

Um dos exemplos é o YouTube², plataforma comercial de compartilhamento de vídeos, dedicada à participação de cidadãos comuns no espaço midiático. De acordo com Burgess e Green (2009), apesar de não se apresentar inicialmente como uma proposta de “mídia

² Disponível em: <https://www.youtube.com/>. Acesso em: 1º abr. 2026

comunitária”, o território virtual acabou se mostrando como um local de oportunidades pelo seu potencial comercial de massa. Neste cenário, o YouTube se torna um importante mecanismo de mediação para a esfera cultural pública na contemporaneidade, permitindo que uma parcela significativa de pessoas possa ser incluída na cultura participativa (Jenkins, 2008), que compreende os consumidores de mídia como possíveis participantes, interagindo e formando novos conteúdos.

De acordo com Burgess e Green (2019, p. 105), a plataforma é um exemplo de espaço mediador entre produção cultural comercial e não comercial no ambiente digital, onde as produções audiovisuais marginais e comunitárias são incorporadas “à lógica comercial de grandes corporações de mídia”. Ainda de acordo com os autores, a plataforma cria esse território compartilhado que permite que ocorram diálogos e trocas interculturais entre pessoas de diversos locais através da aldeia global (Melo, 2005, p. 2). Essa confluência gera características particulares do processo, que os autores chamam de “cultura comum” do YouTube: uma cultura caracterizada pela diversidade de conteúdos e pela interação entre diferentes costumes e perspectivas. Tal característica soma-se à ideia de comunidade que, como abordamos anteriormente, atualiza suas características no contexto do ciberespaço.

No caso do YouTube, o principal meio de interação entre os membros da comunidade é o conteúdo em vídeo. Os usuários se conectam por meio de comentários, respostas em vídeo, compartilhamento e inscrição em canais. No entanto, é importante destacar que a característica inclusiva não resume esta plataforma: a “abertura” do espaço junto à lógica dos algoritmos gera efeitos no consumo destes conteúdos. Apesar de não possuir barreiras físicas, há uma barreira digital que corresponde a uma “modelagem social” dessa nova mídia, indo ao encontro dos interesses de grandes conglomerados econômicos e grupos sociais marcados por uma individualização (Burgess e Green, 2019, p. 110).

Michael Tracey (1998, p. 263) enquadra essa modelagem social como obstáculo ao que tem sido tradicionalmente compreendido como a esfera pública democrática - criando um mundo social intermediado que é “profundamente individualista e definitivamente não coletivo, público, compartilhado ou coerente”. A personalização infinita e a proliferação de “nichos de mercado” não resultam necessariamente em uma cultura participativa mais democrática, não importando se a cultura é produzida por indivíduos ou corporações (Burgess e Green, 2019, p.110-111)

A compreensão deste cenário é importante para que o usuário não “romantize” a experiência, mas crie estratégias reais diante da realidade de individualização crescente. Contudo, a plataforma ainda permite que o usuário tenha um espaço de criação amplo, onde variam as posições: ora são audiência, ora são criadores de conteúdo, editores, críticos etc. Por sua característica diversa, permitindo que pessoas de diversas localidades e culturas, mesmo que nunca tenham tido contato com o fazer audiovisual, agora também atuem como criadores, a plataforma fortalece a democratização da produção de conteúdo.

Outra importante característica da plataforma é que ela possibilita que produções sejam arquivadas e mantidas dentro do site, criando um acervo digital. Mesmo de forma não intencional, o YouTube está se tornando um arquivo cultural vivo, onde conteúdos antigos e contemporâneos são preservados e acessíveis ao público.

Essa visão do YouTube como arquivo é importante para o prospecto de cocriação popular da herança cultural amplamente difundida, suplementando as práticas especificamente propositais e altamente especializadas de instituições de manutenção de arquivos culturais com bases governamentais como bibliotecas públicas e museus; ou empresas de mídia e transmissoras (Burgess e Green, 2019, p. 120)

Diante da realidade das plataformas digitais e das novas mídias, torna-se pertinente retomar os estudos sobre narrativa e memória discutidos anteriormente neste trabalho. Partindo do pressuposto de que as narrativas não apenas representam a realidade, mas também participam ativamente de sua construção, observa-se que a ascensão de plataformas como o YouTube tem provocado transformações significativas nas formas de narrar e, conseqüentemente, de compreender e produzir o mundo social. Essas mudanças impactam diretamente as ferramentas de manutenção da memória, que passam a ser mediadas por lógicas próprias do ambiente digital, como a audiovisualidade, a interatividade e a permanência nos acervos online.

4 O TEMA “FÊ” NAS PLATAFORMAS: MAPEAMENTOS POSSÍVEIS

No presente capítulo, iremos apresentar os resultados da pesquisa do termo “fê” na plataforma “CAPES”, em “Catálogo de Teses e Dissertações”³, para saber como o assunto é tratado nas pesquisas em Comunicação nos últimos anos. Como o objetivo desta pesquisa é compreender como a cultura popular resiste e se articula nos meios digitais, e considerando a religiosidade como elemento central para entender suas formas de inserção na sociedade (Brandão, 2007), o campo da fé foi definido como recorte analítico. Por isso, o termo “fê” foi adotado como palavra-chave para localizar as discussões sobre o assunto no campo da Comunicação.

Neste estudo foram encontradas 30 pesquisas entre 11 teses e 19 dissertações⁴. Porém, apenas 25 tratam do tema pesquisado, considerando que cinco possuem a palavra “fê” em algum lugar do trabalho, mas não tratam do tema especificamente. Assim, as pesquisas foram divididas em seis tabelas com as seguintes categorias: fé + plataformas digitais; fé + audiovisual; fé + jornalismo e política; fé + consumo; fé + outros assuntos; e pesquisas que não tratam do tema. Dentro de cada tabela, dividimos os trabalhos a partir dos assuntos principais, autores, local de publicação, ano e palavras-chave. Após o mapeamento, foram identificados os trabalhos que mais podem contribuir para a presente pesquisa, apresentados abaixo neste capítulo.

A seguir, foi feito um levantamento dos perfis na plataforma digital YouTube que tratam de saberes populares ligados à religiosidade popular brasileira por meio da “#benzimento”. A busca foi feita na aba “shorts”, com o objetivo de filtrar ainda mais o material para estudo. Os resultados foram dispostos em uma tabela dividida nas seguintes categorias: Nome do perfil, assunto principal deste perfil, assunto do vídeo apresentado, número de seguidores, número de visualizações do vídeo e link para acesso. Após este passo, foi selecionado um perfil que mais se adequa aos objetivos deste trabalho para a análise aprofundada de suas estratégias narrativas.

Dando sequência, chegaremos ao percurso metodológico. Este passo consiste na análise das produções audiovisuais do perfil selecionado na plataforma do YouTube, a partir da abordagem da Análise da Materialidade Audiovisual proposta por Coutinho (2016). Tal

³ Disponível em: <https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#/>. Acesso em: 1 abr. 2026

⁴ Disponível em: <https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#/>. Acesso em: 22 abr. 2026

procedimento permite observar os elementos constitutivos do audiovisual como imagem, som, narrativa, enquadramentos e estratégias discursivas integradamente, possibilitando a construção e a distribuição de categorias de análise adequadas às especificidades das produções examinadas. Esta abordagem se evidencia pertinente neste estudo para compreender como os saberes ligados à religiosidade popular são articulados e comunicados no ambiente digital por meio do audiovisual.

4.1 O tema “fé” nas pesquisas acadêmicas em comunicação - Estado da arte

Ao analisar como o campo da Comunicação estuda a temática da fé nas pesquisas de pós-graduação, foi feito um levantamento na plataforma “CAPES”, em “Catálogo de Teses e Dissertações”, buscando pela palavra “fé”. Para a pesquisa, foram selecionados os filtros “ciências sociais aplicadas”, no campo “grande área de conhecimento”, e “Comunicação” no campo “área de conhecimento”. Desta pesquisa, resultaram 30 trabalhos entre 2013 e 2023 que incluíam a palavra selecionada em sua discussão. Inicialmente, foi possível perceber que cinco dos 30 trabalhos encontrados não tratavam de fé como temática ou como temática principal, mas incluíam a palavra como parte de um nome citado, como a cidade de “Santa Fé” e também a novela “Vai na Fé”, ou como um assunto pontualmente abordado na temática estudada. Por isso, consideraremos que 25 trabalhos desenvolvem a temática da fé na Comunicação. Destes trabalhos, foram feitas leituras dos resumos e palavras-chave.

Outro importante ponto levantado na análise foi que grande parte das pesquisas tratava da fé cristã, e a minoria, aproximadamente 8%, tratava de religiões de matriz afro. No entanto, é importante ressaltar que, entre estas pesquisas que tratam da fé cristã, apenas uma delas aborda a religiosidade em sua esfera popular, enquanto o restante traz um aspecto da fé em seu formato institucional hegemônico. Também foi percebido que houve um maior número de trabalhos com esta temática no ano de 2023, com 7 trabalhos sobre fé e Comunicação. Desta forma, aproximadamente 28% do total de trabalhos foram realizados em 2023.

Para trazer um olhar mais de perto para estas pesquisas e então compreendermos o que tem se discutido no campo da Comunicação sobre o assunto, criamos categorias com as temáticas principais abordadas, sendo: Fé e plataformas digitais; fé e o audiovisual; fé e consumo; fé, jornalismo e política; e outros, que incluem trabalhos com temáticas principais

incomuns aos outros analisados, não se enquadrando em nenhuma categoria, portanto. É importante destacar que as categorias não são excludentes, ou seja, é possível encontrarmos trabalhos que abordem plataformas digitais, fé e audiovisual, ou então fé, consumo e jornalismo e política. No entanto, selecionamos os temas principais abordados de forma mais aprofundada em cada pesquisa.

Quando observamos os trabalhos que tratam de fé e plataformas digitais, percebemos que estes focam em como as igrejas e os grupos religiosos têm se articulado no contexto das novas mídias para se comunicar com seus fiéis. Os estudos citados partem da grande e contínua aderência das instituições religiosas às mídias digitais com presença em sites, blogs e redes sociais. Alguns deles tratam especificamente de canais de comunicação e aplicativos relacionados aos conteúdos religiosos nas plataformas digitais.

Tabela 1: Fé + plataformas digitais:

Assuntos	Autores	Local	Ano	Palavras-chaves
RELIGIOSIDADE ON-LINE: ENTRE A PRODUÇÃO DA FÉ E O OLHAR ESTÉTICO	FEITOSA, CARLA VALERIA DA COSTA	UNIVERSIDAD E TUIUTI DO PARANÁ, Curitiba	2014	Comunicação. Religiosidade on-line. Produção da Fé. Experiência Estética. Vela e terzo virtuais.
A CIRCULAÇÃO DA FÉ NA MÍDIA SOCIAL: crenças em reelaboração	OLIVEIRA, FREDERICO RAMOS	UNIVERSIDAD E FEDERAL DE GOIÁS, Goiânia	2015	Religiosidade. YouTube. Sentido religioso. Comunicação
SOLTEIRICE, A DÓCIL REPRESSÃO DO RELIGIOSO: Aceitação e negação comunicacional da	MOURA, THALES RAFAEL RODRIGUES DE	UNIVERSIDAD E FEDERAL DE GOIÁS, Goiânia	2019	Religiosidade. Sexualidade. Mídia. Comunicação. Interação

homossexualidade no “Movimento Cores” da Igreja Batista da Lagoinha'				
EXPRESSÕES DA FÉ: A CONSTRUÇÃO DE SENTIDOS NOS COMENTÁRIOS DE TRANSMISSÕES RELIGIOSAS NO FACEBOOK	FONSECA, GILLIARD ZUQUE DA	UNIVERSIDAD E FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO, Vitória	2020	Comunicação; Infoterritórios; Religião; Facebook live; Sociosemiótica
A CONVERGÊNCIA CULTURAL E MÍDIÁTICA NA FÉ: UM ESTUDO SOBRE A COMUNICAÇÃO DO SANTUÁRIO NACIONAL DE NOSSA SENHORA APARECIDA	CARVALHO, TATIANE EULALIA MENDES DE	UNIVERSIDAD E ANHEMBI MORUMBI, São Paulo	2021	Convergência Cultural e Mídiática; Produção de Presença; Novas Narrativas: Novas Tecnologias; Santuário Nacional de Nossa Senhora Aparecida.
O APARATO COMUNICACIONAL MÍDIÁTICO-RELIGIOSO: EVANGELIZAÇÃO CATÓLICA NA CULTURA DIGITAL	BOLFE, JULIANA SIMOES	UNIVERSIDAD E TUIUTI DO PARANÁ, Curitiba	2022	Cultura; Ressignificação; Igreja Católica; Meios Digitais; Click to pray

A MIDIATIZAÇÃO O DA RELIGIÃO NA CONGREGAÇÃO CRISTÃ NO BRASIL: OS 'CCBTOKERS" E A (IM)PREVISTA VISIBILIDADE DE UMA DENOMINAÇÃO O	GUIMARAES, ALESSANDRA CRISTINA	FACULDADE CÁSPER LÍBERO , São Paulo	2023	Comunicação;M idiatização da Religião;Congre gação Cristã no Brasil. Mídias Digitais;TikTok
Jesus demodê e a construção da “ciberfé”: evidenciação da teologia líquida na apropriação da cabala	DENDASCK, CARLA VIANA	Instituição de Ensino: PONTIFÍCIA UNIVERSIDAD E CATÓLICA DE SÃO PAULO	2023	Ciberfé;Tecnom unicação;Cabala judaica;Teologia líquida;Novos movimentos religiosos

Fonte: Elaboração própria (2026)

Em relação aos trabalhos que tratam como assunto principal fé e audiovisual, encontramos o mesmo número de teses e dissertações que o analisado anteriormente: oito trabalhos entre os anos de 2013 e 2023. De 16 trabalhos até agora mapeados, nota-se haver uma predominância do Sudeste nas produções, com oito pesquisas de universidades localizadas na região. Dentre estas, o estado de São Paulo se destaca com sete publicações. Em relação às outras regiões, encontramos: 4 trabalhos publicados na região Nordeste, 2 na região Centro-Oeste (apenas em Goiânia), 2 na região Sul (apenas Curitiba) e 0 na região Norte do país.

Outro dado que foi possível observar é que, tanto nas categorias “fé + plataformas digitais” e “fé + audiovisual”, nos anos de 2016 e 2017 não houve nenhuma publicação sobre o assunto na área de comunicação, diferente de 2023, com três estudos no total. É notável também que a maioria dos trabalhos analisa o audiovisual em sua expressão televisiva, seja em telejornais ou em programas como o “Show da Fé”,⁵ presente em três de oito pesquisas. Destacamos

⁵ Show da Fé é um programa de televisão brasileiro transmitido pelo canal Band, fundado pela Igreja Internacional da Graça de Deus.

também que duas pesquisas pertencem ao mesmo autor, Silva (2019, 2022), sendo a primeira um trabalho de dissertação e a outra um trabalho de tese com o mesmo nome, acrescentando, porém, a análise nas formas de mediação e criação de vínculos do programa televisivo.

Outro ponto em comum é que duas pesquisas tratam a questão de gênero na religiosidade, como o trabalho de Costa (2013), que compreende a representação da mulher no programa “Show da Fé”, e Machado (2021), que analisa o imaginário feminino através do arquétipo do “Grande Feminino”.

Tabela 2: Pesquisas sobre fé + audiovisual

Assuntos	Autores	Local	Ano	Palavras-chaves
Mídia, religião e gênero : a representação da mulher no programa Show da Fé	COSTA, PATRICIA GARCIA	UNIVERSIDAD E METODISTA DE SÃO PAULO, São Bernardo	2013	Mídia; Religião; Gênero; Discurso Religioso; Show da Fé.
MOLDURAS FOTOJORNALÍSTICAS DA MAGNUM: ENSAIOS AUDIOVISUAIS DE GUERRA E DE RITUAIS DE FÉ	TRAVASSOS, LORENA CHRISTINA BARROS	UNIVERSIDAD E FEDERAL DA PARAÍBA - CAMPUS JOÃO PESSOA, João Pessoa	2014	Agência Magnum. Ensaio fotojornalístico. Enquadramento. Moldura. Audiovisual. e plataforma digital
PROPAGANDA DA FÉ: PRODUÇÃO DE PRESENÇA, SENTIDO E ATMOSFERAS EM PROPAGANDAS AUDIOVISUAIS DA IGREJA CATÓLICA	NASCIMENTO, CAIO BARBOSA	UNIVERSIDAD E FEDERAL DA BAHIA, Salvador	2018	Produção de Sentido; Produção de Presença; Atmosfera; Propaganda; Igreja Católica

RELIGIOSIDADE E PODER NA SOCIEDADE DO ESPETÁCULO: UM ESTUDO SOBRE O PROGRAMA SHOW DA FÉ	SILVA, RODOLFO FARIA DA	FACULDADE CÁSPER LÍBERO , São Paulo	2019	Espetáculo;Poder;Comunicação;Show da Fé;Linguagem
Bote fé no noticiário: a construção da notícia e o imaginário no telejornal católico "Canção Nova Notícias	XAVIER, NATALIA LAIS ALMEIDA	UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA (JOÃO PESSOA), João Pessoa	2019	Midiatização;Religião;TV Canção Nova;Jornalismo ;Cotidiano;Imagário
Nossa Senhora Integradora dos Mundos: o mito mariano e a potência imagético-comunicativa do arquétipo do Grande Feminino	MACHADO, PATRICIA SANTOS	UNIVERSIDADE METODISTA DE SÃO PAULO, São Bernardo do Campo	2021	Comunicação;Religião;Cultura Visual;Arquétipos;Nossa Senhora
Na encruzilhada do sentido: a representação de pais e mães de santo no cinema brasileiro de ficção pós-1988	SILVA, TAISSA DIAS DA	UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA, Salvador	2022	Representação;Cinema brasileiro;Pai de santo;Mãe de santo;Religiões afro-brasileiras;Candomblé;Um banda
Religiosidade e poder na sociedade do espetáculo: um olhar sobre o Programa Show	SILVA, RODOLFO FARIA DA	PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO	2023	Religiosidade;Poder;Sociedade do espetáculo;Mediação;Vínculo

da Fé e suas formas de mediação e criação de vínculos'				
--	--	--	--	--

Fonte: Elaboração própria (2026)

Nas pesquisas que tratam de fé no campo jornalístico e político, encontramos quatro estudos, sendo que dois foram realizados no ano de 2023. Até este ponto do Estado da Arte, este é o ano em que são encontrados mais trabalhos relacionando a temática da fé ao campo da Comunicação. No entanto, dentro desta categoria, houve um espaço de seis anos entre 2016 e 2022 em que nada foi produzido em forma de tese ou dissertação dentro dessa temática. Outro fato importante a se destacar é que as pesquisas que tratam de uma abordagem jornalística fora do território audiovisual ou das plataformas digitais estão relacionadas à política de alguma forma, o que nos fez criar uma categoria só que une ambos os termos.

Tabela 3: Pesquisas sobre fé + jornalismo e política

Assuntos	Autores	Local	Ano	Palavras-chaves
Entre a Virtude e o Risco: sobre religião e opinião pública	SANTOS, LEANDRO DE PAULA	UNIVERSIDAD E FEDERAL DO RIO DE JANEIRO, Rio de Janeiro	2016	Comunicação;Religião;Fé;Liberalismo;Secularismo;Opinião Pública
BRUXARIA E MAGIA NEGRA: IMAGINÁRIO DA UMBANDA NA COBERTURA JORNALÍSTICA DO CASO EVANDRO	FERREIRA, BRUNO CARON	UNIVERSIDAD E FEDERAL DO PARANÁ, Curitiba	2022	Imaginário;Arquétipo;Símbolo;Jornalismo Policial;Umbanda;Caso Evandro.
ENTRE A FÉ E O ORGULHO: As articulações	OLIVEIRA, JENIFER ROSA DE	UNIVERSIDAD E FEDERAL	2023	Evangélicos;LGBTs;Narrativas jornalísticas;Tríp

das narrativas jornalísticas dos portais Veja e Carta Capital na construção de polarizações entre evangélicos e LGBTs		DE MINAS GERAIS, Belo Horizonte		lice mimese;Análise de conteúdo
CONHECEREI S A VERDADE E A VERDADE VOS ELEGERÁ: UMA ANÁLISE DOS DISCURSOS POLÍTICOS EM CULTOS PENTECOSTAIS DURANTE O PERÍODO ELEITORAL DE 2020	REDIVO, MATEUS LEONARDI	UNIVERSIDAD E FEDERAL DO PARANÁ, Curitiba	2023	Campanha Eleitoral;Discurs o Político;Contrat o de Comunicação;Pe ntecostalismo.

Fonte: Elaboração própria (2026)

A respeito das pesquisas sobre comunicação, fé e consumo, identificamos o menor número de pesquisas com apenas três teses e dissertações. Dentre elas, dois trabalhos são sobre o consumo de música nas igrejas. Já na categoria “outros”, destacamos o trabalho de Mendes (2014), que trata a fé nos aspectos comunicacionais da presença, assim como o trabalho de Nascimento (2018). O outro trabalho, de Falleiros (2021), apesar de tratar do aspecto poético dos violeiros do Sertão, o autor destaca no resumo: “constatamos que as imagens poéticas do sertão orbitam dois eixos: a natureza e a fé”.

Tabela 4: Pesquisas sobre fé + consumo

Assuntos	Autores	Local	Ano	Palavras-chaves
COMUNICAÇÃO, CONSUMO	SANTOS, MARIA	ESCOLA SUPERIOR DE	2015	Comunicação; virtudes da

E RELIGIÃO: Narrativas de peregrinos sobre o consumo moral da fé no Santuário de Santa Paulina	NEUSA DOS	PROPAGANDA E MARKETING, São Paulo		santa; santuário; consumo moral; narrativas; religião
DÓ-RÉ-MI-FÉ: O CONSUMO DE MÚSICA ENTRE OS JOVENS DA IGREJA SARA NOSSA TERRA EM ARACAJU, SERGIPE	BARRETO, FABIO VIVAS DE SOUZA	UNIVERSIDAD E FEDERAL DE SERGIPE, São Cristóvão	2018	Consumo evangélico; neopentecostais; religião; música.
CONSUMIDORES FIÉIS: UM PANORAMA SOBRE O CONSUMO DE MÚSICA CATÓLICA ENTRE JOVENS NO BRASIL	FERREIRA, SELENE NOGUEIRA	UNIVERSIDAD E FEDERAL FLUMINENSE, Niterói	2022	Consumo musical; Catolicismo; Juventude; Sociabilidades.

Fonte: Elaboração própria (2026)

Tabela 5: Pesquisas sobre fé + outros assuntos

Assuntos	Autores	Local	Ano	Palavras-chaves
Fé na ponta dos dedos: cultura do encontro e produção de presença na jornada de Francisco	MENDES, JOICE DE ARAUJO REIS	UNIVERSIDAD E DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO, Rio de Janeiro	2014	materialidades; presença; encontro; corpo; sensorialidades.
ESBRANGENTE: O SERTÃO	FALLEIROS, GUSTAVO TORRES	UNIVERSIDAD E CATÓLICA DE BRASÍLIA,	2021	Comunicação; Poesia; Música; Sertão; Viola caipira

POÉTICO DOS VIOLEIROS		Brasília		
-----------------------	--	----------	--	--

Fonte: Elaboração própria (2026)

Tabela 6: Pesquisas filtradas com a palavra fé mas que não tratam do tema

Assuntos	Autores	Local	Ano	Palavras-chaves
QUAL É A HISTÓRIA DA BIXA PRETA? A representação de homens gays pretos em novelas da Globo'	CAMPOS, IGOR NUNES	UNIVERSIDAD E FEDERAL FLUMINENSE	2023	Telenovela; Masculinidades Negras; Sexualidade; Representação; Narrativa
Escolas de Cinema e Circulações Transnacionais: o Instituto de Cinematografia da Universidad del Litoral e o Brasil	ASSIS, LETICIA GOMES DE	UNIVERSIDAD E FEDERAL DE SÃO CARLOS, São Carlos	2023	História do Cinema; Brasil; Argentina; Universidade; Transnacional; Cursos de Cinema
TRANÇANDO CONEXÕES EM MOÇAMBIQUE: UMA ETNOGRAFIA COM MULHERES DE MAPUTO E SUAS APROPRIAÇÕES DAS TECNOLOGIAS DIGITAIS	PEREIRA, CAMILA RODRIGUES	UNIVERSIDAD E FEDERAL DE SANTA MARIA, Santa Maria	2023	Etnografia; Mulheres moçambicanas; Maputo; Gênero; Tecnologias digitais.
Cantando e	BRITO,	UNIVERSIDAD	2023	Gênero; Pensame

escutando amores: as obras intelectuais de Dona Ivone Lara e de Leci Brandão sobre relações afetivo-sexuais	LUCIANNA SOUSA FURTADO	E FEDERAL DE MINAS GERAIS, Belo Horizonte		nto feminista negro;Samba.;a mor;raça
--	------------------------------	--	--	---

Fonte: Elaboração própria (2026)

Por fim, neste cenário podemos concluir que: os trabalhos que cruzam o termo fé e Comunicação, entre teses e dissertações, foram mais publicadas no ano de 2023; nestes trabalhos, o foco principal foram as plataformas digitais e o audiovisual; as pesquisas foram, predominantemente, feitas na região Sudeste, totalizando 84% das pesquisas; grande parte das pesquisas realizadas deram enfoque em religiosidades hegemônicas, como a fé cristã em sua manifestação católica e pentecostal, enquanto apenas duas pesquisas abordaram a fé afro, e uma a religiosidade cristã popular. Dentre estes trabalhos, os que mais contribuem para a pesquisa tratada neste estudo, são os que abordam religiosidade popular, a presença da espiritualidade nas plataformas digitais, assim como a formação de comunidades virtuais; e cultura oral e saberes populares.

4.2 Mapeamento dos perfis de fé na plataforma digital YouTube

O mapeamento prévio, na Plataforma CAPES, no período de 2013 a 2023, levou-nos aos cinco trabalhos específicos para a nossa pesquisa aqui desenvolvida, conforme já indicado no parágrafo anterior. Assim, o estudo visa, agora, identificar perfis que tratem de religiosidade popular por meio do audiovisual nas plataformas digitais. O objetivo, junto aos cinco trabalhos intimamente relacionados a esta pesquisa, é compreender quem são estes narradores contemporâneos e como estes articulam os saberes populares ligados à fé e suas manifestações dentro do espaço virtual.

Foram escolhidos perfis que utilizam do audiovisual para comunicar seus conhecimentos, já que compreendemos a oralidade como uma importante característica das manifestações populares. Desta forma, foi escolhido o YouTube, plataforma de

compartilhamento de vídeos, para pesquisar estes perfis. Por fim, como o estudo pretende identificar quem são os narradores destes saberes, é interessante identificar o perfil que possui uma multiplicidade de vozes em seus conteúdos para o corpus deste estudo.

Inicialmente, a pesquisa foi feita utilizando a palavra “fé”, que selecionou diversos conteúdos como músicas, vídeos de orações e outros conteúdos. Para um maior refinamento, procuramos a mesma palavra na aba “shorts”, que corresponde a vídeos verticais e mais condensados em questão de conteúdo, porém o resultado não se mostrou muito diferente do anterior. O mesmo ocorreu com a palavra “reza”, que resultou em conteúdos diversos, porém distintos do objetivo deste trabalho. Assim, selecionamos a hashtag “benzimento”, que, diferente da palavra anterior, encontrou conteúdos mais relacionados à proposta do estudo. Com essa busca, foram encontrados nove perfis na aba “shorts”.

Entre estes, três correspondiam aos critérios da pesquisa: páginas que utilizam as mídias digitais como instrumento de difusão da religiosidade popular brasileira em múltiplas vozes. De acordo com Rosa e Loureiro (2022), a utilização de hashtags é uma alternativa promissora como ferramenta de pesquisa, já que essa função registra na rede “indícios de gostos e comportamentos” (p. 10). Dessa forma, facilita o encontro entre páginas que compartilham os mesmos interesses.

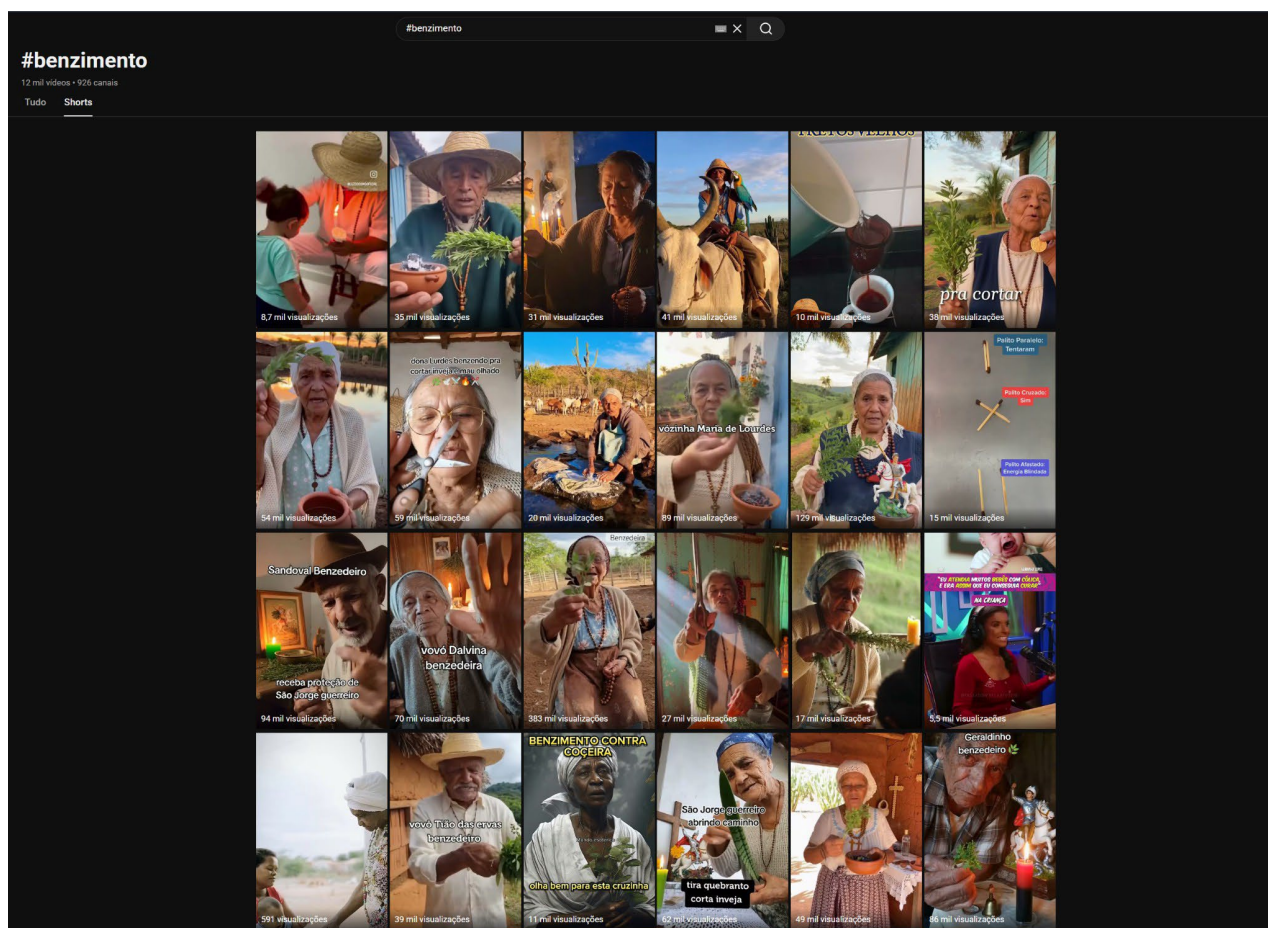
A escolha da palavra “benzimento” para a pesquisa foi motivada pela sua estreita relação com a tradição oral, já que esta palavra se refere a uma prática ritualística ancestral e popular. De acordo com Oliveira (1985, p. 25), a benzedeira (pessoa que pratica o benzimento) “é uma cientista popular que possui uma maneira muito peculiar de curar: combina os místicos da religião e os truques da magia aos conhecimentos da Medicina popular”. De acordo com Gomes e Santana (2023, p. 13), “percebe-se que a tradição oral das rezas populares compreende não somente a emissão das preces, mas também abrange a atuação de valores e posicionamentos oriundos dos distintos estratos sociais.” Ainda sobre o uso da oralidade nas práticas populares de fé, os autores ressaltam:

Ainda que a sociedade contemporânea se reconheça como grafocêntrica, a oralidade precede a escrita, não só historicamente, mas também no âmbito religioso e literário, no que diz respeito à criação ou à transformação de realidades, por meio de palavras tidas como mágicas, miraculosas. Além disso, sendo comumente utilizadas por grupos que passaram por processos de silenciamento, a exemplo dos povos indígenas e africanos, a manifestação de rezas pela oralidade, caracterizada pela ampla variação linguística, possibilitava a fusão de credos pertencentes a distintas etnias, evitando a intolerância de

grupos majoritários para com manifestações religiosas distintas da sua fé. (Gomes e Santana, 2023, p. 18)

Em um primeiro momento, ao pesquisar a palavra “#benzimento” no campo de pesquisa, foram encontrados 12 mil vídeos distribuídos em 928 canais. Para selecionar o material analisado, foi utilizada a metodologia “Análise de Conteúdo” de Bardin (2016). Utilizando os processos de “leitura flutuante” e “escolha dos documentos” na fase de “pré-análise”, selecionamos os 24 vídeos que apareceram na primeira página de busca (na aba “shorts”) para então analisar os perfis que os postaram de forma mais precisa. É importante ressaltar que, por conta do caráter “flutuante” das redes sociais digitais e da lógica algorítmica, os resultados evidenciados mudam a cada atualização da página. Este comportamento faz parte de um critério algorítmico, fazendo com que mudanças em uma página possam ocorrer sem que a interface do algoritmo se altere minimamente (Gillespie, 2014). Outro ponto relevante é que a pesquisa foi feita com o perfil logado na plataforma, o que, de alguma forma, pode ter alterado os resultados. No entanto, foi feita a mesma pesquisa sem fazer o “login” e não foi possível perceber nenhuma mudança efetiva nos resultados.

Figura 1: Pesquisa por “#benzimento” na aba “shorts”



Fonte: Elaboração própria: captura de tela feita no site <https://www.youtube.com/>, em 20 abr. 2026

Antes de seleccionar o material para análise, é possível observar padrões nestes 24 vídeos curtos mostrados na primeira página de pesquisa. A princípio, identificamos na maior parte dos vídeos a presença de mulheres conhecidas popularmente como “benzedadeiras”, o uso de ervas e a presença da palavra “corte”. Outro padrão observado é que, em oito vídeos, a benzedeira ou benzedeiro está se dirigindo à câmera, ou seja, ao espectador, como se estivesse benzendo quem assiste. Por último, é possível perceber também que, tanto os homens quanto as mulheres que aparecem em mais de 80% dos vídeos são idosos. Após estas considerações, analisamos o material individualmente, identificando o canal, o assunto principal abordado neste canal, o assunto principal abordado no vídeo, número de visualizações e número de inscritos, além do link do vídeo (Apêndice A e B).

Diante dos dados apresentados, podemos considerar as seguintes características desta pesquisa: a página “@SóBençãosdeDeus” domina os resultados com 75% das aparições; as figuras ligadas ao benzimento são personagens da cultura popular relacionados a contextos rurais e periféricos historicamente subalternizados, como as benzedadeiras, rezadores, lavadeiras e vaqueiros; em grande parte das produções, os personagens se dirigem ao público, comunicando-se diretamente com o espectador.

Assim, a partir da “leitura flutuante” e da “escolha dos documentos”, conforme o aporte metodológico da Análise de Conteúdo proposta por Bardin (2016) voltada à delimitação do corpus de análise, observou-se que apenas um dos sete perfis mapeados dialogava diretamente com os objetivos desta pesquisa. Trata-se de um perfil que articula múltiplas vozes na transmissão de saberes vinculados à cultura popular por meio de produções audiovisuais. Diante disso, o projeto “Sertão Místico” foi selecionado como objeto central de análise.

Para isto, foi adotada a Análise da Materialidade Audiovisual (Coutinho, 2016) para analisar as produções audiovisuais depositadas em sua página no YouTube. Essa abordagem metodológica se propõe a estudar produtos audiovisuais integradamente, considerando-os como unidades completas de texto + som + imagem + tempo + edição para examinar as produções audiovisuais dos projetos escolhidos, evitando a “decomposição” dos elementos analisados.

4.3 Percurso metodológico da pesquisa

Em sua pesquisa, Coutinho (2016) propõe uma metodologia de análise de produções audiovisuais. A autora analisa o comportamento de outros pesquisadores em telejornalismo (sua maioria jornalistas) e identifica alguns padrões que se repetem na maior parte dos estudos. Um deles é o fato de que os pesquisadores tendem a escolher, como objeto de análise, uma produção audiovisual. Em sua perspectiva, o autor se torna um “telespectador privilegiado, que desvela estratégias, modos de dizer e sentidos, explícitos ou silenciados, nas narrativas audiovisuais que analisa” (2016, p. 9). Porém, Coutinho (2016) questiona quais são os métodos que garantem um rigor científico nos procedimentos e leituras feitos a partir deste objeto.

Em resposta a esta pergunta, a autora investiga que a maior parte dos pesquisadores recorre ao texto verbal, ao uso de entrevistas e análise da cena audiovisual através da leitura da imagem. Assim, utilizam análises técnicas como enquadramentos, questionamentos acerca da

imagem, se está em primeiro ou segundo plano, elementos que compõem a cena etc. Porém, assinala a problemática em volta dessa questão: o uso de imagem e som ocorre de forma simultânea, em sequência junto dos elementos que o pesquisador em questão visa analisar.

Ocorre que, diferente do processo de produção e experimentação no telejornalismo, nessas narrativas que se tecem sobre ele, sons e imagens são apresentados em sequência, ao longo de frases e eventualmente parágrafos que buscam reconstruir/ narrar uma simultaneidade que é articulada no quadro/ frame no jornalismo audiovisual e seus espaços-tempos, agora objetos de análises. Esse(s) momento(s) não pode(m) ser recompostos na narrativa científica, tal como a conhecemos. Seria essa "tradução" uma "traição" ao texto televisivo? (Coutinho, 2016, p. 10)

É nesta perspectiva que a autora sugere a Análise da Materialidade Audiovisual como metodologia possível que utiliza texto+som+imagem+tempo+edição como unidade para análise.

Acredita-se que as interpretações de edições de programas jornalísticos ou de parte deles, de uma cobertura particular ou de séries de produtos de jornalismo audiovisual, em uma eventual perspectiva comparativa, não devem realizar operações de decomposição/ leitura, que descaracterizariam a forma de enunciação/ produção de sentido do telejornalismo. (Coutinho, 2016, p. 10)

Para realizar esta pesquisa, Coutinho destaca que é importante iniciar o estudo com procedimentos metodológicos que delimitam a análise em quatro etapas principais: 1) identificação do objeto empírico a ser investigado, 2) estabelecimento de eixos e itens de avaliação tendo em vista as questões de pesquisa, 3) o referencial teórico utilizado, e 4) os elementos paratextuais que se inscrevem em uma determinada materialidade audiovisual (p.10). A partir disso, é possível compreender quais são os sentidos propostos por determinada produção audiovisual tanto para os telespectadores quanto para seu produtor, mídia ou canal.

Como etapa preliminar, a autora sugere que, ao determinar os eixos de análise, o pesquisador mapeie e explicita as propostas daquela produção analisada para além daquelas manifestadas audiovisualmente, mas também em aspectos adjacentes, como: comentários, circulação no ambiente digital, reedições etc.

Em seguida, a autora sugere que o momento é de montagem da ficha de avaliação.

Por se caracterizar como um método quali-quantitativo a análise da materialidade audiovisual pode incluir itens de avaliação previamente identificados pelo autor, com categorias definidas à priori, como aquelas relacionadas à temática; caracterização das fontes de informação (governo, oposição, iniciativa privada, especialista, cidadão); presença ou não de pontos de vista conflituais, de inserção de arte, entre outros. Em

geral esses marcadores poderiam ser quantificados, mas também avaliados qualitativamente, à depender dos objetivos da pesquisa. Outros itens podem envolver uma avaliação mais aberta, construída à partir da descrição de aspectos que caracterizem aquela materialidade audiovisual como única, ou relacionada a um conjunto de produtos ou marcadores próprios do campo do telejornalismo (Coutinho, 2016, p.11-12)

Após essa etapa de construção de uma ficha para análise, segue o momento de estabelecimento da amostra da produção audiovisual, seguido de sua obtenção. Aqui, Coutinho destaca que é importante explicar como o material para análise foi obtido, considerando as condições de acesso da emissão, como a relação das emissoras com a disponibilidade de alguns materiais, acesso a repositórios e plataformas online, streamings etc. É válido ressaltar que as condições para obter e armazenar o material interferem diretamente na pesquisa e em como esta amostra será analisada.

Com os eixos bem definidos, a próxima etapa no percurso metodológico sugerido por Coutinho é a análise da produção audiovisual. Por fim, a autora enfatiza que, diante dos resultados do estudo dos eixos anteriores, é importante determinar as características daquele produto audiovisual em suas especificidades de linguagem, estilo e proposta (2016, p.12-13). Desta forma, a análise é feita considerando os diversos aspectos da produção audiovisual telejornalística e suas especificidades, assim como os processos metodológicos utilizados pelo pesquisador. Deste modo, ao buscar superar as metodologias que priorizam o texto verbal nas análises de produções telejornalísticas, Coutinho (2016) propõe uma metodologia que respeita a complexidade destas produções audiovisuais, além de explicitar o percurso metodológico trilhado pelo pesquisador em prol de uma manutenção da cientificidade das pesquisas acadêmicas neste campo.

Como o objetivo do trabalho é compreender as estratégias narrativas articuladas pelo Sertão Místico, a Análise da Materialidade Audiovisual mostra-se como uma metodologia mais adequada para investigar as materialidades audiovisuais em cada eixo narrativo específico. Utilizando desta forma de investigação, é possível visualizar as produções escolhidas sem perder as complexidades e o devido rigor analítico de cada uma. Desta forma, seguindo as etapas sugeridas por Coutinho (2016) para começar a analisar o material, este estudo começa por identificar o objeto a ser investigado; estabelece os eixos citados aqui para avaliação; articula o referencial teórico com o objeto analisado; e identifica os elementos paratextuais como unidade indissociável.

Em relação a identificação do objeto a ser investigado, foi escolhido o critério de seleção temporal para compreender as estratégias narrativas articuladas diante do contexto atual das plataformas digitais. Desta forma, são selecionados os vídeos no YouTube que foram postados no período de até 10 meses (de maio de 2025 até fevereiro de 2026). Após esta seleção, os materiais serão analisados nas seguintes categorias (ou eixos analíticos): “Audiovisualidade” (texto + som + imagem + tempo + edição); “Temática”; “Mediação”; “Abordagem da fé”; e “Interação com o público”.

É importante destacar que não serão analisados comentários, curtidas ou outro tipo de interação que não a que aparece por meio do audiovisual analisado. Este estudo não visa analisar de forma etnográfica os sujeitos filmados, a recepção ou métricas algorítmicas. O olhar será totalmente direcionado às estratégias narrativas presentes na produção audiovisual, como a postura do narrador, a relação estabelecida com os sujeitos entrevistados, a abordagem da fé pelo projeto de forma geral e em cada produção analisada, elementos sonoros e visuais, e interação do mediador e das produções com o público que assiste.

Além das categorias estabelecidas, os materiais serão estudados em seu eixo narrativo, que busca compreender como a história daquela produção está sendo contada por meio do posicionamento do narrador, de sua relação com o sujeito entrevistado e com o recorte temático da produção analisada; o eixo da materialidade audiovisual, que investiga como a linguagem estética-sonora é construída e como isso dialoga com os outros eixos para se comunicar com o público; o eixo da religiosidade popular, que visa compreender como a fé é abordada pelo sujeito que está sendo entrevistado, pelo mediador e também pela edição; e também o eixo da mediação digital, que analisa como o território das plataformas digitais dialoga com as produções em criações de sentidos e escolhas discursivas.

Seguindo a metodologia, após a delimitação dos eixos, a pesquisa segue para a construção de uma ficha de análise⁶. Assim como em uma entrevista, serão feitas perguntas para cada objeto analisado, com as respostas organizadas em formulário, para a melhor avaliação dos resultados posteriormente. As perguntas serão desenvolvidas de acordo com cada eixo selecionado.

Tabela 7: Fichas temáticas para análise

⁶ Disponível em: [Formulário Google](#). Acesso em 26 mai. 2026

Eixos:	Perguntas:
Narrativo (Temática)	Qual tema principal do vídeo?
	Há temas adjacentes? Quais?
	Qual personagem principal do vídeo?
Materialidade audiovisual (audiovisualidade e elementos paratextuais)	Quais são os elementos visuais presentes?
	Quais são os elementos sonoros presentes?
	Quais são os elementos gráficos presentes
	Quais as características da edição?
	Qual a descrição do vídeo?
	Qual o tempo do vídeo?
	É utilizado tripé ou câmera na mão?
Religiosidade popular (Abordagem da fé)	Como a religiosidade é abordada?
	Quais são os elementos visuais religiosos?
	Quais são os elementos sonoros religiosos?
	Qual religião é abordada?
Mediação (Mediador e interação com público)	Qual a posição do mediador?
	É feita alguma comunicação com o público? Como?
	Quantos mediadores são?

Fonte: Elaboração própria (2026)

A realização da ficha auxilia as respostas da pergunta principal deste estudo, que visa responder quais são as estratégias narrativas utilizadas pelo projeto Sertão Místico para comunicar saberes da religiosidade popular nas dinâmicas atuais das plataformas digitais.

5. SERTÃO MÍSTICO

O Sertão Místico⁷ é um projeto audiovisual autônomo localizado nas plataformas digitais Instagram e YouTube desde 2023, que visa entrevistar personagens que possuem relação íntima com a religiosidade popular ao redor do sertão nordestino. O criador da página, João Paulo Melo, conduz o projeto de maneira autônoma, como narrador e mediador da experiência. Ao entrar no perfil da iniciativa no YouTube, o espectador se depara com uma breve descrição que resume o conteúdo das produções: “Cultura & religiosidade nordestina: fé, tradição e histórias do sertão”. Até a data deste estudo (10 de fevereiro de 2026), a página do projeto no YouTube conta com 93,7 mil inscritos e 319 vídeos, enquanto no Instagram são 439 mil seguidores e 411 postagens. É importante ressaltar que, no YouTube, estes 319 vídeos incluem shorts e vídeos completos, sendo que os vídeos completos são apenas 75.

Em entrevista dada ao grupo de pesquisa “Narrativas Midiáticas e Dialogias”⁸, da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) em 2025⁹, João Paulo, que é um artista audiovisual pernambucano, define o Sertão Místico como um projeto pessoal sem fins lucrativos, “uma caminhada, algo do coração”. A respeito da missão do projeto, o criador conta que é

Desmistificar algumas coisas, tentar quebrar o preconceito, resgatar estas culturas porque o preconceito causa um apagamento, e muito disso é incentivado. Uns desvalorizam e deixam cair no esquecimento, e a outra parte, pior, incentiva as pessoas mostrando que isso é errado. Vou conversando com eles (os entrevistados) para que fique muito claro o que está acontecendo ali (Melo, 2025)

Compreendendo que o Sertão Místico se dedica à exposição de manifestações místicas do sertão nordestino, a fala de seu criador introduz uma tensão conceitual relevante para esta pesquisa. Ao afirmar que o projeto busca “desmistificar” práticas e crenças marcadas pelo preconceito e, conseqüentemente, pelo apagamento cultural, o discurso aciona duas interpretações possíveis e distintas do termo “místico”: por um lado, o místico enquanto experiência sobrenatural e transcendental, evocada no próprio nome do projeto; por outro, o místico entendido como construção simbólica estigmatizada ou falsa atribuição, tal como aparece na missão de combate ao preconceito. Diante dessa ambiguidade, emerge uma nova questão de pesquisa: de que maneira a exposição do misticismo, por meio das narrativas audiovisuais do

⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/@sertaomistico>. Acesso em: 1 abr. 2026

⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RWR7ia7zC74>. Acesso em: 1 abr. 2026

⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RWR7ia7zC74>. Acesso em: 27 jan. 2026

Sertão Místico contribui para a desmistificação de estigmas historicamente associados à religiosidade popular?

Para responder a esta pergunta, o estudo pretende observar como as narrativas místicas são tratadas nas produções por meio da observação das audiovisualidades (compreendendo como som, imagem e edição dialogam), assim como a análise dos elementos paratextuais que envolvem a história contada em título, descrição, imagem de capa e texto de apresentação. Parte-se do pressuposto de que a investigação desses elementos permitirá compreender de que modo a exposição do misticismo atua na desmistificação de estigmas que acompanham, historicamente, a cultura popular e suas manifestações religiosas.

Em relação à mediação, a figura de João Paulo também se torna relevante para ser analisada neste estudo. Ao assistir aos materiais da página no YouTube, é notável que o mediador se coloca como um elemento participante da narrativa, dialogando com os personagens sem deixar de lado sua subjetividade ao contar histórias pessoais e até mesmo se emocionar durante as entrevistas. Um exemplo dessa interação de forma mais profunda acontece durante o vídeo nomeado: “Conversando com o Médium Paulo: A Incrível Incorporação do Caboclo Sultão das Matas”¹⁰, quando, durante a entrevista, o entrevistador conta sua própria experiência envolvendo a espiritualidade, o médium entrevistado e seu pai. Neste momento, o narrador se emociona e reforça suas motivações para manter o projeto. Durante sua fala, João olha para a câmera, mostrando que está falando com o público que o assiste, mostrando a dinâmica dialógica.

Outro exemplo desse diálogo com o público e de envolvimento do entrevistador com o projeto é sua iniciativa de construir um espaço coletivo de rezas do Sertão Místico chamado de “Cruzeiro das Almas”. De acordo com João Paulo, na descrição de um de seus vídeos no YouTube, “Nosso Espaço de Reza tem como principal objetivo reunir rezadores e rezadeiras para oferecer atendimento ao público”.¹¹ A relação íntima do criador com o projeto evidencia-se também no momento da entrevista em que se busca compreender o formato das produções (se documentais, jornalísticas ou voltadas especificamente para a web). Diante dessa tentativa de classificação, João Paulo desloca a questão ao afirmar: “O Sertão Místico é uma caminhada em busca de ser melhor, para evoluir. Partilho disso com as pessoas” (Melo, 2025).

Sua história com o sertão nordestino e com a espiritualidade permitiu que encontrasse

¹⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mAiqzilUuRg>. Acesso em: 09 set. 2025

¹¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gbMvwIcx2Ik>. Acesso em: 09 set. 2025

estes personagens a serem entrevistados, e também que criasse uma rede orgânica de seguidores. Começou a conhecer a região por meio de seu trabalho como cinegrafista em uma televisão local de Recife (PE). Sua ideia de montar o projeto veio da união de paixões: o audiovisual, a espiritualidade e o território sertanejo. João conta que é muito ligado à espiritualidade e trabalhou como médium em casas espíritas. Sua vontade era andar e conhecer outros formatos de religiosidade na região.

Eu já conheço o sertão há muitos anos, até trabalhando com o audiovisual, e sou muito apaixonado pelas coisas nordestinas; vejo que muito se fala do Nordeste, da cultura do vaqueiro... mas o que vejo que é muito forte e de que poucas pessoas falam é da fé. Tem uns formatos tradicionais de religião e o pessoal não tem interesse de falar de outras. É algo muito vivo e ninguém falava da fé, da tradição das almas vaqueiras, por exemplo. Isso é uma coisa antiga, de muitos anos do sertão (...) Tive a ideia de documentário a princípio, depois a ideia amadureceu e pensei: por que não ser uma série, de andar pelo sertão, entrevistar essas rezadeiras e conhecer essas histórias? (Melo, 2025).

A fala de João Paulo reforça o olhar do Sertão Místico para a religiosidade popular quando cita que, ao contrário dos formatos tradicionais, a religiosidade nordestina tem muitas nuances que são fortes, porém, pouco abordadas. Compreendemos que, aqui, o “tradicional” se relaciona com os formatos hegemônicos, como a fé cristã, que atravessam os discursos e as compreensões sobre o sagrado. Desta forma, o discurso do criador desloca o olhar para este local histórico de marginalidade que as manifestações populares da fé ocupam ao longo da história, como já discutido anteriormente nesta pesquisa.

No entanto, é importante destacar uma outra contradição interessante para esta análise: o tradicional compreendido por João ao se referir às manifestações hegemônicas é diferente do sentido tradicional em que estas manifestações populares da religiosidade nordestina se manifestam, como, por exemplo, o culto às almas vaqueiras que o próprio criador cita como “tradição”. Assim, podemos distinguir dois sentidos da mesma palavra: o primeiro referindo-se à tradição como lugar comum, e o segundo à tradição como raiz.

Ainda sobre possíveis interpretações do termo, Hall critica a noção de “tradição” na cultura popular como algo estático, como algo fixo que se recusa a modificar diante do tempo. Para o autor, esta se altera de acordo com as construções históricas e os deslocamentos simbólicos que ocorrem por conta das disputas de classe (2003, p. 260). Além de Hall, Canclini (1990) também critica a noção de popular e tradição como algo fixo e defende que esta é dinâmica e em constante diálogo com a modernidade (1990, p. 204).

Desta forma, podemos considerar que, apesar de manifestar costumes, ideias e sentidos fundamentais de um povo, a tradição é algo que não permanece intacta, mas em ressignificação constante. É a partir dessa perspectiva que este capítulo propõe olhar para as produções audiovisuais do Sertão Místico, entendendo-as como espaços de atualização, visibilidade e disputa de sentidos em torno da religiosidade popular nordestina no ambiente digital.

5.1 A página no Instagram e YouTube

Em breve análise da página do projeto na rede social digital “Instagram”¹², o perfil conta com seguidores que acompanham a rotina de João Paulo na busca por personagens que representam a religiosidade no sertão nordestino, além de suas reflexões sobre os ensinamentos adquiridos através dos encontros. As postagens reúnem trechos de entrevistas que direcionam o espectador para o YouTube para acesso ao vídeo completo, e também diálogos que o idealizador propõe para criar um vínculo mais próximo com o público.

Neste espaço, é possível observar o narrador como um personagem principal da experiência que é o Sertão Místico: João Paulo aparece em trechos sendo benzido, contando histórias e fazendo reflexões acerca de assuntos espirituais, e solicitando auxílio financeiro para algum entrevistado do projeto. Um exemplo desse dialogismo é quando uma das personagens, Dona Maria, sofre um acidente e o projeto faz um apelo aos seus seguidores para ajudarem com doações. Assim como este caso, esta ação social ocorre com alguns dos entrevistados do projeto que necessitam de algum auxílio material.

Sobre a ação social do Sertão Místico, João Paulo compartilha que, os locais onde os personagens entrevistados habitam ou trabalham, estão, na maioria das vezes, em estado precário e contam com a ajuda do público para mudar esta realidade. “Aprendo e partilho disso, porque se ponho no YouTube, quem está assistindo comigo está compartilhando da mesma energia, aprendendo do mesmo aprendizado. E são essas pessoas que ajudam quando peço” (Melo, 2025). Ainda de acordo com o criador, esta relação próxima entre o projeto e o público é um fator positivo do trabalho.

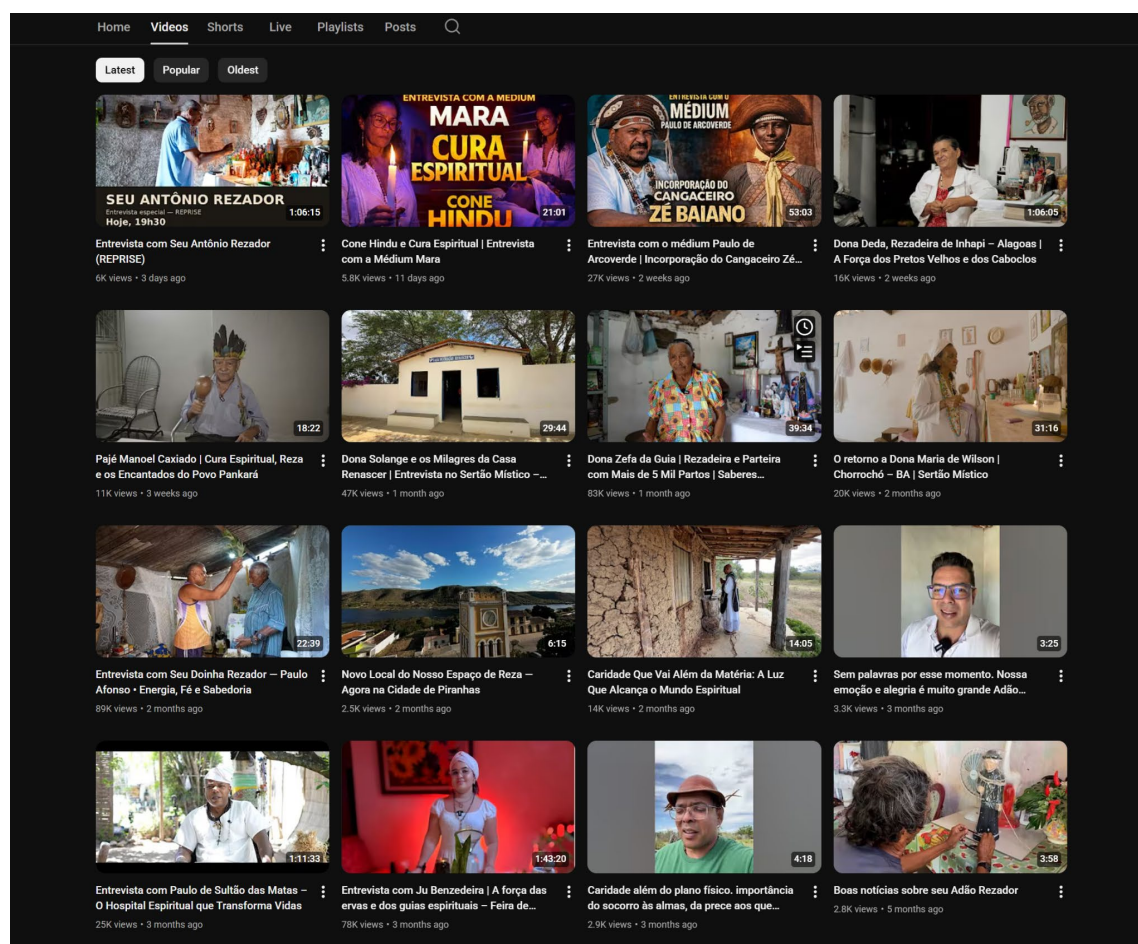
O pessoal que se conectou espiritualmente depois da página, pessoas que não acreditavam em nada ou até pessoas com alguns problemas, depressão... um dos relatos

¹² *SERTÃO MÍSTICO* (@sertao.mistico). Disponível em: <https://www.instagram.com/sertao.mistico>. Acesso em: 03 de fev. 2026. Número de seguidores na data: 442 mil.

é uma mulher que estava pronta para suicidar, e, por algum motivo, alguém mandou um corte no Instagram, uma fala de pai João de Petrolina que emocionou ela. Ela desistiu e depois veio a Petrolina, conhecer o pai João e relatou isso (Melo, 2025)

No YouTube, esta relação próxima entre projeto e usuário fica perceptível pelas escolhas dos assuntos abordados em parte dos vídeos depositados na página. É possível ver que, além das entrevistas, há também produções em que João Paulo fala diretamente com o público sobre os resultados de ações feitas para beneficiar entrevistados e até mesmo conteúdos relacionados à vida pessoal do mediador.

Figura 2: Página do Sertão Místico no YouTube



Fonte: Captura de tela feita pela autora. Data de acesso: 03 de fev. 2026

Na imagem é possível perceber dois vídeos curtos e verticais que mostram João Paulo se comunicando diretamente com o público: um em que fala sobre a importância de rezar para as

almas, mostrando um local histórico que estaria “atormetado” por um assassinato de uma família por um cangaceiro; e outro comunicando ao público que a reforma da casa de um dos personagens entrevistados foi concluída com ajuda do público. Além disso, nos deparamos com um vídeo intitulado “Novo Local do Nosso Espaço de Reza - Agora na Cidade de Piranhas”, que se refere à um projeto de João Paulo dentro do Sertão Místico: a criação de um espaço de reza para o usuário poder se encontrar fisicamente com os personagens entrevistados e ser atendido com benzimentos.

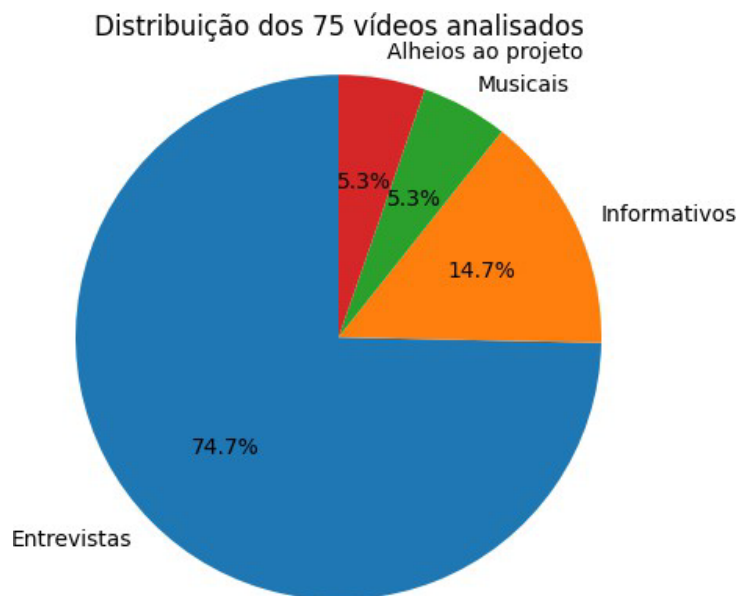
O Espaço de reza é onde eu posso levar alguns rezadores para ter contato com as pessoas para esta experiência, do conhecer, do benzer e das pessoas também poderem ajudar eles. Eles querem também exercer essa coisa de rezar, eles ficam felizes quando são procurados. Temos o cruzeiro das almas que representa este espaço (Melo, 2025)

Ainda sobre o YouTube, as produções contêm, em média, uma hora de duração. São entrevistas extensas, sem muitos cortes, que alternam entre a fala do personagem e do entrevistador. Apesar de revelar um cuidado estético quando inclui trilha sonora, vinheta e imagens subjetivas, podemos perceber que, durante o diálogo entre João Paulo e a pessoa entrevistada, há poucos cortes na edição, oferecendo a sensação de que estamos presenciando o diálogo ao vivo, na íntegra. Outro ponto considerado é que, na descrição dos vídeos, o narrador relata, em poucas palavras, sua opinião sobre a entrevista e insere o contato do personagem entrevistado ou sua localização caso alguém se interesse em utilizar os serviços espirituais.

5.2 Análise dos vídeos

Como há uma variação de formatos em relação às produções do canal, a presente pesquisa visa separar os vídeos com as suas respectivas categorias como primeiro passo desta análise. Entre os 75 vídeos postados no canal até a presente data (10 de fevereiro de 2026), foi possível concluir que 56 destes são entrevistas, onze são vídeos informativos, quatro são vídeos musicais e quatro são alheios ao projeto, ou seja, que não possuem vínculo com a proposta do Sertão Místico.

Figura 3: Gráfico de distribuição de vídeos e formatos



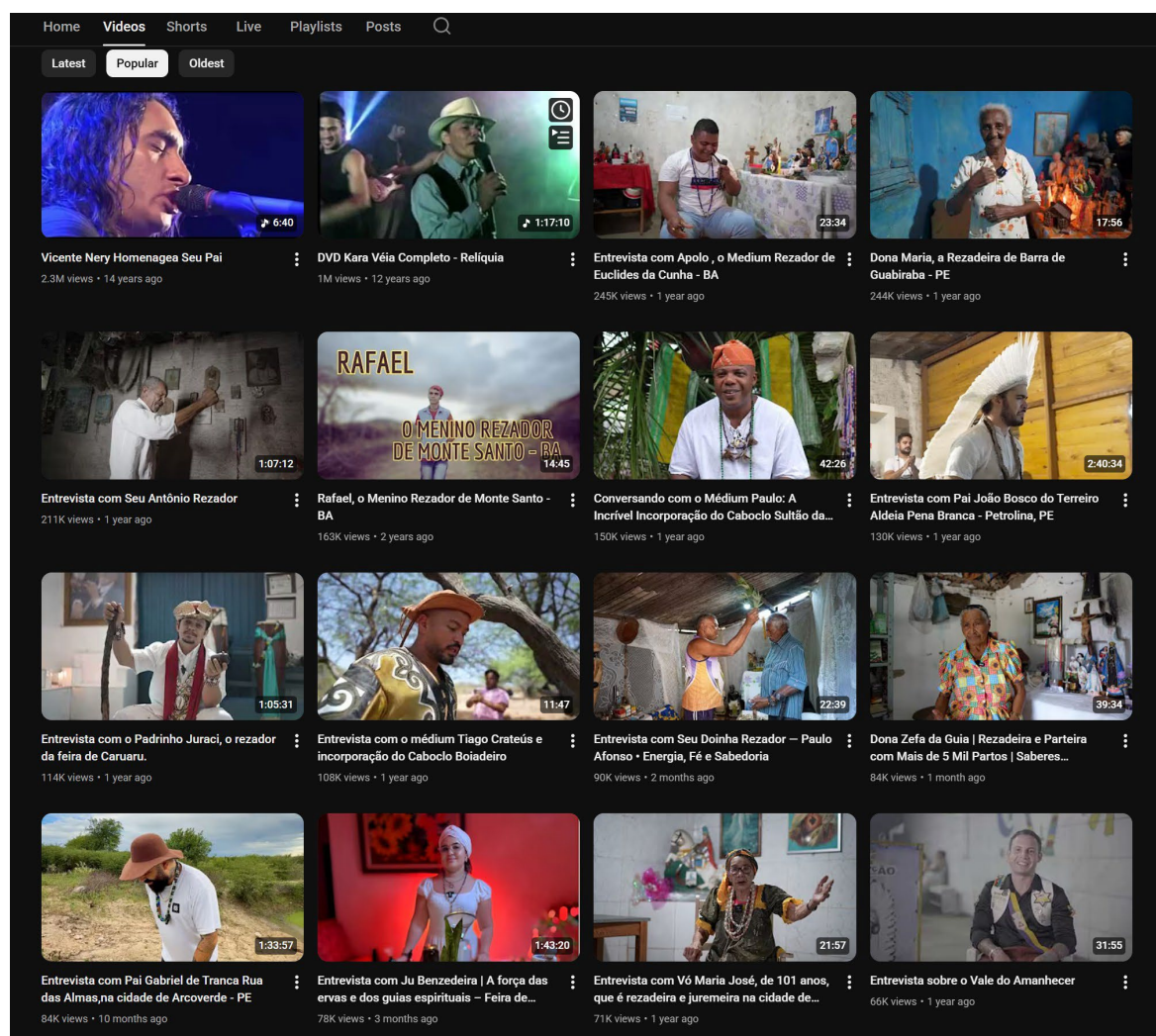
Fonte: Feito pela autora. Data: 05 de fev. 2026

É perceptível que a maior parte das produções do projeto são entrevistas com personagens ligados à religiosidade popular nordestina. No entanto, é possível observar no canal a presença de vídeos musicais, com personagens que já passaram pelas entrevistas cantando músicas religiosas ou até mesmo uma produção em que o narrador canta uma música “pop”. Há também vídeos que contam informações sobre locais que, de alguma forma, são interligados à religiosidade, além de produções feitas para atualizações sobre campanhas beneficentes já feitas pelo projeto. Ainda são identificados quatro vídeos que não possuem relação com o canal, mas se referem a projetos pessoais de João Paulo como cinegrafista.

Para a análise dos materiais audiovisuais, adotou-se como critério de seleção os vídeos de cada formato citado com números significativos de visualizações. Esse critério justifica-se pela importância de analisar materiais com maior alcance e impacto junto ao público. Desta forma, na página do projeto no YouTube, foi acionado o filtro “populares” como primeiro passo do percurso de análise (no aplicativo do YouTube em smartphone, a categoria é denominada “em alta”). Como resultado, aparecem 75 vídeos com o mínimo de 1,3 mil visualizações e o máximo de 245 mil visualizações. Dentre estes resultados, os vídeos mais antigos possuem 14 e 12 anos, e o mais recente, quatro dias.

Os dois primeiros vídeos que aparecem não são vídeos produzidos pelo projeto, mas sim por João Paulo como produtor audiovisual, aparentemente anteriores ao Sertão Místico. A primeira produção do projeto é intitulada “Dona Zefinha, a rezadeira de Belém do São Francisco”, colocada na plataforma em 28 de junho de 2023. Como critério de exclusão, os dois primeiros vídeos que aparecem na pesquisa, por tratarem de materiais alheios ao projeto Sertão Místico, não serão selecionados como material de análise.

Figura 4: Página do Sertão Místico no YouTube com filtro “populares”



Fonte: Captura de tela feita pela autora. Data de acesso: 04 de fev. 2026

Como segundo passo deste percurso de seleção, foram escolhidas quatro entrevistas (Apêndice C), três vídeos musicais e três vídeos informativos para uma análise mais aprofundada

dentro dos parâmetros previamente estabelecidos: “Audiovisualidade” (texto + som + imagem + tempo + edição); “Temática”; “Mediação”; “Abordagem da fé”; e “Interação com o público”. Conforme indicado anteriormente, serão elaboradas fichas de análise individuais para cada vídeo, organizadas por meio de formulários do Google. Foi escolhido um número maior de produções no formato “entrevista” por se tratar da maior parte dos materiais do canal. Para selecionar os materiais analisados, foram escolhidos aqueles que possuem uma variação grande de tempo, para uma análise mais efetiva das semelhanças e divergências entre eles.

Tabela 8: Vídeos informativos selecionados para análise

	Nome do vídeo	Número de visualizações	Data	Tempo de vídeo	Link
1	Milagres da Menina Sem Nome: Uma História de Fé e Mistério	16 mil	04 de novembro de 2024	00:40:24	https://www.youtube.com/watch?v=V9VYlmchwm0&t=16s&pp=ygUSbWlsYWdyZXMGZGEgbWVuaW5h
2	Caridade Que Vai Além da Matéria: A Luz Que Alcança o Mundo Espiritual	14 mil	03 de novembro de 2025	00:14:05	https://www.youtube.com/watch?v=zMRMps8hwjg&t=16s&pp=ygUWY2FyaWRhZGUgcXVIIHZhaSBhbMOpbQ%3D%3D
3	Boas notícias sobre seu Adão Rezador	2,8 mil	22 de agosto de 2025	00:03:57	https://www.youtube.com/watch?v=TjSWJYmiWjg&t=21s&pp=yg

					UgYm9hcyBub3RpY2lhcyBzb2JyZSBhZGFvIHJlemFkb3I%3D
--	--	--	--	--	---

Fonte: Elaboração própria (2026)

Tabela 9: Vídeos musicais selecionados para análise

	Nome do vídeo	Número de visualizações	Data	Tempo de vídeo	Link
1	Pontos cantados por dona Maria de Wilson	17 mil	06 de junho de 2025	00:18:42	https://www.youtube.com/watch?v=H26H3iChUHY&pp=ygUecG9udG9zIGNhb nRhZG9zIH BvciBkb25hI G1hcmlh
2	Benditos com o Frei Ruan	9,3 mil	21 de maio de 2024	00:42:53	https://www.youtube.com/watch?v=ch7rdPaYZ7E&p p=ygUSYmVuZGl0b3MgZ nJlaSBqdWF u
3	Morena - Vitor Kley (Cover) Sertão Místico	5,4 mil	06 de abril de 2025	00:03:13	https://www.youtube.com/watch?v=tkLQ5jLvjl s&pp=ygUVbW9yZW5hIH Nlcn RhbyBtaXN0 aWNv

Fonte: Elaboração própria (2026)

5.2.1 Entrevistas

5.2.1.1 Entrevista com Apolo, o Medium Rezador de Euclides da Cunha - BA

Figura 5: Entrevista com Apolo



Fonte: Captura de tela feita pela autora. Data: 06 de fev. 2026

Na primeira entrevista, somos introduzidos pela vinheta do projeto que contém imagens gráficas referentes ao imaginário nordestino e sua religiosidade, como igreja, a figura do vaqueiro, um padre e um frei. Aparece também uma casa que, ao adentrarmos, vemos uma benzedeira benzendo uma pessoa sentada à sua frente e então termina com o nome do projeto. Toda esta vinheta é feita com ilustrações em estilo de “xilogravura”, uma técnica que visa esculpir imagem em madeira, muito popular na cultura nordestina através da literatura de cordel.

Figura 6: Vinheta introdutória do projeto Sertão Místico



Fonte: Captura feita pela autora. Data: 06 de fev. 2026

Após a vinheta, o espectador é introduzido ao espaço onde a entrevista será realizada, por meio de imagens do altar e do personagem entrevistado, que toca o sino e entoa cantos direcionados a alguns de seus guias espirituais. Em seguida, o entrevistador, João Paulo, surge em cena, dirige-se diretamente à câmera e apresenta ao público o entrevistado: Apolo, jovem do município de Euclides da Cunha, na Bahia, que relata sua mediunidade e seu trabalho com guias espirituais. Este é o único momento desta produção em que o mediador se dirige ao público.

Em relação ao som, ao longo da entrevista é possível ouvir, em determinados momentos, os cantos entoados por Apolo, bem como a música “Sanfona Sentida”, de Dominginhos, utilizada em versão instrumental como trilha de fundo ou “BG”¹³. A trilha sonora acompanha toda a entrevista, variando apenas em intensidade conforme o desenvolvimento das cenas. Além dessas camadas sonoras, identificam-se ainda as vozes de outros dois participantes: um segundo mediador, que compartilha a condução das perguntas com João Paulo, e uma mulher que não é apresentada ao público, mas que interage verbalmente com o guia e surge na imagem ao final da entrevista, em diálogo com Apolo.

Nesta entrevista, os cortes de edição apresentam-se moderadamente. Observa-se que, em determinados momentos, a entrevista se desenvolve em planos contínuos, sem a ocorrência de

¹³ Do inglês *background*, refere-se ao áudio que compõe uma ambientação sonora no fundo de uma produção, não ocupando o foco principal da cena.

cortes, enquanto em outros a construção da narrativa torna-se perceptível por meio da intervenção da montagem. É perceptível também a utilização de uma só câmera para filmar o personagem entrevistado, já que não há variação de ângulo no mesmo plano (como a alternância da imagem de Apolo de perfil e de frente).

Uma exceção ocorre no minuto 10:10, quando Apolo é filmado sentado, em preparação para a incorporação de seu guia espiritual, Pai Joaquim, em um ângulo “plongée”, isto é, de cima para baixo. Nesse momento, apesar da mudança de ângulo, mantém-se o mesmo enquadramento previamente utilizado, que até então apresentava Apolo sentado em ângulo normal, de frente para a câmera.

Figura 7: Apolo filmado em ângulo “plongée”



Fonte: Captura de tela feita pela autora. Data: 09 de fev. 2026

Figura 8: Apolo filmado em ângulo normal



Fonte: Captura de tela feita pela autora. Data: 09 de fev. 2026

No entanto, observa-se também a presença de uma segunda câmera direcionada aos entrevistadores, visto que, em determinados momentos, estes aparecem em quadro. No que se refere à mediação, conforme mencionado anteriormente, a produção conta com dois mediadores: João Paulo, criador do canal, e um segundo entrevistador que não se apresenta ao espectador. A imagem desse segundo mediador torna-se visível apenas no minuto 7:44 da entrevista; a partir desse momento, apenas João Paulo permanece em cena. Observa-se uma alternância entre o uso do tripé e da “câmera na mão”, técnica em que o cinegrafista segura a câmera enquanto filma seu objeto. É possível perceber esta variação por meio das variações de movimento feitas durante a filmagem.

Figura 9: Segundo mediador da entrevista com Apolo



Fonte: Captura de tela feita pela autora. Data: 09 de fev. 2026

A voz do segundo mediador aparece quando solicita ao entrevistado que incorpore um guia espiritual. Todo este momento é captado em áudio, deixando explícito ao público as intervenções feitas pelos entrevistadores. Desta forma, todas as relações que estão sendo estabelecidas são expostas: o pedido do entrevistador, a resposta do entrevistado e o acompanhamento do espectador diante de uma sequência sem cortes. Em relação à posição que o mediador ocupa, é possível ver nesta entrevista que João Paulo compartilha algumas percepções e vivências com o entrevistado, como quando diz que está sentindo uma presença espiritual no espaço e revela que entende um pouco sobre o assunto. Porém, este posicionamento subjetivo e dialógico não é comum ao longo da entrevista.

No que diz respeito ao personagem principal e ao tratamento da religiosidade, concluímos com as seguintes questões: apesar de Apolo ser o personagem principal da narrativa, dois guias espirituais do entrevistado (Pai Joaquim e Seu Zé do Morro) aparecem para dialogar e serem entrevistados pelos mediadores, tornando-os personagens que compartilham o protagonismo com o médium. Além disso, a religiosidade é tratada como tema central da entrevista conduzida por meio dos compartilhamentos de saberes dos guias espirituais e dos atendimentos de Apolo.

Por fim, a descrição do vídeo apresenta a seguinte afirmação: “uma grande entrevista, com incorporações de entidades de luz e muito conhecimento”, além da divulgação do contato

do entrevistado. Observa-se, aqui, a explicitação da subjetividade do mediador, que avalia positivamente a experiência vivenciada, afastando-se de uma postura de neutralidade. Tal formulação evidencia um posicionamento dialógico que valoriza o conteúdo apresentado e orienta previamente a recepção do público de acordo com a percepção do mediador.

5.2.1.2 - Entrevista com Pai João Bosco do Terreiro Aldeia Pena Branca - Petrolina, PE

Nesta entrevista, além da vinheta que acompanha o início das produções do canal, observam-se imagens de cobertura que indicam o entrevistado em seu ambiente de trabalho espiritual, assim como imagens de drone da cidade de Petrolina. Após esta introdução, João Paulo aparece em tela acompanhado novamente de outro entrevistador para indicar ao público quem será o entrevistado desta produção. Neste momento, o primeiro entrevistador diz: “Pessoal, o Sertão Místico hoje veio até Petrolina, Pernambuco, uma cidade que eu gosto muito, e a gente veio conversar um pouco com o João, um Sacerdote do terreiro Aldeia Pena Branca em Petrolina, um terreiro bem conhecido (...)”.

Figura 10: João Paulo em primeiro plano e o segundo entrevistador em segundo plano



Fonte: Captura de tela feita pela autora. Data: 11 de fev. 2026

Desta forma, João Paulo se mostra não apenas como um entrevistador, mas também como narrador que conta uma história para o público, em uma relação dialógica. Após esta introdução,

aparece uma outra filmagem vertical que interrompe a entrevista em corte brusco e mostra João Paulo dizendo que, antes de dar prosseguimento à entrevista, irá mostrar o novo local de reza do Sertão Místico, em uma inserção que se assemelha ao formato “comercial”. Aparecem então imagens sobrepostas do local, com narração de João ao fundo que explica como este espaço funcionará. O narrador então mostra como está sendo construído o local, relata as questões e dificuldades, e solicita o apoio financeiro do público para dar prosseguimento na construção.

Figura 11: Inserção de outro vídeo em que é apresentado o “Cruzeiro das Almas”



Fonte: Captura de tela feita pela autora. Data: 11 de fev. 2026

Após João Paulo falar sobre o espaço e explicar a associação da ajuda financeira com um ciclo de “ajuda ao próximo” que construirá este espaço coletivo, o segundo entrevistador entra em tela agradecendo aos espectadores que ajudaram tanto financeiramente quanto em oração, e solicitando para que as “Almas” retribuam o auxílio com sua bênção. Ao fundo, ouvimos um ponto de “Oxóssi” instrumentalmente. João Paulo volta em imagem e agradece também ao público tanto pela ajuda financeira quanto pela “reza”. Após este momento, voltamos em um corte brusco para a entrevista, onde o entrevistador continua introduzindo o personagem de onde havia parado.

Figura 12: O entrevistado João Bosco sendo apresentado



Fonte: Captura de tela feita pela autora. Data: 11 de fev. 2026

Depois da introdução, o narrador volta a se comunicar com o público, explicando o local onde está sendo feita a entrevista. Neste momento, a fala do narrador é coberta por imagens feitas por drone do espaço. Quando voltamos para a entrevista, a música de fundo volta a aparecer, porém agora é “Sanfona Sentida” em formato instrumental, de Dominginhos, como no vídeo anterior. A trilha atravessa toda a entrevista.

Em um primeiro momento, ouvimos o médium João Bosco contar sua história sem cortes, com apenas uma câmera virada em sua direção, em ângulo normal. Após quase 29 minutos de entrevista em sequência sem cortes e sem variação de ângulo, este se altera e aparecem, além de João Bosco, os dois entrevistadores, em plano aberto.

Figura 13: Plano aberto de entrevistado e entrevistadores



Fonte: Captura de tela feita pela autora. Data: 11 de fev. 2026

Neste plano, é possível observar que, além da câmera de cima que está filmando a cena em “plongée”, existem uma câmera apontada para o entrevistado, uma câmera de celular apontada para os entrevistadores, e uma terceira câmera ao lado que não deixa claro se aponta apenas para os entrevistadores ou também para o entrevistado. Até este momento (minuto 28:47), é observada apenas a utilização do tripé como modo de estabilização da imagem.

João Paulo, durante a entrevista, faz comentários sobre o que o entrevistado relata e olha diversas vezes para a câmera, comunicando-se diretamente com o público, como no minuto 33:26 em que o narrador diz: “então, para você que passou por isto e está assistindo este vídeo (...)”. Além disso, João Paulo dialoga com o entrevistado diversas vezes para contar causos e impressões pessoais relacionados aos temas conversados. O espectador pode ter, aqui, a sensação de estar assistindo não a uma entrevista, mas a um diálogo onde o entrevistador é também um personagem a ser descoberto.

No minuto 59:00, o segundo entrevistador fala com João Bosco e, como João Paulo, este também conta sobre sua experiência pessoal e também as sensações que teve quando chegou ao local de reza do entrevistado pela primeira vez. Este entrevistador também fica, por alguns minutos, elogiando o personagem. Durante a entrevista, vemos João Paulo olhar diretamente para a câmera e fazer reflexões em compartilhamento com o público que o assiste, como se estivesse em uma conversa de que este espectador também participa.

Após uma hora e 28 minutos, a entrevista desloca-se para outro local e podemos ver João Bosco realizando um ritual enquanto João Paulo mostra a imagem com a câmera na mão.

Figura 14: João Bosco canta enquanto João Paulo filma com a câmera na mão



Fonte: Captura de tela feita pela autora. Data: 11 de fev. 2026

O cenário muda pela segunda vez quando é o terreiro de João Bosco. Ao contrário da entrevista anterior, aqui o guia espiritual só é chamado após 2 horas e 30 minutos de entrevista, quando aparece para agradecer ao trabalho feito pelos condutores do projeto Sertão Místico e conversar com os entrevistadores. Este é mais um momento do vídeo em que é estabelecida uma relação de intimidade entre o espectador e os narradores, quando o público que assiste consegue ouvir o guia espiritual dando conselhos sobre a vida pessoal de João Paulo.

Figura 15: João Bosco incorporado com guia espiritual aconselha João Paulo



Fonte: Captura de tela feita pela autora. Data: 11 de fev. 2026

Por fim, observa-se que a entrevista apresenta poucos cortes, preservando a maior parte das falas “na íntegra”, o que confere ao vídeo um caráter de continuidade narrativa e de valorização da oralidade. Trata-se, até o momento, do conteúdo mais extenso do canal, reforçando a centralidade do depoimento e da escuta prolongada como estratégia narrativa utilizada pelos mediadores. A espiritualidade constitui o eixo temático principal da entrevista, embora não esteja diretamente vinculada à atividade profissional do entrevistado, que aparece como elemento secundário ou adjacente.

Isto porque, ao longo da conversa, João Bosco assume uma posição pedagógica, dedicando-se a explicar aspectos da religiosidade nordestina, especialmente no que se refere à umbanda e à jurema sagrada. Nesse processo, é construído um espaço de partilha em que o entrevistado não apenas responde às perguntas, mas também ensina, e os entrevistadores não apenas perguntam, mas elaboram reflexões e compartilham experiências pessoais com o público, que se mantém em um diálogo constante com os personagens da produção.

5.2.1.3 - Conversando com o Médiun Paulo: A Incrível Incorporação do Caboclo Sultão das Matas

Esta entrevista começa com a voz do narrador em “off”, introduzindo o vídeo com a imagem de cobertura de uma estrada filmada por drone. Logo, João Paulo aparece em “on” na imagem com a presença do outro mediador, que o acompanhou nas últimas entrevistas analisadas. João olha para a câmera e apresenta ao público o convidado. O narrador deixa explícita sua subjetividade nos comentários que faz sobre o personagem a ser entrevistado.

Sobre as audiovisuais, ouvimos como trilha sonora um ponto de Oxóssi, também em instrumental, como no vídeo analisado anteriormente. Vemos o entrevistado mediante um plano médio, enquanto a câmera alterna entre o personagem e os entrevistadores. No minuto 4:26, apesar de não ouvirmos um corte, a imagem alterna de Paulo para os entrevistadores e dos entrevistadores para Paulo, só que, desta vez, em plano fechado. É importante ressaltar que, até este momento da análise, esta é a única entrevista em que há uma variação de plano no mesmo ângulo da imagem.

Figura 16: O entrevistado Paulo em plano médio



Fonte: Captura de tela feita pela autora. Data: 12 de fev. 2026

Figura 17: Entrevistadores



Fonte: Captura de tela feita pela autora. Data: 12 de fev. 2026

Figura 18: O entrevistado Paulo em plano fechado



Fonte: Captura de tela feita pela autora. Data: 12 de fev. 2026

No que diz respeito à variação de planos, observa-se que, no momento em que Paulo se emociona, há um fechamento maior do enquadramento, intensificando o uso do primeiro plano para evidenciar suas expressões faciais e enfatizar a dimensão afetiva da narrativa.

Paralelamente, nota-se um aumento na quantidade de cortes, resultando em uma edição mais fragmentada da fala, na qual são reduzidas as pausas respiratórias e hesitações. Tal escolha evidencia uma intervenção mais marcada na montagem, que reorganiza o tempo e permite maior fluidez ao discurso. No entanto, esta escolha de edição ocorre neste momento, já que antes a narrativa estava sendo preservada em sua integralidade. Após este momento, o plano, ainda fechado, se abre um pouco e voltamos a ouvir uma entrevista sem cortes.

Figura 19: Plano se fecha ainda mais em Paulo que está emocionado



Fonte: Captura de tela feita pela autora. Data: 12 de fev. 2026

Até o minuto oito do vídeo, percebe-se uma presença significativa de imagens de cobertura comparada às produções anteriores. Já no minuto 12:10 da entrevista, João Paulo conecta a entrevista com um relato pessoal: olha para a câmera, se emociona e começa a compartilhar com o público uma história íntima envolvendo seu pai. Neste momento, o narrador desloca-se para a posição de personagem e o espectador, por sua vez, deixa de ocupar apenas o lugar de observador do diálogo entre entrevistador e entrevistado e é interpelado como interlocutor privilegiado, quase um “confidente”, que passa a conhecer melhor quem é este mediador através da exposição de sua subjetividade.

Esta dinâmica reforça o olhar sobre o narrador dialógico (Thomé e Reis, 2022) quando reforça que existe um narrador que já não está na posição de afastamento daquele com quem comunica, mas constrói um diálogo através da subjetividade. Ele apresenta um espelho diante do espectador e se mostra refletido.

Tal narrador midiático não conduz sozinho a narrativa, mas, sim, o faz com a companhia de outros, sobretudo, telespectadores que interagem com a emissora nas redes sociais, no WhatsApp ou outros canais digitais e têm suas produções exibidas ora como fonte de informação e ora como “comentarista” (Thomé e Reis, 2022, p. 35)

É possível ampliar tal interpretação para o presente objeto de análise, uma vez que o posicionamento assumido pelo narrador também corresponde ao do entrevistador. Assim, mesmo que o narrador não se classifique como jornalista nos termos estritos do campo profissional, sua atuação mimetiza procedimentos típicos da prática jornalística, como a condução do diálogo, a mediação das falas e a organização da narrativa em torno de um interlocutor. Desse modo, a categoria proposta pelos autores pode ser tensionada e reinterpretada à luz das especificidades deste estudo.

Figura 20: João Paulo compartilha com o público uma história íntima



Fonte: Captura de tela feita pela autora. Data: 12 de fev. 2026

Da mesma forma, o segundo narrador também olha para a câmera e se comunica diretamente com o espectador, comentando sobre o guia espiritual de Paulo, de sua experiência e sensações pessoais. Um ponto importante a destacar é que, apesar de não ser especificado qual o gênero audiovisual das produções do Sertão Místico, durante a fala do segundo mediador, a presente produção é chamada de “documentário”, gênero audiovisual que se relaciona com a “representação reconhecível do mundo” (Nichols, 2005, p. 8).

Figura 21: Segundo entrevistador comunicando diretamente com o espectador



Fonte: Captura de tela feita pela autora. Data: 12 de fev. 2026

Aos vinte minutos de vídeo, a trilha sonora muda e passa a ser “Sanfona Sentida”, de Dominginhos, como nos vídeos anteriores e, ao fim, a vinheta fecha o vídeo com o ponto de Oxóssi como trilha. Diferente das outras produções analisadas, aqui aparecem mais personagens que prestam depoimentos relacionados às experiências com o guia espiritual de Paulo, o caboclo Sultão das Matas. Ao todo, sem contar com o relato dos próprios entrevistadores, são quatro personagens que dão depoimento nesta produção.

Figura 22: Dois dos personagens que prestam depoimento



Fonte: Captura de tela feita pela autora. Data: 12 de fev. 2026

Por fim, observa-se que, aqui, o testemunho assume maior centralidade, uma vez que todos os personagens presentes compartilham experiências individuais vinculadas ao guia espiritual abordado no vídeo. A narrativa se estrutura, portanto, a partir da memória e da vivência subjetiva, conferindo legitimidade ao discurso.

Nota-se ainda uma presença mais marcada dos narradores no interior da própria narrativa, não apenas como mediadores do diálogo, mas como sujeitos implicados na experiência relatada. Essa inserção reforça o caráter participativo no audiovisual e evidencia uma construção discursiva dialógica e fluida, baseada na partilha de trajetórias e afetos.

5.2.1.4 - Dona Maria de Wilson a Rezadeira de Chorrochó - BA

Diferente dos vídeos analisados anteriormente, este não começa com a vinheta do projeto, mas sim com uma narração em “off” de João Paulo, coberta com imagens de drone, que conta o trajeto para chegar até Dona Maria de Wilson. Durante a entrevista, percebe-se uma quantidade maior de cortes e imagens de cobertura, criando a sensação de uma narrativa mais dinâmica e menos documental do que as anteriores. As imagens são tratadas de forma diferente também: percebe-se a presença de um cuidado estético em fazer imagens em “câmera lenta”, com uma

estabilização maior (já que não percebemos tremores, mesmo a imagem estando em movimento) e imagens de coberturas com ângulos mais subjetivos..

Nota-se que na descrição do vídeo é explicitada a presença das funções de “direção artística” e “operador de câmera”, identificando a presença de uma equipe técnica nesta produção, e pode justificar as escolhas estéticas distintas em relação à linguagem audiovisual dos vídeos anteriores. A trilha sonora instrumental ao fundo se assemelha em estilo às anteriores, cuja sonoridade marcada pelo uso da sanfona e do fole se aproxima do estilo adotado anteriormente, preservando uma identidade vinculada ao imaginário nordestino.

Figura 23: Imagem de cobertura de Dona Maria de Wilson durante a entrevista



Fonte: Captura de tela feita pela autora. Data: 13 de fev. 2026

Pela primeira vez até este momento da pesquisa, vemos a presença de mais de uma câmera apontada para o entrevistado. Dona Maria é filmada de frente, em plano médio e ângulo normal frontal, mas durante sua fala o corte desloca o espectador para um ângulo “três quartos” da entrevistada, quando a câmera faz um ângulo de aproximadamente 45 graus com o nariz da entrevistada.

Figura 24: Dona Maria sendo entrevistada em plano médio e ângulo frontal



Fonte: Captura de tela feita pela autora. Data: 13 de fev. 2026

Figura 25: Dona Maria filmada em primeiro plano em ângulo “três quartos”



Fonte: Captura de tela feita pela autora. Data: 12 de fev. 2026

Ainda durante a entrevista, o ângulo se altera mais uma vez e vemos Dona Maria em “contra-plongée” - ou seja, de baixo para cima.

Figura 26: Dona Maria filmada em “contra-plongée”



Fonte: Captura de tela feita pela autora. Data: 13 de fev. 2026

A produção, quando comparada às anteriores, surpreende pela variação de enquadramentos: vemos os planos e ângulos se alterarem diversas vezes, em cortes mais dinâmicos e constantes, que revelam o ritmo da entrevista mais curta do canal, com apenas seis minutos e 31 segundos. Tal característica pode ser interpretada como um indício de adaptação às lógicas das plataformas digitais, nas quais a brevidade e o dinamismo tendem a favorecer a retenção da atenção do público. Além disso, vemos a presença do mediador João Paulo enfatizada por um ângulo que o destaca em primeiro plano em relação à Dona Maria.

Figura 27: João Paulo filmado em plano “over the shoulder”



Fonte: Captura de tela feita pela autora. Data: 13 de fev. 2026

Além disso, percebe-se que João Paulo é o único apresentador desta produção, que o segundo entrevistador das outras produções analisadas está aqui segurando a câmera e filmando imagens de Dona Maria enquanto ela reza em seu altar.

Figura 28: Segundo mediador como câmera nesta entrevista



Fonte: Captura de tela feita pela autora. Data: 13 de fev. 2026

Por fim, é possível concluir que esta entrevista difere consideravelmente das anteriores, tanto pelo tempo em que ocorre, quanto pelas escolhas audiovisuais de filmagem e edição. A posição do mediador também chama atenção: apesar de se comunicar diretamente com o público no início, João Paulo ocupa o local de entrevistador somente, não compartilhando relatos pessoais nem impressões subjetivas sobre a entrevista.

5.2.2 Vídeos informativos

5.2.2.1 Milagres da Menina Sem Nome: Uma História de Fé e Mistério

Nesta produção, as escolhas narrativas levam o espectador a vivenciar um modelo já conhecido, relacionado ao gênero “reportagem”, dentro do telejornalismo. O vídeo trata da história de uma criança não identificada, assassinada na cidade de Recife em 1970, que, pela comoção popular, se tornou uma santa não-canônica à qual visitantes levam presentes ao seu túmulo para receber a “graça” solicitada. A produção se inicia com João Paulo em primeiro plano, informando sobre o local e a história abordada, além de explicitar dados sobre o caso.

Figura 29: João Paulo apresenta ao espectador a história tratada em vídeo



Fonte: Captura de tela feita pela autora. Data: 20 de fev. 2026

A produção é momentaneamente interrompida pela inserção de um novo vídeo, no qual João Paulo apresenta o espaço construído pelo Sertão Místico, já mencionado anteriormente: o Cruzeiro das Almas. Nesse momento, o mediador não apenas apresenta o local, mas enfatiza a importância da colaboração do público por meio de contribuições financeiras, ou por meio da oração, para a concretização da obra. Ele atualiza o espectador sobre o andamento da construção e convida aqueles que estiverem na região a visitarem o espaço, ainda que em fase de finalização. O narrador diz que o visitante pode entrar em contato com ele, que o próprio irá levá-lo até o local.

Essa estratégia narrativa fortalece a dimensão relacional do projeto, aproximando o público tanto da iniciativa quanto da própria figura de João Paulo, que estabelece um diálogo de tom casual e íntimo com o espectador, reforçando o sentimento de pertencimento e participação.

Figura 30: Apresentação do espaço do Sertão Místico e pedido de contribuição



Fonte: Captura de tela feita pela autora. Data: 20 de fev. 2026

O vídeo então retorna, por meio de um efeito de “fade out”, para o local onde a história será contada. A câmera está apontada para o espaço sem a presença visível de João Paulo, que está por trás dela, assumindo a condução do olhar do espectador. Com a câmera na mão, o narrador percorre o espaço, descrevendo o ambiente e orientando o público sobre aquilo que está sendo visto. Este recurso, inclusive, é utilizado em toda a produção. No entanto, não é possível

perceber uma variação nos ângulos ou planos. A trilha sonora mantém o mesmo padrão: instrumental, com uma melodia que parece vir de uma escaleta. Ainda sobre a produção, no momento seguinte a esta introdução, vemos imagens de pessoas rezando ao redor do túmulo da “Menina sem nome”, e dando depoimentos, direcionados à câmera, sobre as graças que alcançaram com auxílio da mesma.

As entrevistas que ocorrem nesta produção possuem características diferentes das analisadas anteriormente. As falas dos diversos personagens que aparecem em tela, sem apresentação prévia, são testemunhos que visam não apenas relatar as experiências vividas, mas atestar a veracidade do milagre concedido através dessas vivências. O diálogo, que nas produções anteriores ocorre entre João Paulo, o entrevistado, e o público, nesta produção cede lugar ao relato, inclusive do próprio narrador. Enquanto mostra imagens das pessoas rezando, pedindo por bênçãos e agradecendo as graças alcançadas, é possível ouvirmos João Paulo contar sobre sua experiência naquele local.

Figura 31: Imagem de cobertura enquanto João Paulo conta sobre sua experiência em “off”



Fonte: Captura de tela feita pela autora. Data: 25 de fev. 2026

Figura 32: Uma das entrevistadas dando seu testemunho para o narrador por trás da câmera



Fonte: Captura de tela feita pela autora. Data: 25 de fev. 2026

As entrevistas são feitas com a câmera na mão por João Paulo que, em determinados momentos, se apresenta como mediador através das perguntas. Contudo, em outros momentos, sua presença não fica explícita, já que é possível apenas ouvir as respostas dos entrevistados, sem que a pergunta anterior seja apresentada. Esse fator reforça a atenção ao testemunho, e não ao diálogo criado entre narrador e personagem entrevistado. No entanto, é importante ressaltar que, apesar da não predominância, este também se torna presente quando João Paulo intervém por meio de comentários durante a entrevista.

Apesar das diferenças narrativas comparadas às outras produções, este vídeo traz um elemento já conhecido pelo espectador: a presença de João Paulo como personagem. Após algumas entrevistas, o apresentador vira a câmera para si, em formato de “vlog”¹⁴, onde o criador fala diretamente com a câmera, e dialoga diretamente com o público, contando sobre sua experiência e sentimentos ao ouvir um dos depoimentos. Ao fim do vídeo, o narrador volta a aparecer em tela para dar, novamente, seu depoimento.

¹⁴ *Vlog* é a abreviação de “video blog”, que se refere a um formato de produção audiovisual em que indivíduos registram e compartilham aspectos do cotidiano, opiniões ou narrativas pessoais, geralmente em plataformas digitais.

Figura 33: Direcionado à câmera, João Paulo relata sua experiência



Fonte: Captura de tela feita pela autora. Data: 02 de fev. 2026

É possível observar uma inserção de um personagem que, nas produções anteriores, esteve presente como segundo mediador. Porém, nesta, aparece como personagem que oferece uma visão crítica e opinativa sobre a questão espiritual tratada no vídeo. Assim, considera-se que, apesar de não estar inserido como entrevistador, o personagem permanece como uma figura de importância relevante que reforça a credibilidade da narrativa.

Figura 34: Segundo mediador aparece para opinar sobre a história contada



Fonte: Captura de tela feita pela autora. Data: 25 de fev. 2026

Por fim, é possível ouvir a voz de João Paulo dizendo que o Sertão Místico encomendou uma imagem da “Menina sem nome” e mostra o trabalho do artesão que confeccionou o presente para a espiritualidade tratada no vídeo. O vídeo então termina com a escultura dada pelo projeto em cima do túmulo da menina, se tornando mais um símbolo de devoção.

Figura 35: Imagem oferecida pelo Sertão Místico se torna mais um símbolo de devoção



5.2.2.2 Caridade Que Vai Além da Matéria: A Luz Que Alcança o Mundo Espiritual

Assim como a anterior, o público é introduzido nesta produção por meio de João Paulo, que aparece com a câmera na mão, filmando a si mesmo (em formato “vlog”), contando sobre o local em que a produção irá acontecer. O narrador inicia dizendo que foram fazer um trabalho “de socorro às almas”, e diz que vai então contar a história e contextualizar sobre a última vez que estiveram neste lugar. Neste momento, o vídeo que estava em formato horizontal é interrompido para um “fade out”¹⁵ e então vemos João Paulo com outra camisa, aparentemente em um registro da primeira vez em que estiveram no lugar tratado no vídeo, e começa dizendo “é algo que a gente vem sempre trazendo, a importância nesta página”, referindo-se ao cuidado espiritual com as almas mediante orações.

O narrador então conta a história: trata-se de uma casa onde uma família foi assassinada por Corisco, um cangaceiro que acreditava que estava fazendo justiça pela morte de Lampião, já que, aparentemente, um homem desta família teria informado seu paradeiro aos policiais. No entanto, não foi isto que aconteceu, causando um sofrimento às almas destas pessoas mortas injustamente. Em uma sequência de cortes, o espectador conhece o local por meio de diversas imagens com a narração de João (às vezes em “off”, às vezes em “on”), que conta esta história para o público. Ele reforça que o trabalho do Sertão Místico naquele local é de socorrer estas almas que estão sofrendo, e não criar um sensacionalismo sobre o mistério sobrenatural envolvido ali.

Figura 36: João Paulo introduz a produção em vídeo na horizontal

¹⁵ Elemento de encerramento utilizado no audiovisual para diminuição gradual de som ou imagem até o desaparecimento, silêncio ou preto total em tela.



Fonte: Captura de tela feita pela autora. Data: 26 de fev. 2026

Figura 37: João Paulo conta a história da produção em vídeo na vertical



Fonte: Captura de tela feita pela autora. Data: 26 de fev. 2026

Além das imagens de cobertura do local, vemos cenas do filme “Corisco e Dadá” de 1996, que simula a cena do assassinato. Também é possível observar a inserção de outras imagens, como a da visita da equipe do canal no YouTube “O Cangaço na Literatura” nesta

mesma casa. João interrompe a narração e podemos ver dois personagens: uma mulher que não foi identificada anteriormente e um personagem que já foi entrevistado pelo canal pela primeira produção aqui analisada: trata-se do rezador Apolo. Enquanto ambos rezam, observa-se que João Paulo anda pelo espaço defumando e rezando com os demais personagens.

Figura 38: Apolo rezador e mulher rezam no local



Fonte: Captura de tela feita pela autora. Data: 26 de fev. 2026

Figura 39: João Paulo defuma o ambiente enquanto reza com os demais



Fonte: Captura de tela feita pela autora. Data: 26 de fev. 2026

Após este momento, o vídeo retorna para o momento presente, onde a imagem está na horizontal e o narrador conta sobre o retorno ao local e como estão dando continuidade ao trabalho espiritual iniciado anteriormente. Há uma breve inserção de uma fala de João, no mesmo ângulo e mesmo local, porém em vídeo na vertical, e retorna rapidamente para o formato anterior. Um fato interessante a ser destacado é que, ao dizer que não seria postada no canal no YouTube no dia em que estava sendo feita, João Paulo se refere à produção como “matéria”, relacionada ao gênero jornalístico.

É possível observar também algumas imagens, com variações de ângulos, de um frei e padre conhecido como “Frei Ruan”, que também foi personagem entrevistado pelo canal, rezando uma missa no local onde ocorreu o assassinato. Após a reza, vemos o personagem com roupas de frei defumando e rezando o local, enquanto é filmado por uma câmera na mão que o acompanha, na vertical.

Figura 40: Padre reza no local onde ocorreu o assassinato



Fonte: Captura de tela feita pela autora. Data: 26 de fev. 2026

Figura 41: Frei Ruan em roupas de frei defumando e rezando o local



Fonte: Captura de tela feita pela autora. Data: 26 de fev. 2026

A produção então termina com João Paulo, emocionado, falando sobre a importância de fazer a caridade, seja com os vivos ou mortos, e reforçando o objetivo do canal que não se reduz às entrevistas ou conteúdos informativos.

5.2.2.3 Boas notícias sobre seu Adão Rezador

Diferentemente das produções anteriores, esta se inicia sem vinheta, apresentando, desde os primeiros segundos, imagens do personagem rezando em sua residência, captadas em diferentes angulações. A proposta do vídeo é atualizar o público acerca da situação de Adão, personagem já entrevistado pelo canal, para quem havia sido anteriormente solicitada ajuda financeira com o objetivo de contribuir para melhorias em sua moradia e para a aquisição de bens materiais. O vídeo, feito na vertical, é introduzido por João Paulo que aparece em primeiro plano, seguido do personagem em segundo plano, que relata as conquistas até este momento. O narrador inicia agradecendo diretamente à uma espectadora do canal que doou um aparelho celular, chamando-a pelo nome e, em seguida, Adão a agradece também.

Figura 42: João Paulo presta satisfação ao público sobre as doações e agradece



Fonte: Captura de tela feita pela autora. Data: 27 de fev. 2026

Além do agradecimento, em contato direto com o público, o narrador presta explicações sobre o porquê, ao invés das “vaquinhas” online, prefere arrecadar doações pelo “Pix”. Ao explicitar os motivos dessa decisão, ele constrói uma relação de transparência e prestação de contas, fortalecendo vínculos de confiança com os espectadores e reafirmando seu compromisso com a integridade e transparência na condução das arrecadações.

O vídeo curto, com três minutos e 57 segundos, apresenta um formato de produção feito para rede social digital, já que, além da duração, possui diversos cortes e se mantém no sentido vertical do início ao fim. Apesar de estar postado no YouTube, este fato é reforçado quando João Paulo menciona a plataforma como “aqui, no Instagram”, concluindo que esta foi a rede escolhida, em primeiro momento, para divulgação do vídeo. Assim como o início, a produção termina sem o recurso da vinheta, apenas com a utilização de “fade out” e trilha sonora instrumental, como as anteriores.

O contato é feito diretamente com o público. João Paulo se torna um interlocutor da narrativa que é construída entre o narrador e o espectador. O personagem, Adão Rezador, se torna secundário na produção, aparecendo apenas nas imagens de cobertura e em momentos rápidos de agradecimento aos que ajudaram através das doações. Aqui, é possível perceber de

forma mais evidente a posição de protagonismo do apresentador nas narrativas contadas por meio do Sertão Místico.

5.2.3 Vídeos musicais

5.2.3.1 Pontos cantados por Dona Maria de Wilson

Após a entrevista de Dona Maria de Wilson, o Sertão Místico produz um vídeo inteiramente musical: trata-se de Dona Maria e outros dois músicos que cantam uma série de pontos de umbanda e jurema. Nesta produção, não temos o papel de João Paulo como mediador de forma evidenciada, nem nas câmeras ou fora delas, por meio de falas em “off”. O vídeo inicia com a apresentação de Dona Maria, que esclarece questões acerca dos caboclos, guias espirituais da religiosidade brasileira, para um narrador que está por trás das câmeras. A partir deste momento, iniciam-se os pontos, divididos por “fade out”.

Figura 43: Dona Maria de Wilson cantando pontos na presença de dois músicos



Fonte: Captação de tela feita pela autora. Data: 27 de fev. 2026

Pelas variações de ângulos e pelos movimentos de câmera, percebe-se que a captação é realizada com câmera na mão, acompanhando os músicos em diferentes enquadramentos. Embora não seja possível afirmar com precisão a utilização de mais de um equipamento, a

alternância de perspectivas em uma mesma cena sugere a presença de múltiplos dispositivos de captação durante a gravação da apresentação. A produção inicia e finaliza apenas com a presença de “fade out”, sem vinheta ou trilha sonora.

Figura 44: Em outro ângulo, Dona Maria cantando pontos na presença de dois músicos



Fonte: Captação de tela feita pela autora. Data: 27 de fev. 2026

Figura 45: Em outro ângulo, Dona Maria cantando pontos na presença de dois músicos



Fonte: Captação de tela feita pela autora. Data: 27 de fev. 2026

5.2.3.2 Benditos com o Frei Ruan

A produção inicia com imagens de drone que mostram uma igreja de cima, junto a uma trilha sonora ao fundo, instrumental. Logo a imagem vai se aproximando desta igreja através de cortes até chegar a Frei Ruan, personagem principal deste vídeo. O sacerdote conta que “Benditos” é a “expressão do povo”, sem deixar claro sobre o que se trata. No entanto, encontra-se na descrição a explicação de que “Benditos” é uma nova série do canal Sertão Místico que visa “preservar e celebrar a rica tradição dos benditos nordestinos” com cânticos antigos, transmitidos oralmente sem registros prévios pela tecnologia. Ainda na descrição da produção no YouTube, o projeto afirma a importância da iniciativa e o comprometimento do mesmo com o resgate e preservação dessa manifestação da cultura popular nordestina.

Figura 46: Frei Ruan canta na série “Benditos”



Fonte: Captura de tela feita pela autora. Data: 27 de fev. 2026

Assim como a outra produção musical aqui analisada, nesta é possível observar diversos ângulos do cantor com movimentações de câmera que se assemelham a uma utilização da mesma em mãos. Aqui, no entanto, possui uma variação maior de enquadramentos e cenas por contar com imagens de cobertura e também com um público que participa dos cantos.

Figura 47: Imagens de cobertura



Fonte: Captura de tela feita pela autora. Data: 27 de fev. 2026

Os cantos são organizados em 16 faixas, cujos marcadores temporais estão disponibilizados na descrição do vídeo, acompanhados dos respectivos links que direcionam ao minuto exato de início de cada execução. Tal recurso permite que o público, ao longo dos 42 minutos e 53 segundos de duração da produção, selecione diretamente o canto de seu interesse, sem a necessidade de percorrer integralmente as demais faixas.

5.2.3.3 Morena - Vitor Kley (Cover) Sertão Místico

Esta produção apresenta um formato inédito comparado aos outros já analisados nesta pesquisa. Trata-se de um vídeo musical, sem qualquer relação com a espiritualidade — no entanto, com forte ligação à cultura nordestina. A produção começa com João Paulo dizendo que está na terra onde o projeto nasceu, em Belém do São Francisco, no sertão de Pernambuco, com amigos músicos, participantes de um grupo de forró “pé de serra” chamado “Los Grandes”. O narrador conta ao público que sempre pensou na música “Morena”, de Vitor Kley, cantada no ritmo musical nordestino e, então, sugeriu aos amigos que produzissem a versão até então inexistente da canção.

Figura 48: João Paulo se comunica com o público



Fonte: Captura de tela feita pela autora. Data: 27 de fev. 2026

Em tom bem humorado, João coloca um chapéu de couro com o símbolo do Estado de Pernambuco e assume a posição de cantor dessa versão da música. O humor permanece como um elemento predominante no vídeo, reforçado pelo momento em que João Paulo diz que está “menos feio” com o adereço e uma voz responde: “cabra velho para entrar aqui na banda só se for de feio para trás, bonito não entra não”. Após esse momento, um dos músicos inicia a canção dizendo: “agora o que vamos fazer é diferente. Arrocha!”.

Figura 49: João Paulo assume o papel de cantor na produção



Fonte: Captura de tela feita pela autora. Data: 27 de fev. de 2026

Figura 50: João Paulo canta com o grupo “Los Grandes”



Fonte: Captura de tela feita pela autora. Data: 27 de fev. de 2026

Por fim, observa-se uma imagem de João Paulo operando um “drone” que captura as imagens da produção musical. Esse momento reforça o lugar que o narrador ocupa no projeto

Sertão Místico. João não é apenas o condutor, mas também um personagem que interage de maneira dialógica com seus objetos narrativos: ora está em primeiro plano, ora em segundo, ora não aparece.

Figura 51: João Paulo operando um drone



Fonte: Captura de tela feita pela autora. Data: 27 de fev. de 2026

Esse dinamismo não representa apenas o local que João ocupa, mas também as histórias que escolhe contar. Observa-se não haver uma rigidez na seleção das narrativas diante de uma variação considerável de formatos e temas abordados. No entanto, apesar desta “organicidade”, o Sertão Místico não se dispersa de sua base identitária que se mostra presente em todas as produções aqui analisadas: a espiritualidade e a cultura nordestina. Estes dois temas se revelam como eixos fundantes do projeto e orientam as escolhas tanto estéticas quanto discursivas nas produções.

5.3 Análise dos dados

Ao “entrevistar” as produções aqui analisadas por meio de formulário “Google”, a pesquisa revela dados interessantes para uma compreensão das escolhas e estratégias narrativas

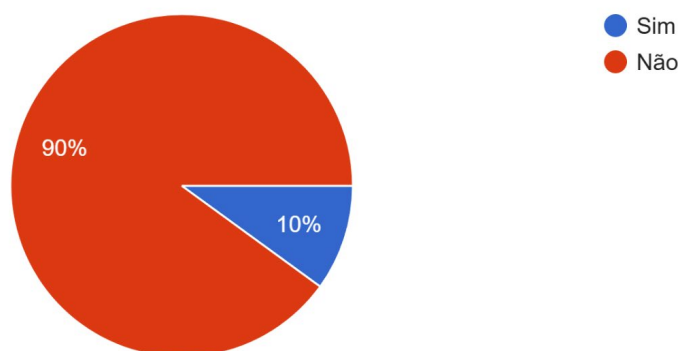
adotadas pelo Sertão Místico em suas produções audiovisuais no YouTube. Após a análise qualitativa por meio do estudo das produções no canal, a pesquisa trabalhou os resultados quantitativos provenientes das respostas em formulário.

No eixo narrativo da análise, a pesquisa identificou temas diversos nos 10 vídeos, como explicado na análise qualitativa já apresentada. Em relação a temas adjacentes nas produções audiovisuais analisadas, foi observado que apenas em um dos 10 vídeos há, pelo menos, um tema sendo tratado em segundo plano, totalizando 10% dos materiais. Isso significa que, em sua maioria, as produções do Sertão Místico investem no foco em apenas um tema a ser abordado.

Figura 52: Gráfico com resultado de temas adjacentes

Há temas adjacentes?

10 respostas



Fonte: Formulários Google. Data: 03 de mar. 2026

Referente à escolha de um personagem principal, a pesquisa evidenciou que 30% se tratam de pessoas entrevistadas pelo projeto; 30% são de personagens ligados à espiritualidade mas que não foram entrevistados, e sim estavam presentes na produção de outra forma (ex: no vídeo “Benditos com o Frei Ruan” o personagem está cantando, e no vídeo “Boas notícias sobre seu Adão Rezador” o rezador é citado para a captação de ajuda financeira); 10% refere-se a pessoas entrevistadas que, em algum momento, trouxeram seus guias espirituais por meio da incorporação e estes participaram da produção; 10% tem como personagem principal um guia espiritual; 10% refere-se às produções que tiveram como personagem principal um lugar; e os

10% restantes representam a presença da banda “Los Grandes”, que realiza uma apresentação musical em uma das produções, como personagem principal da narrativa. Para melhor compreensão dos dados, segue tabela explicativa:

Tabela 10: Relação entre personagem principal e percentual

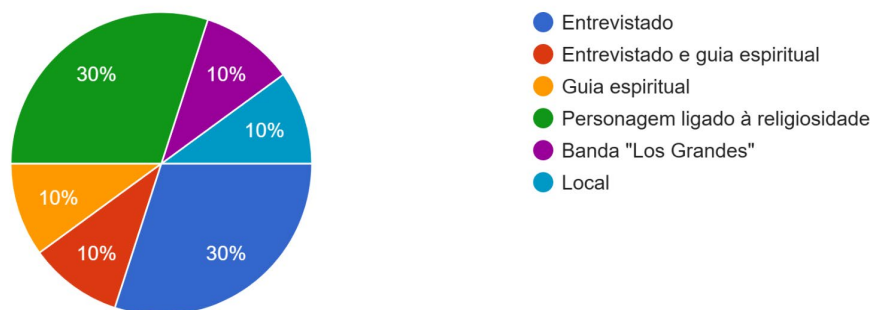
Personagens	Percentual	Exemplo
Entrevistado	30%	Entrevista com Pai João Bosco do Terreiro Aldeia Pena Branca - Petrolina, PE
Entrevistado e guia espiritual	10%	Entrevista com Apolo, o Medium Rezador de Euclides da Cunha - BA
Guia espiritual	10%	Milagres da Menina Sem Nome: Uma História de Fé e Mistério.
Personagem ligada à religiosidade	30%	Benditos com o Frei Ruan
Banda “Los Grandes”	10%	Morena - Vitor Kley - (Cover) Sertão Místico
Local	10%	Caridade Que Vai Além da Matéria: A Luz Que Alcança o Mundo Espiritual

Fonte: Elaboração própria (2026)

Figura 53: Gráfico com resultado sobre personagens principais

Personagem principal do vídeo

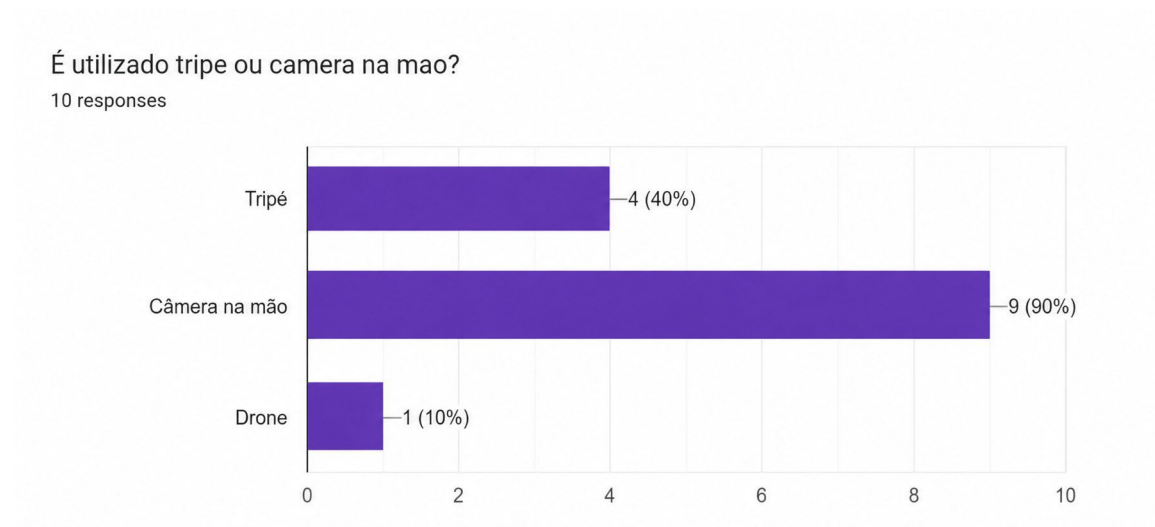
10 responses



Fonte: Formulários Google. Data: 03 de mar. 2026

Em relação à materialidade audiovisual, a pesquisa investigou quais as formas de utilização da câmera mais exploradas para a gravação dos vídeos. Neste sentido, observou-se que, em sua maioria (90%), foi utilizado o modo “câmera na mão”, no qual o cinegrafista não utiliza equipamentos de estabilização como o “tripé” para captação. Essa escolha revela que o projeto tende a optar por uma filmagem mais fluida, com movimentações e variações de ângulos e enquadramentos ao invés de uma captação estabilizada. Os outros 10% se referem a outros métodos.

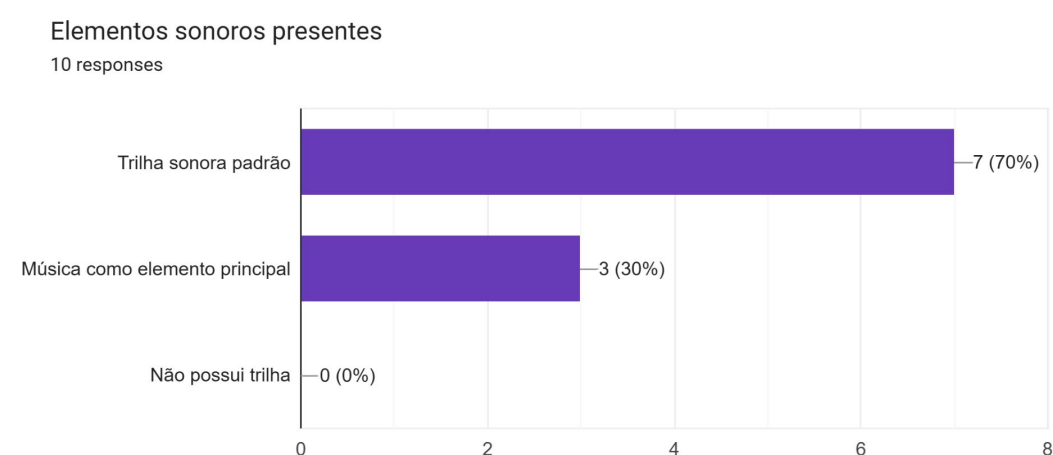
Figura 54: Gráfico com resultados dos modos de captação utilizados



Fonte: Formulários Google. Data: 03 de mar. 2026

Ao analisar os elementos sonoros escolhidos em cada produção, nota-se que em 70% dos vídeos é utilizada trilha sonora com um recurso de contextualização, contribuindo para a ambientação das cenas e para a construção da atmosfera narrativa. Os outros 30% tratam-se de vídeos musicais, ou seja, que a música é o tema principal da produção audiovisual (ex: Morena - Vitor Kley - (Cover) Sertão Místico).

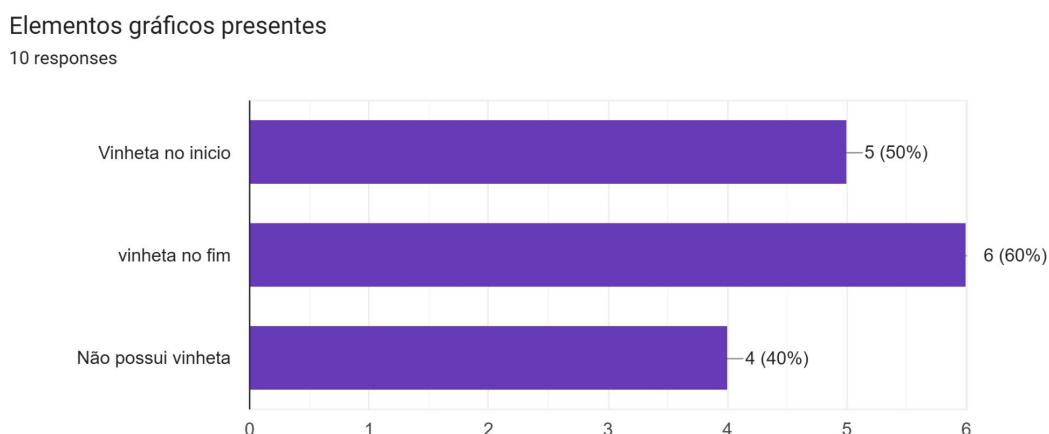
Figura 55: Gráfico com resultados dos elementos sonoros utilizados



Fonte: Formulários Google. Data: 03 de mar. 2026

Sobre os elementos gráficos utilizados, a pesquisa evidenciou que 50% das produções possuem vinheta no começo, 60% possuem vinheta no fim e 40% dos vídeos não contam com vinheta em nenhum momento. É importante ressaltar que algumas produções possuem vinheta no início e também ao fim.

Figura 56: Gráfico com resultados dos elementos gráficos utilizados

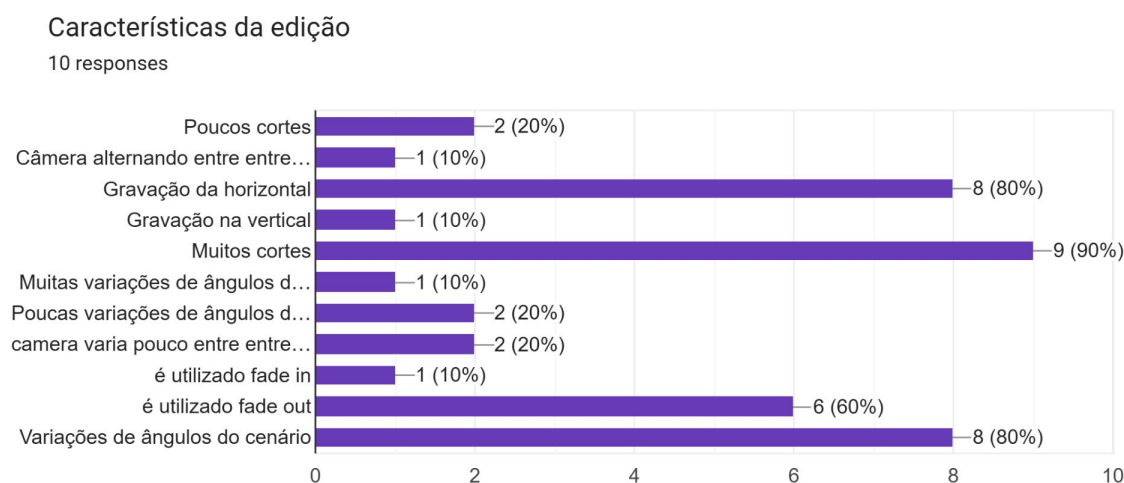


Fonte: Formulários Google. Data: 04 de mar. 2026

Ainda no campo das audiovisualidades, foram analisadas as características da edição das 10 produções analisadas. Como resultado, nota-se uma predominância na utilização de vídeos feitos na horizontal, com cortes significativos e variações de ângulos do cenário. A pesquisa demonstrou que 20% das produções possuem poucos cortes; 10% se refere à câmera que se altera frequentemente entre o entrevistado e entrevistador; 80% das produções foram feitas na horizontal; 10% foram feitas na vertical; 90% das produções contaram com muitos cortes; 10% contaram com muitas variações de ângulos do entrevistado, indicando a presença de mais de uma câmera; 20% dos vídeos tinham poucas variações de ângulos do entrevistado, indicando a presença de 1 (uma) câmera; em 20% das produções a câmera varia pouco entre entrevistado e

entrevistador; em 10% dos vídeos se utiliza “fade in”¹⁶; em 60% se utiliza “fade out”; e 80% das produções contam com variações de ângulos do cenário.

Figura 57: Gráfico com resultados das características da edição



Fonte: Formulários Google. Data: 04 de mar. 2026

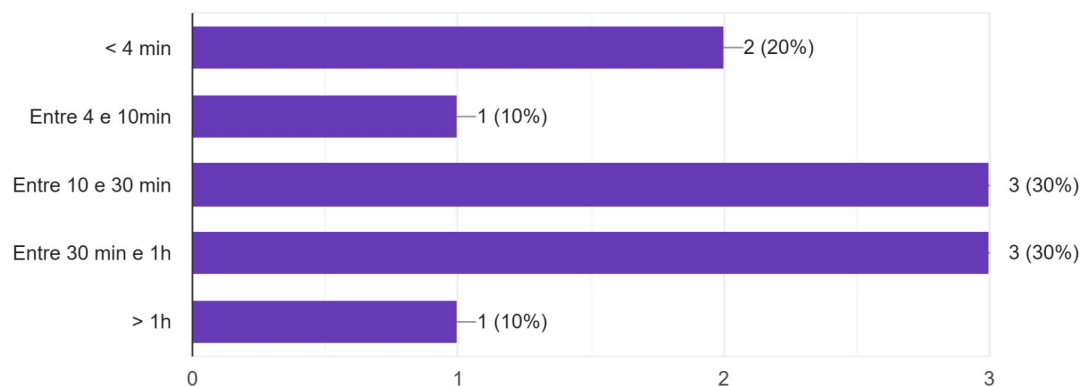
A respeito do tempo das produções, foi observado que 60% das produções possuem de 10 minutos a uma hora de duração, enquanto 10% possuem mais de uma hora, 10% entre quatro e 10 minutos e 20% com menos de quatro minutos.

Figura 58: Gráfico com resultados sobre a duração dos vídeos

¹⁶ Elemento visual que marca transição ou abertura em uma produção, identificada pelo surgimento gradual da imagem a partir do vazio até sua intensidade total.

Qual o tempo do vídeo

10 respostas



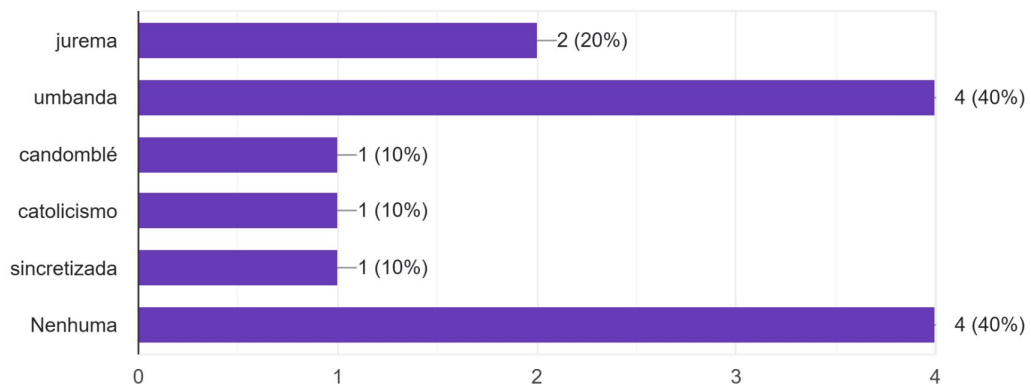
Fonte: Formulários Google. Data: 04 de mar. 2026

Na temática “religiosidade popular”, foi observado que 40% referem-se à umbanda, 40% das produções não mencionam religião específica (referente a produções que tratam da espiritualidade sem especificar religião e também àquelas em que a fé não é abordada como temática), 20% refere-se à religião jurema sagrada, e os outros 30% são divididos entre candomblé, catolicismo e manifestação religiosa sincretizada. É importante ressaltar que uma produção pode apresentar referências a duas ou mais religiões diferentes.

Figura 59: Gráfico com resultado referente às religiões abordadas

qual religião é abordada?

10 responses



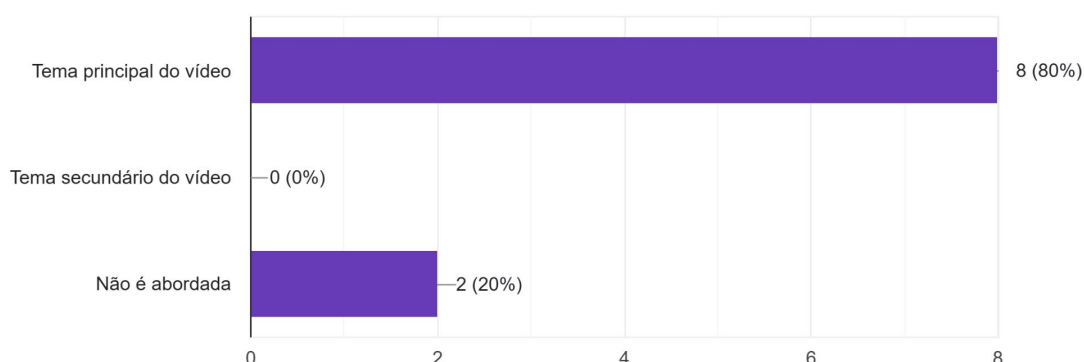
Fonte: Formulários Google. Data: 04 de mar. 2026

Em 80% das produções, a religiosidade aparece como tema principal do vídeo. Em 20% das produções restantes, ela não é abordada. Esse percentual inclui vídeos como “Morena - Vitor Kley (Cover)”, em que João Paulo se apresenta com a banda “Los Grandes” sem que a temática da fé esteja presente em qualquer elemento da produção, e “Boas notícias sobre seu Adão Rezador”, no qual, apesar da presença de elementos religiosos (como o altar do personagem Adão e o fato de ele ser um rezador), a religiosidade não se configura como eixo condutor da narrativa.

Figura 60: Gráfico com resultados referentes à forma como a religiosidade é abordada

Como a religiosidade é abordada?

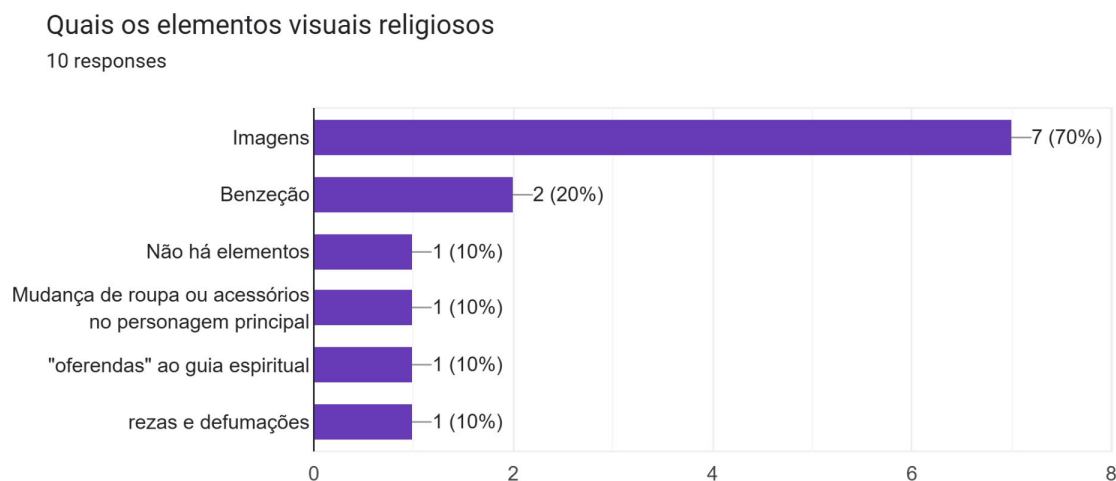
10 respostas



Fonte: Formulários Google. Data: 04 de mar. 2026

Na maioria das produções (70% delas), as associações visuais religiosas foram feitas mediante “imagens”, referentes a imagens de santos, altares e quadros com referências religiosas. Além disso, foram observadas benzeções presentes em 20% dos vídeos. Em 10% das produções não possuem elementos visuais referentes à religiosidade; em 10% das produções ocorre uma mudança de roupa e/ou de acessórios referentes a um contexto religioso no personagem principal; em 10% dos vídeos aparecem elementos que remetem a “oferendas” religiosas, ou seja, atos e rituais de entrega de elementos (como comidas, bebidas, velas, flores etc.), guias espirituais; e em 10% das produções foram observadas rezas e defumações como elementos visuais.

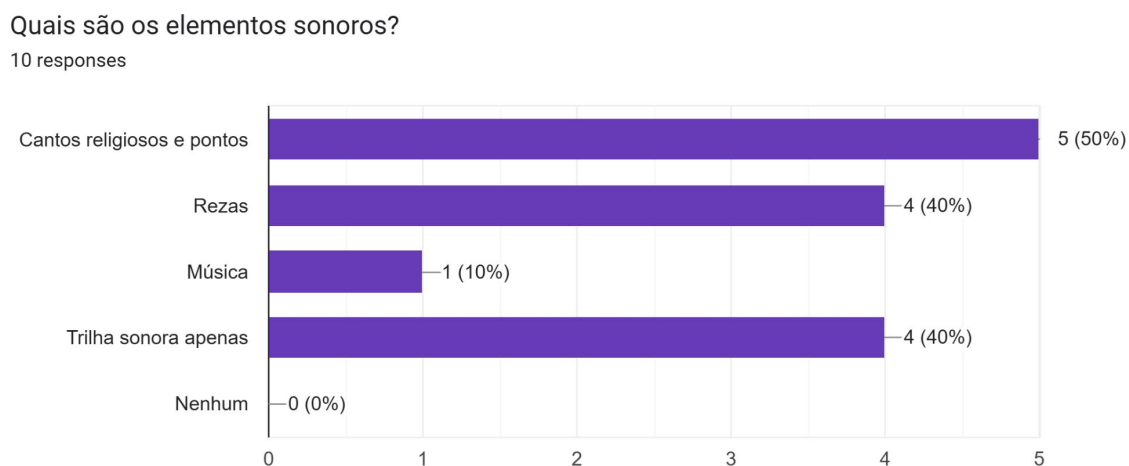
Figura 61: Gráfico com resultados referentes aos elementos visuais religiosos



Fonte: Formulários Google. Data: 06 de mar. 2026

Ainda no tema “religiosidade popular”, foram analisados os elementos sonoros utilizados, que possuem ligação direta com a espiritualidade abordada em vídeo. Como resultado, em 50% dos vídeos, estes elementos se referem a cantos e pontos religiosos, em 40% a rezas e trilha sonora, e em apenas 10% à música como elemento principal.

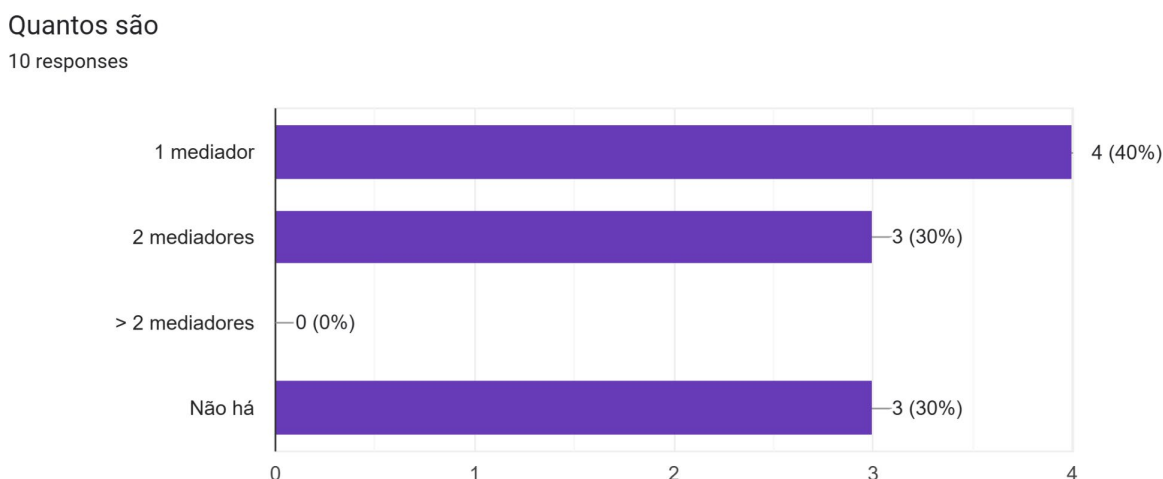
Figura 62: Gráfico com resultados referentes aos elementos sonoros religiosos



Fonte: Formulários Google. Data: 06 de mar. 2026

Em relação ao mediador, em 40% das produções só houve uma pessoa ocupando este lugar de mediação de forma visível, sem dividir este espaço. Em 30% das produções, foi observada a presença de duas pessoas ocupando o espaço de mediação; e nos outros 30%, nenhuma mediação foi apresentada ao público. Estes foram os casos dos vídeos musicais como “Pontos cantados por dona Maria de Wilson” que não houve nenhuma narração ou mediação apresentada. É importante destacar que a falta de mediação visível ocorre apenas nas produções exclusivamente musicais. Por fim, em nenhuma produção se encontrou a presença de mais de dois mediadores.

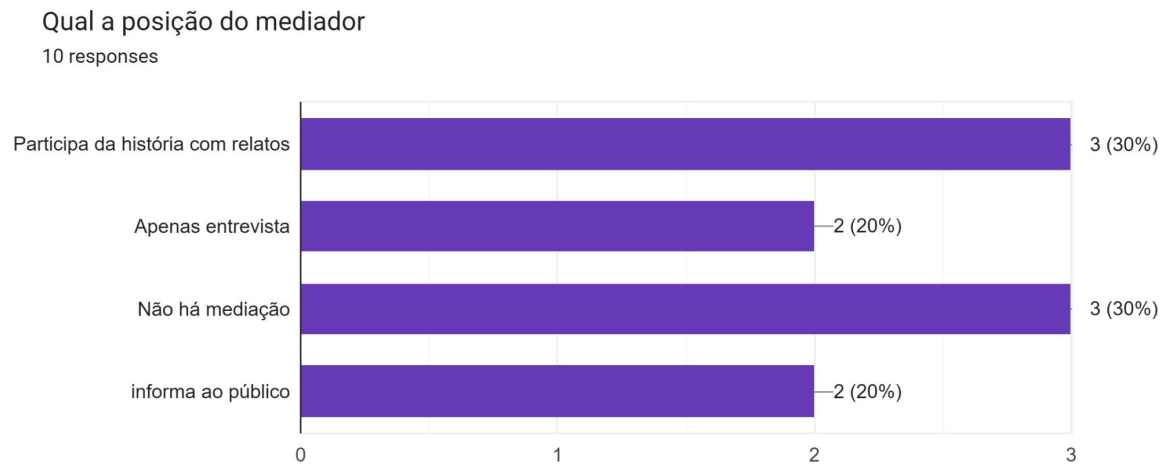
Figura 63: Gráfico com resultados referentes às mediações



Fonte: Formulários Google. Data: 06 mar. 2026

Sobre a posição em que o mediador ocupa, os resultados foram bem divididos: em 30% das produções, este participa da história com relatos, se tornando um personagem além de narrador; em 30%, não houve mediação apresentada ao público, como apontado anteriormente no caso dos vídeos musicais; em 20%, o mediador realiza apenas a entrevista; e nos outros 20% se comunica diretamente com o público para o informar sobre a história que será contada.

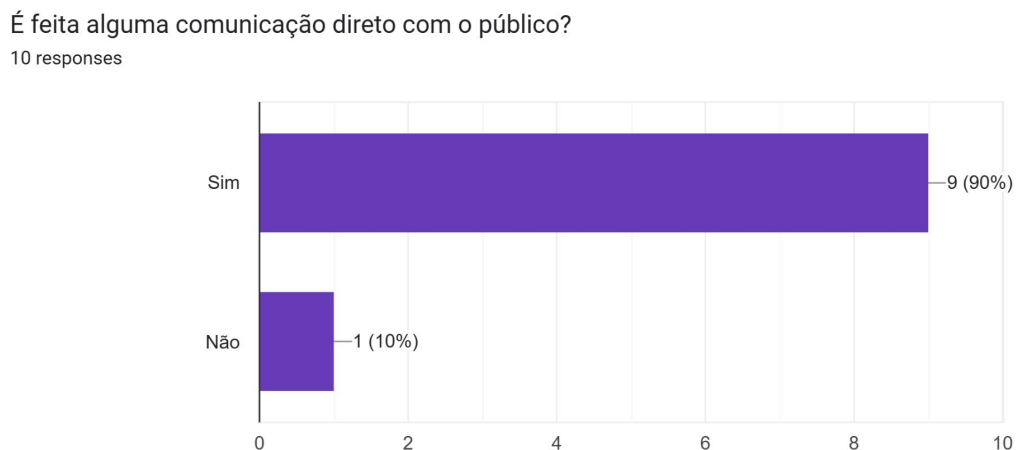
Figura 64: Gráfico com resultados referentes à posição do mediador



Fonte: Formulários Google. Data: 06 de mar. 2026

Por fim, ao analisar a relação do narrador com o público, a pesquisa concluiu que, em 90% dos casos das produções selecionadas, houve comunicação direta entre o mediador e o espectador, e em apenas 10% dos vídeos não houve nenhum tipo de interação.

Figura 65: Gráfico com resultados referentes à comunicação direta com o público



Fonte: Formulários Google. Data: 06 de mar. 2026

Assim, nesta pesquisa foi possível compreender, tanto na análise qualitativa quanto na análise quantitativa, que entre as estratégias narrativas utilizadas pelo projeto, a comunicação direta com o público é um ponto a se destacar. O Sertão Místico desenvolve uma linguagem próxima e intimista com o espectador, de forma que a sensação passada é a de que se acompanham não apenas conteúdos programados, mas a jornada pessoal de João Paulo pelas narrativas de fé no sertão nordestino. Aqui, é possível alcançar a resposta do narrador quando, ao ser perguntado sobre o que é o Sertão Místico, diz ser “uma caminhada, algo do coração” (Melo, 2025). Neste projeto, João Paulo é localizado como um fio condutor das histórias, alternando o protagonismo com os personagens colocados em foco durante as produções. Em alguns vídeos, João divide a narração com outro mediador, e é possível perceber as sensações, percepções e opiniões de ambos.

Como resultado da análise qualitativa, é possível perceber que uma das estratégias narrativas adotadas pelo projeto é a “transparência” em relação aos processos de produção. Além do diálogo franco que os narradores estabelecem com os espectadores a partir de suas subjetividades, também foi possível identificar vídeos que revelam os “bastidores” do projeto. Entre eles, destacam-se aqueles dedicados a mostrar as obras do “Cruzeiro das Almas”, nos quais a narração de João Paulo apresenta todo o processo de construção, as dificuldades enfrentadas e as necessidades para a continuidade da obra. Essas estratégias narrativas aproximam-se da narrativa dialógica citada anteriormente nesta pesquisa, incorporada ao campo jornalístico a partir da chamada guinada subjetiva (Thomé e Reis, 2022), que passa a valorizar a presença, a experiência e a subjetividade do narrador no processo de construção da narrativa.

Esta transparência se revela também nas escolhas feitas na pós-produção do projeto. Apesar de a maior parte dos vídeos contar com muitas intervenções na edição, como os cortes, o canal possui uma grande quantidade de vídeos (em especial no gênero “entrevista”) com longo tempo de duração. Nestas produções em que a intervenção através do corte é menor e o conteúdo se aproxima de uma produção “na íntegra”¹⁷, é possível perceber as respirações, os silêncios e as hesitações dos personagens entrevistados. A narrativa é construída em grande parte no momento da entrevista sob o olhar do espectador, trazendo esta proximidade de quem assiste com o conteúdo do projeto.

¹⁷ Expressão que revela a disponibilização completa de um conteúdo em áudio ou vídeo, sem cortes.

Outro aspecto que reforça o caráter intimista e pessoal do Sertão Místico é a ausência de um formato fixo de produção no projeto. A variação em relação ao tempo de duração e à temática dos vídeos sugere que o Sertão Místico preserva uma organicidade nas produções em relação à estrutura. No entanto, apesar da “fluidez” em relação ao formato provocar a sensação de que cada vídeo é único, com intenções particulares, as produções mantêm uma coerência entre si, uma vez que os elementos presentes em sua composição audiovisual, escolhas narrativas e elementos pré-textuais, corroboram para a construção de uma identidade do projeto. Esta identidade construída também se revelou como uma estratégia narrativa percebida na análise qualitativa.

No que diz respeito à materialidade audiovisual das produções, como a composição imagética, a escolha dos cenários, a trilha sonora composta por canções nordestinas e o uso de materiais gráficos, observa-se a mobilização de elementos simbólicos associados à identidade sertaneja nordestina. A vinheta do projeto, por exemplo, é construída a partir de imagens que remetem à estética da xilogravura, característica da literatura de cordel, reforçando a construção de uma identidade nordestina. A narrativa tem caráter imersivo, uma vez que a composição destes elementos citados anteriormente, junto à uma produção e edição cuidadosas com os elementos estéticos (como a escolha de enquadramentos, ângulos, cortes etc), envolve o espectador em um cenário de escuta das experiências dos personagens escolhidos para contar suas histórias.

Por fim, a espiritualidade segue sendo a protagonista do Sertão Místico, como aparece em seu nome, para além da doutrina de alguma religião específica. As manifestações da religiosidade e da espiritualidade refletem características da religiosidade popular, marcada pela confluência de diferentes crenças, práticas e cosmovisões. As crenças são tratadas com sensibilidade por parte dos mediadores e, em especial, de João Paulo, que compartilha suas experiências religiosas com os entrevistados e espectadores, além de ensinamentos sobre a fé. Narrativas intimistas ligadas à espiritualidade e às experiências religiosas envolvem o espectador em um contato não apenas com os narradores, mas com os personagens que ali são entrevistados.

É possível observar este contato através das “vaquinhas” feitas no perfil, em que João Paulo busca auxílio para ajudar os personagens que já foram entrevistados e se encontram financeiramente vulneráveis. Esse vínculo também se manifesta nas produções em que o narrador agradece aos espectadores pela ajuda oferecida e quando menciona a necessidade de

construir um espaço em que o público do Sertão Místico possa se encontrar com os personagens apresentados no canal para buscar auxílio espiritual. Tais elementos evidenciam a construção de uma relação que ultrapassa a lógica de produto e consumidor. Desta forma, é possível concluir, através da análise qualitativa, que a fé é o elemento de confluência nas produções: ela é a base da relação de João Paulo com o entrevistado, do entrevistado e do mediador com o público, e de todos estes personagens com a identidade nordestina presente em elementos como imagens, benzimentos, manifestações espirituais, preces e cantos.

Em relação às percepções diante da análise quantitativa, além da presença da comunicação direta com o público, notou-se como estratégia narrativa a construção da produção através de uma temática principal, sem a presença de assuntos adjacentes. Na maior parte das vezes, são histórias a serem contadas por meio de um personagem principal ligado à espiritualidade que se apresenta ao público (seja por entrevista ou outro gênero de produção), e guia a narrativa. Esta estratégia aproxima o espectador da vivência do personagem que está relatando, dividindo emoções e memórias com o público por trás das câmeras.

As entrevistas longas com relatos que, por vezes, duram horas, aproximam a vivência digital da experiência física e oral quando, como lembra Barbosa (2013, p. 22), homens e mulheres podiam se reunir para contar e ouvir histórias diante de uma fogueira. O uso da oralidade para contar histórias é mais uma marca da cultura popular que, agora, está contextualizada em ambiente digital com o auxílio do audiovisual e das produções mais longas para uma experiência imersiva. Nota-se também que a maior parte das produções do Sertão Místico é composta por entrevistas, reforçando o protagonismo do relato como condutor das narrativas do projeto.

Para melhor compreensão dos resultados das pesquisas qualitativas e quantitativas, foi feita uma tabela com as considerações de acordo com cada eixo analítico. No eixo “audiovisualidade” foi feita a divisão entre “edição”, que pretende analisar os aspectos que envolvem as escolhas da pós-produção como utilização de cortes e ritmo, “linguagem audiovisual” para compreender quais recursos são utilizados para construir o sentido narrativo das produções, “elementos visuais” e “elementos sonoros” que visa analisar as utilizações de som e imagem nos vídeos como forma de comunicação com o público, e “estrutura” que auxilia na análise dos formatos utilizados para conduzir a narrativa. No eixo “temática”, incorporou-se

também a categoria “formato narrativo”, uma vez que, desde a etapa de elaboração e aplicação do formulário, ambas foram concebidas e analisadas articuladamente.

Tabela 11: Resultados das estratégias narrativas

Eixos analíticos		Resultados qualitativos	Resultados quantitativos	Estratégias narrativas
Audiovisualidade	Edição	Produções em ritmo moderado a lento. Trechos extensos com espaço para momentos de silêncio, respiração e excitações	Edição dinâmica com presença significativa de cortes	Há uma articulação entre o dinamismo digital, com a presença de cortes constantemente, e a dinâmica da oralidade, que preserva narrativas extensas, com espaços para compreensão de uma comunicação não verbal (através de olhares e expressões).
	Linguagem audiovisual	Conteúdo imersivo que articula elementos visuais e sonoros ligados à identidade nordestina e produções extensas	Uso de câmera na mão e imagens de cobertura	A linguagem utilizada pelo projeto é imersiva. No geral, o espectador se aproxima de narrativas e personagens que compartilham, por minutos ou horas, suas histórias com o auxílio de imagens de cobertura que as ilustram.
	Elementos visuais	Elementos visuais reforçam a identidade cultural	Utilização de imagens religiosas recorrentes (quadros e esculturas)	A utilização de elementos visuais religiosos reforça a identidade de um projeto que tem como característica central a temática da religiosidade popular atrelada à fé nordestina.
	Elementos sonoros	Elementos sonoros reforçam a temática da fé presente nas produções	Utilização de trilha sonora, rezas e cantos religiosos	Os elementos sonoros presentes nas produções reforçam o protagonismo da fé e da religiosidade popular como tema central do projeto. Esses elementos intensificam a experiência sensorial do espectador, facilitando o caráter imersivo das produções.
	Estrutura	Ausência de	Vinhetas que	Apesar da característica

		formatos fixos	demarcam o começo e o fim da produção	“orgânica” das produções que as tornam singulares, há um padrão de elementos utilizados na maior parte das produções, como a utilização de vinhetas que comunicam o começo e o fim de uma produção.
Temática	Tema	A fé se mostra como temática central para além da religião institucional	Religiosidade como eixo central das narrativas	A temática da fé guia as narrativas do projeto, estando, inclusive, presente em seu nome. No entanto, nota-se que esta se afasta do sentido de doutrina, sendo tratada de forma afetiva, presente no cotidiano dos personagens e articulada com a diversidade de saberes e costumes populares.
	Formato narrativo	Predominância de entrevistas com personagens principais	Narrativas configuradas como partes da jornada pessoal do mediador	O formato da entrevista reforça os aspectos da oralidade ao colocar o espectador no lugar de quem ouve histórias através dos personagens principais presentes na jornada de João Paulo.
Mediação		O mediador é também o narrador, sendo localizado como personagem central do projeto. Possui postura dialógica	Presença de um a dois mediadores; possuem participação moderada nas narrativas	O idealizador do projeto (João Paulo) assume o papel de mediador, narrador e personagem das produções, dialogando com o público por meio de suas percepções e subjetividades. Esta característica reforça uma relação horizontal com quem assiste, sem demarcação de hierarquias.
Abordagem da fé		A fé e a religiosidade popular são tratadas de forma sensível e afetiva	Diversidade de religiões e manifestações da fé	O projeto constrói um espaço plural e não hierárquico em relação às manifestações religiosas. A fé é tratada como elemento de conexão (através de histórias, rezas, cantos e ensinamentos) entre o

			mediador e o entrevistado, e de ambos com o público que os assistem.
Interação com o público	Compartilhamento de reflexões, conselhos, ensinamentos e histórias com o público	Comunicação direta e dialógica com o público	O público é constantemente convidado à narrativa através do olhar do mediador que, direcionado para a câmera, compartilha subjetividades.

Fonte: Elaboração própria, 2026.

Por meio das análises quantitativas e qualitativas de dez produções, a presente pesquisa identificou a presença de dez estratégias narrativas utilizadas pelo projeto Sertão Místico que visam comunicar saberes da religiosidade popular por meio da articulação dos modos populares com as dinâmicas das plataformas digitais. É possível observar que as escolhas narrativas do projeto revelam a manutenção de um relacionamento próximo e não-hierárquico entre mediador, personagem e espectador, onde saberes e histórias ligadas à fé são compartilhados de forma circular e fluida. As narrativas tratadas nas produções não apenas informam, mas envolvem e conectam sujeitos a partir da experiência do contar e do ouvir. É construída uma relação que não depende de códigos fixos, podendo transitar entre os formatos e gêneros de acordo com o que faz sentido para o narrador que conduz as histórias.

Outro ponto que varia de acordo com esta fluidez é os locais ocupados por mediador, personagem entrevistado e espectador. Estes se alternam de acordo com a narrativa: o mediador se torna, por vezes, personagem, e o personagem desloca-se da posição de quem conta histórias para aquela de quem as escuta. Em relação ao público espectador, apesar de estar sempre no local de quem assiste, este pode interagir ativamente por meio dos comentários nas plataformas e também se relacionar materialmente com o projeto por meio do espaço físico “Cruzeiro das Almas”, dedicado ao encontro e troca entre os personagens ligados à fé entrevistados no projeto e os seguidores do Sertão Místico.

É importante destacar que a base teórica utilizada neste trabalho auxiliou na compreensão de algumas dessas estratégias apontadas, como em relação à “estrutura” da narrativa audiovisual. O Sertão Místico utiliza ferramentas reconhecidas pelos modos hegemônicos, como, por exemplo, a utilização de vinhetas, trilha sonora e narrativa linear. Além disso, existe uma

proximidade com o espectador por meio de uma linguagem mais informal, apontada como uma estratégia utilizada por telejornais contemporâneos, e também a utilização da dialogia, que estabelece um diálogo entre apresentador e espectador, fazendo com que estes se sintam incluídos na produção (Thomé e Reis, 2024).

A utilização, por grupos marginalizados historicamente, do ciberespaço e de seus aparatos disponíveis para comunicar, surge como uma alternativa contra-hegemônica possível em relação aos novos modos de dominação da contemporaneidade, como traz Paiva (2002) em “minorias flutuantes”. De acordo com a autora, estas formas fluidas de agir que envolvem relacionar as dinâmicas da comunidade com o espaço virtual se fazem necessárias para que esses grupos resistam à dominação nesses novos territórios (2002, p. 14).

Esta característica relacionada à “maleabilidade” dos formatos e formas de agir do Sertão Místico também se aproxima das reflexões sobre cultura popular desenvolvidas por autores como Canclini (1990), Barbero (2001), Hall (2003) e Bispo (2023). Estes destacam o caráter “híbrido” da cultura popular, que se relaciona com a cultura hegemônica e confluencia com elementos desta para construir sentidos próprios. Em relação às estratégias relacionadas à narrativa e ao local do mediador, os pensamentos de (Benjamin, 1936), Motta (2013) e Marialva (2013) permitem compreender como o projeto mobiliza a oralidade como forma de comunicação, valorizando o ato de contar histórias e evidenciando o papel do narrador na construção e na preservação da memória.

Ainda no campo narrativo, Thomé e Reis (2024) contribuem para compreender os locais ocupados por João Paulo na narrativa, articulando mediação e narração que, por muitas vezes, as realizam de forma subjetiva e dialógica com o público. No entanto, é importante destacar alguns pontos: apesar da centralidade em volta da figura de João Paulo estar entre as estratégias narrativas adotadas pelo Sertão Místico, este fator pode ter contribuído para que o outro mediador presente em algumas das produções do canal permanecesse no anonimato. O mesmo não é apresentado em nenhum momento das produções para os espectadores, apesar de ser uma figura determinante em muitas produções quando conversa diretamente com o público e também conduz as perguntas aos entrevistados. Assim, este fator compromete a dinâmica dialógica proposta pelo próprio canal. Outra questão importante a ser destacada neste mesmo campo é a falta de transparência em relação a ficha técnica dos vídeos. Em nenhuma das produções analisadas está identificado a quem pertence cada uma das funções desempenhadas, como edição, captação de imagem, captação de áudio etc. O único nome que fica claro é o de João

Paulo durante os vídeos, não deixando claro se existe uma equipe por trás ou se ele é o único responsável por todas as demandas. Por fim, alinhando as contribuições dos autores citados acima com os conceitos trazidos por Barbero (2001) em relação à cultura popular e Motta (2013) a respeito das narrativas, conseguimos compreender que o fato de o Sertão Místico se apropriar de suas próprias histórias para então contá-las o caracteriza como projeto de potencial contra-hegemônico, independentemente da intencionalidade deste movimento.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao buscar compreender as dinâmicas de grupos oriundos da cultura popular que comunicam seus saberes ligados à fé utilizando o formato audiovisual nos ambientes digitais, a presente pesquisa realizou um mapeamento de perfis com estas características no YouTube. A partir dos critérios de seleção estabelecidos, o estudo analisou mais profundamente o perfil Sertão Místico para entender quais as estratégias narrativas mobilizadas para comunicação e circulação desses saberes. Para isso, foi utilizada a Análise da Materialidade Audiovisual (Coutinho, 2016) como metodologia para a análise das estratégias nos seguintes eixos narrativos: “Audiovisualidade” (texto + som + imagem + tempo + edição); “Temática”; “Mediação”; “Abordagem da fé”; e “Interação com o público”.

Como resultado, o estudo encontrou dez estratégias narrativas que dialogam com elementos hegemônicos e contra-hegemônicos. Estas envolvem uma edição dinâmica que introduz o espectador em uma experiência narrativa imersiva; a valorização da comunicação oral como condutora das histórias e da identidade nordestina como contexto tanto por meio das imagens quanto da paisagem sonora; a centralidade da fé como temática que guia toda a história do canal; e a abordagem dialógica que cria uma proximidade entre o mediador e o público.

Compreende-se que o projeto Sertão Místico utiliza ferramentas visuais, sonoras e estruturais para construir narrativas que confluenciam práticas dos modos populares, como a utilização da oralidade no ato de compartilhar histórias e saberes, com as demandas contemporâneas no espaço virtual. Para isto, a escolha do audiovisual como linguagem se mostra essencial por permitir que o espectador escute e veja o que está sendo apresentado, podendo emergir em um cenário que, por muitas vezes, está distante de sua realidade de forma física e/ou simbólica. A articulação dessas duas realidades (física e virtual) e de seus respectivos modos, junto às escolhas feitas pelo projeto para conduzir as narrativas, evidencia singularidades à identidade comunicacional do Sertão Místico e no que este representa comparado a perfis semelhantes (como os mapeados anteriormente), tornando-o um importante objeto de estudo.

Em relação à outra pergunta mobilizada nesta pesquisa, que visa responder como o Sertão Místico contribui para a desmistificação de estigmas consolidados historicamente a respeito da identidade nordestina e da cultura popular, a pesquisa compreende que a característica mais

relevante dentre as estratégias narrativas que contribuem para a resposta é a polifonia presente, aliada à representação de realidades pelos próprios personagens que as vivem. Não se trata da falta de mediação: esta se apresenta em elementos como, por exemplo, a presença do narrador, a intervenção da câmera, dos algoritmos e dos efeitos da edição. Inclusive, em relação a este aspecto, é relevante destacar que esta polifonia característica das entrevistas não acompanha os modos adotados pela mediação, centralizada na figura de João Paulo.

No entanto, quando retomamos o pensamento de Motta (2013), que defende que o ato de narrar não apenas representa a realidade, mas a constrói ativamente, e considerando que a cultura popular foi constantemente “narrada” pelos meios hegemônicos da forma que lhes convinha, ter personagens como contadores de suas próprias histórias possibilita que estes a construam e ressignifiquem suas realidades e os sentidos presentes nas mesmas. Este fato localiza o perfil como projeto que resiste ao movimento da colonialidade de apagamento das memórias e modos destes grupos.

A pesquisa também contribui para o pensamento sobre como os sujeitos historicamente marginalizados e, neste caso, aqueles oriundos da cultura popular, utilizam estratégias narrativas específicas e também outras hegemônicas produzidas neste espaço para comunicar, e como este movimento pode ser compreendido como contra-hegemônico. Refere-se a uma estratégia contracolonial de utilizar artifícios da colonialidade para combatê-la por dentro (Bispo, 2023). Por fim, o presente estudo pode auxiliar em futuras pesquisas que possuam como temática a utilização do audiovisual por grupos que possuem a oralidade como instrumento de comunicação primordial, buscando compreender ainda como estes se articulam em ambientes digitais.

Como contribuições práticas, ao mobilizar noções que envolvem decolonialidade, contra-hegemonia e contracolonialidade, este trabalho não apenas se limita a tratar estes conceitos como categorias analíticas, mas também os incorpora na estruturação de toda a pesquisa. Neste sentido, a adoção de termos como “contracolonização” e “confluência”, assim como de “modos populares” como alternativa para referenciar cultura popular neste trabalho, visa fortalecê-los semanticamente e resistir ao apagamento epistemológico destas formas de comunicação no campo acadêmico-científico. Trata-se de uma escolha terminológica e epistemológica que pretende incentivar a circulação de termos utilizados por uma perspectiva decolonial e contracolonial nas discussões acadêmicas.

Além disso, este trabalho auxilia a discussão do papel do mediador nas produções audiovisuais contemporâneas, buscando compreender quais são as implicações que as dinâmicas

das plataformas digitais e das necessidades atuais têm diante desta função. No presente trabalho,

O mediador desempenha também o papel de narrador e personagem condutor das histórias, que são narrativas que seguem uma jornada quase pessoal dele. Entretanto, é possível observar que essa flexibilidade de “funções” não interfere na contribuição simbólica de cada papel desempenhado em relação ao compartilhamento de relatos, histórias, memórias e saberes. Apesar da fluidez no deslocamento desses lugares, é possível perceber quando cada um deles está sendo desempenhado. Esta abordagem ajuda a ampliar o olhar para conceitos que envolvem este sujeito e compreender quais são as novas possibilidades apresentadas a este no contexto do ciberespaço.

Como lacuna encontrada neste trabalho, é ressaltada a dificuldade de encontrar pesquisas com temáticas e articulações semelhantes, especialmente em relação à religiosidade popular e plataformas digitais no campo da Comunicação. Assim, foi necessário adaptar palavras-chave e métodos para realizar este estudo com poucos referenciais teóricos de trabalhos semelhantes. Outra questão encontrada é o fato de que, apesar de analisar as estratégias narrativas do projeto, a falta de investigação acerca da recepção do público nas plataformas digitais e da ação efetiva dos algoritmos dificulta a compreensão do real impacto deste projeto de forma prática.

Desta forma, como sugestão para pesquisas futuras, destaca-se realizar estudos que se proponham a pensar o papel dos algoritmos como um instrumento da colonialidade, e como estes influenciam em processos de retirada, permanência e ocupação de territórios virtuais por grupos sociais marginalizados que agora também disputam espaços no ambiente digital. Ainda pensando em território, vale pensar em futuros trabalhos que se preocupem em tensionar questões a respeito de quais são os novos “latifúndios” que se apropriam de grandes espaços no ambiente cibernético.

Por fim, indicam-se estudos que busquem analisar como a utilização do audiovisual contribui para a preservação de saberes e memórias de grupos pertencentes à cultura popular, bem como o impacto desta ação sobre seus coletivos e seus descendentes no que diz respeito à perpetuação de seus modos. Vale pensar também como a utilização da internet, aliada ao uso do audiovisual, pode auxiliar para que os compartilhamentos de saberes e vivências continuem seu fluxo durante as gerações e contribuam, efetivamente, para mudanças sociais em campos epistemológicos, políticos e sociais.

Referências Bibliográficas

AGUIAR, Carlos Eduardo Souza; SILVA, Dayana K. Melo da. Decolonialidade e comunicação contracolonial no tempo das catástrofes. **Revista Extraprensa**, São Paulo, v. 17, n. 1, p. 29-45, 2024. Disponível em:

https://revistas.usp.br/extraprensa/pt_BR/article/view/219380/205508#content/citation_reference_10. Acesso em: 12 maio 2026.

BARBOSA, Marialva. **História da comunicação no Brasil**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

BARDI, Julia. Narrativa e oralidade: rasuras nas práticas coloniais de transmissão. **REVASF**, Petrolina-PE, v. 14, n. 35, p. 01-19, dez. 2024. Disponível em: <https://doi.org/10.5281/zenodo.14653541>. Acesso em: 12 maio 2026.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. São Paulo: Edições 70, 2011.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.

BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGOUEL, Ramón. **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. Belo Horizonte: Autêntica, 2018. Disponível em:

<https://www.grupoautentica.com.br/produto/decolonialidade-e-pensamento-afrodiasporico-344>. Acesso em: 12 maio 2026.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998. Disponível em: <https://teoliteraria.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/02/bhabha-homi-k-o-local-da-cultura.pdf>. Acesso em: 12 maio 2026.

BISPO, Antonio. **A terra dá a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora, 2023.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Os deuses do povo**: um estudo sobre a religião popular. 3. ed. Uberlândia: EDUFU, 2007.

BURGESS, Jean; GREEN, Joshua. **YouTube e a revolução digital**. São Paulo: Aleph, 2018. Disponível em: <https://introducaocomunicacao.wordpress.com/wp-content/uploads/2020/08/texto-g.22-capitulos-5-a-8-in-youtube-e-a-revolucao-digital-de-jean-burgess-e-joshua-green.pdf>. Acesso em: 12 maio 2026.

CABRAL, A. Marques. Sobre decolonialidade da fé e heterotopias: a macumba como espiritualidade marginal e teogonia marginalizada. **Sacrilegens**, Juiz de Fora, v. 21, Edição Especial, 2024. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/sacrilegens/article/view/45167>. Acesso em: 8 maio 2026.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: EDUSP, 1990. Disponível em: <https://pdfcoffee.com/nestor-garcia-canclini-culturas-hibridas-pdf-free.html>. Acesso em: 12 maio 2026.

CARDOSO, Letícia Conceição Martins. Hegemonia e contra-hegemonia na cultura popular do Maranhão. **Revista de Políticas Públicas**, São Luís, v. 22, p. 741-758, 2018. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=321158844037>. Acesso em: 8 maio 2026.

COSTA, Fabiana Siqueira da; KANYAT, Lizbeth. Cultura participativa: uma análise de representação das fanfictions da telenovela Carrossel. In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO SUDESTE, 21., 2016, Engenheiro Coelho. **Anais [...]**. Engenheiro Coelho: Unasp, 2016. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/sudeste2016/resumos/R53-0440-1.pdf>. Acesso em: 12 maio 2026.

COUTINHO, Iluska Maria da Silva. O telejornalismo narrado nas pesquisas e a busca por cientificidade: A análise da materialidade audiovisual como método possível. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 39., 2016, São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: Intercom, 2016. Disponível em:

<https://portalintercom.org.br/anais/nacional2016/resumos/R11-3118-1.pdf>. Acesso em: 12 maio 2026.

DANTAS, José Guibson Delgado. Teoria das Mediações Culturais: Uma Proposta de Jesús Martín-Barbero para o Estudo de Recepção. In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO NORDESTE, 10., 2008, São Luís. **Anais [...]**. São Paulo: Intercom, 2008. Disponível em: <http://intercom.org.br/papers/regionais/nordeste2008/resumos/R12-0015-1.pdf>. Acesso em: 12 maio 2026.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala**: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. Rio de Janeiro: Record, 2003.

GILLESPIE, Tarleton. The Relevance of Algorithms. In: GILLESPIE, Tarleton; BOCZKOWSKI, Pablo; FOOT, Kirsten (ed.). **Media Technologies**. Cambridge, MA: MIT Press, [forthcoming]. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/nKwQNPrx5Zr3yrMjh7tCZVk/?lang=pt>. Acesso em: 12 maio 2026.

GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do cárcere**. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. Disponível em: <https://rebeldesistemico.wordpress.com/wp-content/uploads/2016/10/antonio-gramsci-cadernos-do-cc3a1rcere-vol-i.pdf>. Acesso em: 12 maio 2026.

GRAMSCI, Antonio. **Os intelectuais e a organização da cultura**. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 8. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. Disponível em: <http://arquivos.eadadm.ufsc.br/somente-leitura/videos/modulo4/Antropologia/material/A%20Identidade%20Cultura%20na%20pos-modernidade.pdf>. Acesso em: 12 maio 2026.

HERVIEU-LÉGER, Danièle. **O peregrino e o convertido**: a religião em movimento. Petrópolis: Vozes, 2008. Disponível em:

https://www.researchgate.net/publication/272662926_HERVIEU-LEGER_D_O_peregrino_e_o_convertido_a_religiao_em_movimento_Petropolis_Vozes_2008. Acesso em: 12 maio 2026.

HOOVER, Stewart M. Media and the imagination of religion in contemporary global culture. **European Journal of Cultural Studies**, v. 14, n. 6, p. 610-625, 2011.

HORTEGAS, Monica Giraldo. Religião popular e sincretismo na América Latina: uma análise decolonial. **Revista Vozes dos Vales: Publicações Acadêmicas, UFVJM**, n. 20, ano X, p. 1-16, out. 2021. Disponível em: <https://site.ufvjm.edu.br/revistamultidisciplinar/files/2021/10/Hortegas.pdf>. Acesso em: 12 maio 2026.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. Tradução de Susana Alexandria. 2. ed. São Paulo: Aleph, 2009. Disponível em: <https://cienciaslinguagem.eca.usp.br/L3JenkinsConvergencia.pdf>. Acesso em: 12 maio 2026.

KAPLÚN, Mario. **El comunicador popular**. Quito: CIESPAL, 1985. Disponível em: <https://www.scribd.com/doc/101042075/El-Comunicador-Popular>. Acesso em: 12 maio 2026.

LÓTMAN, J.M. Introduzione. In: LÓTMAN, J.M.; USPENSKIJ, B.A. (org.). **Tipologia della cultura**. Tradução de M.B. Faccani et al. Milano: Bompiani, 1975. p. 25-35.

MALDONADO-TORRES, Nelson. A topologia do ser e a geopolítica do conhecimento: modernidade, império e colonialidade. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, Coimbra, n. 80, p. 71-114, 2008. Disponível em: <http://journals.openedition.org/rccs/695>. Acesso em: 12 maio 2026.

MANOVICH, Lev. **The Language of New Media**. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2001. Disponível em: https://dss-edit.com/plu/Manovich-Lev_The_Language_of_the_New_Media.pdf. Acesso em: 12 maio 2026.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.

MELO, José Marques de. Folkcomunicação na era digital: a comunicação dos marginalizados invade a aldeia global. In: BIENAL IBEROAMERICANA DE COMUNICACIÓN, 5., 2005, México. **Conferência [...]**. México: Instituto Tecnológico de Monterrey, 2005. Disponível em: <http://www.metodista.br/unesco/encipecom>. Acesso em: 8 maio 2026.

MIGNOLO, Walter D. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 32, n. 94, 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/nKwQNPrx5Zr3yrMjh7tCZVk/?lang=pt>. Acesso em: 12 maio 2026.

MORAES, D. de. Hegemonia cultural e poder: notas sobre a contribuição gramsciana. In: MORAES, D. de. **Crítica da mídia e hegemonia cultural**. 1. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 2016. p. 15-29.

MOTTA, Luiz Gonzaga. **Análise crítica da narrativa**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013.

OLIVEIRA, Elda Rizzo de. **O que é benzeção**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

OLIVEIRA, Elizabeth de Souza; LUCINI, Marizete. O Pensamento Decolonial: Conceitos para Pensar uma Prática de Pesquisa de Resistência. **Boletim Historiar**, v. 08, n. 01, p. 97-115, jan./mar. 2021. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/historiar/index>. Acesso em: 12 maio 2026.

ORTIZ, José et al. Giving voice to the voiceless: the use of digital technologies by marginalized groups. **Communications of the Association for Information Systems**, v. 45, n. 1, p. 20-38, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.17705/1CAIS.04502>. Acesso em: 12 maio 2026.

PAIVA, Raquel. Minorias Flutuantes. Novos aspectos da contra-hegemonia. **Animus: Revista Interamericana de Comunicação Midiática**, v. 1, n. 2, 2024. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/animus/article/view/90269>. Acesso em: 8 maio 2026.

PAIVA, Raquel. **O retorno da comunidade: os novos caminhos do social**. Rio de Janeiro: Mauad, 2003.

PERUZZO, Cicilia Maria Krohling. **Fundamentos teóricos da comunicação popular, comunitária e alternativa.** Vitória: EDUFES, 2024. Disponível em: <https://repositorio.ufes.br/server/api/core/bitstreams/3400f8b7-1354-421b-b1da-8e75a459b740/content>. Acesso em: 12 maio 2026.

PERUZZO, Cicilia Maria Krohling. **Pedagogia da comunicação popular e comunitária nos movimentos sociais.** Porto Alegre: Sulina, 2025. Disponível em: <https://www.editorasulina.com.br/biblioteca/9786557590812.pdf>. Acesso em: 12 maio 2026.

PIRES FERREIRA, Jerusa. **Armadilhas da memória e outros ensaios.** Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

POELL, Thomas; NIEBORG, David; VAN DIJCK, José. Plataformização. **Fronteiras – Estudos Midiáticos**, São Leopoldo, v. 22, n. 1, p. 2-10, 2020. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/341921979_Plataformizacao. Acesso em: 8 maio 2026.

REIS, Marco Aurelio; ARRUDA, Elias. Do análogo à Inteligência Artificial: fases históricas da comunicação decolonial no Brasil (1980–2024). In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 48., 2025, Vitória – ES. **Anais [...]**. Vitória: Faesa, 2025. Acesso em: 8 maio 2026.

REIS, Marco Aurelio; THOMÉ, Claudia de Albuquerque. O narrador dialógico na reconfiguração do jornalismo pós-guina subjetiva. **Rizoma**, Santa Cruz do Sul, v. 11, n. 1, p. 27–48, 2023. Disponível em: <https://seer.unisc.br/index.php/rizoma/article/view/17923>. Acesso em: 1 jun. 2026.

RINCÓN, Omar. Mutações bastardas da comunicação. **MATRIZES**, São Paulo, v. 12, n. 1, p. 65–78, 2018. Disponível em: <https://revistas.usp.br/matrizes/article/view/145682>. Acesso em: 8 maio 2026.

ROCHA, Nilton José dos Reis; SILVA, Kelly Cristina Rodrigues. Oralidade – e o povo sobrevive na sua fala reinventada. **Comunicação & Informação**, Goiânia, v. 10, n. 1, p. 114-125, jan./jun. 2007. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/ci/article/view/10346>. Acesso em: 12 maio 2026.

RONSINI, Veneza Mayora et al. Comunicação, mudança social e movimento permacultural. **Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación**, v. 21, n. 41, p. 73-83, 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.55738/alaic.v21i41.929>. Acesso em: 8 maio 2026.

ROSA, Antonio Celestino; LOUREIRO, Marcos Dantas. O uso de hashtags e a gestão algorítmica de dados no Instagram. **Liinc em Revista**, Rio de Janeiro, v. 18, n. 2, e6054, 2022. Disponível em: [link suspeito removido]. Acesso em: 12 maio 2026.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, n. 79, p. 71-94, nov. 2007. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/nec/a/ytPjkXXYbTRxnJ7THFDBrgc/?lang=pt>. Acesso em: 8 maio 2026.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (org.). **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Cortez, 2010. Disponível em: <https://www.icict.fiocruz.br/sites/www.icict.fiocruz.br/files/Epistemologias%20do%20Sul.pdf>. Acesso em: 8 maio 2026.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção**. 4. ed. São Paulo: EdUSP, 2006.

SILVA, João da. **Narrativas audiovisuais interativas: desafios e tendências na era digital**. 2026. 120 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2026.

STEIL, Carlos Alberto. Pluralismo, modernidade e tradição: transformações do campo religioso. **Ciencias Sociales y Religión**, Porto Alegre, v. 3, n. 3, p. 115-129, 2001. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/csr/article/view/8669434>. Acesso em: 8 maio 2026.

THOMÉ, Cláudia; REIS, Marco Aurelio. Estratégias narrativas do telejornalismo: mapeamento, análise e estudo de caso. In: KNEIPP, Valquíria; PICCININ, Fabiana; ANDRADE, Ana Goulart de (coord.). **Realidades televisivas**. 1. ed. [s.l.]: Ria Editorial, 2024. p. 34-48. Disponível em: [11. Estratégias narrativas do telejornalismo.pdf - Google Drive](#). Acesso em: 01 jun. 2026

WALSH, Catherine; OLIVEIRA, Luiz Fernandes de; CANDAU, Vera Maria Ferrão. Colonialidade e pedagogia decolonial: para pensar uma educação outra. **Education Policy Analysis Archives**, v. 26, n. 83, p. 1-16, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.14507/epaa.26.3874>. Acesso em: 12 maio 2026.

WILLIAMS, Max. Social media democracy: How algorithms shape public discourse and marginalise voices. **Journal of Media and Rights**, v. 3, n. 1, p. a20, 2025. Disponível em: <https://doi.org/10.4102/JMR.v3i1.20>. Acesso em: 12 maio 2026.

APÊNDICE A

TABELA A-1: MAPEAMENTO DE CANAIS NO YOUTUBE

Nome do canal	Assunto abordado no canal	Nº de inscritos	Nº de vídeos	Link
@luzdocongo2927	Um personagem específico que aborda diversos assuntos sobre Umbanda	11,9 mil	119	https://www.youtube.com/@luzdocongo2927
@SóBençãosdeDeus	Personagens ligados à cultura popular aparentemente gerados por IA, como benzedeiras, trabalhadores rurais etc, se dirigindo ao espectador com palavras de afirmação, rezas e conselhos.	172 mil	1,5 mil	https://www.youtube.com/@S%C3%B3Ben%C3%A7%C3%A3osdeDeus
@Casadepretovelho	Vídeos sobre como fazer benzimentos, patuás e banhos de ervas; mensagens de pretos velhos aparentemente gerados por IA e outros conteúdos	128 mil	806	https://www.youtube.com/@casadepretovelho

	ligados a rel			
@AidaPedrosaAstrologa	Personagem que se identifica como “mentora de bruxas”, ensina benzimentos e outros assuntos ligados a espiritualidade. Oferece serviços para renda extra.	4,7 mil	1,7 mil	https://www.youtube.com/@AidaPedrosaAstrologa/shorts
@passadorevelaofuturo	Cortes de pessoas vidente prevendo situações e personagens ligados à fé articulando saberes.	368 mil	5,7 mil	https://www.youtube.com/@passadorevelaofuturo/shorts
@mundoesoterico461	Personagens aparentemente gerados por IA associados aos pretos velhos fazendo orações, e outros cortes de personagens ligados a espiritualidade falando sobre o assunto.	60,8 mil	1 mil	https://www.youtube.com/@mundoesoterico461/shorts
@sertaomistico	Entrevistas e outros conteúdos com personagens ligados à religiosidade popular nordestina	98,9 mil	363	https://www.youtube.com/@sertaomistico/shorts

Fonte: Elaboração própria (2026)

APÊNDICE B

TABELA B-1: MAPEAMENTO DE VÍDEOS NO YOUTUBE

Assunto do vídeo	Nome do canal	Nº de visualizações	Link Data de acesso: 22/01/26
Entidade “preto velho” benze criança, com música ao fundo que pede respeito aos adeptos da religião.	@luzdocongo292	8,7 mil	https://www.youtube.com/shorts/G0DokT MKQOg
Benzedeiro aparentemente gerado por Inteligência artificial (IA) faz reza com erva em espectador.	@SóBençãosdeDeus	35 mil	https://www.youtube.com/shorts/acQPSc QBXxc
Benzedeira aparentemente gerada por IA reza o espectador com erva.	@SóBençãosdeDeus	31 mil	https://www.youtube.com/shorts/6N6Wb 20eyGU
Homem vaqueiro aparentemente gerado por IA benze espectador com erva.	@SóBençãosdeDeus	41 mil	https://www.youtube.com/shorts/QidCSF BB0xw
Feitura de um café com imagens gráficas de pretos velhos como efeito do vídeo. Ponto ligada a entidade sendo tocado no fundo do vídeo.	@Casadepretovelho	10 mil	https://www.youtube.com/shorts/KxQ7fj1 4SHc
Benzedeira aparentemente gerada em IA benze	@SóBençãosdeDeus	38 mil	https://www.youtube.com/shorts/U2gfeDi oaKw

espectador com erva e medalha.			
Benzedeira aparentemente gerada em IA benze espectador com erva.	@SóBençãosdeDeus	54 mil	https://www.youtube.com/shorts/ZMXYD83xOXk
Benzedeira aparentemente gerada em IA benze espectador com crucifixo e tesoura, “cortando” o mau olhado e inveja.	@SóBençãosdeDeus	59 mil	https://www.youtube.com/shorts/Y1yMtmUW8vA
Senhora lavadeira aparentemente gerada por IA, lava roupa em zona rural enquanto se refere ao espectador com mensagem de esperança, citando Deus.	@SóBençãosdeDeus	20 mil	https://www.youtube.com/shorts/8hZJAKZVuU
Benzedeira aparentemente gerada por IA benze espectador com erva.	@SóBençãosdeDeus	89 mil	https://www.youtube.com/shorts/QqQpL-D3wSI
Benzedeira aparentemente gerada por IA benze espectador com erva e santo na mão.	@SóBençãosdeDeus	129 mil	https://www.youtube.com/shorts/3Lauonoavg
Ensino de benzimento utilizando palitos de fósforo	@AidaPedrosaAstrol oga	15 mil	https://www.youtube.com/shorts/qpAw3NFnJOM
Benzedeiro aparentemente gerado por IA benze espectador com rosário, ervas e velas ao fundo.	@SóBençãosdeDeus	94 mil	https://www.youtube.com/shorts/oDZqLjl6hag

Personagem nomeada como “vovó Dalvina benzedeira” aparentemente gerada por IA benze espectador com velas e bíblia ao fundo.	@SóBençãosdeDeus	70 mil	https://www.youtube.com/shorts/20rEDVKhiAQ
Personagem aparentemente gerada por IA nomeada como “vovó Tereza benzedeira” benze espectador com erva em zona rural, com galinhas ao fundo.	@SóBençãosdeDeus	383 mil	https://www.youtube.com/shorts/VHuwSF8zFas
Benzedeira aparentemente gerada por IA benze espectador com tesoura “cortando o mau”, velas, crucifixo e flores no cenário.	@SóBençãosdeDeus	27 mil	https://www.youtube.com/shorts/txu8D4NaI5A
Corte de vidente Vandinha Lopes falando sobre benzimento de “bucha virado”	@passadorevelaofuturo	5,5 mil	https://www.youtube.com/shorts/oqWi2Tz9Fdc
Preta velha aparentemente gerada por IA fazendo oração para espectador.	@mundoesoterico461	11 mil	https://www.youtube.com/shorts/K4_fj6PtTE
Benzedeira aparentemente gerada por IA benze espectador com a folha “Espada de São Jorge”	@SóBençãosdeDeus	62 mil	https://www.youtube.com/shorts/IfEUyfqNUYg
Benzedeiro aparentemente gerado por IA benze	@SóBençãosdeDeus	39 mil	https://www.youtube.com/shorts/We_xZh_Q3b4

espectador com ervas em zona rural.			
Benedeira aparentemente gerada por IA benze espectador com ervas em zona rural.	@SóBençãosdeDeus	49 mil	https://www.youtube.com/shorts/xMRpnIwrfZk
Benedeira aparentemente gerada por IA benze espectador com ervas em zona rural.	@SóBençãosdeDeus	17 mil	https://www.youtube.com/shorts/NTUir79n5Y8
Benedeiro aparentemente gerado por IA benze espectador com ervas, com imagem de santo e vela ao lado.	@SóBençãosdeDeus	86 mil	https://www.youtube.com/shorts/ReY-BwSoFls
Montagem de benedeira benzendo criança, rezando em seu altar, com imagens de seu oratório com divindades e elementos da religiosidade popular.	@sertaomistico	591	https://www.youtube.com/shorts/kHU8htBaLrM

Fonte: Elaboração própria (2026)

APÊNDICE C

TABELA C-1: ENTREVISTAS SELECIONADAS PARA ANÁLISE

	Nome do vídeo	Número de visualizações	Data	Tempo de vídeo	Link
1	Entrevista com Apolo, o Medium Rezador de Euclides da Cunha - BA	245 mil	25 de março de 2024	00:23:33	https://www.youtube.com/watch?v=-U7387kS29I&t=713s&pp=ygUUZW50cmV2aXN0YSBjb20gYXBvbG8%3D
2	Entrevista com Pai João Bosco do Terreiro Aldeia Pena Branca - Petrolina, PE	130 mil	11 de dezembro de 2024	02:40:33	https://www.youtube.com/watch?v=a-sBIvJKvVI&p=ygU8ZW50cmV2aXN0YSBjb20gcGFpIGpvYW8gYm9zY28gZG8gdGVycmVpcm8gYWxkZWlhIHBlbmEgYnJhbmNh
3	Conversando com o Medium Paulo: A Incrível Incorporação do Caboclo Sultão das Matas	150 mil	24 de março de 2024	00:42:25	https://www.youtube.com/watch?v=mAiqzilUuRg&t=625s&pp=ygUeY29udmVyc2FuZG8gY29tIG8gbWVkaXVtIHBhdWxv

4	Dona Maria de Wilson a Rezadeira de Chorrochó - BA	40 mil	07 de julho de 2023	00:06:31	https://www.youtube.com/watch?v=KIQIX33_ogQ&t=3s&pp=ygUUZG9uYSBtYXJpYSByZlXphZGVpcmE%3D
---	--	--------	---------------------	----------	---

Fonte: Elaboração própria (2026)