

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
GRADUAÇÃO EM JORNALISMO

João Pedro Pinto Freitas

QueerQuote: o jornalismo colaborativo como estratégia de empoderamento à arte
LGBTQIAPN+

Juiz de Fora

2026

João Pedro Pinto Freitas

**QueerQuote: o jornalismo colaborativo como estratégia de empoderamento à arte
LGBTQIAPN+**

Memorial Descritivo apresentado como pré-requisito para obtenção de grau de bacharel no curso de Jornalismo da Faculdade de Comunicação Social da Universidade Federal de Juiz de Fora.

Orientador: Prof. Dr. João Paulo Malerba.

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)

Freitas, João Pedro Pinto.

QueerQuote : o jornalismo colaborativo como estratégia de empoderamento à arte LGBTQIAPN+ / João Pedro Pinto Freitas. -- 2026.

55 f. : il.

Orientador: João Paulo Carrera Malerba

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Comunicação Social, 2026.

1. Jornalismo colaborativo. 2. Jornalismo digital. 3. Arte LGBTQIAPN+. 4. Plataforma digital. 5. Juiz de Fora. I. Malerba, João Paulo Carrera, orient. II. Título.

João Pedro Pinto Freitas

**QueerQuote: o jornalismo colaborativo como estratégia de empoderamento à arte
LGBTQIAPN+**

Memorial Descritivo apresentado como pré-requisito para obtenção de grau de bacharel no curso de Jornalismo da Faculdade de Comunicação Social da Universidade Federal de Juiz de Fora.

Orientador: Prof. Dr. João Paulo Malerba.

Aprovado em 15 de julho de 2026

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. João Paulo Carrera Malerba - Orientador
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof.(a) Dra. Janaina de Oliveira Nunes Ribeiro - Convidada
Universidade Federal de Juiz de Fora

Me. Yan Gabriel da Conceição Oliveira – Convidado
Universidade Federal de Ouro Preto

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, à minha mãe. Sua luta e perseverança como mãe solteira, além de possibilitar mudar as nossas vidas através da educação, alterou os nossos futuros e quebrou um ciclo geracional familiar de falta de acessos básicos à educação e à capacitação profissional. Em segundo lugar, agradecer ao meu pai e à minha madrastra, por ainda que tenhamos vivido em lares separados, sempre terem me dado todo o suporte humano necessário; além de desde a minha infância terem me apoiado a seguir atrás das minhas curiosidades com os computadores e com a fotografia. Sem esse incentivo, eu jamais teria me apaixonado pelo conhecimento e tido a liberdade de aprender a criar e me expressar, quiçá teria me aproximado do jornalismo. Em terceiro lugar, quero agradecer aos meus avós por terem cuidado de mim diante das dificuldades e imprevisibilidades da vida. Aos meus irmãos, agradeço por terem resgatado o sentimento de amor e dedicação, algo extremamente necessário para retomar meu foco à conclusão do curso de jornalismo e à realização desse trabalho.

Ao meu namorado Fidel Marques, com quem tenho o prazer de dividir a vida cotidiana, com nossos pensamentos, questionamentos e discussões sobre a vida e qualquer outro assunto, agradeço por nunca ter deixado eu desacreditar das minhas habilidades profissionais e por toda a ajuda prestada durante a realização desse trabalho. Aos meus amigos Yan, Alissa, Pilar e Kelvin, que mesmo com a distância física ou temporal, são portos-seguros e estiveram por mim em momentos cruciais da minha vida.

Agradeço ao meu psiquiatra Dr. Raphael e minha terapeuta Nathália, o trabalho de vocês permitiu me enxergar através das minhas próprias especificidades e não de um padrão inalcançável. Me entender como pessoa com TDAH foi o ponto de virada para catalisar a conclusão de minha graduação.

Por fim, agradeço ao meu orientador João Paulo Malerba, por sempre estar presente quando precisei de auxílio e por sua capacidade de escuta; de ter entendido as minhas especificidades e dificuldades. Reitero também a minha gratidão aos membros da banca, professora Janaina Nunes, com quem tive uma excelente experiência durante a disciplina de Laboratório de Jornalismo Impresso, e Yan Gabriel Oliveira, amigo, jornalista e mestre ímpar, por terem aceitado participar e dedicar seu tempo às leituras e experimentações deste trabalho.

Levanta essa cabeça (vem)
Enxuga essas lágrimas, certo?
Respira fundo
E volta a correr
Cê vai sair dessa prisão
Cê vai atrás desse diploma
Com a fúria da beleza do Sol, entendeu?
[...]
Te vejo no pódio
(AmarElo, 2019)

RESUMO

Este memorial descreve o processo de desenvolvimento do QueerQuote, uma plataforma digital de jornalismo colaborativo voltada para a criação, agregação e gestão de informação jornalística e musical sobre artistas LGBTQIAPN+, com foco na cena independente de Juiz de Fora (MG). O trabalho parte do problema dos filtros de acessos empresarial, algorítmico e social que recaem sobre a arte produzida por essa comunidade nos espaços midiáticos tradicionais e nas grandes plataformas digitais. O memorial demonstra todo o processo de concepção, arquitetura, desenvolvimento técnico e publicação da plataforma, incluindo a estrutura colaborativa de sugestões, a moderação editorial e a produção de conteúdos inaugurais a partir de entrevistas com artistas locais. Argumenta-se que o jornalismo digital e colaborativo pode atuar como ferramenta de empoderamento da arte LGBTQIAPN+, ao criar espaços midiáticos próprios que contornam os filtros hegemônicos da mídia de massa.

Palavras-chave: Jornalismo colaborativo; Jornalismo digital; Arte LGBTQIAPN+; Plataforma digital; Juiz de Fora.

ABSTRACT

This memorial describes the development process of QueerQuote, a collaborative journalism digital platform designed to create, aggregate, and manage journalistic and musical data about LGBTQIAPN+ artists, focusing on the independent artists from Juiz de Fora, Minas Gerais. The work stems from the problem of the corporate, algorithmic, and social access filters imposed on the art produced by this community in traditional media outlets and major digital platforms. The memorial demonstrates the entire process of conception, architecture, technical development, and publication of the platform, including the collaborative suggestion system, editorial moderation, and the production of inaugural content based on interviews with local artists. It argues that digital and collaborative journalism can act as a tool to empower LGBTQIAPN+ art by creating its own media spaces that bypass the hegemonic filters of mass media.

Keywords: Collaborative journalism; Digital journalism; Queer art; Digital platform; Juiz de Fora.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AIDS	Acquired Immunodeficiency Syndrome (Síndrome da Imunodeficiência Adquirida)
ALGBT	Assexuais, Lésbicas, Gays, Bissexuais e pessoas Transgênero e Travestis
API	Application Programming Interface (Interface de Programação de Aplicações)
GAG-MGM	Grupo de Apoio à Juventude Gay de Minas Gerais
HIV	Human Immunodeficiency Virus (Vírus da Imunodeficiência Humana)
HLS	HTTP Live Stream
HTML	HyperText Markup Language (Linguagem de Marcação de Hipertexto)
HTTP	Hypertext Transfer Protocol (Protocolo de Transferência de Hipertexto)
JS	JavaScript
LGBTQIAPN+	Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transexuais, Queer, Intersexo, Assexuais, Pansexuais, Não binárias e demais identidades
MGM	Movimento Gay de Minas
NTICs	Novas Tecnologias da Informação e Comunicação
Pro-Am	Profissional-Amador
RSS	Really Simple Syndication
SEO	Search Engine Optimization (Otimização para Mecanismos de Busca)
STF	Supremo Tribunal Federal
TCC	Trabalho de Conclusão de Curso
TIC	Tecnologias da Informação e Comunicação
UFJF	Universidade Federal de Juiz de Fora
XML	Extensible Markup Language (Linguagem de Marcação Extensível)

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 JORNALISMO DIGITAL E COLABORATIVO.....	13
2.1 Jornalismo digital	15
2.2 Jornalismo colaborativo.....	19
3 ARTE QUEER/LGBTQIAPN+	24
3.1 Movimento LGBTQIAPN+ no Brasil	25
3.2 Arte queer brasileira.....	29
3.3 A arte queer no espaço digital.....	31
4 DESENVOLVIMENTO DA PLATAFORMA	36
4.1 Estrutura de funcionamento.....	38
4.2 Presença digital.....	42
4.3 Normatização e diretrizes	43
4.4 Conteúdos inaugurais	44
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	46
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	50

1 INTRODUÇÃO

O poder da informação, ao longo de séculos, tem estado sob a guarda de grandes veículos corporativos de comunicação e mais recentemente empresas de tecnologia que estão sujeitos aos interesses do capitalismo e todas as suas implicações hegemônicas. Adiantando a breve discussão que será abordada posteriormente neste trabalho, o jornalismo é um dos pilares das democracias e deve carregar consigo a premissa básica democrática, um poder exercido por todos. Essa definição de “por todos” aqui, em seu significado, deveria carregar consigo a inclusão de minorias ao acesso do sentido amplo de cidadania, incluindo a representação midiática. Entretanto, não é isso que se percebe na realidade, em especial sobre a inclusão da comunidade LGBTQIAPN+ e principalmente da arte criada por seus indivíduos nos espaços de publicização midiática. O trabalho realizado nasce a partir desse problema inicial.

Segundo dados da Pesquisa Nacional de Saúde (Fiocruz, 2019), cerca de 2% da população adulta brasileira se considerava homossexual ou bissexual. Um outro levantamento mais abrangente e recente, com a inclusão de dados sobre identidade de gênero e realizado por pesquisadores brasileiros publicado na Scientific Reports da Revista Nature (Spizzirri et al., 2022), aponta uma estimativa ainda maior, de cerca de 12% de cidadãos em território brasileiro pertencentes à comunidade ALGBT¹ (assexuais, lésbicas, gays, bissexuais e pessoas transgênero e travestis). Esses são números expressivos, considerando ainda que o Brasil tem uma recente linha do tempo de conquista de direitos, remediados pelo Supremo Tribunal Federal com base na interpretação da Constituição Federal por razão da latência do Congresso Nacional em legislar sobre o tema.

Em um país conhecido por sua exuberante diversidade cultural, amplamente tratada como uma qualidade pela imprensa nacional e internacional, haver lacunas de informação sobre determinadas culturas e subculturas demonstra um problema sério de representatividade nos espaços midiáticos. Pabllo Vittar é a drag queen mais seguida nas redes sociais mundialmente (IstoÉ Gente, 2021), mas é submetida a filtros de conformidade de imagem, identidade e expressão de gênero ao ter suas músicas ignoradas em emissoras de rádio. O caso mais emblemático aconteceu em 2019, envolvendo a Rádio Super FM, quando fãs da cantora denunciaram uma declaração homofóbica dada através do WhatsApp da emissora (Extra, 2019). Na ocasião, Pabllo Vittar havia lançado a faixa *Parabéns*, com participação do Psirico,

¹ ALGBT foi a sigla utilizada pela fonte original, mantida aqui para fidelidade.

banda de pagode baiano cujo vocalista, Márcio Victor, também é considerado um forte aliado da comunidade LGBTQIAPN+. Um dos fãs da cantora enviou um pedido da música para a rádio, que respondeu afirmando não tocar a artista por não saber se Pablo ‘é homem ou mulher’. Os meios de comunicação são um meio importante para a difusão artística, especialmente por ser utilitário em afazeres domésticos ou em deslocamentos de pessoas em carros e motos. Apesar de ainda estar presente na vida de muitas pessoas, em 2025, quase 70% das músicas tocadas nas paradas musicais das rádios brasileiras eram do gênero sertanejo, com pouca participação de mulheres e minorias (Pandeló, 2026). A partir dessas observações, pode-se inferir que os artistas *queer* enfrentam filtros múltiplos: orientação sexual e identidade de gênero, raça, percepção da expressão artística, gênero musical dentre outros aspectos. As manifestações culturais-artísticas que são vistas com teor de sexualidade passam por filtros de controle estatal, social e midiático, e isso inclui segmentação por horário ou canal de mídia (Santos; Ribeiro, 2018, apud Pedrazza, 2019, p. 99).

Em junho de 2026, mês que marca as celebrações do Mês do Orgulho LGBTQIAPN+, o Ministério Público Federal iniciou uma investigação para apurar os motivos que levaram a Meta, dona dos aplicativos Instagram, WhatsApp, Facebook e Threads, a bloquear mais de 100 perfis ligados à comunidade LGBTQIAPN+ (Ministério Público Federal, 2026). Adicionalmente, plataformas que antes adotavam medidas para remoção de conteúdo com discurso de ódio como o Twitter/X, tem cada vez mais adotado posturas negligentes. Após a compra da plataforma por Elon Musk, o volume de publicações com discurso de ódio subiu 50%, enquanto o volume total aumentou em apenas 8% (Hickey et al., 2025, p. 8-9). Os crescimentos foram de transfobia em 260%, racismo em 42% e homofobia em 30% (Hickey et al., 2025, p. 11). Esses fatores têm mostrado uma necessidade de reorganizar uso do espaço digital e criar iniciativas mais seguras para a convivência digital de pessoas LGBTQIAPN+.

Adotando uma perspectiva mais regional, Juiz de Fora é uma cidade que recebe fluxos de êxodo de pessoas LGBTQIAPN+ de cidades pequenas ao seu entorno, por ser um micropolo com estruturas de ensino, saúde e comércio. Ainda assim, o município enfrenta questões de homofobia estrutural (Campos; Nunes; Lapa, 2022, p. 9). O espaço da cidade serve como um ponto de encontro entre diferentes origens, histórias e culturas, culminando em uma produção artística pulsante que enfrenta certa resistência de setores conservadores. Uma materialização desse aspecto é a realização do Miss Brasil Gay na cidade, evento que acontece no desde 1977²

² O concurso não foi realizado em 2012 (por falta de recursos privados), de 2014 a 2016 (por falta de recursos públicos) e de 2020 a 2021 (por conta da pandemia de Covid-19).

e reúne artistas de todas as federações do país para premiar a transformista/*drag queen* campeã nacional. Outro importante elemento é o *Rainbow Fest*, organizado pelo GAG-MGM³, realizado no mês de agosto, que promove espetáculos e oficinas artísticas. Entretanto, é importante levantar o debate da segmentação entre diferentes identidades dentro da própria comunidade. Eventos como o *Baile do Manifesto*⁴ emergiram como um chamamento contra a exposição dada apenas a determinados grupos, enquanto a cidade pulsa com cultura e eventos alternativos como a ativa cultura *Ballroom*⁵ artistas LGBTQIAPN+ independentes. Observando esses pontos, a cidade tem um perfil compatível com a experimentação proposta no trabalho, dada a sua pluralidade de identidades e ideias mesmo que com um universo limitado ao município.

A partir desse cenário, o presente trabalho de conclusão de curso tem como objetivo principal o desenvolvimento do QueerQuote, um produto prático de jornalismo digital e colaborativo voltado para criar, agregar e gerir informação jornalística e musical sobre artistas LGBTQIAPN+ com foco na cena independente de Juiz de Fora. A plataforma tem a finalidade de mesclar as linguagens visuais e interativas digitais, baseadas nos formatos de consumo de mídia cultural vigente. O projeto germinou a partir de três fatores: 1) A inquietação sobre a dependência de plataformas de terceiros com termos de uso voláteis em relação à proteção de minorias, cada vez mais ajustados a refletir os filtros hegemônicos da sociedade; 2) a curiosidade sobre a eficácia em criar uma plataforma alternativa com funcionalidades similares a grandes plataformas de mercado; 3) a falta de acesso a serviços de assessoria de imprensa e presença midiática para artistas independentes e pertencentes à comunidade.

Para embasar a proposta e estruturar o memorial, realizamos um estudo de como o jornalismo digital e colaborativo pode contribuir para empoderar (no sentido de criar espaços midiáticos) a arte criada pela comunidade LGBTQIAPN+ de Juiz de Fora. Para realizar essa discussão, traçamos quatro objetivos específicos, que guiam o percurso da análise. Primeiramente, por conta de sua natureza jornalística, no segundo capítulo, as materializações digital e colaborativa da imprensa são discutidas a fim de entender os fenômenos por trás das múltiplas expressões do jornalismo em um recente contexto de digitalização da sociedade.

³ GAG-MGM é a sigla do Grupo de Apoio à Juventude Gay de Minas Gerais. A organização teve início em 2000 através do nome Movimento Gay de Minas (MGM). Em 2011, o GAG-MGM foi fundado para dar continuidade ao trabalho iniciado pelo MGM em 2004 (Cultura Viva, s.d.).

⁴ O Baile do Manifesto é um evento organizado pela artista e ativista Sol Mourão através da organização Ballroom Kunt. A festividade reúne artistas locais, drag queens, DJs de Juiz de Fora e região.

⁵ Ballroom é uma subcultura LGBTQIAPN+ surgida em comunidades negras e latinas dos Estados Unidos, marcada por bailes competitivos (*balls*) com categorias de dança, moda e performance, além de redes de apoio comunitário (Gabardo; Martins; De Paula, 2022).

A partir de autores como Palacios (2014), Jenkins (2009), Lévy (1994) e Belochio (2009), dentre outros autores, foi realizado um levantamento teórico que fundamentou o desenvolvimento do produto elaborado para esse trabalho. Em seguida, considerou-se importante, no terceiro capítulo, fazer uma breve recuperação histórica da organização e da identidade moderna da comunidade LGBTQIAPN+, com base nos textos de Quinalha (2022), Pedrazza (2019) e Anoru (2024), dentre outros autores. Avançando para a parte prática, definimos como corpus de análise o desenvolvimento da própria plataforma QueerQuote e a produção de seus conteúdos inaugurais, compostos pelas entrevistas com os artistas locais Apollo e Felícia Tilion. Para detalhar essa etapa, o quarto capítulo atende ao objetivo de sistematizar o processo de criação do aplicativo, abordando desde as decisões de interação humana e editorial até a tradução dessas necessidades em funcionalidades técnicas. Por fim, alcançando nosso último objetivo, as considerações finais dedicam-se a refletir sobre os impactos do projeto para os artistas e sua arte, elaborando sobre os resultados obtidos, os limites da pesquisa e propostas para o futuro.

2 JORNALISMO DIGITAL E COLABORATIVO

O jornalismo vem se desenvolvendo em várias vertentes desde o seu surgimento até os dias atuais, passando por séculos de mudanças que acompanharam as reconfigurações da sociedade. Palacios (2014, p. 90) aponta que o jornalismo contemporâneo surgiu no contexto do industrialismo, com base na análise de Hobsbawm (1995), que comporta a transformação da produção jornalística a partir do cenário urbano moderno criado a partir dos avanços que remodelaram a vida social.

Ao longo das últimas décadas, as inovações tecnológicas permitiram, mais uma vez, que o jornalismo empreendesse novas formas de se apresentar aos seus interlocutores. A proposição de Palacios (2014) no contexto da relação jornalismo e industrialismo continua procedente ao analisarmos como a quarta revolução industrial (Schwab, 2019) tem influenciado nos hábitos da sociedade. A computação se tornou ubíqua e as pessoas passaram a carregar supercomputadores em seus bolsos (Schwab, 2019), alterando completamente a relação humana com o tempo e com o espaço.

Diante das transformações industriais absorvidas ao modo de vida contemporâneo e da possibilidade de compartilhamento de informações, a comunicação de massa adquiriu um novo paradigma de funcionamento. No modelo tradicional, caracterizado pelo fluxo de um para todos, a produção e a distribuição das mensagens permanecem concentradas em instituições responsáveis por selecionar, organizar e transmitir os conteúdos. Com o desenvolvimento das mídias digitais, essa lógica passa a coexistir com uma dinâmica todos-para-todos, ou pós-massiva, marcada pela liberação do polo da emissão, pela conexão generalizada e pela possibilidade de produção e distribuição descentralizada de informações (Lemos, 2009). Nesse sentido, a ideia de todos-para-todos não significa que todos os sujeitos estejam falando simultaneamente com todos, nem que as hierarquias comunicacionais desapareçam completamente. O conceito indica que emissores e receptores deixam de ocupar posições rigidamente fixas. Os usuários podem alternar entre diferentes papéis, como consumidores, produtores, emissores, comentaristas e redistribuidores de conteúdos. A comunicação passa, assim, a operar por meio de fluxos mais interativos e colaborativos, nos quais indivíduos e coletivos participam não apenas da recepção, mas também da produção, da circulação e da ressignificação das mensagens (Lemos, 2009).

É nesse contexto que se insere o conceito de cultura participativa. Para Jenkins (2009), essa cultura se contrapõe à concepção tradicional dos públicos como espectadores passivos e

separados dos produtores de mídia. Em vez dessa divisão rígida, os participantes passam a interagir segundo novas regras, contribuindo para a criação, a apropriação e a circulação de conteúdos em diferentes plataformas. A cultura participativa não se limita ao acesso a aparelhos ou à utilização de recursos tecnológicos, mas envolve práticas sociais de colaboração, expressão, compartilhamento e negociação de significados entre os indivíduos (Jenkins, 2009, p. 33).

Essa participação, entretanto, não deve ser entendida como um processo necessariamente igualitário. Embora os ambientes digitais ampliem as possibilidades de expressão e de intervenção dos usuários, permanecem diferenças relacionadas ao acesso, às habilidades, à visibilidade e ao poder econômico e institucional. Jenkins ressalta que corporações e determinados indivíduos ainda exercem maior poder do que consumidores isolados ou grupos de consumidores, o que demonstra que a cultura participativa amplia as possibilidades de participação sem eliminar as assimetrias existentes no sistema midiático (Jenkins, 2009).

A interação entre esses participantes também cria condições para a formação da inteligência coletiva, termo cunhado por Pierre Lévy (1994). A inteligência coletiva não corresponde simplesmente à junção de opiniões individuais, mas à possibilidade de reunir conhecimentos, experiências e habilidades distribuídos entre diferentes sujeitos para responder a questões, interpretar acontecimentos e produzir sentidos compartilhados. A ideia de convergência também é analisada por Orozco Gómez (2009), sob a ótica da convergência de tecnologias e da combinação de formatos.

A convergência tecnológica que atualmente multiplica as combinações de formatos, linguagens e estéticas, nas diversas telas, abre novos cenários e possibilidades que, por sua vez, contribuem para facilitar outros modos de interação comunicativa às suas audiências (...) as audiências vão deixando de ser apenas isso e vão se tornando usuárias, produtoras e emissoras, uma vez que a interatividade que as novas telas possibilitam ultrapassa a mera interação simbólica entre elas (...) (Orozco Gómez, 2009, p. 183-184 apud Palacios, 2014, p. 94).

Ao olhar para o jornalismo, é importante analisar como essa mudança de paradigma abriu precedentes para o surgimento de novos modelos de produtos que contrastam com as mídias de massa tradicionais. Belochio (2009, p. 17-18) aponta que o jornalismo pode ser visto como um território, no sentido de que possui um conjunto de regras, costumes e ética. Diante dessa observação, a autora ressalta que assim como em outros aspectos territoriais, "sempre que

ideias diferentes surgem com as novas gerações, é questionada a validade da organização do campo e começa uma luta que visa conservar a sua essência" (Belochio, 2009, p. 18).

Com base em todas essas transformações, o jornalismo digital passa a ser uma ferramenta de possibilidades e experimentações em que os jornalistas e consumidores podem, em sinergia, construir novos produtos, embora esse novo fazer encontre resistência em seu próprio território quando analisadas as participações populares em contraste ao que é considerado fazer jornalístico.

2.1 Jornalismo digital

O jornalismo digital, como é conhecido hoje, surgiu em sua fase embrionária como uma versão residual da informação criada para o meio impresso. Canavilhas (2014, p. 9) aponta que na década de 80, a digitalização e disponibilização de textos na internet havia ganhado espaço na imprensa escrita. Por conta da adoção de programas de computador, havia uma facilidade em transpor o texto que seria impresso para a linguagem HTML, base motora dos navegadores de computador, o que tornava a replicação digital uma tarefa sem custos adicionais.

Para o autor, foi a partir do amadurecimento da World Wide Web e de seu crescimento comercial a partir da década de 90 que o fazer jornalístico no meio digital passou da definição de jornalismo on-line para webjornalismo. O primeiro consiste na atividade de mera transposição como foi descrita no último parágrafo, enquanto no webjornalismo há o desenvolvimento nativo de características e estilos do meio.

O webjornalismo, segundo Canavilhas (2014), possui sete características que o definem: 1) a hipertextualidade, a capacidade de transformar uma leitura em vários fluxos de informação através de links, 2) a multimidialidade, a capacidade de integrar diferentes mídias ou blocos de informação e sua interconexão entre elas, 3) a interatividade, a capacidade de interagir com a informação por intermédio de funcionalidades das máquinas, 4) a memória, uma característica que tem base na infinitude de armazenamento e manutenção proporcionadas pela internet, 5) a instantaneidade, a capacidade de levar uma informação assim que ela acontece, 6) a personalização, que permite criar produtos jornalístico que comportem as necessidades específicas de cada usuário, permitindo a criação de nichos e 7) a ubiquidade, já que a informação atualmente pode ser acessada de qualquer lugar do mundo desde que haja uma conexão com a internet.

No escopo desse trabalho, é importante entender em especial como a multimídia, a interatividade e a personalização agem como catalisadores do jornalismo nativo para os meios digitais. A multimídia, como define Salaverría (2014, p. 30), é a "combinação de pelo menos dois tipos de linguagem em apenas uma mensagem". Para o autor, ela está presente no jornalismo ainda antes de sua digitalização, desde que os jornais impressos passaram a veicular fotografias, gráficos e ilustrações em conjunto com o texto a partir do desenvolvimento de técnicas de captação de imagens e impressão. Mas, é através da capilaridade da internet que a reconfiguração e recombinação dos processos de criação de uma mensagem multimídia tornam-se possíveis.

No que tange a multimídia, Salaverría (2014, p. 33) define oito tipos de formatos que já possuem palpabilidade tecnológica para serem utilizados em larga escala no jornalismo. Esses elementos podem ser utilizados em conjunto para produzir informação.

Concretizemos essa enumeração: hoje em dia, os conteúdos multimídia podem ser constituídos por oito elementos diferentes: 1) texto; 2) fotografia; 3) gráficos, iconografia e ilustrações estáticas; 4) vídeo; 5) animação digital; 6) discurso oral; 7) música e efeitos sonoros; 8) vibração. (Salaverría, 2014, p. 33)

Como dito anteriormente, o texto é a primeira unidade elementar a aparecer no jornalismo digital. Salaverría (2014, p. 33) o seleciona como o formato que oferece o conteúdo mais racional e interpretativo diante de todos os outros, uma vez que trabalha com a ideia conceitual, no sentido imaginativo, em contraste com os formatos gráficos e audiovisuais que se voltam para a emotividade e a espetacularização. O desenvolvimento da linguagem de marcação HTML foi essencial para a integração de outros elementos ao texto, que em conjunto com o enriquecimento das infraestruturas das Novas Tecnologias de Informação e Comunicação (NTICS⁶) permitiram o desenvolvimento de interfaces cada vez mais rápidas e instantâneas.

A fotografia, antes dependente do processo de impressão para distribuição, agora torna-se ubíqua e maleável, adquirindo a capacidade de ser editada, ressignificada e redistribuída em massa. O autor exemplifica que "as publicações na internet não têm fronteiras para a fotografia, seja em termos de número, dimensão ou formato" (2014, p. 34). Esse fenômeno também

⁶ NTICS é a sigla para Novas Tecnologias da Informação e Comunicação e designa o conjunto de dispositivos, aplicações, redes e recursos tecnológicos utilizados para criar, armazenar, processar, transmitir e compartilhar informações. Entre elas, destacam-se os computadores, a internet, as redes digitais, a telefonia móvel e as plataformas de comunicação (PUC-PR, s.d.).

permitiu o surgimento da linguagem de vídeo para a internet, da qual o autor contrapõe à linearidade característica do meio televisivo.

Perante o vídeo na rede, o internauta pode agir a qualquer momento, saltando as partes mais aborrecidas e, no caso dos formatos de vídeo mais recentes, utilizando distintas opções de navegação interativa (...) qualquer projeto de informação multimédia na internet está obrigado a destacar este elemento (Salaverría, 2014, p. 36)

Olhando sob a perspectiva da navegação interativa e do livre-arbítrio de saltar partes de vídeos, é importante ressaltar o surgimento da linguagem de programação JavaScript, absorvida pelos navegadores de internet a partir de 1995, e do protocolo de transmissões de vídeo HTTP Live Stream (HLS), lançado em 2009 pela Apple. Segundo a Fundação Mozilla (2026), o JavaScript (JS) “é utilizado principalmente no navegador, permitindo que os desenvolvedores manipulem⁷ o conteúdo de uma página web”. É a partir do JavaScript que elementos do HTML podem ser transformados dinamicamente, possibilitando a personalização de interfaces de reprodução de vídeo e a atualização em tempo real de páginas sem a necessidade de recarregá-las. Além de inúmeros outros usos, evoluiu para permitir o disparo de notificações e vibrações a partir de navegadores web. O HLS permitiu a transmissão de vídeos com menos interrupções, especialmente em conexões menos velozes, em razão do conteúdo adaptar as suas qualidades de áudio e vídeo de forma automática em relação à conectividade do dispositivo. Essas duas tecnologias permitiram que o jornalismo digital empreendesse soluções interativas e instantâneas. Além do JavaScript, o desenvolvimento do HTML5, lançado oficialmente em 2008, também permitiu a criação de animações gráficas interativas sem a necessidade de softwares de terceiros, como o Adobe Flash.

Salaverría (2014, p. 35) também realiza uma observação importante sobre o papel dos ícones e de ilustrações enquanto guias de navegação. Para o autor, a iconografia serve como um guia de interações em que o usuário, abarcado pelo meio digital, pode tomar decisões em sua navegação. Dentro desse escopo, é possível observar como o ícone que representa uma casa serve, instintivamente, como uma forma de o usuário retornar à página inicial, ou como uma seta à esquerda indica que o leitor pode retornar à página anterior.

Rost (2014, p. 65) define que a interatividade no jornalismo pode ser compreendida através de dois tipos: a “interatividade seletiva” e a “interatividade comunicativa”. O autor exemplifica que a primeira se baseia nas estruturas dos produtos, que permitem um fluxo de

⁷ A utilização da palavra manipulação foi mantida para fidelidade ao texto original. Como um trabalho de comunicação, é importante deixar evidente que o sentido empregado é de operar ou manusear.

navegação a partir das escolhas do usuário como em através de menus, caixas de pesquisas, filtros de data e seleção de idioma. Sua principal característica, portanto, é que as formas de interação são pré-definidas pela própria estrutura do produto jornalístico. Já a interatividade comunicacional se baseia na capacidade de estabelecer uma relação de comunicação entre usuários a partir da possibilidade de comentar, criar textos, dialogar e discutir: “É importante, então, abordá-las como dois ramos diferentes, porque em um o utilizador é interpelado basicamente como um receptor (interatividade seletiva), enquanto no outro é um produtor de conteúdos (interatividade comunicativa)” (Rost, p. 55).

A ideia de interatividade comunicativa pode ser associada ao conceito de convergência proposto por Jenkins (2009). É durante esse processo que as referências estabelecidas nos processos cognitivos dos produtores atuam no fenômeno de produção, re-produção (no sentido de produzir novamente, e não apenas meramente reproduzir) e de recodificação dos materiais. Entretanto, é necessário apontar que nesse modelo, os criadores não estão em níveis igualitários de capacidade produtiva. Para o autor, existem desigualdades por conta da capacidade tecnológica e da capilaridade da informação em razão da disparidade de recursos entre empresas privadas e indivíduos.

Como dito anteriormente, a evolução do HTML para a sua quinta versão permitiu inovações dentro do próprio escopo dos navegadores digitais, eliminando a necessidade de software de terceiros. Uma de suas principais características foi o surgimento de interfaces responsivas e adaptáveis a diferentes tipos de tela. Para Lorenz (2014, p.142), essa evolução permitiu o surgimento de um primeiro nível de personalização, a resposta.

Um primeiro nível de personalização é a capacidade de resposta: a possibilidade das páginas se adaptarem a diferentes tamanhos de ecrãs, como a um monitor de PC ou aos tablets e smartphones (ecrãs muito menores) automaticamente. (Lorenz, 2014, p. 142)

A personalização permite que um mesmo produto possa ser consumido de acordo com as necessidades específicas do usuário. Além da adaptabilidade às telas, definida pelo pesquisador como resposta, Lorenz (2014) define outros cinco níveis: 2) a alteração de conteúdo com base em horário do dia (p. 143), 3) a interação significativa (p. 144), na qual um leitor pode deixar um comentário ou participar de uma discussão ao vivo, 4) a ajuda na decisão (p. 146), quando um produto jornalístico oferece ferramentas para ajudar na tomada de decisões concretas, 5) a calibração e algoritmos (p. 148), que permite a atualização de dados em tempo real e 6) a personalização adaptável para mudar (p. 151), que consiste na reconfiguração das

interfaces para se adaptar às mudanças de contexto do usuário, incluindo o tamanho das telas e a interface humana-máquina (a utilização de teclado, mouse ou as telas sensíveis ao toque).

A personalização, portanto, permite que os produtos jornalísticos possam se adaptar a demandas específicas, abrindo espaço inclusive para produtos de nicho e voltados para comunidades segmentadas. Associada à interatividade, o jornalismo pode ser utilizado como ferramenta para espaços compostos por minorias que encontrariam forças de resistência em mídias de massa.

2.2 Jornalismo colaborativo

Como foi citado anteriormente, a participação do público como produtores de informação ainda encontra resistência no jornalismo. Diante desse fenômeno, Belochio (2009) realiza um paralelo do fazer jornalístico enquanto território simbólico ao analisa-lo como um espaço institucionalizado em que se desenvolveram posturas, rotinas e normas. Esse paralelo também é perceptível ao realizar um recorte de como as redes sociais transformaram o fazer jornalístico ao longo da década de 2010 e 2020.

Optou-se pela definição de território como um espaço institucionalizado, com o seu conjunto de regras, costumes e ética. Trata-se de um ambiente marcado pelo compartilhamento de interesses, de costumes e de condutas reconhecidas e adotadas como padrões de comportamento (Belochio, 2009, p. 17)

Ao realizar essa consideração, é possível visualizar como padrões de execução se consolidam como regras de comportamento, analisado pela autora sob a ótica dos territórios simbólicos, conceito explicitado por Berger e Luckmann (1985) e Lefebvre (1991). Segundo Belochio (2009), sempre que ações se transformam em hábitos cotidianos, são incorporados de forma a tornarem-se quase como regras automáticas. Segundo a autora, no jornalismo, é no território que se definem os padrões de produção, a ética e os outros elementos que definem o que é considerado fazer jornalístico.

Com a maturação do jornalismo em rede e da cultura digital, houve uma redesignação desses códigos e regras que antes estavam condicionados aos meios, seja televisão, rádio ou impresso, em que a prática profissional se apresentava historicamente. Para Belochio, é a partir do surgimento de fatores de disrupção que os campos institucionalizados passam por uma renovação:

O surgimento de fatores de crise, tais como as TICs, pode acabar desestabilizando o equilíbrio da essência mencionada no parágrafo anterior [o

território institucionalizado do jornalismo⁸]. Quando a situação descrita se estabelece, começam a ser repensadas as práticas, os conceitos e as funções delimitadas em cada território ou campo de ação. (Belochio, 2009, p. 21)

É nesse escopo em que se podem observar as principais bases teórico-profissionais ensinadas nas escolas de jornalismo. Entretanto, não é útil para o campo jornalístico que se crie uma estrutura rígida e imaleável à inovação e aos novos tipos de atuações profissionais. A ideia de que haja uma readequação em relação aos costumes e práticas quando há o surgimento de novos fatores é analisada por Belochio sob a perspectiva de Lemos (2006) no que tange à desterritorialização: para o autor, “criar um território é controlar processos que se dão no interior dessas fronteiras. Desterritorializar é, por sua vez, se movimentar nessas fronteiras, criar linhas de fuga, re-significar o inscrito e o instituído” (2006).

Portanto, é evidente que o jornalismo sofreu grandes transformações paradigmáticas diante da expansão do ciberespaço. Lemos (2006) faz uma reflexão sobre a liberação dos polos de emissão, que assim como observado por Jenkins (2009) e Gómez (2009) sob a ótica das convergências culturais e tecnológicas, respectivamente, permite colocar o poder de emissão “nas mãos de uma cultura jovem, tribal, gregária, que vai produzir informação, agregar ruídos e colagens, jogar excesso ao sistema”. Para além disso, Belochio (2009), também pontua que a absorção da utilização da internet, do e-mail e das consultas às bases de dados governamentais como prática no jornalismo representou mudanças profundas no que era considerado como território.

A partir desse momento em que há a ruptura do território, inicia-se um processo de reorganização. Belochio (2009) pontua que o processo funciona “como a reorganização de um sistema, que mescla características de sua identidade tradicional com distintos parâmetros de funcionamento”. Partindo dessa premissa, é possível compreender como o jornalismo se modificou ao longo dos séculos, desde quando se propunha a meramente divulgar atos oficiais de governos até a absorção de valores do jornalismo contemporâneo. Ao analisar a evolução aplicada ao ciberespaço, Lemos (2006, p. 7) o define como “desterritorializado por agenciamentos maquínicos, sociais e coletivos, criando reterritorializações”.

Colocando os processos de territorialização, desterritorialização e reterritorialização descritos por Belochio (2009) através dos fenômenos observados por Lemos (2006), é possível compreender o jornalismo como um campo vivo em que os processos de ressignificação de suas práticas estão continuamente acontecendo. Portanto, se não há um fim, há uma repetição

⁸ Observação realizada a fim de remontar à ideia descrita no parágrafo anterior da autora

cíclica dos fenômenos no ambiente digital. Para isso, é proposta a definição de des-reterritorialização (Lemos, 2006), que consiste em um ciclo contínuo de repetição de desterritorialização e reterritorialização no ambiente digital. De certo modo, é possível entendê-lo como uma alternância entre experimentação e consolidação.

Explicados os fenômenos descritos por Belochio (2009), podemos evoluir para as implicações práticas que permitiram uma flexibilidade do jornalismo praticado na ambiência digital. Especificamente para o escopo deste trabalho, é importante frisar a mudança de paradigmas que pode ser explicada por meio dos conceitos de cauda longa da informação e do jornalismo colaborativo entre profissionais e amadores (Pro-Am).

O jornalismo, sobretudo, está ligado aos princípios democráticos. A democracia, segundo o dicionário Michaelis, dentre alguns de seus significados tem como premissa ser uma “forma de governo que tem o compromisso de promover a igualdade entre os cidadãos”. Se o jornalismo está diretamente ligado a ela, os dispositivos de filtragem de informação clássicos como o *gatekeeping*⁹ (Lewin, 1943) podem atuar como forças de supressão à igualdade no que tange à representação na mídia. Lewin explicita que a prática de definir o que será noticiado pode passar por níveis psicológicos individuais dos jornalistas, além de práticas de filtragem empresariais ou institucionais.

Diante dessa falta de permeabilidade midiática que afeta determinados grupos sociais e minoritários, a teoria da Cauda Longa (Anderson, 2006) permite explicar o crescimento de plataformas digitais especializadas em produtos de nicho. O autor utiliza da forma de uma cauda para exemplificar a curva de demanda de informação. Anderson (2006) define que os produtos de massa mais consumidos e preferidos pela maioria (como os jornais, a TV e o rádio) se consolidam como mídias de referência no topo da cauda. Em contrapartida, os produtos informativos destinados aos nichos de demandas mais específicas são considerados a parte longa da cauda. É nesse escopo que se encaixam as iniciativas amadoras, os sistemas de informação e principalmente os temas omitidos ou ignorados pela grande mídia.

Belochio (2009) parte do pressuposto de que a teoria da cauda longa também é um dos fatores responsáveis por gerar disrupções nos modelos de território jornalístico. A autora

⁹ O *gatekeeping*, conceito formulado por Lewin (1943), refere-se ao processo de seleção e filtragem pelo qual determinados agentes influenciam a entrada, a circulação e a visibilidade das informações. No jornalismo, o conceito explica como profissionais e instituições definem quais acontecimentos serão transformados em notícia e alcançarão o público.

observa como os produtos da mídia tradicional se apropriaram do movimento Pro-Am a partir da inserção do público sem relação profissional com o jornalismo.

As dificuldades encontradas pelas mídias de referência para a cobertura dos fatos no local dos acontecimentos (Ásia e África) fortaleceram os canais amadores de informações. A mídia passou a depender daquilo que os colaboradores publicavam voluntariamente nas redes para manter os seus leitores a par dos acontecimentos. Os materiais variavam de textos que relatavam fatos presenciados pelos próprios interagentes¹⁰ até imagens captadas de câmeras digitais ou por meio de celulares, que acabaram circulando o mundo inteiro. (Belochio, 2009, p. 54)

Embora os processos de participação estejam sendo absorvidos, os espaços criados com essa finalidade, em grande parte na mídia tradicional, ainda são controlados. Ao analisar as seções colaborativas dos portais Zero Hora, G1, O Globo e Estadão em 2009, a pesquisadora constatou a necessidade de avaliação editorial por parte de todas as organizações, apesar de seus critérios estarem estabelecidos em diferentes níveis.

Apesar de instituições da grande mídia controlarem seus espaços colaborativos, os modelos de página aberta Pro-Am ganharam cada vez mais espaço na oferta por informação na internet. Dentro desse escopo, surge um fenômeno dos produtos jornalísticos centrados na participação popular: o *gatewatching* (Bruns, 2005). Nesse modelo, que segundo o autor ocorre em paralelo ao *gatekeeping*, profissionais do jornalismo podem ser responsáveis (mas não necessariamente ser os únicos, também há espaço para cidadãos-repórteres e audiências ativas) por monitorar as produções do público, atestar a veracidade de informações e adicionar contexto.

A filtragem no Jornalismo Colaborativo não possui o mesmo caráter racional do *gatekeeping* nos mass media; o *gatewatching* contribui para o debate interno de determinada comunidade ou, geralmente, a mensagem publicada, mesmo que citada na grande mídia é recontextualizada e ganha um novo sentido no debate público. (Almeida, 2014, p. 80)

Almeida separa o fazer jornalístico-colaborativo em três dimensões com base na permissividade de participação das audiências: 1) nível de acesso parcial (Almeida, 2014, p. 67-68), na qual as possibilidades de interação são limitadas pelos detentores da plataforma através do *gatekeeping*, podendo ocorrer na etapa de produção da notícia através de material ou

¹⁰ A autora utiliza o termo interagentes para se referir aos contribuidores de informação, pois se baseia na ideia de Primo (2007) sobre as denominações existentes. “Receptor, usuário, utilizador e novo espectador são termos infelizes no estudo da interação, pois deixam subentendido que essas figuras estão à mercê de alguém hierarquicamente superior, que é quem pode tomar de fato as decisões” (2007, p. 149). Para Belochio (2009, p. 51), “o termo interagente é utilizado, subentendendo a ação do internauta no processo interativo mútuo, isto é, aquele que não tem resultados previamente definidos e programados.”

fontes, nos comentários ou compartilhamentos de conteúdo e na indicação de correções; 2) nível de acesso total (p. 68), no qual o cidadão-repórter tem a capacidade de pensar na pauta, sua angulação, efetuar sua apuração e publicar por conta própria; e 3) nível rizomático/em rede (2014, p. 68); que diz respeito ao jornalismo colaborativo em total caráter coletivo, desde a produção até o gerenciamento dos conteúdos publicados por e para a própria comunidade. Diante das multiplicidades do jornalismo colaborativo em redes, Almeida (2014, p. 67) propõe uma definição que contemple as diferentes atividades que podem ser realizadas pelos interagentes.

Define-se Jornalismo Colaborativo como as atividades jornalísticas que concedem espaços para veiculação do conteúdo produzido pelo público, ampliam os mecanismos de colaboração entre jornais e leitores em diversos suportes, mecanismos e formatos, seja na elaboração da pauta, na utilização de imagens produzidas por cidadãos-repórteres na composição de matérias, bem como desenvolvem uma estrutura de produção, edição, circulação e pagamento aos colaboradores. (Almeida, 2014, p. 67)

Com base nas observações feitas pelos pesquisadores anteriormente, é importante olhar para o campo do jornalismo colaborativo como um possibilitador de difusão de interações cunhadas por diferentes agentes, capazes de contribuir para distintos pontos de vista e de suprir vácuos de informação deixados pela mídia tradicional, situada no topo da cauda longa da informação. São esses fenômenos que dão suporte à organização virtual de minorias, movimentos sociais e nichos em específico.

3 ARTE QUEER/LGBTQIAPN+

Apropriando-se da ideia de territórios simbólicos abordada no capítulo anterior, é possível também compreender o percurso histórico de construção de identidade da comunidade LGBTQIAPN+ ao longo da história recente, principalmente no que tange as questões de territorialização e como a comunidade se reorganizou ao longo do último século. Embora haja registro da homossexualidade e a transgeneridade fora da contemporaneidade, Quinalha (2022, p. 20) afirma que para o entendimento da história da comunidade como identidade, é necessário evitar o anacronismo. Para o autor, não se deve considerar que homossexuais da Grécia antiga tinham o mesmo sentimento de pertencimento que gays dos dias atuais. A partir dessa ótica inicial, abre-se um caminho de análise da comunidade LGBTQIAPN+ contemporânea sob a síntese de comunidade imaginada (Quinalha, 2022, p. 14), termo para definir um repertório comum de experiências. Para o autor, as referências compartilhadas conectam os sujeitos para além de suas experiências pessoais. Esse compartilhamento de experiências é o que permite este trabalho existir e também a identificação da comunidade LGBTQIAPN+ moderna.

Para chegar à concepção de comunidade LGBTQIAPN+ nos dias atuais, séculos de ativismo político e científico foram necessários para a progressão de direitos e debates na esfera pública, especialmente sob forte escrutínio religioso. Para Quinalha (2022), ao realizar o recorte histórico ao final do século XIX, é possível perceber um movimento de realocação de aversão religiosa para um discurso científico:

A construção da identidade homossexual no final do século XIX é fundamental sob diversos aspectos. Primeiro, porque marca a ascendência de um discurso médico-científico, na onda do positivismo em voga, com a pretensão de racionalizar o campo da sexualidade humana. Não haveria mais uma questão predominantemente religiosa ou jurídica, mas um quadro clínico e diagnóstico que deveria receber um tratamento atento às causas daquela “patologia” ou “inversão”. De um pecado contra a natureza migra-se para um distúrbio hormonal ou mental de fundo orgânico. (Quinalha, 2022, p. 31)

O autor realiza um remonte histórico das discussões em relação à homossexualidade, que culmina na criação de duas correntes científicas: uma corrente essencialista, mais antiga, e outra construtivista, mais recente. Quinalha (2022) exemplifica a corrente essencialista como uma visão determinística, na qual as identidades e comportamentos são decorrentes de atributos inatos e naturais. Já a corrente construtivista é a ótica utilizada para observar o fenômeno não só da homossexualidade, mas da identidade e do gênero como um todo, sob a percepção de que gênero e sexualidade também teriam influências a partir de práticas sociais e relações de poder.

Essencialismo e construcionismo são duas formas de entendimento e de leitura dos debates teóricos e políticos que organizam os campos do gênero e da sexualidade. Mas não só. São dois vetores que, tanto em tensão quanto em complementaridade, também pautaram as formulações e estratégias do próprio movimento LGBTI+ em seus diversos momentos. (Quinalha, 2022, p. 22)

Para o autor, o essencialismo teve um papel importante porque serviu como base para justificar a naturalidade das relações entre pessoas do mesmo sexo. Essa base sistemática serviu para diversas formas de ativismo que serão abordadas posteriormente. Ao passo em que o essencialismo estava construindo suas relações com os poderes hegemônicos, a corrente construtivista buscava ampliar a compreensão de gênero e sexualidade em uma perspectiva de identidade.

Atirar tudo para um determinismo natural estrito retira qualquer margem para os agentes manifestarem suas convicções, crenças e intenções. Isso não apenas de um ponto de vista individual, mas também de um agenciamento coletivo na maneira como os valores são partilhados e disputados dentro de cada ordem social e sexual. (Quinalha, 2022, p. 21)

Sob a ótica construcionista, gênero e sexualidade têm aspectos derivados da história e da cultura, de forma mais relevante do que códigos genéticos ou biológicos (Quinalha, 2022). Dentro desse universo, o autor apropria-se do conceito de ordem compulsória, de Butler (2016), para explicar que os comportamentos considerados “de menino” e “de menina” são construídos culturalmente, em contraposição à uma predisposição genérica ou habilidade inata. Observar os fenômenos de gênero e sexualidade sob a ótica da construção permite desconstruir a relação entre sexo, gênero e desejo sexual (Santana; Santos, 2018, p. 4), além de contestar as binariedades homo/heterossexual ou masculino/feminino.

3.1 Movimento LGBTQIAPN+ no Brasil

Com todo o contexto observado, podemos voltar nossa análise ao Brasil. O sentimento de aversão às existências homossexuais e transgênero é considerado uma consequência da colonização (Aronu, 2024, p. 27). Até o século XIX, a criminalização da relação entre pessoas do mesmo sexo, padrão em países europeus, se estendia às suas colônias, incluindo o Brasil (Pedrazza, 2019, p. 58). Esse cenário mudou apenas após a Independência do Brasil, com a nova Constituição Imperial, embora a nova legislação se baseasse no estabelecimento subjetivo de moral e bons costumes (Pedrazza, 2019, p. 59).

Após todo o período de avanços e discussões científicas abordadas anteriormente, os anos 1970 marcam a história do movimento LGBTQIAPN+ por sua mudança de postura na

ação de seus ativismos. A Rebelião de Stonewall¹¹ em 1969 se tornou um marco global, além de firmar-se como fato no imaginário popular sobre a liberação gay estadunidense. Quinalha (2022, p. 60) observa o acontecimento histórico como um marco global porque redefiniu a militância LGBTI+ ao deslocar a luta da lógica da tolerância para a ocupação pública do espaço e para a produção de uma memória coletiva de resistência, algo que depois irradiou para outras geografias como repertório político e simbólico. Ao mesmo tempo, o autor também frisa que Stonewall se tornou o “mito fundador” do movimento LGBTQIAPN+ nacional por conta do imperialismo cultural estadunidense (2022, p. 61).

É interessante frisar que enquanto esses movimentos eclodiam nos Estados Unidos, o Brasil estava sob regime da ditadura militar. O horizonte da época ganha uma nova perspectiva apenas a partir de 1978, quando a primeira reunião do Somos¹² desencadeia a organização política homossexual em São Paulo e abre brechas para a formação de outros grupos no país, já no contexto da liberalização da ditadura e da reorganização dos movimentos sociais (Quinalha, 2022, p. 77). Na sequência, a Constituinte de 1988 surge como a maior oportunidade de garantir direitos e dignidade das minorias sexuais, com uma campanha pela proibição expressa da discriminação por orientação sexual. Embora derrotada, deixou efeitos concretos em legislações municipais e estaduais posteriores e reposicionou a luta LGBTQIAPN+ no meio político (Quinalha, 2022, p. 89-91). Anteriormente, na mesma década, o Grupo Gay da Bahia foi responsável por liderar campanhas a favor da despatologização. Em 1985, o Conselho Federal de Medicina retira a homossexualidade da categoria de desvios e transtornos sexuais a transfere para circunstâncias psicossociais. Entretanto, por conta da epidemia de HIV/AIDS, houve um processo de repatologização das sexualidades dissidentes (Quinalha, 2022, p. 82), amplamente fomentado pela mídia que divulgou a doença como uma “peste gay” ou um “câncer gay”. Com o avanço temporal e a persistência da luta de grupos dedicados, a partir da década de 2000, o Brasil passou a ter um agenciamento mais presente em relação às demandas da comunidade LGBTQIAPN+, com o avanço significativo em políticas públicas (Quinalha, 2022, p. 95). Facchini (2018) relata esse fenômeno ao analisar a atuação política da comunidade LGBT:

¹¹ A Rebelião de Stonewall foi uma série de protestos contra uma batida policial no bar Stonewall Inn, em Nova York, iniciada em 28 de junho de 1969. Os confrontos duraram vários dias e impulsionaram o movimento moderno pelos direitos LGBTQIA+ (National Park Service, 2025).

¹² O Somos, Grupo de Afirmação da Identidade Homossexual, foi um coletivo pioneiro do movimento homossexual brasileiro, criado em São Paulo em 1978. Sua atuação contribuiu para a organização política da comunidade LGBTQIA+ e inspirou o surgimento de outros grupos no país (Quinalha, 2022).

Desde meados dos anos 2000 intensificou-se a incidência política de redes ativistas no Judiciário, com resultados importantes como as decisões do Supremo Tribunal Federal (STF) sobre as “uniões homoafetivas” e sobre a alteração de registro civil de pessoas trans sem necessidade de laudos, cirurgia ou decisão judicial. (Facchini, 2018, p. 31)

Esse ponto de virada é importante para entender as decisões judiciais sucedidas à organização política. Em 2013, o Conselho Nacional de Justiça editou a Resolução 175, determinando que todos os cartórios do Brasil são obrigados a realizar o casamento entre pessoas do mesmo sexo (Quinalha, 2022, p. 97). Em 2019, durante o governo do ex-presidente Jair Bolsonaro, o STF acatou o pedido de criminalização da LGBTfobia, enquadrando-a como espécie do crime de racismo, com penas que variam de um a cinco anos (Pedrazza, 2019, p. 70). A medida, entretanto, sofre críticas por reforçar a lógica do sistema prisional brasileiro, em que atinge principalmente pessoas negras e pobres (Quinalha, 2022, p. 130), e permite a extensão de debates em relação a esse ponto.

Para além de uma perspectiva jurídica, também é necessário olhar para uma observação territorial quando se refere à comunidade LGBTQIAPN+. Quinalha (2022, p. 14, 40) faz um remonte ao conceito de “refugiados”, cunhado por Eribon, ao afirmar que as cidades grandes se construíram como lugar de refúgio pessoas da comunidade que estavam sob pressão familiar ou opressão estrutural em cidades pequenas. Ferrari e Barbosa (2014, p. 8) documentam um fluxo desses êxodos ao detalhar a fala de um entrevistado, Roberto (de 19 anos), que afirma sobre o refúgio dos gays de Leopoldina ser Juiz de Fora, em decorrência de espaços seguros para a prática o afeto homossexual. Direcionando esse olhar para Juiz de Fora, a cidade aparece como um dos destinos imediatos desse deslocamento vindo de municípios da região. Campos, Nunes e Lapa (2022) evidenciam que a cidade funciona como um ponto de chegada que oferece maior invisibilidade e diversidade de espaços, mas que longe de ser um território plenamente seguro, apresenta um preconceito de natureza velada, que obriga os indivíduos LGBTQIAP+ a manterem-se em estado constante de alerta. Embora a violência física documentada em Juiz de Fora seja proporcionalmente menor que nas grandes capitais, a hostilidade se manifesta nos modos de ocupação do espaço público, nos constrangimentos no ambiente de trabalho e nas relações cotidianas, evidenciando que o refúgio oferecido pela cidade de médio porte tem limites.

Todo esse encadeamento de fenômenos, incluindo os regionais, nacionais e internacionais, culminou na consolidação do que se considera hoje a comunidade LGBTQIAPN+, e em um sentido de influência da língua inglesa, comunidade *queer*. Assim

como no Brasil em que palavras como “viado” e “travesti” foram ressignificadas para deslocar seus significados, é necessário percorrer pelo adjetivo *queer* e seus desdobramentos ao longo da história. Segundo o dicionário Oxford em inglês, a palavra “*queer*” tem três significados: estranho ou fora do comum, um jeito ofensivo de descrever um homossexual, especialmente um homem gay ou a descrição ou relação de uma orientação sexual ou identidade de gênero diferente das consideradas ideias tradicionais (Oxford Advanced Learner's Dictionary, [s.d.], tradução própria). No contexto brasileiro, entretanto, a apropriação do termo *queer* não ocorre como mera reprodução de uma categoria importada. É possível observar seu terceiro significado como algo reapropriado de seu primeiro significado listado no dicionário. Lauretis (2019), responsável por cunhar o termo na área acadêmica durante a década de 1990, realiza um remonte histórico dos significados da palavra no contexto dos Estados Unidos:

A palavra *queer* tem uma longa história; ela existe na língua inglesa por mais de quatro séculos e todo esse tempo carregou denotações e conotações negativas: estranho, esquisito, excêntrico, de caráter dúbio ou questionável, vulgar (nos romances de Dickens, *Queer Street* era o nome de uma parte de Londres onde as pessoas pobres, doentes e endividadas viviam). No último século, depois do notório julgamento e prisão de Oscar Wilde, a palavra *queer* foi particularmente associada com a homossexualidade, como estigma. Foi somente com o movimento de liberação gay dos anos 1970 que a palavra se tornou motivo de orgulho e uma marca de resistência política. Da mesma maneira que as palavras gay e lésbica, *queer* era uma contestação social, antes de ser identidade. (Lauretis, 2019, p. 1)

A liberação gay, mencionada anteriormente, é necessária para entender as influências midiáticas que chegaram ao Brasil ao final da primeira década dos anos 2000 e década de 2010. Em 2009, o programa *RuPaul's Drag Race* estreou no canal estadunidense Logo TV, apropriando-se de elementos da cultura Ballroom americana para o formato televisivo. O produto ganhou destaque mundial e adentrou às comunidades *queer* espalhadas pelo mundo. No Brasil, apesar da forte influência do programa refletida na arte *queer* nacional, entretanto, é preciso estabelecer limites. Para Aronu (2024, p. 38), ao discutir a arte contemporânea brasileira, é necessário que essas manifestações sejam observadas a partir das especificidades locais, considerando os atravessamentos históricos da dominação colonial no país, o que será utilizado para a análise.

Um dos frutos da influência da cultura televisiva estadunidense é o nome mais popular da arte *queer* brasileira atual, Pabllo Vittar, que começou a personificar sua drag queen por influência do programa de *RuPaul* (Géledes, 2017). Embora sua catalisação inicial para a carreira artística tenha ocorrido por meio da influência norte-americana, a cantora se destaca

por carregar consigo estéticas visuais e sonoras com forte elementos brasileiros e regionais. Além de Pablo, a dinâmica das redes sociais se torna responsável por catalisar uma nova geração de artistas queer no Brasil. A entrada dessas artistas no circuito midiático também desloca a arte *queer* de um lugar exclusivamente alternativo para uma arena de disputa de massas. Pedrazza (2019, p. 203) observa que Pablo Vittar passa a ser compreendida como uma figura política não apenas pelo conteúdo direto de suas músicas, mas pela própria presença pública de seu corpo, sua imagem e suas declarações.

3.2 Arte queer brasileira

Embora a geração atual de artistas LGBTQIAPN+ brasileira tenha forte influência impulsionada pelos padrões de mídia estadunidenses, o Brasil possui documentação de artistas que podem se considerar *queer* ao longo da história desde o último século. Na música popular brasileira, Santana e Santos (2018, p. 6) apontam que há registros de personagens gays desde 1903, ainda que quase sempre representados de forma estereotipada ou preconceituosa. Esse dado é importante porque revela que a presença de sexualidades dissidentes na arte brasileira antecede a sua legitimação política e acadêmica, mas durante muito tempo esteve condicionada à caricatura, ao riso e à marginalização. Diante do contexto histórico, é possível perceber que a arte brasileira já produzia expoentes de imagens e discursos de corpos dissidentes antes mesmo das definições de identidade e direitos. Santana e Santos (2018, p. 6) afirmam que, até os anos 1970, o discurso declaradamente LGBT quase inexistia na historiografia da música brasileira, justamente pela falta de respeito e liberdade à expressão no campo artístico. Havia um cenário de considerar a arte *queer* um tema maldito, dinâmica que começa a mudar com a possibilidade de afirmação estética e política.

Pela natureza do trabalho, é necessário fazer um recorte voltado à arte queer brasileira na música. Um dos principais artistas e catalisadores do que hoje enxerga-se como arte e identidade *queer* nacional é Ney Matogrosso e sua participação na banda Secos & Molhados. Santana e Santos (2018, p. 7) os colocam como figuras emblemáticas desse período, marcadas por uma estética que hoje poderia ser aproximada das performances *queer*. Retomando uma proposição anteriormente discutida, Santana e Santos (2018, p. 4) afirmam que o *queer* desestabiliza a combinação binária entre sexo, gênero e desejo sexual, recusando enquadramentos baseados nas oposições. Sob essa ótica, a arte brasileira incorpora gestos, corpos e performances dissidentes, ela também questiona a própria estrutura que define quais identidades podem aparecer como legítimas.

Ney Matogrosso e os Secos & Molhados tiveram grande papel ao tensionarem a norma durante os anos da ditadura militar brasileira (Pedrazza, 2019, p. 63). Durante o período político, a arte queer brasileira não desaparece, mas passa a existir cifrada, sob vigilância e com forte codificação estética, porque a censura moral restringia a circulação de expressões sexuais dissidentes na imprensa, na TV e nas artes cênicas (Trevisan, 2018 apud Pedrazza, 2019, p. 63). Quinalha define esse momento como uma tentativa dos militares de criarem uma nova subjetividade:

Esses exemplos ilustram perfeitamente como as questões comportamentais tornaram-se objeto da razão do Estado depois do golpe de 1964 e, sobretudo, após 1968. A sexualidade passou a ser tema afeto à segurança nacional para os militares conforme registraram e documentaram os trabalhos da Comissão Nacional da Verdade. Os desejos e afetos entre pessoas do mesmo sexo também foram alvo do peso de um regime autoritário com pretensão de sanear moralmente a sociedade e criar uma nova subjetividade afinada com os princípios binários e heteronormativos tão caros às políticas morais conservadoras. (Quinalha, 2018, p. 15)

Ainda durante os anos da ditadura, ao direcionar a análise para Juiz de Fora, é indispensável observar o movimento de contracorrente causado pelo Miss Brasil Gay. Sua criação aconteceu em 1976 (Antunes, 2017), ainda durante o regime de repressão. Entretanto, nesse exemplo, há um recorte da expressão artística *queer* voltada para a arte do transformismo¹³ ou de drag queens no contexto cultural de concursos de beleza. Além dessa delimitação de finalidade artística, a segmentação é potencializada pelo fato de a competição exigir que os participantes sejam “do sexo masculino, não podem ser travesti ou transexual” (“A história”, s.d.). Juiz de Fora, entretanto, como ponto de convergência de pessoas LGBTQIAPN+ de diferentes origens, vivencia o recente surgimento de coletivos culturais como a Ballroom Kunt, responsável por organizar o Baile do Manifesto, citado na introdução do trabalho. Esse movimento evidencia a existência de dissidências entre as próprias identidades em razão de suas especificidades.

Embora o artístico *queer* brasileiro nos dias atuais esteja sob uma constante metamorfose de elementos e referências absorvidas do *queer* artístico estadunidense, pelas relações da globalização, principalmente a digital, as características sociais do Brasil transformam esse fenômeno. Essa percepção permite compreender porque a arte *queer* brasileira não se restringe à discussão sobre sexualidade. Aronu (2024, p. 38) observa que as manifestações artísticas que elencam o *queer* no Brasil formam uma rede interseccional,

¹³ A comunidade de artistas, por conta de sua pluralidade, utiliza uma autoidentificação flutuante entre os termos “transformista” e “drag queen”.

atravessada não apenas por gênero e sexualidade, mas também por raça, classe e outras hierarquias sociais. Com isso, a arte *queer* brasileira amplia o debate para além da representação individual, articulando corpo, território, colonialidade e desigualdade social, conversando com a proposição de Pedrazza (2019), que enxerga Pabllo Vittar como ativista em prol da comunidade LGBTQIAPN+. O autor realiza uma observação em relação à cantora drag queen ser alvo de notícias falsas, inclusive de cunho político:

Parece que, por ser gay e drag queen, Pabllo Vittar é uma das artistas brasileiras mais envolvidas em fake news. Algumas dessas reportagens chegam a confundir a cantora com travesti. Emiliano Urbim (2018) define Pabllo como "um ímã de fake news na cultura pop", destacando que a cantora já foi associada a todos os tipos possíveis de notícias. A produção desses boatos parece ter aberto brecha para que a cantora fosse debochada e insultada, fazendo surgir o bordão: "Agora Pabllo Vittar foi longe demais". (Pedrazza, 2019, p. 115)

Todo esse aparato de produção de contrainformação desenvolvido por forças hegemônicas deve ser observado como além de um problema de natureza antidemocrática, mas também como uma oportunidade de desenvolvimento de produtos de informação e desmistificação em relação aos estigmas da comunidade LGBTQIAPN+. A visibilidade de corpos ativistas como de Pabllo Vittar também carrega uma dimensão de disputa política. Santana e Santos (2018, p. 10) afirmam que o artista queer no Brasil "se assume positivamente marginal", vivendo "as várias identidades como minorias sexuais em desacordo com o que é hegemônico, binário e normativo". Para as autoras, a característica queer na música brasileira enfatiza "o ser plural, diverso, não-binário, esquisito, estranho (numa conotação positiva, ressignificada)" (Santana; Santos, 2018, p. 1), e apropriar-se e ressignificar o termo de tom pejorativo queer é uma "postura política, debochada e transgressora" (Santana; Santos, 2018, p. 1). Ao observarmos por essa ótica, a arte *queer* tem o potencial de transformar o estigma em performance, convertendo a margem em espaço de criação, sobretudo em ambientes digitais.

3.3 A arte queer no espaço digital

Segundo Pedrazza (2019, p. 106), antes de Pabllo Vittar ganhar destaque nacional, seu principal catalisador foi o ambiente digital, através do YouTube, plataforma em que gravava covers e local onde lançou seu primeiro clipe de destaque, "Open Bar". A produção do videoclipe da canção teve um orçamento de apenas R\$ 600, com um retorno de alcance de mais de um milhão de visualizações em menos de um mês. Para o autor (2019, p. 108), o começo da

visibilidade da cantora começou em 2016, quando a cantora começa a integrar a banda do programa Amor & Sexo, da TV Globo.

A partir da ocupação de espaços de mídia virtuais, Pabllo Vittar pôde, ainda que com ressalvas, transpor-se de uma esfera compartilhada para um meio de comunicação com forças comerciais e filtros editoriais. A principal ressalva aqui se refere ao horário de grade em que o programa Amor & Sexo era veiculado, por volta das 23h, o que nos remonta à discussão de Santana e Santos (2018), abordada na introdução, sobre os filtros de horário. O rompimento editorial de Pabllo Vittar se mostra uma possibilidade, contribuindo para a representatividade. Mas, existem outras vertentes e subcomunidades de artistas queer que ainda passam por filtros de conformidade às normas sociais.

Como resultado das plurais identidades e vivências discutidas anteriormente no trabalho, a internet permitiu que subcomunidades e vertentes dentro do mesmo guarda-chuva da arte *queer* emergissem (Santana; Santos, 2018, p. 9). A internet consolidou-se como uma aliada estratégica para artistas dissidentes, permitindo que produções periféricas alcancem visibilidade em escalas local, nacional e mundial (Pelúcio; Maciel, 2023, p. 153). Através de redes sociais e serviços de streaming como Instagram, YouTube e Spotify, a arte *queer* transita por circuitos *mainstream*, possibilitando que seus proponentes ocupem a agenda pública e o universo musical (Rocha, 2020 apud Pelúcio; Maciel, 2023, p. 153). Esse fenômeno permitiu que, a partir da década de 2010, artistas de minorias sexuais crescessem de forma inédita, aproveitando as facilidades de circulação e consumo proporcionadas pelas novas tecnologias (Pedrazza, 2019, p. 100).

Apesar do surgimento dessas facilidades, essa ocupação digital não ocorre sem fricções. As plataformas digitais são regidas por mecanismos que podem reproduzir preconceitos sócio-históricos do mundo *off-line* (Johnson; Souza, 2022, p. 12). Embora o YouTube seja um espaço possibilitador de ciberativismo LGBTQIAPN+, por exemplo, a relacionalidade dentro da rede pode ser assimétrica, com algoritmos que nem sempre favorecem a reciprocidade temática ou a visibilidade de pautas específicas da comunidade (Johnson; Souza, 2022, p. 4). Novamente retomando as discussões de Santos e Ribeiro (2018) sob a ótica de Pedrazza (2019, p. 99), essa dinâmica de controle social e midiático interfere na circulação de expressões artísticas que "chocam" a norma hegemônica, sujeitando-as a formas veladas de censura ou restrições de alcance. Nesse cenário de vigilância algorítmica, a arte queer digital assume uma postura de "pedagogia de guerrilha", utilizando o deboche e a subversão como ferramentas de denúncia e sobrevivência (Pelúcio; Maciel, 2023, p. 141).

A "pedagogia de guerrilha" consiste em uma estratégia estético-política que utiliza a arte, especialmente a produção queer periférica, como arma de resistência e sobrevivência contra a normatividade *cisheteronormativa*. Longe de um modelo escolar tradicional, essa pedagogia opera através de táticas como o deboche, o excesso, a performance subversiva e a denúncia das desigualdades sociais, funcionando como um processo educativo contínuo que desestabiliza a norma hegemônica e produz novos sentidos para corpos e existências historicamente marginalizados. Nesse cenário, o fazer artístico torna-se um ato pedagógico que, ao situar a "quebrada" como um território de produção de conhecimento próprio e dissidente, confronta as violências estruturais e o silenciamento, reivindicando visibilidade como potência política de enfrentamento ao sistema (Pelúcio; Maciel, 2023).

Apropriando-se das características de pedagogia de guerrilha do último parágrafo, é possível traçar paralelos entre a análise e a arte criada pela cantora juiz-forana Mc Xuxú. Em um primeiro nível de paralelidade, a cantora utilizou da internet, através do YouTube, para divulgar seus trabalhos (Cunha; Soares; Oliveira, 2016, p. 87). Em um segundo nível, a presença do deboche e da subversão como denúncia também podem ser observadas. Em seu clipe "Quero Ficar", Mc Xuxú ambienta uma encenação de seu casamento em uma igreja real, composto por madrinhas trans e travestis (2016, p. 90). Cunha, Soares e Oliveira sintetizam esse fenômeno ao observarem a letra e o conteúdo audiovisual:

A letra conjuga tanto um teor celebratório da festa e da liberdade nos relacionamentos ("Não quero romance ou namoro, eu quero ficar/ Louca nas baladas, curtindo as madrugadas/ Sem hora pra voltar, sem me preocupar com nada") com uma mensagem que prega a autoaceitação e o respeito ("Seja quem você quiser e se ame em primeiro lugar"). Ao final do clipe, descobrimos que Xuxu irá se casar com uma mulher, também vestida de noiva, mas ostentando um traje preto. (Cunha; Soares; Oliveira, 2016, p. 91)

A atuação de Mc Xuxú e posteriormente das Irmãs de Pau (objeto de análise de Pelúcio e Maciel) nas redes sociais digitais e serviços de streaming exemplifica a consolidação da internet como aliada estratégica de artistas alternativos. Enquanto Xuxú, no início da década de 2010, utilizava o YouTube como ferramenta principal de divulgação de forma relativamente solitária (Cunha; Soares; Oliveira, 2016, p. 87), as Irmãs de Pau, na década de 2020, operam em um ecossistema digital mais diversificado e complexo, articulando múltiplas plataformas e serviços de streaming para consolidar sua presença (Pelúcio; Maciel, 2023, p. 152).

Outra interseção entre os agentes discutidos anteriormente é a faixa *Derretida*, originalmente de Pablllo Vittar e remixada pelas Irmãs de Pau e pelo DJ e produtor Brunoso. Para Pelúcio e Maciel, a colaboração entre os artistas desafia a centralidade da genitália como

sinal diacrítico de gênero (2023). Esse argumento dialoga diretamente com Butler, para quem sexo anatômico, identidade de gênero e performance não coincidem de forma natural, mas são desestabilizados pela própria lógica da performance (Butler, 2003). Para a autora, a figura da travesti, aqui especificando apenas as Irmãs de Pau como exemplo (em razão de Pabllo Vittar ser uma *drag queen*), evidencia que a coerência entre anatomia, gênero e expressão é uma construção que sofre regulações, não uma característica biológica. Derretida é a mais ouvida do álbum *After* (Spotify, 2026), de Pabllo Vittar, evidenciando a capacidade do meio digital em capilarizar a arte *queer* formatada também através da pedagogia de guerrilha (Pelúcio; Maciel, 2023, p. 140).

Embora tenha-se discutido que a identidade artística queer no ambiente digital tenha surgido de apagamentos, a perspectiva pode ser vista sobre outra forma. O novo fazer artístico agora pode ser visto como uma forma de preservação e continuidade. Ao listar as iniciativas da sociedade civil para a preservação da memória das lutas sociais no Brasil, Quinalha menciona as novas possibilidades de ação pela internet:

Em um contexto de precarização dos arquivos públicos e perseguição estatal, bem como de emergência de novas possibilidades de ação pela internet e pelas redes sociais, tais iniciativas colaboram decisivamente no processo de preservação, digitalização, escrita e divulgação de histórias LGBTI+ em nossos tempos e merecem todo apoio para aprofundar esse tipo de trabalho primordial não apenas para nos restituir um passado LGBTI+, mas um presente e um futuro com mais diversidade e dignidade para nossa comunidade. (Quinalha, 2022, p. 139)

Essa possibilidade se conecta com a observação de Gonzatti (2017, p. 118) de que a comunicação *on-line* cria trilhas textuais das conversações do público, materializando subversões e mediações que articulam a partir do vínculo ao consumo e à produção cultural. Nesse contexto, o digital não se restringe à difusão unilateral de conteúdo, mas abrange a construção coletiva de repertórios e formas de organização que fortalecem a presença queer para além da esfera individual. Pedrazza (2019, p. 72) observa que, com as novas tecnologias, a internet se tornou um espaço onde imagens e personalidades LGBTQIAPN+ podem se expressar em blogs, revistas *on-line* e vídeos, ao mesmo tempo em que as Paradas de Orgulho se consolidaram mesmo em cidades médias e pequenas, rompendo barreiras políticas e religiosas.

Nesse aspecto, o jornalismo colaborativo digital pode servir como um canal de divulgação, responsável por um território de memória, linguagem, articulação política e produção coletiva. Quinalha (2022, p. 137) defende que a memória tem papel central na criação

de laços e senso de hereditariedade. Para o autor, é nesse canal em que a comunidade LGBTQIAPN+ deve se fortalecer a fim de construir uma identidade individual e coletiva no país.

4 DESENVOLVIMENTO DA PLATAFORMA

A ideia de criar uma plataforma como Trabalho de Conclusão de Curso surgiu a partir de uma conversa com a minha amiga Ma Leri, também jornalista pela UFJF, artista e ativista LGBTQIAPN+. Eu comentei sobre um de meus primeiros conceitos para o que viria a ser o QueerQuote, e me lembro bem de a Ma perguntar o porquê de eu não viabilizar a ideia como TCC. Seria uma experimentação interessante, associar dois mundos e observar como esses fenômenos podem ou não contribuir para determinado propósito. Essa conversa foi a gênese para a realização desse trabalho. Na mesma época, eu estava cursando a disciplina de Laboratório de Radiojornalismo, ocasião em que conheci o professor João Malerba. Ao começo do semestre seguinte, por conta da boa experiência com a disciplina e das identificações que atravessam nossa vida acadêmica, entrei em contato com o João pelo WhatsApp e contei o projeto com as melhores palavras que pude no momento. Marcamos uma reunião na Faculdade de Comunicação, ocasião em que me ajudou a entender como adequar minhas ideias ao formato do trabalho.

Cheguei à conclusão, com o auxílio do João, que deveria analisar a teoria entre as temáticas do jornalismo digital e a arte queer, utilizando do fazer jornalístico e da programação como ferramentas para materializar essa ideia. Conforme aprofundi nos autores de jornalismo digital para a produção do capítulo dois, tive insights de como entrelaçar a teoria à prática e testar diferentes características do jornalismo digital. O desenvolvimento do QueerQuote necessitou de um trabalho multidisciplinar. Em razão do tema e suas especificidades, desde o começo tive em mente que gostaria de utilizar soluções próprias como base do projeto, utilizando meus conhecimentos de programação. Para além de ser um desafio pessoal, teria um controle maior sobre a garantia de servir o conteúdo sem depender de plataformas de terceiros. Permitir o uso de serviços como Spotify, YouTube e SoundCloud como utilitários sempre esteve no cerne do projeto. Mas, ao mesmo tempo, incentivar e dar todo o suporte necessário ao colaborador para publicar seu conteúdo no aplicativo diretamente. Essa é uma opção que foi pensada para permitir aos colaboradores preservar as suas próprias linguagens e de fontes e entrevistados, fundamental para o sucesso de uma plataforma de colaboração voltada para a comunidade LGBTQIAPN. Nós temos nossos próprios códigos, vistos por estruturas sociais hegemônicas como sensíveis, com derrubada de publicações em determinadas situações.

Logo após a segunda reunião com o João, separei o trabalho em duas estruturas para me organizar. A estrutura a nível de fundamentação teórica e organização jornalística e estrutura a

nível de programação. Isso foi crucial para permitir entender quais as necessidades do campo da comunicação eu precisaria replicar para a computação. Desde o começo, queria que a arte *queer* fosse o foco principal, e que além do fazer jornalístico, o espaço pudesse aglutinar informações dos artistas da comunidade LGBTQIAPN+ de Juiz de Fora a fim de servir como base de dados pública, alimentar mecanismos de busca e de inteligência artificial para possivelmente capilarizar informações relevantes.

A essa altura, eu já tinha uma forma, mas ainda não tinha decidido o conteúdo jornalístico. Estava inclinado a pré-definir as temáticas das entrevistas e os formatos aceitos. Mas, depois de me colocar na perspectiva de um colaborador, tive a percepção de que esses filtros poderiam associar a sensação de participar a uma experiência ruim. A partir daí passei a considerar construir um sistema automatizado que recebesse diferentes formatos de mídia em diferentes linguagens. O João, em nossa segunda reunião, acabou me guiando ao caminho dessa decisão quando perguntei sobre permitir conteúdos de outras plataformas, e ele confirmou que seria algo a pensar. Com isso, pensei: “Por que ser tão rígido?”. A partir dessa pergunta, montei o esquema de aceitar entrevistas de áudio e vídeo em formatos de cortes ou longos, e as entrevistas de hipertexto com a capacidade de incorporar conteúdo de outras plataformas. A única limitação que achei plausível se resumiu à entrevista estar relacionada a algum artista, álbum ou música cadastrados no QuerQuote, para nos mantermos fiéis à finalidade do projeto. Por fim, já no desenvolvimento da etapa das primeiras entrevistas de conteúdo para a plataforma, decidi incluir a capacidade de criar notícias comunitárias, também filtradas por crivo editorial, para permitir que colaboradores possam também anunciar o que é de interesse público para o determinado momento.

Com o início do TCC 2, eu e meu namorado Fidel Marques, programador e estudante de ciência da computação na UFJF, começamos a realizar a modelagem do banco de dados. Durante aquele período, comecei a levantar uma lista de possíveis entrevistados para criar os conteúdos iniciais do site. Mas, por conta do processo de modelagem do projeto, criar o aplicativo revelou complexidades que não haviam sido inicialmente calculadas ou esperadas. Primeiro, sobre as decisões editoriais: como permitir que as pessoas se sintam livres para criar, mas ao mesmo tempo manter uma comunidade segura que segue aos padrões de qualidade de informação? Em segundo lugar: como organizar essa dinâmica de interação social em um modelo de banco de dados? Por essa razão, o cronograma de desenvolvimento do trabalho, como um todo, precisou passar por alterações e sofreu um grande atraso. Durante o curso da disciplina de TCC1 e no início de TCC2 também passei por questões médicas pessoais e fui

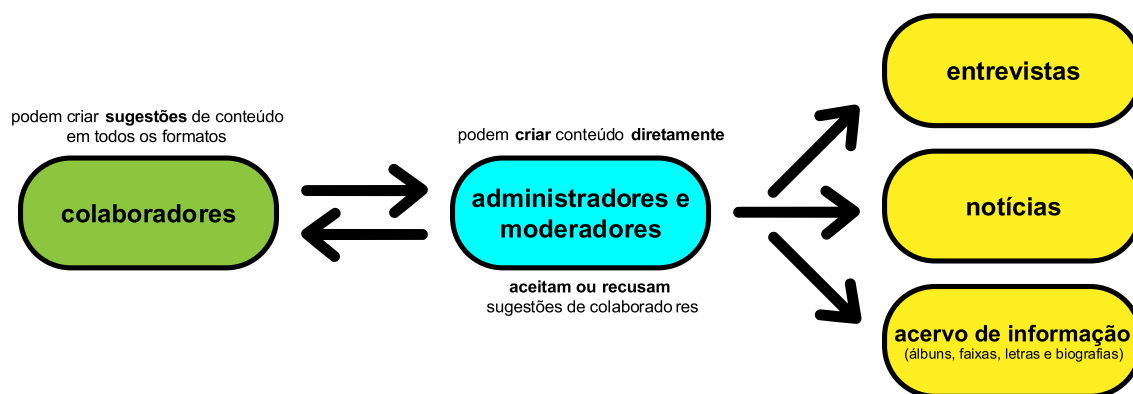
internado algumas vezes. Apesar do desafio em conciliar as imprevisibilidades, a curiosidade pelo trabalho prevaleceu.

4.1 Estrutura de funcionamento

O desenvolvimento da plataforma tinha necessidades principais: a primeira era como e onde guardar o conteúdo gerado. A segunda era conseguir automatizar a organização de conteúdos sugeridos pelos colaboradores para lhes dar autonomia. A terceira era arquitetar em que formato servir as produções jornalísticas em conjunto com as informações musicais. Para organizar esses processos, a hierarquia final do projeto foi erguida sob três estruturas: 1) Administradores, com alto nível de gestão, capazes de nomear moderadores, banir qualquer usuário sob penalidades acordadas dos Termos de Serviço e gerenciar sugestões de colaboradores. 2) Moderadores, com médio nível administrativo, responsáveis por auxiliar na curadoria editorial e com capacidade de gerenciar sugestões. 3) Colaboradores, capazes de criar sugestões de novos conteúdos (incluindo todos os formatos) ou de edições em conteúdos existentes.

Definir o papel dos colaboradores foi uma decisão importante para o projeto. Realizar essa escolha abre um leque de discussões sobre a aplicação de filtros em uma plataforma que surgiu de uma inquietação de mesma origem sistêmica. Mas, para haver um controle de qualidade e resguardar os direitos dos usuários e da plataforma, implementar uma arquitetura de sugestões pareceu uma solução remediadora. Todas as aprovações ou reprovações de sugestões ficam registradas e são auditáveis. É a partir desse registro que será possível convidar colaboradores a se tornarem moderadores ou administradores com o funcionamento do aplicativo. Colaboradores que tenham sugestões aprovadas sempre recebem o crédito final da informação quando ela se torna pública, e caso tenham alguma sugestão recusada, recebem um retorno em seu painel. Os moderadores ou administradores podem editar e adaptar um conteúdo antes de aprovar, mas isso não altera o autor original.

Figura 1 – Fluxo de colaboração e moderação de conteúdos no QueerQuote



Fonte: Autoria própria (2026)

O acervo do QueerQuote é centrado nos artistas e nos colaboradores. Todas as entrevistas têm a obrigatoriedade de estarem vinculadas a algum artista, álbum ou faixa. As entrevistas podem ser em formato de áudio, vídeo ou texto multimídia. Já os colaboradores podem criar notícias sem essa obrigação vinculatória, em formato de texto multimídia, para maior liberdade criativa. Retirar essa limitação foi útil especialmente para notícias sobre acontecimentos e temas mais abstratos. As entrevistas e notícias têm um campo de título, resumo e imagem de capa, além do formulário de associação necessário para identificar os sujeitos do conteúdo.

Além do conteúdo editorial, os colaboradores podem cooperar na criação de uma base de dados de informações úteis para os artistas como biografias, discografia, letras de música e links para perfis de redes sociais. Quando percebi que teria esses dois universos em um mesmo sistema, tive a ideia de utilizar as entrevistas dos interagentes como fontes de informação para criar anotações nas letras das faixas. Isso permite que a comunidade contribua para a decodificação de significados e linguagens e abre caminhos para discussões através dos comentários. Posteriormente, decidi incluir também a possibilidade de usar fontes externas de informação para a criação de anotações, criando viabilidade para postar o contexto artístico de outros veículos.

Os comentários são outra seção interativa entre a comunidade do QueerQuote. É possível comentar em páginas de notícias, entrevistas e faixas, além das anotações em letras de música. O sistema de comentários se baseia no modelo de *upvote*, dando prioridade para textos bem avaliados na lista. A quantidade de votos negativos, entretanto, fica oculta. Assim como os outros conteúdos do site, os comentários podem ser denunciados. O sistema de denúncias da

plataforma se baseia em dois formulários: uma caixa de seleção e um campo de comentários; e são realizadas de forma anônima e sem necessidade de cadastro.

Administradores e moderadores têm acesso a um painel administrativo com a relação de todas as sugestões e denúncias realizadas no site. Para todas as sugestões, o time editorial tem acesso a todos os campos preenchidos pelos usuários com capacidade de edição total. As ações disponíveis são aprovar, remover e recusar, essa que permite escrever um motivo. Para as denúncias, as opções são resolver, marcar em análise ou descartar. Opcionalmente, também há um campo para uma nota de resolução. Embora este seja um projeto de jornalismo digital colaborativo, é indispensável descrever brevemente como foi transformar o QueerQuote em realidade a nível técnico. Acredito que compartilhar caminhos desmistifica como a tecnologia funciona, trazendo-a para mais perto e contribui para despertar algum interesse.

4.1.1 Linguagens de programação e funcionalidades

De forma resumida, o QueerQuote funciona em dois servidores virtuais e no dispositivo do cliente. O servidor que funciona como base de dados será chamado nesse trabalho por *backend*. Ele gerencia e armazena todo o conteúdo editorial e as informações dos clientes. As ações de criar e publicar entrevistas, registrar clientes, gerenciar log-in, e outras operações de dados são gerenciados nele. A nível técnico, esse servidor foi construído na linguagem de programação TypeScript, utilizando o Node.js como executor através do framework *Express*. Fidel contribuiu ativamente comigo na criação do *backend*. Quando comecei o trabalho, ele ofereceu ajuda para modelar e montar a *API*. Todo o trabalho feito no *backend* é fruto de sua colaboração e foi realizado por ele.

O segundo servidor, apesar de seu comportamento funcionar de forma semelhante ao do *backend*, será chamado nesse trabalho de *frontend* para facilitar a compreensão¹⁴. Seu trabalho é montar as páginas e compilar a lógica de funcionamento do QueerQuote. Ele funciona de forma invisível, garante que todo conteúdo esteja pronto antes que o visitante chegue. Já o *frontend* propriamente dito é a interface acessível pelos leitores e colaboradores. É nele que o código é transformado em sentidos, em que o QueerQuote instrui o navegador e o dispositivo

¹⁴ O termo mais adequado aqui é o *backend* de um servidor *full-stack*. O Next.js, utilizado para criar o QueerQuote, funciona tanto no servidor (para montar as páginas) quanto no dispositivo de clientes. Neste trabalho, contudo, o *backend* propriamente dito é um servidor Express, e o Next.js será tratado como *frontend* em sua totalidade, por uma escolha didática que simplifica a explicação da arquitetura.

transforma as instruções em visão, audição e tato. O *frontend* foi construído utilizando a linguagem TypeScript e os *frameworks* React e Next.js.

Para permitir aos colaboradores enviarem imagens e vídeos, criei uma solução própria utilizando os softwares *FFMPEG* e *Shaka Packager* para transformar os arquivos enviados pelos colaboradores em vários segmentos de arquivos ainda menores com qualidades diferentes. Essa técnica permite manter o conteúdo pronto para um carregamento multimídia estável, mesmo quando há variação na qualidade da internet do visitante, em razão dos arquivos compactados já estarem disponíveis. Aproveitando-me da oportunidade de ter um servidor próprio à disposição, também implementei uma solução para a gerar transcrições de áudio utilizando Python¹⁵ e um servidor de e-mail usando Stalwart¹⁶, a fim de enviar códigos de autenticação e avisos relativos ao funcionamento da conta no aplicativo. Isso permitiu reduzir múltiplos custos que eu precisaria ter com serviços separados ao orçamento de apenas um servidor do qual eu já possuía uma assinatura. Para além do custo, há principalmente o ganho humano: pude otimizar o processo em que a informação sonora pode se tornar visual, contribuindo para aumentar a acessibilidade da plataforma, ainda que de forma automatizada. Para permitir um controle mais granular, implementei a funcionalidade para administradores e moderadores ajustarem os textos das legendas automáticas, a fim de aperfeiçoar a inteligibilidade do conteúdo.

Também utilizei a biblioteca Web Haptics para manipular a vibração nos dispositivos. A partir disso implementei vibrações de retorno para ações como clicar em botões de ação e tocar ou soltar os tocadores de multimídia. Utilizar do retorno tátil é mais um canal para levar informação e acessibilidade. Entretanto, a funcionalidade não é suportada em todos os dispositivos, sobretudo nos da marca Apple por conta de travas de *software*. Por fim, as últimas integrações foram criar uma conta de desenvolvedor para o QueerQuote nas APIs do Google e Spotify para integrar o log-in e obtenção de informação entre plataformas.

¹⁵Transformer ASR/Whisper é um software do código aberto para transformar fala em texto. CTC-Forced Aligner é responsável por pegar a transcrição gerada e sincronizar palavra a palavra. Demucs é responsável por isolar os vocais em áudios e vídeos enviados a fim de facilitar a identificação do discurso. Pyannote.audio realiza a diarização, que é a identificação e separação de sujeitos na transcrição.

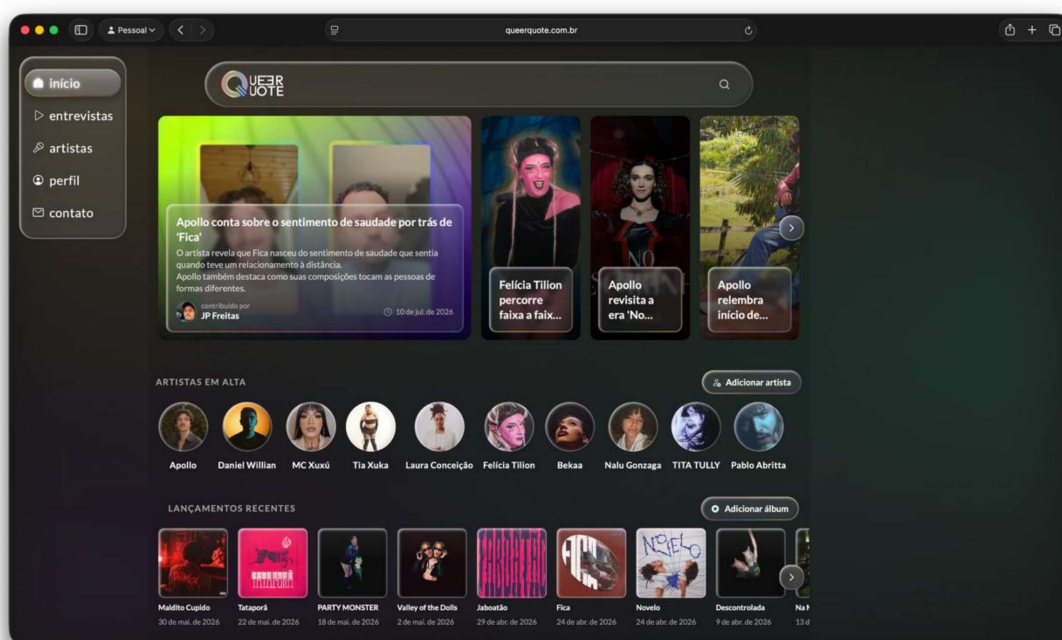
¹⁶ Stalwart é um servidor de e-mail de código aberto, capaz de criar múltiplas contas, utilizadas para o contato@queerquote.com.br e o canal de privacidade.

4.2 Presença digital

Para a presença digital da plataforma, adquiri o domínio “queerquote.com.br”. A nível de aplicativo, automatizei o SEO para gerar títulos e *meta-tags* dinamicamente de acordo com o conteúdo da página. O título, resumo, autor, data e imagem de capa são repassados a fim de aumentar a visibilidade da informação nos motores de busca. Também automatizei o processo de criação de feeds RSS para cada página de notícias ou entrevistas, o que permite a utilização de leitores de conteúdo para o acervo editorial. Outro ponto importante para a aparição on-line da plataforma em sites de pesquisa foi a criação de um mapa do site a nível de máquina em um arquivo XML. Os softwares que buscam por conteúdo na internet se localizam através desses arquivos, o que pode permitir indexar os trabalhos do QueerQuote no Google Notícias, por exemplo. Por fim, a nível de estruturação, criei um arquivo LLMs.txt, padrão na indústria, para instruir modelos de linguagem de inteligência artificial a se localizarem diante das informações do disponíveis no projeto.

Durante as experimentações de possíveis identidades visuais, parte de uma boa presença digital, fiz testes em que pudesse aplicar variações das cores da bandeira LGBTQIAPN+. Por se tratarem de cores em diferentes polos do círculo cromático, tive dificuldades em harmonizá-las sem tirar a atenção da informação. Certo dia, analisando a nova linguagem visual de componentes dos sistemas da Apple, o Liquid Glass, tive a ideia de adaptar o uso de interfaces com aparência de vidro para o QueerQuote. Na ocasião, achei uma boa maneira de ornar as cores da bandeira LGBTQIAPN+ de forma sutil, já que naturalmente em nosso ambiente físico, o vidro consegue separar a luz branca em um arco-íris, o que seria coerente em termos de linguagem estética. Em relação ao logotipo, a escolha final ficou definida como a figura da letra Q, com seu – substituído com a forma de aspas duplas. Esse elemento apresenta certa redundância: a dupla ocorrência do Q em “Queer” e “Quote”, além das aspas duplas indicando a conotação de citações. Todas as aplicações visuais do logotipo partem desse conceito, dando a liberdade de serem aplicados os elementos das cores do arco-íris sob diferentes texturas e aplicações.

Figura 2 – Identidade visual final do QueerQuote



Fonte: Autoria própria

Para divulgar o conteúdo nas redes sociais, decidi escolher a plataforma Instagram por sua popularidade e costume de consumo. No Instagram, criei o usuário “@queerquote_” para publicar trechos das entrevistas e vídeos informativos com o conteúdo produzido pela comunidade. Também coloquei o link para o site do QueerQuote.

4.3 Normatização e diretrizes

Criar uma plataforma utilizável por outras pessoas é um desafio a níveis funcionais e de segurança. A nível de funcionalidade, minha principal preocupação sempre foi deixar as premissas do jornalismo estarem presentes no projeto de forma intuitiva. Com essa finalidade, criei uma interface com um texto animado com dicas para o colaborador criar a sua primeira entrevista. As instruções são disparadas entre a tela de seleção de formato de entrevista e a abertura do editor. Após o colaborador terminar de assistir, o aplicativo salva essa informação no servidor e não exibe mais as instruções em futuras visitas. Em complemento a essa funcionalidade, implementei a rota “/ajuda” para manter essas informações disponíveis de forma persistente em caso de o colaborador necessitar. Confeccionei ícones e animações de instrução a fim de deixar a plataforma mais instrutiva e intuitiva utilizando o Adobe After

Effects e a biblioteca Lottie para transformá-las em arquivos leves para a *web*. Essa integração me permite criar visuais mais apelativos de forma rápida, sem precisar transformá-los em vídeo.

O outro pilar desse subcapítulo diz respeito à segurança e à integridade da plataforma. Precisei pesquisar as principais adequações que precisaria fazer tendo em mente a Lei Geral de Proteção de Dados e outros aspectos da legislação brasileira. A partir da pesquisa e da observação de exemplos de outras plataformas e portais, confeccionei a Política de Privacidade e os Termos de Uso com base nas necessidades jurídicas da perspectiva de um trabalho acadêmico sem fins lucrativos. Ao fim, pedi ao Claude Code¹⁷ para analisar todo o código do *backend* e do *frontend* a fim de verificar se eu havia deixado algum aspecto de tratamento de dados sem declaração. Essa parte do projeto foi executada já nos estágios finais da criação do trabalho, e como resultado, eu e Fidel precisamos adaptar o banco de dados para as adequações regulatórias. Alguns aspectos foram pedir consentimento de idade explícito durante o cadastro e salvar o estado de consentimento no banco de dados, para indicar ao usuário quando os termos são atualizados. Também criei uma caixa de e-mail no endereço “privacidade@queerquote.com.br” para receber requisições a respeito do tratamento de dados.

Uma decisão importante referente à privacidade foi de usar bibliotecas de análise no projeto para entender como os colaboradores estão utilizando a plataforma e de onde os acessos estão vindo. Ter esse levantamento pode permitir que eu faça pesquisas e iterações futuras e também permita que outros pesquisadores interessados possam ter acesso a esses dados caso assim queiram. Para isso, utilizei o Google Analytics. Em um aspecto mais voltado para o design do site, implementei o Microsoft Clarity para obter mapas de calor. Com esses resultados posso entender se há alguma decisão de produto que não está sendo entendida pelos visitantes. Em contrapartida à obtenção dessas informações, os visitantes e colaboradores estão sujeitos também à política de privacidade dessas respectivas plataformas.

4.4 Conteúdos inaugurais

Para estimular a produção de um conteúdo mais natural e popular, decidi realizar as entrevistas de forma remota pelo Google Meet. Utilizei o software OBS para gravar a conversa com melhor qualidade. Ainda nas fases iniciais do projeto, encontrei o Apollo, o primeiro

¹⁷ Claude Code é uma ferramenta de programação assistida por inteligência artificial, desenvolvida pela Anthropic. Operando principalmente pelo terminal, ela consegue ler o código de um projeto, propor e realizar alterações em vários arquivos, executar comandos e testes e auxiliar na correção de erros, geralmente solicitando autorização do usuário antes de modificar arquivos ou executar determinadas ações.

entrevistado, em um evento. Na ocasião, contei sobre o projeto e o convidei para participar. A partir da primeira entrevista, tive a preocupação de não estabelecer um primeiro exemplo superproduzido para não estimular ou intimidar os colaboradores a segui-lo. Para preparar as pautas, acessei e ouvi a discografia inteira dos entrevistados utilizando as plataformas Spotify e Apple Music. Esse exercício foi importante para entender as mensagens e códigos de sua arte e me preparar para realizar as perguntas. Em todas as entrevistas, adotei a metodologia de iniciá-las perguntando sobre a história da carreira artística do entrevistado, de uma forma geral, para obter material documentado sobre suas biografias. A partir desse material, foi possível produzir textos curtos para serem exibidos nas páginas dedicadas aos entrevistados.

Diante das discografias, decidi esquematizar como faria as perguntas mais específicas sobre o fazer artístico do entrevistado. Para artistas que lançaram apenas singles, escolhi os mais proeminentes em visualizações. Para artistas com álbuns lançados, decidi focar em perguntar sobre um projeto fechado e fiz as perguntas direcionadas às faixas daquele contexto. Após a realização, tive a impressão de que essa esquematização foi interessante. Na entrevista com a Felícia Tilion, a artista pôde remeter-se a outras faixas do mesmo álbum conforme contava a história de outra composição. Isso ajudou a compreender melhor o contexto da obra como um todo. Um outro aspecto que não quis seguir foi realizar perguntas pré-determinadas para todos os entrevistados. Como cada indivíduo tem suas particularidades e sobretudo se trata de um assunto de natureza subjetiva como a arte, montei tópicos em vez de preparar perguntas estruturadas.

Na decupagem do conteúdo, para o Apollo, decidi separar cada pergunta como um formato diferente, aproveitando que a entrevista se baseou em diferentes singles. Essa escolha foi feita para poder demonstrar aos visitantes as diferentes possibilidades de enviar conteúdo para o QueerQuote e poder realiza-lo da melhor forma que compreender. Já para a Felícia, decidi realizar um vídeo longo, já que a entrevista como um todo se baseou em todas as faixas de seu álbum Rancor, o que fez sentido em termos de formato. Para a criação da animação visual dos vídeos, utilizei o software Adobe After Effects. Para a decupagem e montagem, utilizei o Adobe Premiere Pro. Gráficos de apoio foram criados e editados utilizando o Adobe Photoshop e Adobe Illustrator.

Uma observação interessante foi o retorno dos entrevistados em relação ao sentimento de realização por falarem de sua arte. Pude perceber o orgulho e o conforto dos entrevistados em serem perguntados sobre o seu trabalho artístico em si e o que se passava em suas vidas ou cabeças no momento das criações. Esse sentimento tornou o fluir do conteúdo muito produtivo

e por algumas vezes os próprios entrevistados revelavam informações por conta própria. Esse trabalho jornalístico pôde me experienciar um sentimento muito genuíno dos artistas em relação a sua própria identidade e criação.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com base no que foi levantado, analisado e construído ao longo deste trabalho, é possível afirmar que a arte produzida pela comunidade LGBTQIAPN+ ainda convive com filtros múltiplos e persistentes de acesso aos espaços midiáticos, tanto nas mídias tradicionais quanto nas grandes plataformas digitais que, cada vez mais, ajustam-se aos mesmos interesses hegemônicos que um dia disseram combater. O caso do bloqueio de perfis pela Meta¹⁸ e o aumento do discurso de ódio após a compra do Twitter/X são apenas exemplos recentes de um cenário mais amplo de precarização dos espaços digitais para pessoas LGBTQIAPN+.

Este trabalho teve como objetivo principal desenvolver um produto prático de jornalismo digital e colaborativo: o QueerQuote, uma plataforma voltada para criar, agregar e gerir informação jornalística e musical sobre artistas LGBTQIAPN+, com especial atenção à cena independente de Juiz de Fora. A ideia central que atravessou toda a pesquisa foi investigar de que forma o jornalismo digital e colaborativo pode empoderar, no sentido de criar e sustentar espaços midiáticos próprios, a arte criada por essa comunidade.

A relevância de um projeto dessa natureza está na tentativa de demonstrar que os vácuos de informação e a invisibilidade que recaem sobre esses artistas não são acidentais, mas derivam de estruturas de filtragem como o *gatekeeping* empresarial, algorítmico, social e hegemônico que operam como forças de supressão à igualdade de representação. Construir uma alternativa, ainda que em escala experimental e limitada ao município, é uma forma de tornar concreto a fundamentação teórica com base na personalização e na interatividade do meio digital. Ambas abrem espaço para produtos de nicho capazes de atender demandas que a mídia de massa historicamente ignora.

Entre os objetivos para a realização desse memorial estão: 1) compreender como se materializam o jornalismo digital e o jornalismo colaborativo no atual contexto de digitalização da sociedade; 2) recuperar brevemente a história da organização e da identidade da comunidade LGBTQIAPN+ e de sua produção artística; 3) sistematizar o processo de criação da plataforma, tanto nas decisões de interação entre humanos quanto nas de tradução de necessidades em

¹⁸ Em junho de 2026, o Ministério Público Federal iniciou uma investigação para apurar os motivos que levaram a Meta, empresa responsável pelo Instagram, WhatsApp, Facebook e Threads, a bloquear mais de cem perfis ligados à comunidade LGBTQIAPN+. O caso é mencionado como exemplo das formas de controle e restrição de visibilidade que podem ocorrer nas plataformas digitais, especialmente em relação a conteúdos e sujeitos LGBTQIAPN+.

funcionalidades técnicas; e 4) refletir sobre os impactos do projeto para os artistas e sua arte percebidos ao longo da construção.

Os objetivos da construção desta plataforma e desta pesquisa foram, em grande medida, alcançados, ainda que algumas limitações tenham surgido ao longo do percurso. A principal delas diz respeito ao escopo de análise, por se tratar de um trabalho de conclusão de curso, com prazo e recursos definidos, o QueerQuote foi desenvolvido e testado com um número reduzido de conteúdos inaugurais, o que impede, neste momento, uma avaliação mais ampla sobre o comportamento da comunidade em larga escala e sobre a efetiva sustentação do modelo colaborativo ao longo do tempo.

A premissa inicial, de que uma plataforma de jornalismo digital e colaborativo pode atuar como ferramenta de empoderamento da arte LGBTQIAPN+ ao criar espaços midiáticos que contornam os filtros hegemônicos da grande mídia e das plataformas comerciais, confirma-se a partir da experimentação realizada e configura-se também como uma possibilidade concreta de pesquisas e desenvolvimentos futuros, principalmente em relação à sua eficácia enquanto proposta para capilarizar a presença dos artistas midiática e digitalmente.

A metodologia adotada, que combinou pesquisa bibliográfica com o desenvolvimento prático da plataforma e a produção de entrevistas com artistas locais, possibilitou uma base teórica e técnica consistente para a proposta. Foi possível articular o pensamento de autores como Palacios (2014), Jenkins (2009), Lévy (1994), Belochio (2009), Bruns (2005) e Anderson (2006) à realidade concreta da construção de um sistema de jornalismo digital e colaborativo. Outros autores fundamentam a discussão sobre a arte queer/LGBTQIAPN+ como Quinalha (2022), Pedrazza (2019), Butler (2003), Lauretis (2019), Aronu (2024), Santana e Santos (2018), Pelúcio e Maciel (2023), cujas contribuições permitiram compreender os percursos históricos, territoriais e digitais dessa produção artística.

Como resultado percebido ao longo do processo, chama a atenção o retorno dos próprios entrevistados. Há a presença dos sentimentos de realização e de orgulho ao serem perguntados, através do jornalismo, sobre o seu fazer artístico e sobre o que se passava em suas vidas no momento das criações. Esse dado, ainda que subjetivo, reforça a premissa que motivou o trabalho, a de que existe uma demanda represada por escuta e por reconhecimento que a mídia de massa, situada no topo da cauda longa da informação, simplesmente não supre.

Do ponto de vista técnico, o desenvolvimento do QueerQuote demonstrou que é viável, mesmo com recursos limitados, erguer uma plataforma com funcionalidades comparáveis às de

grandes serviços de mercado. A arquitetura de sugestões, com seus três níveis de hierarquia entre administradores, moderadores e colaboradores, buscou equilibrar a abertura à colaboração com a necessidade de curadoria editorial, que é uma tensão inerente a qualquer projeto que nasce de uma inquietação sobre filtros, mas que precisa, ele próprio, estabelecer algum grau de controle de qualidade e de responsabilidade para resguardar seus usuários.

É importante reconhecer, contudo, que a mesma estrutura de moderação que protege a plataforma e sua comunidade carrega o risco de reproduzir, em menor escala, as lógicas de *gatekeeping* que o projeto se propôs a questionar. Manter esse equilíbrio, de modo que a curadoria sirva à comunidade sem silenciá-la, e que a autoria do colaborador seja sempre preservada e creditada, é um desafio permanente que só poderá ser efetivamente avaliado com o funcionamento contínuo do aplicativo e com a ampliação gradual de sua base de participantes.

Pretende-se, portanto, a continuidade do estudo e do desenvolvimento da plataforma em duas frentes principais. Por um lado, o acompanhamento do comportamento da comunidade de colaboradores ao longo do tempo, avaliando como as dinâmicas de sugestão, moderação e reconhecimento de autoria se sustentam na prática e como os colaboradores podem, gradualmente, assumir também papéis de moderação. Por outro, a expansão do acervo e das funcionalidades de acessibilidade, como as transcrições e legendas automáticas e o retorno tátil, que apontam para um jornalismo mais inclusivo e mais próximo das necessidades reais de quem o consome.

Por fim, este projeto representa um começo e uma instigação à continuidade de criação de produtos experimentais no jornalismo. Ele é, ao mesmo tempo, uma reflexão sobre os limites da representação midiática e um desejo concreto de que os artistas LGBTQIAPN+ de Juiz de Fora e de tantos outros lugares possam se encontrar em espaços construídos por e para a própria comunidade, que historicamente lhes foram negados.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARELO. [Compositor e intérprete]: Emicida, com participação de Majur e Pabllo Vittar. São Paulo: Laboratório Fantasma, 2019. 1 música.

ALMEIDA, Yuri. **A segunda geração do jornalismo colaborativo**: quando as bases de dados se tornam dispositivos para a produção colaborativa de conteúdo. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2014.

ANDERSON, Chris. **A Cauda Longa**: do mercado de massa para o mercado de nicho. Rio de Janeiro: Elsevier, 2006.

ANTHROPIC. **Claude Code**. 2025. Disponível em: <https://www.anthropic.com/product/claude-code>. Acesso em: 1 jul. 2026.

ANTUNES, Rafael. Miss Brasil Gay chega a 37ª edição em Juiz de Fora. **G1 Zona da Mata**, 18 ago. 2017. Disponível em: <https://g1.globo.com/mg/zona-da-mata/noticia/miss-brasil-gay-chega-a-37-edicao-em-juiz-de-fora.ghtml>. Acesso em: 1 jul. 2026.

ARONU, Gleicy Kelly Almeida Brandão. **Ode à desobediência**: análises do queer na arte contemporânea brasileira. 2024. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em História da Arte) — Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

BELOCHIO, Vivian de Carvalho. **Jornalismo colaborativo em redes digitais**: estratégia comunicacional no ciberespaço: o caso de Zero Hora.com. Santa Maria: Universidade Federal de Santa Maria, 2009.

BERGER, Peter L.; LUCKMANN, Thomas. **A construção social da realidade**: tratado de sociologia do conhecimento. 24. ed. Petrópolis: Vozes, 1985.

BRUNS, Axel. **Gatewatching**: Collaborative Online News Production. New York: Peter Lang, 2005.

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

CAMPOS, Charley Freitas; NUNES, Mariana Gonsalves; LAPA, Diogo Parreira. **Corpos LGBTQIAP+ em Juiz de Fora - MG**: expressões e incorporação dos espaços de vivência. In: 5º Workshop de Geografia Cultural "Relações étnico-raciais, Sexualidades e Gênero: Por uma Geografia da Diversidade", Alfenas: 2022.

CANAVILHAS, João; SALAVERRÍA, Ramón; PALACIOS, Marcos; et al. (org.). **Webjornalismo**: 7 características que marcam a diferença. Covilhã: LabCom, 2014.

CULTURA VIVA. **GAG-MGM**. Disponível em: <https://culturaviva.cultura.gov.br/agente/220481/#info>. Acesso em: 18 jul. 2026.

CUNHA, Simone Evangelista; SOARES, Thiago; OLIVEIRA, Luciana Xavier de. **Performatividade de gênero na cultura midiática**: dinâmicas de visibilidade nas trajetórias de MC Xuxu e Titica. **Interin**, Curitiba, v. 21, n. 2, p. 82-99, jul./dez. 2016. ISSN 1980-5276.

DEMOCRACIA. In: MICHAELIS: dicionário brasileiro da língua portuguesa. Melhoramentos. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/democracia/>. Acesso em: 11 jan. 2026.

EXPRESSJS DEVELOPERS. **Express.js**. Versão 5.2.1. Disponível em: <https://expressjs.com/>. Acesso em: 1 jul. 2026.

EXTRA. **Rádio se desculpa após acusação de homofobia por não tocar música de Pablo Vittar**. Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: <https://extra.globo.com/tv-e-lazer/musica/radio-se-desculpa-apos-acusacao-de-homofobia-por-nao-tocar-musica-de-pablo-vittar-rv1-1-24078513.html>. Acesso em: 15 jun. 2026.

FACCHINI, Regina. Múltiplas e diferentes identidades. **Cult**: revista de cultura, São Paulo, n. 235, p. 28-33, jun. 2018.

FFMPEG. **FFmpeg**. 2000. Disponível em: <https://ffmpeg.org/>. Acesso em: 1 jul. 2026.

GABARDO JUNIOR, Jair Mario; MARTINS DOS REIS, Lui; DE PAULA FEDALTO, Antony Vinicius. **BNCC, voguing, gênero e sexualidade**: reflexões a partir de uma experiência na formação docente em dança no estágio supervisionado. *Cena*, [S. l.], v. 22, n. 38, p. 01–10, 2022. DOI: 10.22456/2236-3254.125178. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/125178>. Acesso em: 18 jul. 2026.

GOOGLE. **Google Analytics**. Disponível em: <https://analytics.google.com/>. Acesso em: 1 jul. 2026.

GONZATTI, Christian. **Bicha, a senhora é performática mesmo**: sentidos queer nas redes digitais do jornalismo pop. 2017. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, RS, 2017. p. 117-119.

HOBBSAWM, Eric. **A era dos extremos**: o breve século XX: 1914-1991. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. São Paulo: Aleph, 2009.

JOHNSON, Telma Sueli Pinto; SOUZA, Ana Carolina Rezende de. **Performatividade de gênero e (des)conexões na rede de comunicação do canal Tempero Drag no YouTube**. *Temática*, 2022.

LAURETIS, Teresa. **Teoria queer, 20 anos depois**: identidade, sexualidade e política. In: *Pensamento Feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

LEFEBVRE, Henri. **The production of space**. Tradução de Donald Nicholson-Smith. Oxford: Blackwell, 1991.

LEMOS, André. **Ciberespaço e tecnologias móveis**: processos de territorialização e desterritorialização na Ciberultura. Bauru: 2006.

_____. **Cibercultura**: tecnologia e vida social na cultura contemporânea. Porto Alegre: Sulina: 2002.

LÉVY, Pierre. **A inteligência coletiva: por uma antropologia do ciberespaço**. São Paulo: Loyola, 1994.

LEWIN, K. **Forces behind food habits and methods of change**. Washington: National Research Council, National Academy of Sciences, 1943.

LOTTIE ANIMATION COMMUNITY. **Lottie**. 2015. Disponível em: <https://lottie.github.io/>. Acesso em: 1 jul. 2026.

META. **React**. 2013. Disponível em: <https://react.dev/>. Acesso em: 1 jul. 2026.

MICROSOFT. **Microsoft Clarity**. 2020. Disponível em: <https://clarity.microsoft.com/>. Acesso em: 1 jul. 2026.

MICROSOFT. **TypeScript**. Versão 6.0.3. 2012. Disponível em: <https://www.typescriptlang.org/>. Acesso em: 1 jul. 2026.

Miss Brasil Gay, [s.d.]. Disponível em: <https://www.missbrasilgay.com.br/a-historia/>. Acesso em: 1 jul. 2026.

MOZILLA FOUNDATION. **JavaScript**. MDN Web Docs. Disponível em: <https://developer.mozilla.org/pt-BR/docs/Web/JavaScript>. Acesso em: 11 jan. 2026.

NATIONAL PARK SERVICE. **Stonewall National Monument Cultural Landscape**. National Park Service, 20 fev. 2025. Disponível em: <https://www.nps.gov/articles/000/stonewall-national-monument-landscape-976163.htm>. Acesso em: 18 jul. 2026.

NODE.JS FOUNDATION. **Node.js**. 2009. Disponível em: <https://nodejs.org/>. Acesso em: 1 jul. 2026.

OBS PROJECT. **OBS Studio**. Versão 32.1.2. 2012. Disponível em: <https://obsproject.com/>. Acesso em: 1 jul. 2026.

ISTOÉ GENTE. **Pablo Vittar se torna drag queen mais seguida no mundo**. 15 mai. 2021. Disponível em: <https://istoe.com.br/pablo-vittar-se-torna-drag-queen-mais-seguida-no-mundo>. Acesso em: 1 jul. 2026.

PABLO VITTAR: "**Tudo que é diferente enfrenta obstáculos**". Geledes, 19 jun. 2017. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/pablo-vittar-tudo-que-e-diferente-enfrenta-obstaculos/>. Acesso em: 30 jun. 2026.

PANDELÓ, Nathália. **Top 100 da Crowley em 2025: sertanejo tem quase 70% dos hits, mulheres são minoria e poucos selos dominam**. Mundo da Música, 2026. Disponível em: <https://mundodamusicamm.com.br/top-100-crowley-2025-radio-brasil/>. Acesso em: 15 jun. 2026.

PEDRAZZA, Danilo. "**A Sua Voz Não Está Mais Escondida**": Representações Artísticas e Políticas da Drag Queen Pablo Vittar na Mídia. 2019. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade do Minho, Braga, 2019.

PELÚCIO, Larissa Maués; MACIEL, Leonardo Silva. “**Ela tem pau, e a outra também tem pau**”: atravesamentos pop-poc-periféricos na música transviada das Irmãs de Pau. **Revista Brasileira de Estudos da Homocultura (REBEH)**, v. 6, n. 21, p. 137-157, 2023.

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO PARANÁ. **Tecnologia da informação e comunicações (TIC)**. Curitiba: PUCPR, [s. d.]. Disponível em: <https://www.pucpr.br/areas-estrategicas/tic>. Acesso em: 18 jul. 2026.

PRIMO, Alex. **Interação mediada por computador**: comunicação, cibercultura, cognição. Porto Alegre: Sulina, 2007.

PYTHON SOFTWARE FOUNDATION. **Python**. 1991. Disponível em: <https://www.python.org/>. Acesso em: 1 jul. 2026.

QUEER. In: **Oxford Advanced Learner's Dictionary**. 10th ed. Oxford: Oxford University Press, [s.d.]. Disponível em: https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/queer_1. Acesso em: 1 jul. 2026.

QUINALHA, Renan. **As novas frentes de luta e a resistência da comunidade LGBT**. *Revista CULT*, 12 jun. 2018.

QUINALHA, Renan. **Movimento LGBTI+**: uma breve história do século XIX aos nossos dias. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.

SANTANA, Gilvan da Costa; SANTOS, Elza Ferreira. **Música queer brasileira**. In: CONFERÊNCIA INTERNACIONAL DE ESTUDOS QUEER, 3., 2018. **Anais [...]**. [S. l.]: Realize Editora, 2018. Disponível em: http://www.editorarealize.com.br/revistas/conquer/trabalhos/TRABALHO_EV106_MD1_SA9_ID166_15032018144217.pdf. Acesso em: 3 jul. 2026.

SCHWAB, Klaus. **A quarta revolução industrial**. Edipro, 2019.

SPIZZIRRI, Giancarlo; EUFRÁSIO, Raí; LIMA, Maria Cristina Pereira; et al. **Proportion of people identified as transgender and non-binary gender in Brazil**. *Scientific Reports*, 2021.

SPOTIFY. **AFTER**: faixas e reproduções. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/4aj7OO4L022IGAz5zbQwJZ>. Acesso em: 1 jul. 2026.

STALWART LABS. **Stalwart Mail Server**. 2023. Disponível em: <https://stalw.art/>. Acesso em: 1 jul. 2026.

STUANI, C.; STARCK, D.; PAIVA, J. **Rádio 3.0**: relevância e força de estratégia para o mercado publicitário. São Paulo: ABERT, 2025. Disponível em: <https://www.abert.org.br/radio30/>. Acesso em: 28 jun. 2026.

VERCEL. **Next.js**. 2016. Disponível em: <https://nextjs.org/>. Acesso em: 1 jul. 2026.