

## DIÁLOGOS MULTIDIRECIONAIS, TRÂNSITO ENTRE GÊNEROS DISCURSIVOS E SENTIDOS DE HUMOR EM *TEOCRACIA EM VERTIGEM*

### MULTIDIRECTIONAL DIALOGUES, TRANSIT BETWEEN GENRES AND HUMOR SENSES IN *TEOCRACIA EM VERTIGEM*

Nara Lya Cabral Scabin\*

**Resumo:** Com base em aportes teóricos do Círculo de Bakhtin, este artigo analisa *Teocracia em Vertigem*, média-metragem lançado em 10 de dezembro de 2020 na plataforma de compartilhamento de vídeos YouTube como Especial de Natal do coletivo de humor brasileiro *Porta dos Fundos*. Mais especificamente, buscamos compreender quais os diálogos empreendidos pela obra em relação a textos em circulação na cultura – entendidos como manifestações da *constituição dialógica* do discurso –, bem como de que modos a hibridização e intercalação de gêneros – consideradas enquanto formas de *heterodiscurso* – manifestam-se no filme em questão, contribuindo para a construção de sentidos a partir do engendramento de relações múltiplas entre fabulação e realidade. Nesse percurso, consideramos, como pano de fundo às discussões propostas, as características do discurso humorístico, concebido ora como revelação da fragilidade dos códigos e convenções sociais, ora como alívio decorrente de um relaxamento momentâneo da repressão psíquica, ora ainda em sua manifestação de riso carnavalesco. Dessa forma, o trabalho espera refletir sobre as potencialidades ao mesmo tempo estéticas e críticas do filme em questão, destacando a presença, em sua tessitura, de movimentos que colocam o mundo de “cabeça para baixo”, da dessacralização da narrativa bíblica aos jogos de sentido em torno da arbitrariedade da própria representação.

**Palavras-chave:** Dialogismo. Gêneros discursivos. Humor. Teocracia em Vertigem. Porta dos Fundos.

**Abstract:** Based on theoretical contributions from Bakhtin Circle, this paper analyzes *Teocracia em Vertigem*, a medium-length film released on YouTube by the Brazilian humor collective *Porta dos Fundos* as Christmas Special on December 10th, 2020. More specifically, it seeks to understand the film dialogues in relation to texts in circulation in the culture – understood as manifestations of the dialogical constitution of the discourse – as well as the ways in which the hybridization and intercalation of genres – considered as forms of heterodiscourse – manifest and contribute for the production of senses from the multiple relations between fabulation and reality engendering. As background for the discussions, it also considers the characteristics of humorous discourses, which is sometimes conceived as revelation of social codes and conventions fragilities; sometimes as a relief resulting from a momentary relaxation of psychic repression; and sometimes in its expression of carnival laughter. The paper, thus, intends to reflect on both aesthetic and critical potentialities of *Teocracia em Vertigem*, highlighting the presence of movements that turn the world “upside down”, which goes from the desecration of biblical narrative to the games around the arbitrariness of the representation itself.

**Keywords:** Dialogism. Discursive genres. Humour. Teocracia em Vertigem. Porta dos Fundos.

---

\* Professora do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi. Doutora e mestra em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. E-mail: [naralyacabral@yahoo.com.br](mailto:naralyacabral@yahoo.com.br). ORCID Id: <https://orcid.org/0000-0002-7121-1142>.

## Introdução

Em 2019, 4.500.000 vídeos foram assistidos no YouTube a cada minuto – mesmo intervalo necessário para que 500 novas horas de conteúdo fossem disponibilizadas, ininterruptamente, por usuários da plataforma. A expressividade dos dados é registrada em um contexto de crescimento da população que utiliza a internet: entre 2018 e 2020, o número de pessoas com algum acesso à rede em todo o mundo passou de 4,3 para 4,5 bilhões<sup>1</sup>.

Para além de sua dimensão quantitativa, a expansão da conexão a redes sociais e do consumo de conteúdo via plataformas digitais, não obstante as evidentes desigualdades e limitações estruturais de acesso a esses recursos, impõe novos desafios às práticas comunicacionais desenvolvidas na cultura midiática. Da mesma forma, em uma era marcada pela interação mediada por tecnologias e modificações nas formas de distribuição e consumo de conteúdos, são notórias e complexas as transformações experimentadas no campo audiovisual (LADEIRA, 2013; BAHIA; AMÂNCIO, 2010).

Como assinala Jost (2019, p. 71), “a convergência da mídia levou a um duplo movimento: da televisão às redes sociais e das redes sociais à televisão”, constatação que parece se materializar, de maneira exemplar, no caso do YouTube. Criada por Chad Hurley, Steve Chen e Jawed Karim em 2005, a plataforma de compartilhamento de vídeos com sede em San Bruno, na Califórnia (EUA), pertence, desde 9 de outubro de 2006, ao Google, aquisição que levou ao encerramento das atividades do Google Video. Segundo o monitoramento em tempo real do Alexa Rank<sup>2</sup>, o YouTube aparece entre os sites mais populares no Brasil; à 0h do dia 11 de agosto de 2021, por exemplo, ocupava a segunda posição do *ranking*, atrás apenas do endereço “Google.com”.

Com raízes fortemente fincadas na cultura midiática e audiovisual nacional, dona de espaços cativos na história do rádio e da TV, a produção humorística figura também entre os conteúdos mais consumidos pelo YouTube. Entre os maiores canais brasileiros na plataforma, destacam-se nomes que se associam de diferentes formas à etiqueta do humor: em reportagem da revista *Veja* de 30 de julho de 2020, o canal de Whindersson Nunes e o Canal Canalha (criado pelo paulista Julio Cocielo) são listados entre os “gigantes” da plataforma, totalizando dezenas de milhões de usuários inscritos (MEIER, 2018).

---

<sup>1</sup> Segundo dados da pesquisa *Data never sleeps 7.0*, realizada pela empresa de computação em nuvem Domo e divulgada em 12 de agosto de 2020. Disponível em: <<https://www.domo.com/learn/data-never-sleeps-7>>. Acesso em: 19 jan. 2021.

<sup>2</sup> Calculados a partir da média diária estimada de visitantes únicos e o número de visualizações de página de diferentes websites, os dados do *ranking* Alexa podem ser acessados por meio do endereço: <<https://www.alexa.com/topsites/countries/BR/>>. Acesso em: 11 ago. 2021.

A visibilidade de tais conteúdos no YouTube se dá na esteira de novas configurações assumidas por produtos audiovisuais humorísticos em diferentes espaços midiáticos. São decisivos a esse contexto fatores como a integração entre TV e plataformas digitais, a popularização das narrativas transmídia e a flexibilização das fronteiras entre produtos informativos e ficcionais – processos que se estabelecem no âmbito mais amplo da cultura da convergência (JENKINS, 2009) e da hipertelevisão (SCOLARI, 2009).

Em tal cenário, novos formatos emergem com a mesma rapidez que antigas fronteiras entre gêneros parecem dissolver-se. Entre os canais brasileiros, por exemplo, ao lado de vídeos que exploram o diálogo com elementos da tradição humorística televisual, abundam produções que se filiam à matriz humorística de *stand-up comedy*, que vem ganhando holofotes no Brasil principalmente desde o final da década de 2000, com *performances* que pressupõem a não interpretação de personagens e a autoria/originalidade do texto, ou seja, a não utilização de piadas conhecidas (VALE, 2015)<sup>3</sup>.

Ainda que um rápido passeio pelo universo dos vídeos de humor no YouTube proporcione uma inevitável sensação de “mais do mesmo”, é possível identificar conteúdos que merecem um olhar mais atento, seja por sua potência político/crítica, seja por sua inventividade formal/estética. É o caso do canal de humor brasileiro *Porta dos Fundos*, que se destaca não somente pelos temas visibilizados – que abarcam desde questões como racismo e desigualdade de gênero até a estigmatização de pessoas soropositivas –, mas, sobretudo, pelas formas expressivas presentes em algumas de suas produções.

Descrito, conforme a apresentação disponível no próprio YouTube<sup>4</sup>, como um “coletivo criativo”, o *Porta dos Fundos* foi fundado em 2012 por Antonio Tabet, Fábio Porchat, Gregório Duvivier, João Vicente de Castro e Ian SBF. Do projeto criado entre amigos, nasceu uma produtora audiovisual de sucesso: com nove anos de existência, o canal é, em 2021, um dos gigantes brasileiros no YouTube, com 16,9 milhões de inscritos e mais de 6,6 bilhões de visualizações<sup>5</sup>. Em 2019, o grupo venceu o Emmy Internacional de Comédia pelo Especial de

---

<sup>3</sup> Não obstante o caráter “inovador” não raro atribuído pelo público e pela crítica ao *stand up comedy*, convém observar que esse tipo de produção se vale de recursos discursivos correntes e bastante codificados no campo do humor, do ponto de vista técnico, temático e estilístico, o que se destaca, por exemplo, na frequência com que são mobilizados estereótipos depreciativos de grupos marginalizados em números de comediantes autointitulados “politicamente incorretos” (CABRAL, 2015). Da mesma forma, embora seja considerado uma arte “jovem”, com raízes que remontam ao século XX, o *stand up* apresenta características de estilo e valorização estética – tais como, justamente, a individualização dos artistas e sua conversão em autores – já encontradas no campo literário (BOAVENTURA; FREITAS, 2014).

<sup>4</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/c/PortadosFundos/about>>. Acesso em: 11 ago. 2021.

<sup>5</sup> Dados verificados pela última vez em 16 de outubro de 2021.

Natal *Se beber, não ceie* e chegou ao México com o canal *Backdoor*, que já conta com 3,98 milhões de inscritos<sup>6</sup>.

Dentre a produção do coletivo, o presente artigo analisa o média-metragem *Teocracia em Vertigem*<sup>7</sup>, lançado em 10 de dezembro de 2020, pelo canal *Porta dos Fundos*, no YouTube, com direção de Rodrigo Van Der Put. Evidente referência ao documentário brasileiro indicado ao Oscar *Democracia em Vertigem*<sup>8</sup>, o mais recente Especial de Natal do *Porta* é também o mais complexo do ponto de vista dos diálogos multidirecionais estabelecidos não apenas quanto ao filme de Petra Costa, mas também em relação a matrizes discursivas várias – tais como o texto bíblico, as representações cristãs na arte, o discurso televisual, a cultura pop e o gênero documental.

Compõem o arcabouço teórico deste trabalho conceitos desenvolvidos no âmbito do Círculo de Bakhtin<sup>9</sup>, com destaque para os trabalhos de Volóchinov (2017) e Bakhtin (2010, 2015, 2016). Nossos apontamentos serão sustentados pela análise de passagens específicas e cenas-chave à constituição de sentidos na obra audiovisual em foco, considerada como enunciado concreto inserido na cadeia discursiva do *Porta dos Fundos*. Para tanto, partimos de uma breve contextualização do filme em relação à produção do coletivo, com destaque para outros especiais de Natal.

Em seguida, buscamos compreender os diálogos empreendidos pela obra em relação a sentidos em circulação na cultura – entendidos como manifestações da *constituição dialógica* do discurso (VOLÓCHINOV, 2017; GRILLO, 2005; BARROS, 2003) –, bem como de que modos a hibridização e a intercalação de gêneros – enquanto formas de *heterodiscurso* (BAKHTIN, 2015) – manifestam-se em *Teocracia em Vertigem*, contribuindo para a construção de sentidos no filme a partir do engendramento de múltiplos jogos entre fabulação e realidade.

---

<sup>6</sup> Dados verificados pela última vez em 16 de outubro de 2021.

<sup>7</sup> Até a última verificação, no dia 16 de outubro de 2021, o vídeo havia alcançado 2,4 milhões de visualizações no YouTube.

<sup>8</sup> Lançado comercialmente em 19 de junho de 2019, após a Netflix adquirir os direitos de distribuição do filme, *Democracia em Vertigem* retrata os bastidores do *impeachment* da então presidente Dilma Rousseff e do julgamento do ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva, as manifestações de junho de 2013 no Brasil, a partidarização da Operação Lava Jato e o contexto de crescente desinformação e polarização política que levou à eleição de Jair Bolsonaro em 2018. O longa justapõe captações realizadas durante o processo de *impeachment* de Dilma, feitas pela diretora em lugares como o Congresso e o Palácio do Planalto, e imagens de arquivo pessoal e gravações familiares produzidas principalmente pela mãe de Petra Costa.

<sup>9</sup> A nomenclatura “Círculo de Bakhtin” corresponde à forma como tem sido chamada a perspectiva teórica compartilhada pelos pensadores russos Mikhail Bakhtin, Valentin Volóchinov e Pável N. Medviédev; adotamos aqui essa nomenclatura dado seu vasto uso entre trabalhos de Ciências da Linguagem, embora a existência formal do Círculo e a liderança daquele de que deriva seu nome, como aponta Sheila Grillo (2012), já tenham sido vastamente questionadas. Em todo caso, o uso da denominação “Círculo de Bakhtin” se justifica como forma de referência à reconhecida convergência entre os trabalhos dos três autores e, também, como forma de lidar com a controvérsia em torno da autoria das principais obras desses pensadores.

Ao mesmo tempo, esperamos ainda refletir sobre as potencialidades críticas e estéticas do especial, tendo em vista a presença, no texto fílmico, de movimentos de dessacralização do imaginário bíblico/religioso, por um lado, e de jogos de sentido em torno da arbitrariedade da própria representação, por outro lado. Neste percurso, consideramos a especificidade do humor em fazer com que “a natureza contingencialmente construída da realidade social saia da caixa” (EAGLETON, 2020, p. 32), revelando a fragilidade de seus códigos e convenções.

### **Diálogos multidirecionais**

Além de esquetes disponibilizados regularmente em seu canal no YouTube, o coletivo *Porta dos Fundos* produz também séries temáticas – é o caso, por exemplo, de *Viral* (2014), cujo protagonista, Beto, após descobrir-se soropositivo, vai ao encontro de todas as mulheres com quem se relacionou para recomendar que façam o teste de HIV; e de *O Grande González* (2016), leitura humorística de narrativas de investigação que gira em torno da morte de um mágico em uma festa infantil. Outro caso mais recente é *Polêmica da Semana*, série lançada em 2018 e reinaugurada em 2020 no canal da produtora, que satiriza programas jornalísticos de debate que, no afã de mostrar confrontos entre pontos de vista divergentes, colocam posições insustentáveis em pé de igualdade com debatedores qualificados<sup>10</sup>.

Não obstante a popularidade de muitas dessas séries, alguns dos títulos de maior destaque no catálogo do *Porta dos Fundos*, em termos de visualizações e repercussão em redes sociais e junto à crítica, encontram-se entre os especiais de Natal lançados anualmente. Nessas produções, estão presentes sátiras de passagens do Velho e do Novo Testamento, representações de personagens bíblicos em situações cotidianas e narrativas que exploram o absurdo e o *nonsense* – como a revelação de que Jesus não seria filho de José durante um *reality show* sensacionalista na TV. Em 2018 e 2019, os especiais – até então, vídeos de curta duração publicados no canal *Porta dos Fundos* no YouTube – foram coproduzidos e disponibilizados pela Netflix como média-metragens<sup>11</sup>. Em 2020, sem a parceria do serviço de *streaming*, o Especial de Natal do Porta voltou a ser disponibilizado pelo YouTube, tendo alcançado 2,4 milhões de visualizações até 11 de agosto de 2021.

<sup>10</sup> Conforme informações disponíveis no site oficial da produtora. Disponível em: <portadosfundos.com.br>. Acesso em: 19 jan. 2021.

<sup>11</sup> Embora comporte outras definições, a designação “média-metragem” é empregada aqui conforme o modo de classificação adotado pela regulamentação da Agência Nacional do Cinema: para o órgão, obras cinematográficas ou videofonográficas devem ser consideradas como de “média-metragem” quando tiverem duração superior a 15 minutos e igual ou inferior a 70 minutos (PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA, 2001).

Embora o especial de 2019 tenha obtido maior visibilidade midiática ao representar Jesus como homossexual – o que levou a protestos de grupos religiosos e pedidos de boicote à Netflix que culminariam em um ataque a bomba à sede da produtora no Rio de Janeiro<sup>12</sup> –, os filmes lançados entre 2018 e 2020 compartilham algumas estratégias discursivas em comum. Sob a direção de Rodrigo Van Der Put, as três produções têm como mote o diálogo com diferentes obras cinematográficas: lançado em 2018, *Se beber, não ceie* faz referência à trilogia estadunidense de comédias *Se beber, não case* (2009-2013), dirigida por Todd Phillips; em 2019, o título *A primeira tentação de Cristo* alude ao clássico de Martin Scorsese *A última tentação de Cristo* (1988); e, finalmente, o especial de 2020, *Teocracia em Vertigem*, parodia o documentário brasileiro indicado ao Oscar *Democracia em Vertigem* (2019), de Petra Costa, que aborda a história política recente do Brasil, focalizando a polarização instaurada no país a partir de 2014, com destaque para o *impeachment* de Dilma Rousseff, em 2016, e a prisão de Lula, em 2018.

Não obstante, dos três especiais em questão, o de 2020 é o que apresenta maior complexidade nos modos como são acionados diálogos entre diferentes matrizes discursivas. Isso porque, no caso dos filmes de 2018 e 2019, as referências estabelecidas com obras cinematográficas limitam-se, basicamente, a elementos temáticos e/ou de enredo bastante gerais: em *Se beber, não ceie*, o grande ponto de contato com a franquia de Todd Phillips é a narrativa de incidentes desastrosos decorrentes do consumo de álcool em ambientes de masculinidade hedonista; em *A primeira tentação de Cristo*, por sua vez, o diálogo com o título de Scorsese diz respeito fundamentalmente à presença do tema da tentação carnal em diferentes momentos da vida de Jesus. Já em *Teocracia em Vertigem*, engendram-se relações com o filme de Petra Costa em diferentes frentes: por um lado, do ponto de vista temático/narrativo, o especial satiriza situações e personagens do contexto político nacional; por outro lado, do ponto de vista estilístico/formal, a produção, embora constitua evidentemente uma obra de ficção, apropria-se de convenções próprias do gênero documental<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> Segundo reportagem da *Folha de S. Paulo*, de 4 de janeiro de 2020, a autoria do atentado foi assumida pelo empresário Eduardo Falzi Richard Cerquise, de 41 anos, que declarou em entrevista que o ato foi realizado em represália ao que chamou de “violência simbólica” do especial de Natal *A primeira tentação de Cristo*, do *Porta dos Fundos*, disponibilizado na plataforma de *streaming* Netflix (PAMPLONA, 2020).

<sup>13</sup> Cabe abrir aqui um parêntese para sublinhar que, embora a classificação de gêneros e formatos no campo audiovisual constitua um problema inesgotável que suscita inúmeros dissensos, este trabalho parte do pressuposto, em conformidade com o pensamento de Bakhtin e seu Círculo, de que os gêneros são inevitavelmente infinitos e inesgotáveis, posto que intrinsecamente ligados aos campos de atividade social (BAKHTIN, 2016; VOLÓCHINOV, 2017). Da mesma forma, sob a ótica teórico-metodológica que nos orienta, a dimensão conceitual não deve ser tomada como extrínseca ao objeto empírico (enunciados concretos) analisado. Em outras palavras, não faria sentido – como tampouco seria viável, nas dimensões limitadas de um artigo – resgatar, de forma exaustiva, as diferentes propostas de classificação dos gêneros do discurso audiovisual, para, então, procurar

Em outras palavras, o filme é encenado como um “documentário” produzido pouco tempo após a crucificação de Jesus, que reconstitui, a partir de entrevistas, a escalada de acontecimentos que teriam levado à sua prisão e morte<sup>14</sup>. Em termos cronotópicos<sup>15</sup>, representam-se acontecimentos desenrolados nos primeiros anos da era cristã<sup>16</sup>. Além disso, o modo como o documentário é representado – com “entrevistas” feitas com contemporâneos de Jesus – pressupõe a ideia de que ele teria sido produzido poucos anos após a morte de Cristo. Cenários e figurinos reforçam essa inscrição espaço-temporal, remetendo a um imaginário comum a diversos filmes bíblicos (Figuras 1 e 2). Dessa forma, o documentário é encenado como se tivesse sido captado nas circunstâncias de mundo onde se desenrola a vida dos sujeitos entrevistados – característica típica do gênero documental (RAMOS, 2008). Em suma: representa-se um documentário produzido há mais de dois mil anos.

Figura 1 – Casa onde vive Maria



Fonte: Capturas de tela realizadas pela autora/Porta dos Fundos (2020).

---

“aplicá-las” às modalidades enunciativas presentes em nosso objeto de análise. Logo, assumindo uma perspectiva dialógica como fundamento teórico-epistemológico deste trabalho, circunscrevemos as categorias “documental” e “ficcional/humorístico” como forma de descrever os principais gêneros postos em relação em *Teocracia em Vertigem* na medida em que, delimitando-se mutuamente, elas respondem às especificidades inscritas na materialidade discursiva do filme em questão.

<sup>14</sup> A emulação paródica de convenções do gênero documental permite-nos considerar *Teocracia em Vertigem* como um *mockumentary*, isto é, “uma obra de ficção enunciada de forma a emular um filme documentário” (SUPIA, 2013, p. 60). Embora nem todos os *mockumentaries* sejam irônicos, satíricos ou paródicos (SUPIA, 2013), é recorrente a mobilização deles no campo do humor. Para Richard Wallace (2018), a comédia constitui um aspecto importante das formas populares de *mockumentary* no cinema e na televisão.

<sup>15</sup> Bakhtin (2018) emprega a noção de “cronotopo” para designar a forma como relações de tempo e espaço são assimiladas estilisticamente no romance. Assim, embora o conceito tenha sido concebido originalmente para a análise de obras literárias (textos verbais), este trabalho o entende como pertinente também ao exame de produções audiovisuais.

<sup>16</sup> No início do filme, a narração da diretora do documentário o situa no tempo e no espaço: “O ano é 33. A agitação nas ruas evidencia uma Jerusalém dividida, polarizada [...]”.

Figura 2 – Entrevista de Pedro



Fonte: Capturas de tela realizadas pela autora/Porta dos Fundos (2020).

Além deste inusitado anacronismo, outras dissonâncias histórico-temporais são ironicamente inseridas ao longo do filme. São diversas as passagens em que se observa esse tipo de recurso. A expressão “imprensa golpista”<sup>17</sup>, por exemplo, aparece em falas de personagens – como quando, aos 24 minutos e 36 segundos, o apóstolo Tiago (Gabriel Louchard) denuncia o sensacionalismo midiático em torno do julgamento de Jesus. Outro exemplo é a presença do personagem “Médico legista interino” (Hélio De La Peña), que surge aos 36 minutos e 35 segundos para comentar os achados de uma suposta necropsia realizada no corpo de Cristo (Figura 3). No plano lexical, há falas cuja comicidade se constitui em torno do emprego de palavras cujo sentido se liga fortemente a elementos modernos, tais como termos descritivos de fenômenos relacionados às redes sociais digitais. Aos 9 minutos e 40 segundos, por exemplo, introduz-se o personagem identificado como “Outro messias local” (Raphael Logam), que faz um relato sobre como teria sido sua convivência com Cristo e, em um dado momento, afirma: “[...] Mas [Jesus] errava onde? No amor. O cara insistia no amor! E amor aqui não dá *engajamento*, não!” (grifos nossos). Da mesma forma, aos 17 minutos e 42 segundos, o apóstolo Judas Tadeu (Raul Chequer), ao falar sobre como seria confundido continuamente com o traidor de Cristo, afirma: “[...] O povo é mau e quer confusão, e ficam espalhando que eu sou o outro Judas lá, que inclusive já se enforcou, mas os *haters* dele vieram todos pra mim” (grifos nossos).

<sup>17</sup> A expressão, presente em uma fala do apóstolo Tiago em *Teocracia em Vertigem*, remete a discursos em circulação de caráter crítico à atuação de mídias jornalísticas na cobertura de temáticas diversas; o termo ganhou especial visibilidade a partir da expressão “Partido da Imprensa Golpista”, cunhada pelo jornalista Paulo Henrique Amorim em referência a veículos midiáticos de linha editorial conservadora que realizaram forte oposição aos governos de Lula e Dilma.

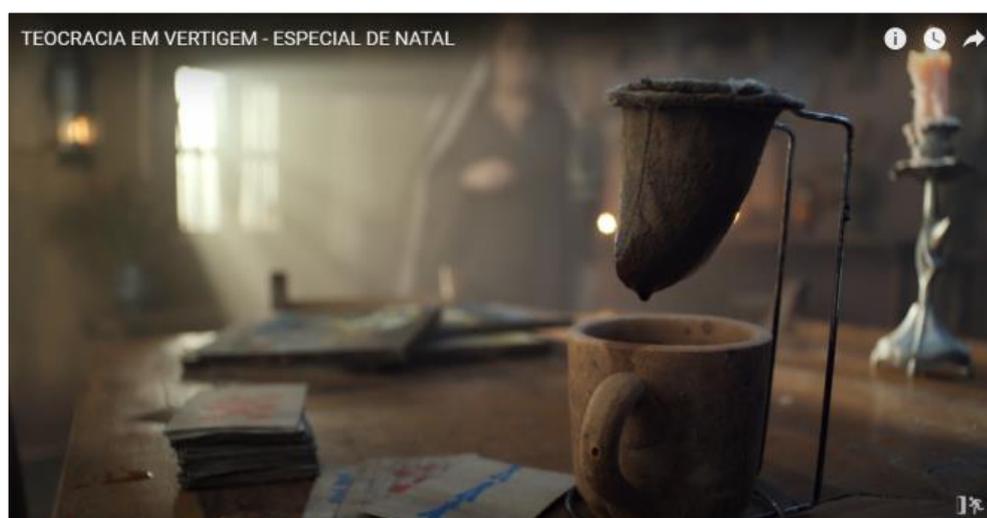
Figura 3 – Médico legista interino explica ferimentos sofridos por Cristo



Fonte: Capturas de tela realizadas pela autora/Porta dos Fundos (2020).

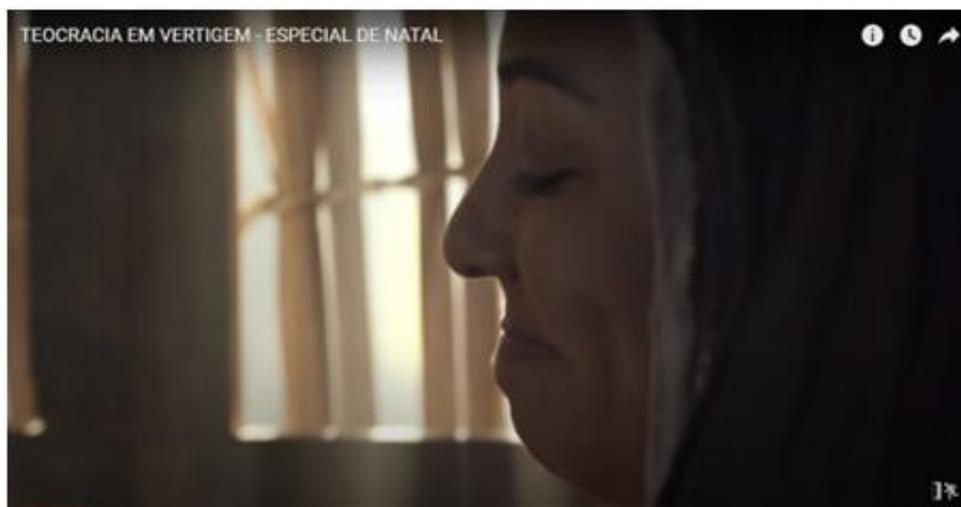
Com 51 minutos de duração e contando com participações especiais como as de Emicida (que faz a voz de Simão de Cirene), Marcos Palmeira (um manifestante), Teresa Cristina (uma das “inrizetes”) e Petra Costa, que interpreta a si mesma, o especial incorpora, em tom mais ou menos paródico, aspectos formais característicos de *Democracia em Vertigem*. Dentre eles, destaca-se a narração da diretora em *off* (interpretada por Clarice Falcão), a trilha sonora que “suaviza” os fatos narrados e a estética intimista de algumas cenas, com planos-detalhe e “entrevistados” em primeiríssimo plano (Figuras 4 e 5).

Figura 4 – Plano-detalhe mostra coador de café na casa de Maria



Fonte: Capturas de tela realizadas pela autora/Porta dos Fundos (2020).

Figura 5 – Personagem Maria durante entrevista, em primeiríssimo plano



Fonte: Capturas de tela realizadas pela autora/Porta dos Fundos (2020).

Ao mesmo tempo, *Teocracia em Vertigem* remete ao filme de Petra Costa também pelos paralelos que constrói entre acontecimentos e figuras da política nacional e a narrativa das articulações políticas que teriam levado à crucificação de Jesus. Dessa forma, o filme do *Porta dos Fundos*, em consonância com posições expressas na cadeia discursiva do grupo como um todo, assume o avanço do autoritarismo político-religioso no país como principal objeto de seu investimento crítico. Assim, o diálogo com *Democracia em Vertigem* se estabelece tanto pela emulação de aspectos genéricos/estilísticos quanto no plano das temáticas tratadas, embora não se verifique uma correspondência precisa entre as estruturas narrativas dos dois filmes.

Em entrevista publicada no portal *GI*, em 10 de dezembro de 2020, Fábio Porchat, ator e roteirista de *Teocracia em Vertigem*, declarou que a inspiração em *Democracia em Vertigem* foi “mais um ponto de partida, mais uma brincadeira com o formato, do que qualquer outra coisa. Tem a narração de uma diretora, a gente bota a Petra (Costa, diretora do documentário) para brincar um pouquinho e rir disso” (PORCHAT apud LORENTZ, 2020). Sobre a produção do especial, o humorista afirmou na mesma entrevista que fazer um filme em 2020 “foi mais complicado. Pensei que a gente não iria fazer. Mas tinha que fazer. Este, especialmente, tem um ‘plus a mais’ porque é o logo depois do atentado”.

Em relação ao episódio citado por Porchat, parte da recepção crítica viu em *Teocracia em Vertigem* uma espécie de “resposta” ao ataque a bomba realizado contra a sede da produtora *Porta dos Fundos*, em janeiro de 2020, em retaliação ao Especial de Natal do ano anterior. Em coluna para a *Ilustrada*, da *Folha de S. Paulo*, Tony Goes e Gustavo Fioratti destacam: “Entre as cenas há menções a Regina Duarte e Mario Frias – a atriz que foi secretária especial da

Cultura no governo Bolsonaro e o ator atual ocupante do cargo –, além de alusões ao próprio atentado sofrido pelo grupo” (GOES; FIORATTI, 2020).

Da mesma forma, o título *Teocracia em Vertigem* – ao destacar uma palavra que designa o sistema de governo em que o poder político fundamenta-se na religião – evidencia, como objeto primeiro de sátira na obra, a atual conjuntura de escalada da extrema direita no Brasil, apoiada por igrejas e grupos cristãos ultraconvervadores. Ao mesmo tempo, o reconhecimento da intertextualidade acionada em relação ao título do filme de Petra Costa assegura a produção de um efeito cômico decorrente da simultaneidade entre a *proximidade sonora* de “democracia” e “teocracia”, de um lado, e o *deslocamento semântico* gerado pela substituição do primeiro termo pelo segundo, de outro.

Por tudo isso, considerar a existência de textos culturais que se colocam no “entorno” discursivo de *Teocracia em Vertigem*, com os quais o enunciado fílmico interage e aos quais responde – interações estas decisivas aos sentidos produzidos na obra –, vincula-se intimamente ao olhar teórico-metodológico que empreendemos neste trabalho. Em especial, destacamos a ênfase conferida por Volóchinov (2017) à interação social como componente fundamental do funcionamento discursivo, bem como a noção de constituição dialógica do discurso, relacionada ao princípio de responsividade do enunciado frente a outros enunciados.

A realidade efetiva da linguagem não é o sistema abstrato de formas linguísticas nem o enunciado monológico isolado, tampouco o ato psicofisiológico de sua realização, mas o acontecimento social da interação discursiva que ocorre por meio de um ou de vários enunciados (VOLÓCHINOV, 2017, p. 209).

No mesmo sentido, Bakhtin (2016) chama a atenção para o caráter ativamente responsivo que orienta não apenas falantes, como também ouvintes, situando-se como princípio norteador primeiro da produção discursiva:

Todo falante é por si mesmo um respondente em maior ou menor grau: porque ele não é o primeiro falante, o primeiro a ter violado o eterno silêncio do universo, e pressupõe não só a existência do sistema da língua que usa mas também de alguns enunciados antecedentes – dos seus e alheios – com os quais o seu enunciado entra nessas ou naquelas relações (baseia-se neles, polemiza com eles, simplesmente os pressupõe como já conhecidos do ouvinte). Cada enunciado é um elo na corrente complexamente organizada de outros enunciados (BAKHTIN, 2016, p. 26).

Embora as ideias de Bakhtin e dos pensadores do Círculo tenham sido concebidas, originalmente, para o estudo de textos verbais, o dialogismo discursivo manifesta-se em diferentes tipos de matéria sígnica. Assim, concordamos com Adriana Pucci Pentead de Faria e Silva (2020), quando esta autora afirma, a propósito de sua análise da hibridização de gêneros

no curta-metragem *Recife Frio*, de Kleber Mendonça Filho, que a análise/teoria dialógica do discurso “indica uma postura para o estudo de gêneros em qualquer campo da atividade humana” (FARIA E SILVA, 2020, p. 101).

No mesmo sentido, como destaca Irene Machado (2005), a perspectiva dialógica permite-nos transcender a materialidade unicamente verbal e cotejar, sob a ótica do arcabouço teórico bakhtiniano, formas discursivas de diferentes campos de atividade humana e social – incluídas aí expressões midiáticas e audiovisuais em sua expressiva diversidade.

### **Os muitos textos dentro do filme**

Como vimos, o dialogismo constitui a própria “condição do sentido do discurso” (BARROS, 2003, p. 2), abarcando tanto seu caráter sociointerativo quanto sua dimensão polifônica, já que, neste último caso, “as palavras dos sujeitos estão repletas de palavras dos outros discursos que as precederam” (GRILLO, 2005, p. 81). Correlata deste último sentido, a face mais explorada do conceito de dialogismo na obra de Bakhtin é a que diz respeito ao “diálogo entre os muitos textos da cultura, que se instala no interior de cada texto e o define”, de modo que a intertextualidade se converte em “condição primeira de que o texto deriva” (BARROS, 2003, p. 4).

Sob essa perspectiva, o dialogismo assume posição privilegiada na construção dos sentidos em jogo na produção e recepção de discursos humorísticos. Como destaca Possenti (2010), a interação com sentidos em circulação é particularmente decisiva no caso do humor, de modo que polêmicas em geral representam uma fonte significativa de matéria-prima para esse tipo de produção. No caso de *Teocracia em Vertigem*, não é nossa intenção mapear aqui todas as marcas dialógicas estabelecidas pelo filme em relação a sentidos/textos da cultura: seria uma empreitada não apenas pouco factível, como também pouco produtiva do ponto de vista dos objetivos deste artigo. Esperamos, em lugar disso, destacar alguns exemplos a fim de elucidar os modos como o recurso à intertextualidade/interdiscursividade contribui à produção de sentidos e comicidade no filme.

Dito isso, uma das materializações mais evidentes do dialogismo no especial se dá pela inserção de referências a textos culturais da “atualidade” – ou seja, referências a sentidos cuja circulação na cultura remete ao cronotopo em que se inscrevem tanto produção quanto recepção da obra. Isso ocorre porque o filme convida o olhar do espectador a decifrar correspondências sugeridas entre fatos/personagens bíblicos e acontecimentos/figuras relacionados à esfera política no Brasil contemporâneo. Evidentemente, a decifração de tais jogos de correspondência

demanda do coenunciador a mobilização de conhecimentos prévios: como nos lembra Possenti (2010, p. 144), a compreensão (ou não compreensão) de textos humorísticos depende tanto da “associação ‘certa’ entre os diversos sentidos possibilitados por determinado material linguístico” quanto do (re)conhecimento de intertexto, ou seja, dos eventos imediatos a partir dos quais enunciados de humor funcionam.

Dessa forma, encontramos, em *Teocracia em Vertigem*, referências – como o paralelo sugerido entre as figuras de Caifás/Jair Bolsonaro ou Judas Iscariotes/Michel Temer<sup>18</sup> – que não apenas têm papel estruturante na narrativa do filme, como dialogam também com a narrativa central de *Democracia em Vertigem*, de Petra Costa. Ao mesmo tempo, o especial é repleto também de aproximações que poderíamos denominar “temporárias” ou “instáveis”: construídas com a autonomia discursiva própria das piadas orais, elas se sustentam por não mais do que uma cena ou sequência, de modo que, quando os personagens envolvidos aparecem novamente, outras associações podem ser feitas. São, dessa forma, correspondências que fazem sentido não do ponto de vista de uma continuidade ou coerência narrativa, mas como “charadas” que devem ser rapidamente entendidas pelo espectador. O potencial prazer espectral daí decorrente pode ser relacionado à decifração e (re)feitura de correspondências, aspecto que parece ser amplificado pela própria estrutura composicional do filme: ao emular um documentário, o especial incorpora o caráter polifônico desse tipo de produção, multiplicando as narrativas (e as possibilidades de decifração) comportadas.

Exemplo disso aparece aos 15 minutos e 28 segundos, quando a fala do apóstolo Pedro (Leandro Ramos) sobre Judas Iscariotes faz referência a Fabrício Queiroz, ex-assessor de Flavio Bolsonaro investigado pelo Ministério Público do Rio de Janeiro. A relação, neste caso, é sobretudo um pretexto para a piada-crítica sobre Queiroz e a família Bolsonaro, que faz eco aos muitos *memes*<sup>19</sup> que circularam/circulam em redes sociais sobre os valores suspeitos transferidos para a conta da primeira-dama brasileira:

<sup>18</sup> Apenas a título de ilustração, o depoimento do personagem de Judas Iscariotes, que tem início aos 14 minutos e 22 segundos, faz referência à carta de Temer a Dilma no contexto do processo de *impeachment* e a expressões usadas pelo próprio então vice-presidente brasileiro: “Eu acreditava em Jesus até o momento que eu deixei de acreditar em Jesus. Simples assim. Isso é natural do ser humano. Isso estava inclusive na *carta que eu entreguei a ele, né?* Que eu tava me sentindo um *apóstolo decorativo* [...]” (grifos nossos).

<sup>19</sup> Segundo reportagem publicada pelo jornal *O Globo* em 2 de janeiro de 2021, Jair Bolsonaro foi o maior alvo de *memes* sobre política na internet brasileira em 2020. De acordo com a matéria, dados abertos do Twitter mostram que o terceiro *meme* em replicações, com mais de 860 mil menções, refere-se justamente ao episódio dos “89 mil”, “que faz piada com os cheques que somam esse valor e que, segundo investigação do Ministério Público do Rio (MP-RJ), foram depositados entre 2011 e 2016 pelo ex-assessor Fabrício Queiroz e por sua esposa, Márcia Aguiar, na conta da primeira-dama, Michelle Bolsonaro” (OLIVA, 2020). A repercussão do episódio foi potencializada quando, em 23 de agosto de 2020, um jornalista do jornal *O Globo* foi ameaçado por Jair Bolsonaro após questioná-lo sobre os depósitos no valor de R\$ 89 mil feitos por Queiroz. Na ocasião, o presidente respondeu ao jornalista que tinha vontade de “encher sua boca de porrada”. No mesmo dia, a cartunista Laerte divulgou em suas redes

Judas foi comprado, né? Todo mundo sabe disso... Ninguém vai falar, mas todo mundo sabe. E não foi uma ou duas moedinhas de prata, não, tá? Porque ele tava no esquema de rachadinha do gabinete do Caifás. O que a gente tem que se perguntar é: por que depositaram 89 mil moedas de prata na conta da ex-mulher do Judas?

Formas similares de intertexto são acionadas por meio dos nomes de alguns personagens. Um exemplo é o do “entrevistado” identificado como “Véio Luciano / Comerciante minion local” (João Vicente de Castro), que aparece aos 34 minutos e 57 segundos do filme; o personagem é uma clara referência a Luciano Hang, proprietário da rede de lojas Havan, que ganhou projeção durante as eleições de 2018 em vídeos pró-Bolsonaro. Após o pleito, ele ficou conhecido como “‘véio’ da Havan” em *memes* de redes sociais<sup>20</sup>. Outro caso aparece no trecho que vai dos 36 minutos e 33 segundos aos 37 minutos e 28 segundos: nessa passagem, a montagem intercala falas do personagem “Médico legista interino” (que descreve em linguagem científica os ferimentos encontrados no corpo de Jesus) e declarações do personagem “Olavus/Terraplanista local” (Marco Gonçalves), que questiona as evidências científicas com base em boatos e teorias da conspiração. Embora o nome do personagem seja uma alusão ao escritor Olavo de Carvalho, considerado mentor intelectual da extrema direita no Brasil, sua presença no filme pode ser relacionada ao negacionismo científico e à desinformação de modo geral. As figuras 6 e 7 mostram os dois personagens.

Figura 6 – O personagem “Véio Luciano”



Fonte: Capturas de tela realizadas pela autora/Porta dos Fundos (2020).

sociais uma charge registrando a pergunta feita pelo repórter: “Presidente Jair Bolsonaro, por que sua esposa Michele recebeu 89 mil de Fabrício Queiroz?” (LADEIRA; ONOFRE; MACEDO, 2020).

<sup>20</sup> O próprio Luciano Hang teria assumido o apelido de “véio da Havan” em postagens de redes sociais publicadas em maio de 2019, segundo matéria do blog *Hashtag*, da *Folha de S. Paulo* (CAMILLO; OLIVEIRA, 2019).

Figura 7 – O personagem “Olavus”



Fonte: Capturas de tela realizadas pela autora/Porta dos Fundos (2020).

Outra forma intertextual marcante, o diálogo com referências da cultura midiática é recorrente no filme. Aos 24 minutos e 50 segundos, por exemplo, o documentário mostra Maria, poucos instantes após a crucificação de Cristo, no programa de TV sensacionalista “Jerusalém Alerta” – referência ao conhecido programa policial *Cidade Alerta*<sup>21</sup>. O apresentador do programa, identificado como Caio Mário (Gregório Duvivier), assim como em programas policiais popularescos “da vida real”, pede à produção que “desça” a imagem do “bandido” – que descreve como “[...] mais um vagabundo, o sujeito parece que era agitador, era *blackblock*”; na tela, surge então uma representação do Santo Sudário. Em seguida, ele faz perguntas constrangedoras e ofensivas a Maria, condenando Jesus perante a opinião pública. As Figuras 8 e 9, a seguir, ilustram a cena.

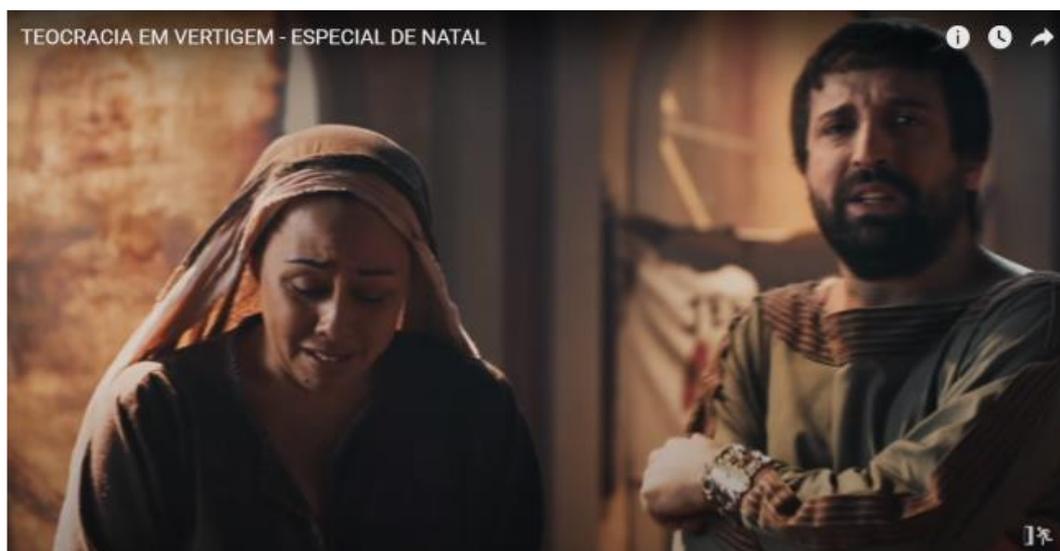
Figura 8 – Apresentador mostra Sudário no programa “Jerusalém Alerta”



Fonte: Captura de tela realizada pela autora/Porta dos Fundos (2020).

<sup>21</sup> Programa brasileiro de sensacionalismo policial da TV Record. Criado em 1995, atualmente conta com Luiz Bacci como apresentador da versão exibida em rede nacional.

Figura 9 – Maria é entrevistada no programa “Jerusalém Alerta”



Fonte: Captura de tela realizada pela autora/Porta dos Fundos (2020).

O diálogo com aspectos da cultura midiática no especial se revela também na invocação de textos oriundos dos campos jurídico e político considerados a partir de seu enquadramento midiático. De fato, o filme parece priorizar o diálogo com fragmentos discursivos de expressiva visibilidade no contexto de diferentes mídias. É o caso da passagem (aos 27 minutos e 7 segundos) em que uma voz em *off* descreve as acusações da Legião Romana contra Jesus, considerado “comandante máximo de um esquema criminoso”; em alguns segundos, vemos na tela um diagrama rudimentar (Figura 10) – referência à Lava Jato e ao *PowerPoint* usado por Deltan Dallagnol em entrevista coletiva sobre a denúncia do Ministério Público Federal contra Lula no caso do triplex do Guarujá, em 2016. À época, os *slides* usados na acusação tornaram-se rapidamente objeto de *memes* na internet<sup>22</sup>. Em seguida, vestido em trajes romanos, surge “Peçanhus / Centurião da Legião Romana do VII Batalhão da região sul” (Antônio Tabet)<sup>23</sup>. Remetendo novamente à apresentação (televisionada) da denúncia por Dallagnol, o sujeito afirma: “pode ver que está tudo explicadinho aqui, prova mesmo a gente está aí... tamo aí vendo. Mas é muita convicção”.

<sup>22</sup> Segundo reportagem de 14 de setembro de 2016 do jornal *Zero Hora*, diferentes montagens circularam em redes sociais ironizando o caráter confuso do *Power Point* usado por Dallagnol, oferecendo apoio ao ex-presidente Lula, mostrando os feitos de seu governo ou brincando com listas “alternativas” e *nonsense* de crimes, sendo compartilhados por anônimos, perfis humorísticos e páginas oficiais de políticos, como o próprio Lula e Lindbergh Farias (ZERO HORA, 2016).

<sup>23</sup> O nome “Peçanhus” é também uma referência ao personagem “Peçanha”, um policial corrupto interpretado por Antônio Tabet em esquetes do *Porta dos Fundos*.

Figura 10 – O personagem Peçanhus apresenta a denúncia do Império Romano contra Jesus



Fonte: Captura de tela realizada pela autora/Porta dos Fundos (2020).

Outro exemplo de referência a fato político privilegiado sob o ângulo de sua projeção midiática aparece aos 28 minutos e 24 segundos do filme. Durante um depoimento de Caifás (Rafael Infante), um corte introduz “imagens exclusivas da reunião sacerdotal”, nas quais o personagem ataca ferozmente Jesus. Clara alusão ao famoso episódio de divulgação pelo Supremo Tribunal Federal (STF) do vídeo da reunião ministerial em que Bolsonaro relaciona a troca da superintendência da Polícia Federal à proteção de familiares supostamente “perseguidos”, não poderiam faltar à fala de Caifás palavras escatológicas e de baixo calão.

Outro tipo de intertexto mobilizado em diversas passagens do filme alude à emergência de discursos intolerantes em circulação no debate público. É o caso do personagem identificado como “Cidadão de Bem / Negacionista” (Pedro Benevides), que aparece aos 22 minutos e 16 segundos. Sua construção visual, como um vendedor ambulante de galinhas que caminha anunciando seu “produto”, remete justamente ao tipo popular anônimo frequentemente entrevistado em programas jornalísticos na TV. Sua fala intolerante remete a expressões de ódio que investem contra minorias e os direitos humanos, coadunando-se a falsos moralismos:

[...] No dia eu tava lá e pedi pra soltar o Barrabás, não nego. Não tenho vergonha. O Barrabás é assassino, né? Mas quem não é assassino? Todo mundo já matou alguém. Pelo menos o cara não é defensor de puta [...] Eu conheço gente que trabalha como puta, me relaciono com puta, mas porra... Tem que respeitar a família, caralho. Tenho filha pequena. Minha filha vai andar na rua, vai ver a puta e vai falar “papai, o que que é puta?”.

Esses exemplos evidenciam o diálogo estabelecido com textos culturais em circulação no contexto político do Brasil pós-2018. É a invocação de tais sentidos o que possibilita ao documentário representado em *Teocracia em Vertigem* dialogar com uma discursividade inscrita naquilo que Bakhtin (2018) denomina como “cronotopo real” – isto é, a relação de espaço e tempo em que se localizam tanto a produção quanto a recepção da obra. Mas, a esses diálogos, somam-se ainda outras formas de intertexto. No plano visual, temos, por exemplo, a inserção de imagens de pinturas sacras funcionando como “evidências” de afirmações feitas nas “entrevistas” concedidas ao documentário representado no filme – recurso que parodia o uso de fotografias e filmagens de arquivo no gênero documental.

Não obstante, uma das formas de intertexto mais determinantes à produção de sentidos em *Teocracia em Vertigem* é, evidentemente, a que se estabelece a partir da narrativa bíblica. Em relação ao discurso humorístico do *Porta dos Fundos*, tal narrativa constitui uma forma de “discurso alheio relatado” – isto é, uma ocorrência de polifonia demarcada no discurso (GRILLO, 2005); do ponto de vista de sua manifestação estilística, há inclusive a incorporação de trechos exatos do Novo Testamento. É o que ocorre aos 31 minutos e 20 segundos, quando o personagem identificado como “Ambulante local” (Yuri Marçal) relata da seguinte forma o episódio em que Jesus expulsa os vendilhões do templo de Jerusalém<sup>24</sup>:

Eu tinha um ponto ali em frente ao templo em que eu vendia uns produtos que os clientes compravam lá na minha barraca. Tinha incenso, medalhinha, pedaço da arca, sabonete ungido, tudo original, tudo mercadoria boa memo, da melhor qualidade. No tal dia que o Jesus apareceu lá e destruiu tudo, eu tinha acabado de receber uma remessa de pombo, e pombo tem muita saída, né? [...] E aí eu tô lá vendendo meus produtos tranquilo, o pessoal comprando, absolutamente do nada aparece Jesus montado numa jumentinha dele, bolado, derrubando barraca, quebrou minhas gaiola tudo, jogando as coisa no chão, e ninguém entendeu nada, o pessoal ficou meio que de longe achando que o tiozinho tava incorporado lá. Eu tentei ainda conversar, mas ele gritava: “A minha casa será chamada de casa de oração”. E a gente falou: “Mas ela é de oração, é um templo, é que cada um demonstra sua fé de um jeito, não é, gente?”. E ele: “Mas vocês estão fazendo dela um covil de ladrões”. Meu amigo, pra quê! [...] (grifos nossos).

A incorporação dos trechos em destaque no excerto revela a produção de efeito cômico decorrente do evidente contraste entre a solenidade do registro linguístico do texto bíblico e a forma de expressão predominante nas falas dos personagens, repletas de gírias atuais, coloquialismos, palavrões etc. Esse tipo de jogo entre diferentes registros linguísticos<sup>25</sup> surge

<sup>24</sup> O episódio de expulsão dos vendilhões do Templo de Jerusalém está presente nos quatro evangelhos canônicos do Novo Testamento; não obstante, os excertos citados no filme do *Porta dos Fundos* parecem ter sido extraídos da versão em português do Evangelho de Mateus (21: 13).

<sup>25</sup> Enquanto recurso estilístico, esse tipo de expediente constitui uma das manifestações do que Bakhtin (2018) caracteriza como “heterodiscurso”, ao qual voltaremos na próxima seção do trabalho.

também em falas que, embora não façam citações diretas do texto bíblico, remetem à sua forma expressiva, justapondo-a a manifestações extremamente oralizadas da língua. É o que vemos aos 29 minutos e 48 segundos, quando Tiago, ao comentar a tortura infringida pelo Império Romano contra Jesus, afirma: “Então façaí o seguinte: pergunta-te a Simão qual era o estado de Jesus naquele momento pa cê vê”.

Fazendo lembrar o humor construído por meio do *bathos*, recorrente na comédia britânica, a justaposição de registros linguísticos tão contrastantes promove “uma rolagem muito súbita do exaltado para o cotidiano” (EAGLETON, 2020, p. 28), levando a um sentido de incongruência e a uma suspensão momentânea da “idealização” e suas repressões. Nesse sentido, o uso de linguagem “pouco nobre” para tratar da narrativa bíblica pode ser relacionado a elementos do riso carnavalesco, que Bakhtin (2010) analisa na obra de Rabelais: forma da comédia popular por excelência, a carnavalização rebaixa e nivela, dessacraliza e uniformiza, destituindo – ainda que momentaneamente – toda autoridade.

### **Hibridização, intercalação e ironia entre fronteiras genéricas**

Outra dimensão em que se podem considerar, em relação a *Teocracia em Vertigem*, aspectos fundamentais de uma perspectiva dialógica, como a interação social e a presença do “outro” no interior do discurso, diz respeito à forma como diferentes gêneros discursivos são colocados em relação – ora hibridizando-se, ora intercalando-se – no enunciado fílmico.

Neste trabalho, em conformidade com a perspectiva de Bakhtin (2016), concebemos o *gênero discursivo* como modelo enunciativo estabilizado em torno do qual se articulam convenções e práticas sociais. Para o autor, tais convenções são determinadas pelas especificidades de cada campo social de comunicação, manifestando-se em diferentes aspectos – conteúdo temático, estilo, construção composicional – “indissolivelmente ligados no conjunto do enunciado” (BAKHTIN, 2016, p. 12).

Delimitar o sentido com que tomamos o conceito é necessário na medida em que um elemento fundamental à construção de sentidos em *Teocracia em Vertigem* – bem como à produção de seu efeito humorístico – diz respeito ao diálogo estabelecido com a modalidade enunciativa explorada em *Democracia em Vertigem*, de Petra Costa – isto é, o diálogo empreendido com o gênero documental. Embora já tenhamos observado o estabelecimento dessa relação na obra, convém agora aprofundar os termos em que ela se concretiza, assim como relacioná-la à presença de outros gêneros intercalados no texto fílmico.

Imediatamente após o letreiro inicial do filme, que indica o nome do grupo *Porta dos Fundos* e faz referência ao fato de a obra constituir um “Especial de Natal”, surge um plano aéreo de Jerusalém, que rapidamente dá lugar a imagens representando a votação popular que teria levado à decisão do Império Romano pela crucificação de Cristo. Aos 13 segundos, uma narração feminina anuncia:

O ano é 33. A agitação nas ruas evidencia uma Jerusalém dividida, polarizada. A maioria da população, incentivada pelo poderoso sacerdote Caifás, prefere votar pela condenação de Cristo à do assassino Barrabás. O governador romano Pôncio Pilatos comanda a votação que acontece em frente ao seu palácio. O que se segue é baseado em fatos reais – e atuais.

Aos 42 segundos, a narração cessa. As imagens da “votação” em praça pública permanecem, mas agora podemos ouvir os motivos apresentados por aqueles que, do alto de um púlpito coberto por um pano verde e amarelo, justificam seus votos – clara alusão à sessão no Congresso que autorizou a abertura do processo de *impeachment* de Dilma Rousseff no Senado. A fala do primeiro votante alude ao voto do então deputado Jair Bolsonaro na ocasião: “Pela minha família! Pela família tradicional jerusaleia! por Jeová, o pavor de Jó! Pela memória do Coronel Nabucodonosor! Pelo fim dos falsos profetas! César acima de tudo e Deus acima de todos! Por Barrabás, eu voto sim!”.

Simultaneamente, aparecem na tela os créditos iniciais do filme do *Porta dos Fundos*. Composta por cortes de câmera rápidos e trilha sonora carregada, a sequência inicial se estende até os 2 minutos e 16 segundos, quando um letreiro sobre fundo preto anuncia o título “Teocracia em Vertigem”. Ainda sobre o mesmo fundo, a pergunta que surge na tela – “Quem foi Jesus?” – remete à estrutura do documentário representado no filme. Então, sob outra música – mais suave e intimista –, imagens de construções em Jerusalém dão lugar a um plano da parte externa de uma casa rústica; neste momento, ouve-se o pedido feito, em tom prosaico, pela diretora do documentário à sua primeira entrevistada: “Dona Maria, me conta do seu filho”. Um plano-detache mostra um pequeno coador de café, símbolo-maior da domesticidade, enquanto Maria relembra: “Eu nunca quis ter filho, não... Mas aí aconteceu, né? Eu amo ele mais que tudo nesse mundo”.

Após a sequência inicial, segue-se uma sucessão de depoimentos que compõem a estrutura do documentário representado no filme. Aos 42 minutos e 34 segundos, ouvimos a última “entrevistada”, Petra Costa; ela aparece em trajes contemporâneos, na sala de uma casa moderna, falando sobre o papel revolucionário de Jesus (Figura 11), evidenciando as convenções (parodicamente reconstituídas) do gênero documental.

Figura 11 – Petra Costa interpreta a si mesma em *Teocracia em Vertigem*



Fonte: Captura de tela realizada pela autora/Porta dos Fundos (2020).

A cena constitui um espaço-tempo de transição, conectando o documentário representado no filme e a sequência final do filme de humor/ficção. O filme termina em forma de videoclipe, no qual Jesus (interpretado por Fábio Porchat) canta um *rap*. Ele dança acompanhado por duas “inrizetes” e anuncia que não retornará à Terra (Figura 12). Importante notar que a letra da música sugere que seu intérprete se coloca no mesmo cronotopo de produção do filme: “vírus bolado”, “algoritmo de celular chato pra caralho” e “brasileiro fazendo arminha com a mão” são motivos cantados por Cristo para justificar por que não voltará.

Figura 12 – Videoclipe “Ele não vai voltar”, que corresponde à sequência final de *Teocracia em Vertigem*



Fonte: Captura de tela realizada pela autora/Porta dos Fundos (2020).

Esta breve recuperação da estrutura geral do filme permite evidenciar que, do ponto de vista formal, não há demarcações claras das fronteiras entre os gêneros documental e ficcional (as únicas exceções são os minutos iniciais, com a sequência de abertura, e a sequência final, com o videoclipe “Ele não vai voltar”). Nesse sentido, podemos dizer que o filme se articula a partir da “hibridização” entre convenções genéricas, entendida como um recurso que “promove a presença simultânea de características arquitetônicas de dois gêneros num único enunciado, ainda que se possa determinar, no todo desse enunciado, a qual gênero ele pertence” (FARIA E SILVA, 2020, p. 103).

De forma geral, a interação entre diferentes gêneros pode ser relacionada ao que Bakhtin (2015) descreve como “heterodiscurso”. Enquanto recurso estilístico tipicamente romanesco, a heterodiscursividade diz respeito a uma diversidade de vozes socioculturais inscritas em um mesmo texto ou enunciado. “As linguagens do heterodiscurso”, nas palavras do autor, “integram o romance sob a forma de estilizações paródicas impessoais (como nos humoristas ingleses e alemães), sob a forma de gêneros intercalados, em forma de autores convencionais, em forma de *skaz* [...]” (BAKHTIN, 2015, p. 128).

Conhecendo a situação de comunicação em que o filme se insere, bem como a identidade de sua instância produtora, sabemos que *Teocracia em Vertigem*, evidentemente, constitui um filme de humor ficcional. Além disso, no interior do próprio documentário representado no filme, marcas de ficcionalidade contribuem para uma ironia que se faz presente em toda a obra, configurando uma de suas principais fontes de comicidade. Entre tais marcas, estão as dissonâncias em termos cronotópicos de que falamos neste trabalho, por exemplo; ao mesmo tempo, a heterodiscursividade possui papel decisivo por meio da presença intercalada de gêneros discursivos (recurso que difere da hibridização entre ficcional e documental, já que, no caso da intercalação, é possível vislumbrar claramente, no texto fílmico, as fronteiras entre os gêneros representados<sup>26</sup>).

---

<sup>26</sup> Em sua análise a propósito do filme *Recife Frio*, de Kleber Mendonça Filho, Faria e Silva (2020) apresenta uma consistente diferenciação entre os fenômenos de *hibridização* e *intercalação* de gêneros no discurso audiovisual, relacionando-os a diferentes conceitos do universo bakhtiniano. Para a autora, enquanto a presença de gêneros intercalados constitui uma manifestação do heterodiscurso, a hibridização estaria mais próxima do que Bakhtin (2015) define como “bivocalidade”, isto é, a presença de diferentes vozes em um mesmo enunciado. O conceito não deixa de ser profícuo para se pensar a hibridização entre gêneros na medida em que o fenômeno bivocal pressupõe o apagamento dos limites entre a palavra do autor/enunciador e a palavra do outro. Não obstante, cabe observar que o conceito de hibridização não é empregado, pelo autor russo, para descrever especificamente a relação entre gêneros em um mesmo enunciado, assim como a noção de bivocalidade é originalmente desenvolvida em referência à imbricação entre vozes (e não gêneros) no romance. Neste trabalho, dialogamos com a descrição proposta por Faria e Silva (2020) acerca da manifestação da hibridização de gêneros no discurso audiovisual, bem como sua diferenciação em relação à intercalação de gêneros, mas optamos por localizar os dois fenômenos dentro do amplo guarda-chuva das formas de heterodiscursividade.

A presença de gêneros intercalados cumpre diferentes papéis em *Teocracia em Vertigem*. Em primeiro lugar, comparece no documentário representado no filme como parte das estratégias utilizadas para parodiar algumas convenções próprias do documental, especialmente no que diz respeito à inserção de materiais destinados a conferir referencialidade a esse tipo de produção, como imagens e vídeos de arquivo. Entre os gêneros intercalados que desempenham esse papel, podemos destacar o programa de TV “Jerusalém Alerta”, aos 24 minutos e 55 segundos, que busca “comprovar” a entrevista de Tiago sobre o sensacionalismo da imprensa no julgamento de Cristo; a ligação telefônica com Simão de Cirene (Figura 13), interpretado por Emicida, aos 29 minutos e 48 segundos, que cumpre a função de “evidenciar” a tentativa, por parte da diretora do documentário, de obter informações sobre o estado físico de Cristo durante a *Via Crucis*; e as pinturas sacras inseridas como forma de “documentar” afirmações feitas durante os depoimentos.

Figura 13 – Ligação telefônica entre a diretora do documentário e Simão de Cirene



Fonte: Captura de tela realizada pela autora/Porta dos Fundos (2020).

Desses exemplos, o caso das pinturas sacras é o que mais nos ajuda a compreender de que modo a presença de gêneros intercalados contribui os efeitos de humor no filme. Notemos que a inserção de obras artísticas como forma de registro “documental” de acontecimentos bíblicos possui um sentido marcadamente irônico – e em diferentes frentes: por um lado, ironiza-se a representação da narrativa bíblica na pintura, que, deslocada de seu lugar esperado (o museu, a galeria de arte), perde seu tom grandiloquente; por outro lado, ironiza-se a própria linguagem documental, já que o uso de obras artísticas no lugar tradicionalmente ocupado por recursos de referencialidade revela o caráter de artifício inerente a estes últimos. Ao mesmo tempo, não se

pode deixar de observar a presença de certo tom crítico em relação ao embranquecimento da imagem de Cristo na arte<sup>27</sup>.

Em todos os casos, joga-se luz sobre a arbitrariedade e o caráter socialmente construído do próprio signo. Dessa forma, quando uma pintura ocupa o lugar em que esperamos ver uma imagem “real”, ou “factual”, produzem-se efeitos de comicidade tanto pela incongruência e desajuste da situação quanto por um rebaixamento do próprio gênero documental, demovido da imagem pela qual frequentemente é percebido, isto é: como registro fiel e imediato da realidade, uma ilusão de verdade que resulta da produção de asserções sobre o mundo (RAMOS, 2008). De fato, uma ideia recorrente em estudos sobre o papel do humor diz respeito à associação entre riso e “alívio” psíquico decorrente do relaxamento de repressões inerentes à idealização (EAGLETON, 2020).

Voltando aos papéis desempenhados pela presença de gêneros intercalados no filme, há outra função que devemos ressaltar. Isso porque, além da justaposição de gêneros como emulação de convenções documentais, o recurso é explorado também como forma de delimitar a extensão do registro documental parodicamente representado na obra. É o que faz o videoclipe “Ele não vai voltar”, que ocupa a sequência final do filme: neste momento, tornam-se evidentes as referências a convenções de um gênero vinculado a produções musicais massivas e à estética da cultura pop. Ao mesmo tempo, é no videoclipe que princípios de um humor carnavalesco – presente em alguma medida ao longo de todo o filme, como já apontamos – parecem materializar-se mais claramente.

### **Considerações finais**

As diversas formas de intertextualidade presentes em *Teocracia em Vertigem*, das quais procuramos apontar as mais decisivas à construção dos sentidos no filme, convidam o espectador a um exercício de decifração. Uma vez identificados os textos em circulação na cultura com os quais o enunciado fílmico dialoga, seus sentidos são deslocados – e tensionados – diante do estabelecimento de associações inusitadas.

---

<sup>27</sup> Nota-se uma perspectiva crítica em relação à representação de Cristo na pintura sobretudo a partir da ironia presente no depoimento de Pôncio Pilatos (Paulo Tifenthaler) que tem início aos 18 minutos e 22 segundos. Na cena, ao ser indagado pela diretora do documentário sobre Jesus, o governador romano inicialmente demonstra dificuldade em se lembrar; quando a personagem interpretada por Clarice Falcão descreve algumas características de Cristo, ele diz: “Ahh... Um branquinho? Cabelinho louro liso, de olho azul? Ah, eu lembro bem, porque ele era bem diferente, hein? Vou dizer assim... Porque ali era o seguinte: ali todo mundo tinha feição do Oriente Médio, cara de mouro, sabe? Cara de quem nasceu ali mesmo. Porque acaba que quem nasce num lugar, filho de gente do lugar, tem cara de gente do lugar mesmo. E esse tinha cara de sueco, né? Estranhíssimo”. De fato, não deixa de ser significativo que o elenco do filme seja formado por um número expressivo de atrizes e atores negros.

Nesse percurso, a narrativa bíblica tem seus sentidos desestabilizados e reterritorializados à luz de textualidades próprias do século XXI – e vice-versa. Mas não apenas profano e sagrado têm seus lugares destituídos: as dissonâncias cronotópicas onipresentes no filme são também uma forma de revelar a incongruidade inerente à própria construção simbólica da realidade. Afinal, se a linguagem que produz sentido é também fonte do *nonsense*, o que separaria o primeiro do segundo? Terry Eagleton recorre a Alenka Zupančič para caracterizar o humor como uma espécie de revelação inconveniente sobre a arbitrariedade do signo, um recurso capaz de “nos deixar mais conscientes da arriscada e instável natureza de nossa construção de sentido” (EAGLETON, 2020, p. 32).

Esse “colocar o mundo pelo avesso” e a comicidade dele decorrente se manifestam também nas formas como o enunciado fílmico explora estilisticamente a hibridização e a intercalação de gêneros. No que diz respeito à hibridização entre os gêneros documental e ficcional/humorístico, há uma ironia que percorre toda a obra. Isso porque, enquanto a forma composicional remete a convenções típicas do documentário, são diversos os elementos que “denunciam” o caráter ficcional do filme, a começar pela ideia de mostrar um documentário produzido há dois milênios.

Evidencia-se, por tudo isso, um jogo constante entre forma/conteúdo, realidade/ficção – ou, poderíamos dizer, entre a ficção como real da obra e o documental na obra como fabulação. Esse jogo contribui para a produção de efeitos humorísticos no filme graças às desterritorializações semânticas decorrentes do embaralhamento entre cronotopos, mas também entre real e imaginário, política e religião, idealização e rebaixamento.

Bakhtin (2010) relaciona o riso carnavalesco a diversas formas de paródias, travestimentos e profanações. No caso da literatura cômica popular, o autor chama a atenção para o surgimento de “dúpliques paródicos de todos os elementos do culto e do dogma religioso” (BAKHTIN, 2010, p. 13). Além disso, a linguagem da carnavalização é marcada por dizeres injuriosos e grosserias blasfematórias, sendo que estas últimas assumem caráter ambíguo: mortificam e regeneram, simultaneamente. Obviamente, *Teocracia em Vertigem* não é carnaval de rua ou literatura popular medieval – expressões analisadas por Bakhtin. Não obstante, formas residuais do popular sobrevivem na cultura midiática (MARTÍN-BARBERO, 2003), fenômeno do qual o humor e a comédia são formas representativas.

Por isso, o conceito de carnavalização ajuda a iluminar os mecanismos de produção da comicidade em *Teocracia em Vertigem* – do espírito lúdico-festivo assegurado pela música no videoclipe “Ele não vai voltar” ao tom blasfematório presente nas falas de personagens,

passando pelo uso de gírias e palavrões que “rebaixam” o mundo tal qual o faz o riso carnavalesco. Contudo, a principal potencialidade crítico-estética da produção parece residir em movimentos que colocam a aparente estabilidade dos códigos e convenções sociais de “cabeça para baixo”: para além de uma dessacralização da narrativa bíblica e de símbolos religiosos, trata-se de jogos de sentido que se voltam para a arbitrariedade da própria linguagem e da representação, da arte sacra ao discurso documental.

## Referências

- BAHIA, Lia; AMÂNCIO, Tunico. Notas sobre a emergência de um novo cenário audiovisual no Brasil nos anos 2000. **Contracampo**, Niterói, n. 21, p. 114-130, 2010. Disponível em: <<http://www.contracampo.uff.br/index.php/revista/article/view/41/44>>. Acesso em: 19 jan. 2021.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance I**: o romance como gênero literário. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.
- BAKHTIN, Mikhail. **Os gêneros do discurso**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016.
- BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance II**: as formas do tempo e do cronotopo. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2018.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. Dialogismo, polifonia e enunciação. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz. (Org.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003. p. 1-9.
- BOAVENTURA, Luis Henrique; FREITAS, Ernani Cesar de. O estilo como elemento ligamentar entre *stand-up comedy* e Literatura. **Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, São Paulo, v. 37, n. 2, p. 223-240, jul./dez. 2014. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/interc/a/ZQWqWGb4Xj9WS7sxj44ZVNG/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso em: 11 ago. 2021.
- CABRAL, Nara Lya Simões C. **Mobilizações discursivas da categoria “politicamente correto”**: um mapa dos sentidos que emergem no jornalismo. 2015. 488 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Universidade de São Paulo, São Paulo.
- CAMILLO, Mateus; OLIVEIRA, Rebeca. Chamado de ‘véio da Havan’ nas redes, Luciano Hang assume apelido e consolida meme. **Folha de S. Paulo**, Hashtag, São Paulo, 24 maio 2019. Disponível em: <<https://hashtag.blogfolha.uol.com.br/2019/05/24/chamado-de-veio-da-havan-nas-redes-luciano-hang-assume-apelido-e-consolida-meme/>>. Acesso em: 19 jan. 2021.
- EAGLETON, Terry. **Humor**: o papel fundamental do riso na cultura. Trad. Alessandra Bonruquer. Rio de Janeiro: Record, 2020.
- FARIA E SILVA, Adriana Pucci Penteado de. Hibridização e gêneros do discurso em *Recife Frio*, de Kleber Mendonça Filho. **Bakhtiniana**, São Paulo, v. 15, n. 2, p. 97-118, 2020. Disponível em:

<<https://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/44276/31608>>. Acesso em: 19 jan. 2021.

GOES, Tony; FIORATTI, Gustavo. Especial de Natal do Porta dos Fundos fala de atentado, Bolsonaro e Regina Duarte. **Folha de S. Paulo**, Ilustrada, São Paulo, 9 dez. 2020. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/12/especial-de-natal-do-porta-dos-fundos-fala-de-atentado-bolsonaro-e-regina-duarte.shtml?origin=folha>>. Acesso em: 19 jan. 2021.

GRILLO, Sheila Vieira de Camargo. Discurso alheio: polifonia e apreensão. In: SILVA, Luiz Antônio da (Org.). **A língua que falamos**. Português: história, variação e discurso. 1. ed. São Paulo: Globo, 2005. p. 73-104.

GRILLO, Sheila Vieira de Camargo. Esfera e campo. In: BRAIT, Beth. (Org.). **Bakhtin**: outros conceitos-chave. 1. ed. São Paulo: Contexto, 2006. p. 133-160.

JENKINS, Henry. **Cultura da Convergência**. 2. ed. São Paulo: Aleph, 2009.

JOST, François. Extensão do domínio da televisão à era digital. **MATRIZES**, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 61-74, mai./jun. 2019. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v13i2p61-74>>. Acesso em: 05 ago. 2021.

LADEIRA, João Martins. Negócios de audiovisual na internet: uma comparação entre Netflix, Hulu e iTunes-Apple TV, 2005-2010. **Contracampo**, Niterói, v. 26, n. 1, p. 147-162, abr. 2013. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/contracampo/article/view/17495/11121>>. Acesso em: 19 jan. 2021.

LADEIRA, Pedro; ONOFRE, Renato; MACEDO, Isabella. “A vontade é encher tua boca com porrada”, diz Bolsonaro após repórter perguntar sobre Queiroz. **Folha de S. Paulo**, Poder, São Paulo, 23 ago. 2020. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/poder/2020/08/a-vontade-e-enchere-tua-boca-com-porrada-diz-bolsonaro-apos-reporter-perguntar-sobre-queiroz.shtml>>. Acesso em: 19 jan. 2021.

LORENTZ, Braulio. “Porta dos Fundos lança ‘Teocracia em Vertigem’ e Porchat comenta: ‘Não conhecem história da Bíblia’”. **G1**, Pop & Arte, Rio de Janeiro, 10 dez. 2020. Disponível em: <<https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2020/12/10/porta-dos-fundos-lanca-teocracia-em-vertigem-e-porchat-comenta-nao-conhecem-historia-da-biblia.ghtml>>. Acesso em: 19 jan. 2021.

MACHADO, Irene. Gêneros discursivos. In: BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin**: conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2005. p.151-166.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

MEIER, Bruno. Canal Canalha, o novo gigante do YouTube. **Veja**, Veja Gente, São Paulo, 30 jul. 2018. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/blog/veja-gente/canal-canalha-o-novo-gigante-do-youtube/>>. Acesso em: 19 jan. 2021.

O GLOBO. Bolsonaro foi o maior alvo de memes sobre política na internet brasileira em 2020. **O Globo**, Sonar, Rio de Janeiro, 02 jan. 2021. Disponível em: <<https://blogs.oglobo.globo.com/sonar-a-escuta-das-redes/post/bolsonaro-foi-o-maior-alvo-de-memes-sobre-politica-na-internet-em-2020.html>>. Acesso em: 19 jan. 2021.

PAMPLONA, Nicola. Procurado por ataque ao Porta dos Fundos confessa crime e pedirá asilo à Rússia. **Folha de S. Paulo**, Televisão, São Paulo, 04 jan. 2020. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/01/procurado-por-ataque-a-sede-do-porta-dos-fundos-diz-que-pedira-asilo-a-russia.shtml?origin=folha>>. Acesso em: 19 jan. 2021.

PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA. **Medida Provisória N.º 2.228-1, de 6 de setembro de 2001**. Brasília, 2001. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/mpv/2228-1.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/mpv/2228-1.htm)>. Acesso em: 19 jan. 2021.

RAMOS, Fernão. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: SENAC, 2008.

SCOLARI, Carlos Alberto. Ecología de La Hipertelevisión. Complejidad narrativa, simulación y transmedialidad en la televisión contemporánea. In: SQUIRRA, Sebastião; FECHINE, Yvana. **Televisão digital: desafios para a comunicação**. Porto Alegre: Sulina, 2009. p. 174-201.

SUPIA, Alfredo. Quando a realidade parece ficção, é hora de fazer *mockumentary*. **Ciência e Cultura**, São Paulo, v. 65, n. 1, p. 60-63, jan. 2013. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.21800/S0009-67252013000100024>>. Acesso em: 19 jan. 2021.

TEOCRACIA em Vertigem. Direção: Rodrigo Van Der Put. Produção: Porta dos Fundos. Brasil: Porta dos Fundos, 2020. YouTube.

VALE, Rony Petterson Gomes do. Humor, humoristas e problemas de topia discursiva. **Linguagem em (Dis)curso**, Tubarão, v. 15, n. 2, p. 267-283, mai./ago. 2015. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/ld/a/YFj8rZqfvbKcYWfFxG5LZNQ/abstract/?lang=pt>>. Acesso em: 06 ago. 2021.

VOLÓCHINOV, Valentin. (Círculo de Bakhtin). **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem**. Trad. Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2017.

WALLACE, Richard. **Mockumentary Comedy: performing authenticity**. Palgrave Macmillan, 2018.

ZERO HORA. PowerPoint sobre denúncia contra Lula vira meme nas redes sociais. **Zero Hora**, Política, Porto Alegre, 14 set. 2016. Disponível em: <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/politica/noticia/2016/09/powerpoint-sobre-denuncia-contra-lula-vira-meme-nas-redes-sociais-7461013.html>>. Acesso em: 19 jan. 2021.

Recebido em: 24/01/2021

Aceito para publicação em: 24/09/2021