

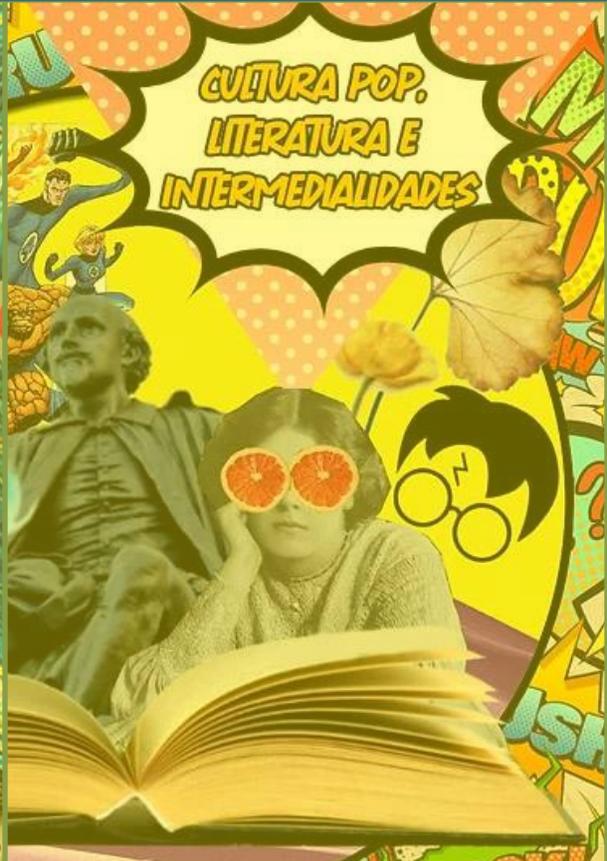
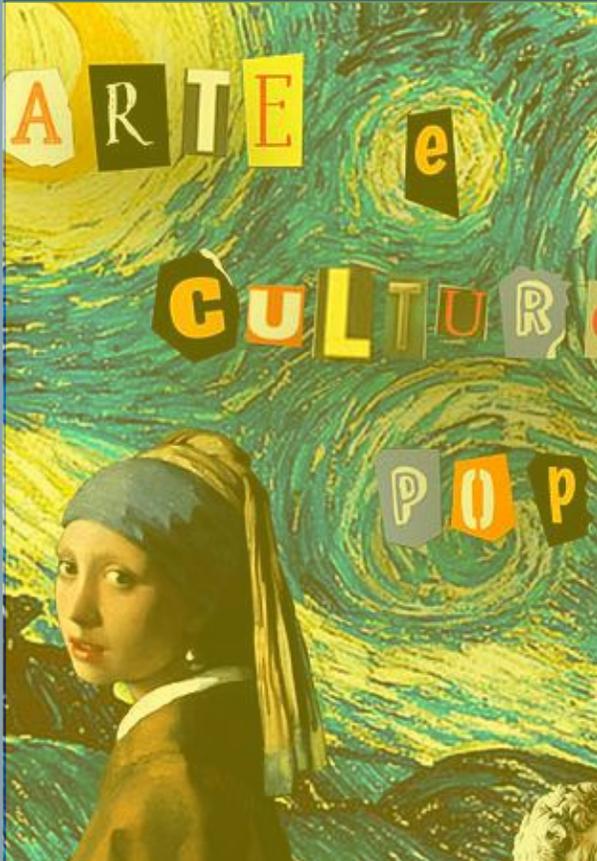
ARTE LITERATU RA & GÊ NERO NA CULTURA POP

Organização

Ricardo Desidério
Meggie Fornazari
Luciana R. F. Klanovicz
Renata Marcelle Lara
Bruno Arnold Pesch
Anderson Lopes da Silva



SYNTAGMA



Londrina, 25 de junho de 2023.

Capa > Hertz Wendell de Camargo
Diagramação > Equipe Sinapse UFPR
Coordenação Editorial > Celso Mattos
Revisão > Pelos autores
Produção Eletrônica > Syntagma Editores

Avaliação > Textos avaliados às cegas e aos pares

Conselho Científico Editorial:

Dr. Antonio Lemes Guerra Junior (UEL)
Dr. Aryovaldo de Castro Azevedo Junior (UFPR)
Dra. Beatriz Helena Dal Molin (UNIOESTE)
Dr. José Ângelo Ferreira (UTFPR-Londrina)
Dr. José de Arimatheia Custódio (UEL)
Dra. Pollyana Mustaro (Mackenzie)
Dra. Vanina Belén Canavire (UNJU-Argentina)
Dra. Elza Kioko Nakayama Murata (UFG)
Dr. Ricardo Desidério da Silva (UNESPAR)
Dra. Ana Claudia Bortolozzi (UNESP-Bauru)
Dra. Denise Machado Cardoso (UFPA)
Dr. Marcio Macedo (UFPA)

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

A786 Arte, Literatura e Gênero na Cultura Pop. / Organização: Ricardo Desidério, Meggie Fornazari, Luciana Klanovicz, Renata Marcelle Lara, Bruno Arnold Pesch, Anderson Lopes da Silva – Londrina : Syntagma Editores, 2023.
466 p.

ISBN: 978-65-88724-32-3

1. Arte. 2. Literatura. 3. Gênero. 4. Cultura Pop I. Título. II. Desidério, Ricardo. III. Fornazari, Meggie. IV. Klanovicz, Luciana. V. Lara, Renata. VI. Pesch, Bruno. VI. Silva, Anderson.

CDD: 306 / 700 / 800
CDU - 7.0 / 82 / 613



SYNTAGMA

Syntagma Editores Ltda., Londrina (PR), 25 de junho de 2023.

www.syntagmaeditores.com.br



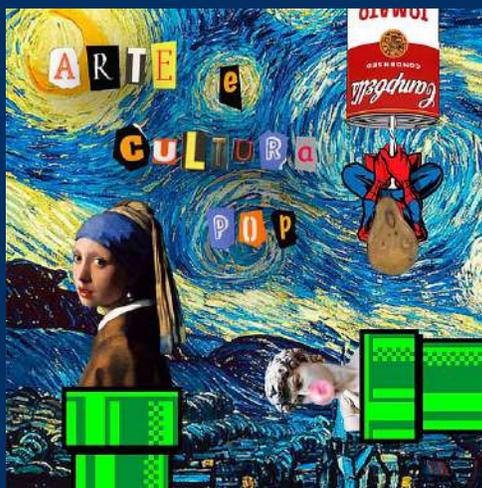
SUMÁRIO



PREFÁCIO | 10

ORGANIZADORES | 439

AUTORES | 445



CAPÍTULO 1 | 14

Imagens da arte, História da Arte e a estrutura composicional da trilogia *O código da Vinci* (2006), *Anjos e demônios* (2009) e *Inferno* (2016)

Bruno Arnold Pesch, Renata Marcelle Lara

CAPÍTULO 2 | 29

As referências da cultura pop na obra “Barbie tudo o que você quer ser - Fornasett” de Camila BoNeaux

Carolina Haidée Bail Afonso Rosenmann

Ronaldo de Oliveira Corrêa

CAPÍTULO 3 | 45

Estranhamentos estéticos sobre identidade(s) de gênero(s), raça(s) e sexualidade(s) na série de autorretratos (2005) de Peter de Brito

Eva Alves Lacerda, Lucas Men Benatti

CAPÍTULO 4 | 60

ET com ET, robô com robô: o consumo do outro na ficção científica a partir da alteridade, reificação, fetichização, alienação e teoria crítica

Victor Finkler Lachowski

CAPÍTULO 5 | 79

O papel da cultura pop na difusão de políticas de projeção cultural no Japão

Aline Mendes

CAPÍTULO 6 | 98

Efeito-engajamento no f^oncionamento discursivo de mídias digitais

Gustavo Haiden de Lacerda

CAPÍTULO 7 | 112

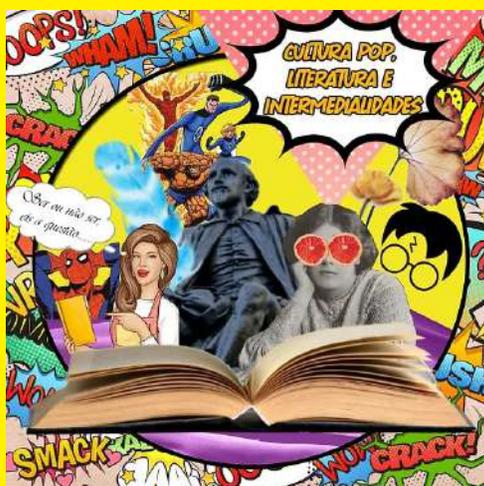
Pedagogias cruzadas: processos criativos em teatro e comunicação

Rafael Pedretti, Hertz Wendell de Camargo

CAPÍTULO 8 | 124

Pop e grotesco: uma análise da série de televisão *A Família Addams* de 1964

Laura G. Marques, Mario A. Bressan Jr, Darlete Cardoso



CAPÍTULO 9 | 138

Adaptação cinematográfica em "It - A Coisa": uma análise do Ritual de Chüd

Maria Luiza Correa da Silva



CAPÍTULO 10 | 153

“Um dorama para chamar de meu”: a relação entre romances de amor e K-dramas na escrita de fãs no Brasil

Giovana Santana Carlos, Mayara Araujo

CAPÍTULO 11 | 171

Literatura pop e o retorno do recalcado na transposição da lenda indiana “as cabeças trocadas”, por Thomas Mann

Samuel de Sousa Silva

CAPÍTULO 12 | 186

Quadrinizadas: a pandemia nas quebradas

Nataly Costa Fernandes Alves

CAPÍTULO 13 | 200

Crime e castigo: a literatura policial e os podcasts *true crime*

Jonatan Rafael da Silva

CAPÍTULO 14 | 216

Da *Baker Street* para a Batcaverna: as personagens de detetive e a cidade nas histórias de Sherlock Holmes e Batman

Gabriel Airto Domingos, Myrian R. Del Vecchio-Lima

CAPÍTULO 15 | 235

A delimitação do termo independente voltado para as histórias em quadrinhos nas pesquisas brasileiras: uma análise da literatura

Luan Alves de Melo, Rodrigo E. Botelho Francisco

CAPÍTULO 16 | 249

**As novas formas de se discutir literatura:
BookTokers e o consumo de livros pela geração Z**

Susana Azevedo Reis, Ana Paula Dessupoio Chaves,
Christina Ferraz Musse

CAPÍTULO 17 | 266

**A ética do perdão em *Homem-Aranha:
sem volta pra casa***

Maurini de Souza

CAPÍTULO 18 | 279

**A telenovela *Pantanal* (1990): uma leitura da
natureza sob a perspectiva de gênero**

Luciana R. F. Klanovicz

CAPÍTULO 19 | 296

“*Magic: The Gathering*” dos *cards* para a prosa

Meggie Rosar Fornazari



CAPÍTULO 20 | 308

**“*Will & Grace*”, “*Modern
Family*” e a legalização
do casamento entre
pessoas do mesmo
gênero nos Estados
Unidos**

Kaippe Arnon Silva Reis





CAPÍTULO 21 | 326

O Backstage da Femme Fatale no thriller Criminal e Erótico: do fetiche à ética em Basic Instinct

Barbara Piazza dos Reis

CAPÍTULO 22 | 348

O folhetim é pop: a trajetória da telenovela brasileira no especial Setenta Anos Esta Noite

Maria Aparecida Borges Limeira

CAPÍTULO 23 | 364

Usurpando o mainstream: lógicas pornográficas de apropriação da cultura pop

Maurício João Vieira Filho, Leony Lima

CAPÍTULO 24 | 383

Posicionamentos femininos em Eu a patroa e as crianças: identidade e representação da personagem Jay Kyle

Sandy Aline Palczuk, Éverly Pegoraro

CAPÍTULO 25 | 402

Os cabelos cortados e enredados nas tramas do saber-poder: discurso, poder e corpos de personagens mulheres na mídia audiovisual

Maxmillian Gomes Schreiner, Denise Gabriel Witzel

CAPÍTULO 26 | 420

Relacionamento com fãs: o posicionamento da Warner Bros. diante dos comentários transfóbicos de J. K. Rowling

Raquel Campos da Cruz



PREFÁCIO

HERTZ W. DE CAMARGO

A pesquisa em arte, literatura e gênero e a cultura pop

Hertz Wendell de Camargo

Essa coletânea é produto de três simpósios que compuseram o 2º ECONPOP – Encontro de Consumo e Cultura Pop, que conteceu na UFPR em junho de 2022. A primeira do livro são textos apresentados no simpósio de *Arte e Cultura Pop*, coordenado pelos pesquisadores Renata Marcelle Lara (UEM) e Bruno Arnold Pesch (UEM). A segunda parte é composta por pesquisas apresentadas no simpósio *Cultura Pop, Literatura e Intermedialidades*, sob coordenação das pesquisadoras Luciana R. F. Klanovicz (Unicentro) e Meggie Fornazari (Unicentro). E, por fim, na terceira parte do livro figuram trabalhos apresentados no simpósio *Música, Audiovisualidades e Gênero na Cultura Pop*, coordenado pelos pesquisadores Ricardo Desidério (UNESPAR) e Anderson Lopes da Silva (Chulalongkorn University).

Emanada dos meios de comunicação em uma tentativa de dialogar com a arte erudita – da pintura ao cinema, bebendo da literatura, da música, do teatro e da dança – a cultura pop é um estágio posterior à cultura de massa. O pop apaga os limites entre imaginário e realidade, original e reprodução.

A cultura pop é a imagem que é consumida e nos consome sem pudores, e sem se preocupar com as barreiras culturais, criando discursos, intertextualidades, imaginários e mitologias do consumo. Hoje, o pop está intimamente ligado aos campos da moda, dos games, dos quadrinhos, do cinema, da publicidade e outras tendências em

gestação. Em outras palavras, o pop possui no sistema do consumo seu principal meio de resistência, sobrevivência e disseminação, conteúdos entregues individualmente de forma massiva (e não de massa), especialmente pelas mídias e redes sociais.

No entanto, é nas mídias digitais que o pop encontrou um rico espaço de ressignificação onde é interpretada, fragmentada e remontada pelo consumidor/indivíduo/sujeito, criando novos sentidos em circulação. Assim, o objetivo principal do evento é reunir de forma remota pesquisadores do Brasil e da América Latina que estudam os diferentes fenômenos da cultura pop brasileira, latino-americana ou mundial e de promover o debate científico a partir de estudos do consumo por meio de webconferências, mesas redondas e simpósios temáticos. Os trabalhos para os simpósios podem versar sobre temas relacionados ao consumo, à cultura pop, bem como misturar ambos. O evento tem inscrição gratuita e está aberto para pesquisadores doutores, mestres e especialistas, bem como para doutorandos, mestrandos e graduandos em processo de iniciação científica.

O 2º ECONPOP – Encontro de Consumo e Cultura Pop aconteceu entre 6 e 10 de junho de 2022, e foi planejado pelo grupo de pesquisa ECCOS – Estudos em Comunicação, Consumo e Sociedade do PPGCOM-UFPR, com organização e equipe técnicas do SINAPSE – Laboratório de Consumo, Criação e Cultura.



COORDENAÇÃO

DO SIMPÓSIO

ARTE

&
CULTURA
POP

Renata Marcelle Lara
Bruno Arnold Pesch





1

BRUNO ARNOLD PESCH
RENATA MARCELLE LARA

Imagens da arte, História da Arte e a estrutura composicional da trilogia *O código da Vinci* (2006), *Anjos e demônios* (2009) e *Inferno* (2016)¹

Bruno Arnold Pesch²

Renata Marcelle Lara³

Ginzburg (1989, p. 143) inicia o texto “Sinais: raízes de um paradigma indiciário” com uma epígrafe de Aby Warburg: “Deus está no particular”. Segundo Ginzburg (1989), são os sinais, os indícios, aquilo que há de mais sutil e minúsculo em algo que permite decifrar a realidade. Nesse sentido, os indícios são zonas privilegiadas para olhar as imagens, para perguntar pelo invisível que é constitutivo do visível.

Ao abordar sobre a concepção do Caleidoscópio para Walter Benjamin, Didi-Huberman (2015, p. 145) afirma que “o bom Deus [da história] está nos detalhes, como o dizia Aby Warburg, mas ele também parece se comprazer nos restos, na poeira”. Segundo o filósofo, a “visibilidade” do tempo passa, primeiramente, “[...] pela

¹ Este texto faz parte das investigações do Projeto de Pesquisa “Imagens-Visuais e Projeções Imaginárias de Sujeitos em Materiais Artísticos e Midiáticos II”, desenvolvido de 2020 a 2023 na Universidade Estadual de Maringá.

² Mestre e doutorando em Letras na UEM e Licenciado em Artes Visuais também pela UEM. Membro do GPDÍSMIDIA/CNPq-UEM e integrante do Projeto de Pesquisa “Imagens-Visuais e Projeções Imaginárias de Sujeitos em Materiais Artísticos e Midiáticos II”. E-mail: bruno.apesch@gmail.com.

³ Doutora em Linguística (UNICAMP). Professora Associada do Departamento de Fundamentos da Educação e do Programa de Pós-Graduação em Letras da UEM. Líder do GPDÍSMIDIA-CNPq/UEM e coordenadora do Projeto “Imagens-Visuais e Projeções Imaginárias de Sujeitos em Materiais Artísticos e Midiáticos II”. E-mail: rmlara@uem.br.

disseminação de seus rastros, de seus resíduos, de suas escórias, de todas as coisas minúsculas que, em geral, constituem os restos da observação histórica” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 145). Nessa concepção, em cada objeto histórico distintas temporalidades se encontram, colidem, se fundem plasticamente uma na outra, se bifurcam/se confundem umas com as outras. É o que Didi-Huberman (2015) nomeia de anacronismo (da história e da imagem). Falar de anacronismo é estar diante de um tempo que não o das datas ou cronologia. “Esse tempo, que *não é exatamente o passado*, tem um nome: é a *memória*” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 41, grifos do autor). A memória, continua o autor, “[...] humaniza e configura o tempo, entrelaça suas fibras, assegura suas transmissões, devotando-o a uma impureza essencial” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 41). As formulações de Didi-Huberman (2015) acerca da imagem encontram os ensinamentos de Pêcheux (2015) na não transparência da imagem, ou seja, é possível estabelecer relações entre o pensamento desses autores naquilo que Pêcheux (2015, p. 50) nomeia de “[...] imagem opaca e muda”, isto é, “aquela da qual a memória ‘perdeu’ o trajeto de leitura [...]”. A memória é, nas palavras do autor, “[...] um espaço móvel de divisões, de disjunções, de deslocamentos e de retomadas, de conflitos de regulação... Um espaço de desdobramentos, réplicas, polêmicas e contra-discursos” (PÊCHEUX, 2015, p. 50).

Colocar-se diante de uma imagem é estar na presença de distintas temporalidade que se emaranham, é estar diante de um passado que sempre se reconfigura, que se funde plasticamente com outros. Nesse texto, voltamos nosso olhar para a trilogia audiovisual *O código da Vinci* (2006), *Anjos e demônios* (2009) e *Inferno* (2016), filmes constituídos pela arte como parte de sua discursividade. Estruturadas pelas obras de Leonardo da Vinci, Gian Lorenzo Bernini e Sandro Botticelli, essas adaptações audiovisuais dos livros ficcionais de Dan Brow trazem as obras de arte desses artistas (*re*)conhecidos pela História da Arte como apontamentos de caminhos para resolução de mistérios/crimes que envolvem questões que povoam o imaginário cristão, e as tensões entre religiosidade e ciência. Nos trajetos para resolução desses crimes, os mais sutis e minúsculos

detalhes escondidos na poeira da história permitem desvendar os mistérios apresentados ao Professor Robert Langdon, personagem central desses processos investigativos.

Nos rastros históricos que sobrevivem nas obras de da Vinci, Bernini e Botticelli, as imagens da arte e os crimes se encontram, se fundem plasticamente, colocando-nos, como já anunciado anteriormente, diante da abertura da imagem no tempo (DIDI-HUBERMAN, 2015), da estrutura e do acontecimento (PÊCHEUX, 1997). É, portanto, do lugar de observadores do encontro entre as imagens da arte e as imagens dos crimes da trilogia que indagamos: *Como as obras dos artistas Leonardo da Vinci, Gian Lorenzo Bernini e Sandro Botticelli estruturam a composição da trilogia fílmica O Código da Vinci (2006), Anjos e demônios (2009) e Inferno (2016)?*

SINAIS, INDÍCIOS DA ARTE NA DISCURSIVIDADE FÍLMICA

Nos filmes, Robert Langdon é um conhecido simbologista convidado para desvendar mistérios/assassinatos, que o colocam diante de símbolos, rastros, sinais da/na arte, na História da Arte. Esses indícios o convidam a olhar para a imagem que é apenas “[...] pensável numa construção da memória” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 16). Langdon, ao longo dos filmes, interroga os rastros da arte deixados em cenários de crimes, isto é, suas indagações sobre os assassinatos e roubos de objetos o conduzem a “interrogar, na história da arte, o objeto ‘história’, a própria historicidade” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 19). Os fios que estruturam a narrativa da trilogia retornam artisticamente o Renascimento, o Maneirismo, o Barroco e a Baixa Idade Média.

Em *O Código da Vinci*, Langdon é convocado pela polícia francesa para ir ao Museu do Louvre após o curador Jaques Saunier ser assassinado. Antes de sua morte, o curador deixou uma série de pequenas pistas nas obras de Leonardo da Vinci. As pistas escondidas nas obras de da Vinci conduzem Langdon e Neveu (criptógrafa da polícia francesa) a rastros da sociedade secreta “Priorado de Sião”, e

seu segredo⁴. A cena inicial do filme mostra os minutos que antecedem o assassinato de Sauniere. Nela, ouvimos os passos acelerados do curador enquanto vemos algumas das obras de da Vinci que estão na galeria do Louvre destinada às obras do artista. A sequência fílmica focaliza os olhos, a direção do olhar das obras da *Salle 13 – La Joconde (Monna Lisa)*, que olham o que acontece no museu. Novaes (1998, p. 9), quando aborda sobre o olhar, afirma que este “[...] deseja sempre mais do que lhe é dado a ver”. Para isso, prossegue o autor, “foi também necessário que o invisível se tornasse prosa, participando do lado sombra da História e revelando o sensível que está oculto no outro lado do corpo, aconselhando-o como um secreto prolongamento da matéria” (NOVAES, 1998, p. 9).

Nas “Notas de Trabalho” sobre o visível e o invisível feitas por Merleau-Ponty (2014, p. 234), encontramos as seguintes camadas que compõem o invisível:

- 1) **o que não é atualmente visível**, mas poderia sê-lo (os aspectos ocultos ou inatuais da coisa, - **coisas ocultadas, situadas *alhures* – “Aqui” e “alhures”**)
- 2) aquilo que, relativo ao invisível, não poderia, contudo, ser visto como coisa (os existenciais do visível, suas dimensões, sai membrura não-figurativa)
- 3) aquilo que só existe tátilmente [sic] ou cinestésicamente etc.
- 4) os *λεκτα*, o Cogito (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 234, **itálico do autor, negritos nossos**).

Nesta nota de trabalho de Merleau-Ponty (2014) é possível observar que o invisível está relacionado com o “aqui” e o “alhures”. Interrogar o visível pelo invisível é perguntar pelo alhures, pela historicidade das imagens, é olhar para acronicidade da imagem e da história. A imagem, conforme Didi-Huberman (2015, p. 127, grifo do autor), é “potência de *colisão*, em que as coisas, os tempos são colocados em contato, ‘são telescopados’ [*téléscopés*], diz Benjamin, e desagregam-se nesse contato”. Em uma passagem de “Delimitações, inversões, deslocamentos”, Pêcheux (1990, p. 8, grifos nossos) ex-

⁴ No filme, o segredo do “Priorado de Sião” é a localização do sarcófago de Maria Madalena e da linhagem real que remontam ao tempo em que Cristo viveu.

plica que “a questão histórica das revoluções concerne por diversas vias **ao contato entre o visível e o invisível**, entre o existente e o alhures, o não-realizado ou o impossível, entre o presente e as diferentes modalidades de ausência”. Merleau-Ponty (2014), Didi-Huberman (2015) e Pêcheux (1990), mesmo falando de perspectivas diferentes, mostram que as coisas, as imagens são apenas pensáveis na relação do “aqui” (o visível) com o “alhures” (o invisível).

N’*O Código da Vinci*, as pistas deixadas por Saunier são apenas pensáveis pelo gesto de interrogar o visível pelo invisível/ o aqui pelo alhures. As pistas que conduzem o decifrar do assassinato do curador e do “segredo” do Priorado de São só se tornam decifráveis na/pela remissão de uma imagem à outra, isto é, Langdon e Neveu conseguem decifrar as pistas deixadas pelo curador do museu perguntando pela historicidade das imagens, principalmente as imagens de Leonardo da Vinci.

O alcance da produtividade de da Vinci visibilizada no filme, nas pinturas e nos projetos mecânicos feitos pelo artista, chega ao conhecimento contemporâneo “porque seus discípulos e admiradores tiveram o cuidado de conservar para nós seus esboços e cadernos de anotações, milhares de páginas cobertas de desenhos e notas, com trechos dos livros lidos por ele e rascunhos livros que pretendia escrever” (GOMBRICH, 2013, p. 220).

No final de sua jornada pela “poeira do mundo”⁵, Langdon e Neveu chegam a um enigma escrito em um pedaço de papiro: “Abaixo da antiga Roslin está o Graal. Lâmina e cálice guardam-lhe o portal. Pela arte dos grandes mestres velada jaz. Ela descansa em paz sob a abóboda estrelada”. O enigma conduz a dupla, a princípio, ao acesso restrito da Capela Rosslyn, um espaço com relevos de estrelas e teto abobadado e obras feitas por Leonardo da Vinci. Contudo, nos últimos momentos de *O código da Vinci*, as pistas do enigma levam Langdon ao Museu do Louvre, onde o Santo Graal “descansa em paz”. As pistas do enigma se tornam visíveis para Langdon na

⁵ Termo usado por Didi-Huberman (2016) no texto “Remontar, remontagem (do tempo)”. Ao longo de sua exposição acerca da (re)montagem do tempo, o autor pontua: “a montagem é uma exposição de anacronismos naquilo mesmo que ela procede como uma explosão da cronologia” (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 6). Com tal explosão, “[...] temos um mundo de poeira – farrapos, fragmentos, resíduos – que, então, nos rodeia” (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 6).

composição das obras de arte do Museu do Louvre (principalmente as pinturas de Leonardo da Vinci), Pirâmide de Vidro do Louvre (arquitetura) e céu estrelado (céu noturno de Paris).

No segundo filme da trilogia, *Anjos e Demônios* (2006), o Langdon é chamado pelo Vaticano para investigar o desaparecimento de 4 cardeais, os 4 candidatos favoritos para o cargo de (novo) Papa. Para resolver o enigma do desaparecimento dos quatro Cardeais, o professor parte de pistas tecidas na e pela historicidade da cidade de Roma, um caminho indicado por pequenos detalhes das esculturas do artista e arquiteto Bernini. A “busca sublime” guiada pelos vestígios escondidos nas esculturas e espaços de Roma projetados por Bernini é cronometrada pela contagem do cronômetro da contra matéria (a partícula de Deus), desenvolvida em laboratório por cientistas, roubada pelos Iluminati⁶ e escondida no ponto final de uma charada que o Langdon e a cientista Vittoria Vetra precisam decifrar. Nas bordas da página cinco do terceiro texto de Galileu, *Il Diagramma Veritatis*, Langdon encontra um indício que conduz sua busca pelos lugares onde os quatro cardeais sequestrados seriam executados. Transcrevemos o trecho: “Da tumba terrena de Santi com a cova do demônio. Cruzando Roma se estendem os místicos elementos. O caminho da luz está preparando o teste sagrado. Que os anjos os guiem em sua busca sublime”.

Terra, ar, fogo, água, os quatro elementos naturais escondidos nas esculturas de Bernini cruzam a cidade de Roma. Conforme a narrativa fílmica, em Santa *Maria del Popolo*, conhecida, em outro momento histórico, como capela da Terra, Langdon encontra na flexa de um anjo esculpido por Bernini o início do caminho para “igreja da iluminação”. Nos baixos relevos do chão da Praça de São Pedro (elemento ar), o rosto de um anjo Barroco soprando, juntamente com as inscrições *Est, Sud, West Ponente*, marcam o segundo ponto do caminho.

⁶ Iluminati é o nome de uma sociedade secreta. Na narrativa fílmica de *Anjos e Demônios*, Langdon explica que essa sociedade secreta era constituída por físicos, matemáticos, astrônomos etc., que promoviam encontros para debater suas preocupações sobre os ensinamentos equivocados difundidos pela Igreja.

Na flexa do anjo do *Êxtase de Santa Tereza*⁷, o professor encontra a direção para o próximo espaço da cidade. A flexa do anjo conduz Langdon a uma praça projetada por Bernini, nela, uma pomba branca, no alto de uma fonte, indica o elemento água. Neste ponto de sua jornada pelo “caminho da Luz”, Langdon salva um dos Cardeais da morte por afogamento. O cardeal conta ao simbologista a localização da “Igreja da Iluminação”, o Castelo *Sant’Angelo*. No Castelo, as flexas dos anjos continuam a conduzir o caminho que leva Langdon e Vetra de volta à Basílica de São Pedro.

Nos rastros deixados pelas cinzas da história materializados nas imagens, que, segundo Didi-Huberman (2015, p. 131, grifos do autor), são a “[...] *a malícia visual do tempo* na história”, é recuperada na composição audiovisual o pensamento e a maneira como Bernini concebeu a arquitetura e a escultura em seu contexto sócio-histórico, o Barroco. Segundo Argan (2005, p. 435), para Bernini a cidade era considerada como “[...] um traçado de ruas cheias de gente, aqui e ali interrompidas pelos amplos espaços das praças”. Entre a Roma de Michelangelo e a de Bernini, prossegue Argan (2005), houve a reforma estrutural e planimétrica de Domenico Fontana, responsável por redesenhar a cidade

[...] como um sistema de ruas de grande comunicação, mas é significativo que Bernini adote a praça como elemento urbanístico, predominantemente, um lugar de encontro, de mercados, de festa, cerimônias e espetáculos – os quais não fazem parte do projeto orgânico, mas de um progressivo dilatar-se da *imago urbis* da imaginação” (ARGAN, 2005, p. 435, grifos do autor).

Já na escultura, Bernini “estudava a iluminação de modo que a luz não excedesse os limites da forma” (ARGAN, 2005, p. 434). O

⁷ O *Êxtase de Santa Tereza*, segundo Gombrich (2013, p.333), é uma escultura feita para o altar de uma capela dedicada à Santa Tereza, uma freira do século XVI que descreveu suas visões místicas em um livro célebre, “no qual ela conta sobre um momento de arrebatamento celestial, quando um anjo do Senhor varou-lhe o coração com uma flecha dourada flamejante, enchendo-a de dor, mas com imensurável beatitude”. Na representação de Bernini, continua o historiador, “vemos a santa elevando-se aos céus numa nuvem, mergulhando em torrentes de luz que jorram do alto sob a forma de raios dourados. Vemos o anjo aproximando-se gentilmente e a Santa desmaiando, em êxtase” (GOMBRICH, 2013, p. 333).

artista, conforme Argan (2005, p. 434),

servia-se, em escultura, dos vãos aéreos do mármore para dissolver a figura num halo movimento e, em arquitetura, valia-se das cores vibrantes do mármore para fixar, nos limites do campo da visão, vigorosas alusões visuais. Sua maior preocupação é com a condição de perceptividade das próprias obras; assim como no teatro, ele predispõe acuradamente as sugestões, as surpresas, os retardamentos e as acelerações do processo perceptivo dos espectadores (ARGAN, 2005, p. 434).

O terceiro filme, *Inferno* (2016), inicia-se na cidade de Florença, Itália. *Inferno* começa com uma visão do professor Langdon, uma sequência de pessoas com a cabeça virada para trás, com alguma deformidade física e em um cenário que, pelas imagens socio-historicamente construídas, lembram o inferno. A cena retorna quando Langdon começa a analisar os detalhes da imagem da obra *O abismo do Inferno* (1480), de Sandro Botticelli⁸, escondida no artefato que encontrou no bolso de seu paletó – “Tormentos. Pecadores marcados com letras. Mentirosos cobertos de chagas. Adivinhos com as cabeças viradas para trás. Serpentes, a punição por roubo”. Durante sua explicação sobre a tela e a concepção de inferno, Langdon fala para Brooks: “Dante [Alighieri]⁹ definiu nosso conceito moderno de inferno. Nossa concepção não mudou desde que ele a definiu,

⁸ Sandro Botticelli (1446-1510) é um artista da segunda metade do século XV. Conforme Wetzel (2010), o pintor se empenhou na representação de temáticas cristãs e dos temas da Antiguidade pré-cristã, “que pertenciam à formação da elite burguesa, por exemplo da família Medici, em repúblicas como a cidade-estado de Florença” (WETZEL, 2010, p. 21). Contudo, sua obra mais conhecida, *O Nascimento de Vênus*, não é uma lenda cristã. Segundo Gombrich (2013, p. 197), por mais que poesia clássica fosse conhecida no período medieval, é no Renascimento, “com os apaixonados esforços dos italianos por recapturar as antigas glórias de Roma, os mitos greco-romanos se popularizaram entre os leigos cultos”.

⁹ Danti Alighieri foi um poeta e filósofo italiano nascido em 1265. Seu nome é conhecido mundialmente por sua *Divina Comédia*, composta pelos livros *Inferno*, *Purgatório* e *Paraíso*. Zampognaro (2011) afirma que existem quatro pontos fundamentais a serem considerados na *Divina Comédia*. Nos termos de Zampognaro (2011, p. 40), “embora o poeta se valha da imaginação fértil que o leva a transpor todo o desenvolvimento do drama no além, no pós-morte, não resta dúvida que o faz utilizando todos os elementos de que dispõe, inseridos no contexto filosófico, teológico, político e histórico”. Nesse sentido, o poema é conduzido pelos seguintes fios: “a vida humana neste mundo e no outro; o bem e o mal, um premiado e outro, punido; a vida pós-morte, como existente para todos, mas separados estes em três locais, onde uns onde gozam da beatitude eterna, outros expiam culpas de purificação temporária e outros ainda penam para sempre em castigo que não terá fim” (ZAMPOGNARO, 2011, p. 41).

há 700 anos. Botticelli pintou, mas Dante criou o inferno como o conhecemos. Era essa a minha visão”.

Ao colocar-se diante de *O Abismo do Inferno*, projetada pelo artefato, Langdon observa uma sutil diferença da imagem projetada e da pintura sobre o inferno feita por Botticelli. A diferença entre as pinturas que incomoda Langdon são os círculos do inferno terem sido rearrumados e a presença de uma letra para cada pecado. Assim como os círculos do inferno, as letras encontradas na projeção também estavam fora de ordem. São nesses pequenos detalhes que o simbolista encontra um anagrama que quando colocado em ordem forma *cerca trova* (procure e ache). A pista conduz Langdon e Brooks ao Palazzo Vecchio (Florença), mais precisamente, ao salão dos quinhentos, onde há o mural *A batalha de Marciano* (1570), de Giorgio Vasari¹⁰. No mural, comenta o personagem, existe a mensagem “cerca trova”. Mais uma vez, os enigmas visuais apresentados ao professor o colocam diante de pistas que apenas podem ser solucionadas com o desmontar e remontar a história. Didi-Huberman (2015, p. 131, grifos do autor), em *Diante do tempo*, afirma que “a imagem desmonta a história”. Em suas palavras, “ela [a imagem] desmonta como se desmonta um relógio, ou seja, como se disjunta minuciosamente as peças de um mecanismo” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 131). Nesse processo, o relógio deixa de funcionar. Porém, a pausa em seu funcionamento, “provoca um efeito de conhecimento que, de outra forma, seria impossível” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 131). A desmontagem das peças do relógio pode ser feita para parar o insuportável tique-taque que marca o tempo, mas também, para entender como ele funciona, ou ainda, para arrumar um relógio com defeito. “Esse é o duplo regime descrito pelo verbo *desmontar*: de um lado, a queda turbilhonante, de outro, o discernimento, a desconstrução estrutural” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 131, grifo do autor).

No museu, Langdon (*re*)encontra a guia Marta Alvarez que

¹⁰ Pintor e arquiteto italiano maneirista. “Como pintor, podemos destacar seus afrescos na Sala Régia do Vaticano ou os afrescos no Palazzo della Cancelleria, em Roma, sobre a vida do Papa Paulo III. Como arquiteto, destaque para o Palácio Uffizi, hoje o grande Museu Florentino” (ACRILEX, 2022, online).

conduz o professor e Brooks à sala onde encontra-se exposta a máscara mortuária de Dante, local onde ele esteve com Ignazio Busoni na noite anterior. Atrás da máscara mortuária¹¹ de Dante continha a seguinte inscrição: “Busque o traiçoeiro doge de Veneza, que cortou a cabeça dos cavalos. Ajoelhe-se dentro do museu dourado da sagrada sabedoria e ouça o som da água que goteja bem no fundo do palácio submerso, onde o monstro ctônico está”.

A pista conduz Langdon e Brooks à cidade de Veneza, onde eles encontram nos traços *invisíveis* dos cavalos da Basílica de São Marcos (Veneza) algo que os desloca geograficamente para Basílica de Hagia Sophia, Stambul (Turquia). O atualmente invisível nas estatuas dos cavalos da basílica pode ser observado no seguinte diálogo:

Robert Langdon: Essas são réplicas, as originais estão no museu para conservação.

Sienna Brooks: Mais rápido, o Bouchard sabe que viemos para cá.

Robert Langdon: *Per favore*. Pergunta para aquela guia se as cabeças dos cavalos já foram cortadas.

[...]

Sienna Brooks [traduzindo a fala da guia]: Dizem que durante as Cruzadas os cavalos foram levados para Constantinopla. Mas, eram grandes demais para entrarem nos barcos, então, as cabeças foram removidas e depois recolocadas.

Robert Langdon: Por quem?

Guia: Enrico Dantolo.

Sienna Brooks: O doge que viveu para sempre.

Robert Langdon: É claro, Enrico Dantolo. Dandolo enganou os venezianos durante as Cruzadas. Disse que navegariam até o Egito, mas, ao invés disso, rumou para saquear Constantinopla. Desculpe, era óbvio. “O museu dourado da sagrada sabedoria”.

Sienna Brooks: Estamos na Basílica errada?

Robert Langdon: Estamos no país errado. Dandolo governou Veneza, mas não foi enterrado aqui.

11 A máscara mortuária/funerária/fúnebre é uma máscara feita com gesso ou cera que é colocada no rosto de uma pessoa recém-falecida. Em sua tese de doutoramento, Salles (2014, p. 47) afirma: “a prática de máscaras funerárias concernia os grandes homens na República Romana, com todos os rituais a elas inerentes”. Essa prática, prossegue Salles (2014, p. 47), “perdurou até a Idade Média e mesmo durante a Revolução Francesa, quando, ao se encontrar nos grandes bulevares a cabeça decapitada de alguém, fazia-se seu molde, o que constitui uma ‘sobrevivência’”.

Sienna Brooks: Então, onde ele foi enterrado?
Robert Langdon: Hagia Sophia.
Sienna Brooks e Robert Langdon: Stambul.

O processo percorrido pelos personagens é guiado por indícios que interligam imagens da Arte. O que compõe a teia que relaciona Botticelli, Vasari e Dante são os vestígios daquilo que sobreviveu na imagem com o passar dos séculos. Em outras palavras, o processo para resolver o enigma passa pela interrogação daquilo que está invisível nas linhas, formas e cores do visível. Perguntar pelo invisível é desenvolver um trabalho com as cinzas da história, é entender que as imagens são “essencialmente impuras” (DIDI-HUBERMAN, 2015), já que nelas algo do passado sobrevive. Se olharmos para essa sobrevivência como constitutiva da materialidade discursiva que, conforme Pêcheux (2016, p. 23), “surge precisamente daquilo que, entre a história, a língua e o inconsciente, resulta como heterogeneidade irreduzível: um remoer de falas ouvidas, relatadas ou transcritas, uma profusão de escritos mencionando falas e outros escritos”, teremos “[...] redes polarizadas de repetição desconstroem a identidade, rupturas tomam a aparência de gêneses continuadas, pontos de antagonismo se incendeiam e se apaziguam para serem retomados em outro lugar”.

Os processos de remontagem do tempo para decifrar cada enigma da trilogia mostram na constituição da discursividade fílmica o emaranhamento tempo-espaco cidadão-sujeito em sua incompletude e seus anacronismos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tematizar as imagens da arte e a História da Arte em uma materialidade fílmica fictícia que é estruturada por elas é estar em frente de fragmentos que se atualizam e daquilo que permanece no esquecimento; é estar diante de uma materialidade constituída por uma história sutil “[...] como um vento de cinzas” (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 7).

Em uma passagem do livro *Diante do tempo*, quando propõe o *inconsciente do tempo*, Didi-Huberman (2015, p. 117) afirma que este inconsciente é “um princípio dinâmico da memória da qual o historiador deve se tornar, ao mesmo tempo, o receptor – o sonhador – e o intérprete”. Segundo o autor, o inconsciente do tempo se mostra a nós pelos rastros de seu trabalho. Esses rastros, esclarece Didi-Huberman (2015), são de ordem material: “vestígios, restos da história, contrapontos e contrarritmos, ‘quedas’ ou ‘irrupções’, sintomas ou mal-estares, sínopes ou anacronismos na continuidade dos ‘fatos do passado’” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 117).

Ao nos interrogarmos por como as obras dos artistas Leonardo da Vinci, Gian Lorenzo Bernini e Sandro Botticelli estruturam a composição da trilogia fílmica *O Código da Vinci* (2006), *Anjos e demônios* (2009) e *Inferno* (2016), nos propomos a olhar para aquilo que constitui e atravessa a trilogia, ou seja, a remissão de uma imagem a outras. Nesse sentido, os processos feitos por Langdon e Neveu/ Langdon e Vetra/ Langdon e Brooks são um trabalho com as cinzas da história e com o invisível do que está visível na imagem. A remontagem das imagens e do tempo, requerida aos personagens a todo momento na narrativa fílmica, decorre daquilo que Didi-Huberman (2016, p. 7, grifos do autor) nomeia de “saber das sobrevivências e sintomas dos quais Aby Warburg afirmava que ele se parece com algo como uma ‘história de fantasmas para gente grande’ (*Gespensstergeschichte für] ganz Erwachsene*)”.

REFERÊNCIAS

ANJOS E DEMÔNIOS. Direção: Ron Howard. Roteiro: David Koepp e Akiva Goldsman. Estados Unidos: Columbia Pictures, 2009. DVD (146 min).

ARGAN, Giulio Carlo. Bernini e Roma. In: ARGAN, Giulio Carlo. **Imagem e persuasão**: ensaios sobre o Barroco. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 420-440.

Giorgio Vassari. **Acrilex**, 2022. Disponível em: <https://acrilex.com.br/giorgio-vasari/>. Acesso em: 30 set. 2022.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo**: história da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Remontar, remontagem (do tempo). **Chão da feira**, Belo Horizonte, n. 47, p. 1-7, 2016. Disponível em: https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2016/07/cad_47.pdf. Acesso em: 17 jun. 2022.

GINZBURG, Carlo. Sinais: Raízes de um paradigma indiciário. *In*: GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais**: morfologia e história. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 143-179.

GOMBRICH, Ernest Hans. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2013.

INFERNO. Direção: Ron Howard. Roteiro: David Koepp. Estados Unidos, Sony Company, 2016. DVD (122min).

O CÓDIGO DA VINCI. Direção: Ron Howard. Roteiro: Akiva Goldsman. Estados Unidos: Columbia Pictures, 2006. DVD (174 min).

PÊCHEUX, Michel. Delimitações, inversões, deslocamentos. **Caderno de Estudos Linguísticos**, Campinas, n. 19, p. 7-14, jul.-dez. 1990.

PÊCHEUX, Michel. **O discurso**: estrutura ou acontecimento. Campinas: Pontes, 1997.

PÊCHEUX, Michel. Papel da memória. *In*: ACHARD, Pierre *et. al.* **Papel da Memória**. 4.ed. Campinas: Pontes, 2015. p. 43-51.

PÊCHEUX, Michel. Abertura do colóquio. *In*: Bernard Conein *et.al.* **Materialidades discursivas**. Campinas: Editora da Unicamp, 2016. p.23-29.

SALLES, Maria José Werner. **Sentença e morte**: máscaras mortuárias em Mallarmé e Blanchot. 242 f. 2014. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.

WETZEL, Heidi. **Quero saber**: os grandes pintores da história. São Paulo: Editora Escala, 2010.

ZAMPOGNARO, Carlos. **Dante Alighieri**: O poeta filósofo. São Paulo: Editora Escala, 2011.



2

CAROLINA HAIDÉE BAIL AFONSO ROSENMANN
RONALDO DE OLIVEIRA CORRÊA

As referências da cultura pop na obra “Barbie tudo o que você quer ser - Fornaset” de Camila BoNeaux

Carolina Haidée Bail Afonso Rosenmann¹

Ronaldo de Oliveira Corrêa²

Neste artigo, temos por objetivo analisar a obra, exposta na mostra Coletiva Cerâmica Contemporânea, vinculada ao 5º Salão Nacional de Cerâmica (2016), “Barbie tudo o que você quer ser - Fornaset”, da artista Camila BoNeaux. Para tanto, utilizamos fontes documentais como fotografias do acervo pessoal da artista e o catálogo da exposição. Os procedimentos de análise se aproximam de Martine Joly (1996), iniciando com a descrição, contemplando os signos plásticos (como formas, cores, composição e textura), signos icônicos (figurativos) e signos linguísticos (textos). A partir da análise também buscamos problematizar questões relacionadas a gênero.

Quanto a gênero, estamos considerando “como forma primária de dar significado às relações de poder” (SCOTT, 1995, p. 86). Além disso, Joan Scott (1995) afirma ser necessário considerar os contextos políticos e históricos em que as subjetividades das pessoas são construídas, não existindo uma essência ou natureza feminina ou masculina.

¹ Doutoranda no Programa de Pós Graduação em Tecnologia e Sociedade da UTFPR - Bolsista CAPES. Mestre pelo Programa de Pós Graduação em Design na UFPR (2019). Email: carolinahaidee@gmail.com.

² Professor do Departamento de Design na UFPR, onde atua na graduação e pós-graduação. Professor colaborador no Programa de Pós Graduação em Tecnologia e Sociedade da UTFPR. Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Humanas da UFSC (2008). Email: olive.ronaldo@gmail.com.

A nossa motivação para a escolha desta obra está relacionada com pesquisa em nível de doutorado³, que está sendo desenvolvida sobre os salões de cerâmica no Paraná (1980-2016). Também, condiz com o interesse sobre história das mulheres, campo que, de acordo com Margareth Rago (1995), vem se desenvolvendo desde os anos de 1970 (com as pressões do movimento feminista) e que busca explicitar diversidade de experiências vivenciadas por mulheres, de modo não coadjuvante e não hegemônico. Neste viés, a pesquisa justifica-se pela necessidade de produzir registros sobre experiências de mulheres nas práticas artísticas, uma vez que por muito tempo as mulheres enquanto artistas foram “negligenciadas pelas instituições”, havendo assim a “necessidade de uma revisão historiográfica da arte dominante” (PERROT, 2017; SIMIONI, 2011, p. 387).

A fim de contextualizar a obra “Barbie tudo o que você quer ser - Fornaset” apresentamos na sequência o evento relacionado a esse trabalho e uma breve trajetória da artista.

CAMILA BONEAUX NO SALÃO NACIONAL DE CERÂMICA

O primeiro Salão Paranaense de Cerâmica aconteceu no ano de 1980 e teve 15 edições até o ano de 2004, realizadas pelo Museu Casa Alfredo Andersen, localizado em Curitiba, com apoio da Secretaria de Estado da Cultura do Paraná (SECRETÁRIA DE ESTADO DA CULTURA DO PARANÁ, 2014). O evento tinha como objetivo “valorizar a expressão artística tridimensional, projetando artistas que se dedicam a esse tipo de realização” (FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL, 2022). De acordo com a Secretária de Estado da Cultura do Paraná (2008), notando a importância do evento e com o interesse de artistas internacionais, o Salão ampliou sua proposta, ganhando abrangência nacional. Passou a chamar-se “Salão Nacional de Cerâmica” e teve 5 edições, ocorridas entre os anos de 2006 e 2016. A seleção e premiação contemplava as seguintes categorias: Cerâmica Artística, Cerâmica Popular e Design de Cerâmicos.

A 5ª e última edição contou também com o lançamento do catá-

³ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

logo, assim como uma exposição no Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC). O catálogo e exposição dessa edição contemplou a mostra paralela, Coletiva Cerâmica Contemporânea, com trabalhos de jovens artistas convidados e curadoria da artista e ceramista Marília Diaz. A coletiva contou com 11 artistas, dentre esses 10 mulheres. Nesta Coletiva Camila BoNeaux exibiu o trabalho “Barbie tudo o que você quer ser - Fornaset” (SECRETÁRIA DE ESTADO DA CULTURA DO PARANÁ, 2016).

A artista Camila Boscardin Noering nasceu em 1982 e utiliza o nome artístico Camila BoNeaux. Possui graduação em Moda pela Universidade Tuiuti do Paraná (UTP) obtida em 2004, Licenciatura em Educação Artística pela Universidade Federal do Paraná (UFPR) obtida em 2010 e Especialização em Poéticas Visuais pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP) concluída em 2017 (BONEAUX, 2022a). É professora e ceramista, autodenominando-se “Barbie Maker”, considerando que seus trabalhos geralmente envolvem o universo da boneca Barbie (BONEAUX, 2022b).

De modo a auxiliar na análise da obra, dedicamos a seção seguinte para apresentar algumas referências da cultura pop utilizadas pela artista.

REFERÊNCIAS DA CULTURA POP NA OBRA DE CAMILA BONEAUX

O conceito de cultura pop é um termo amplamente utilizado. Neste artigo estamos considerando a cultura pop como “conjunto de práticas, experiências e produtos norteados pela lógica midiática, que tem como gênese o entretenimento” (SOARES, 2014, p. 2).

A obra de Camila também contém elementos formais que remetem à Pop Art. De acordo com Thiago Soares (2014), o termo pop pode também fazer referência ao movimento artístico Pop Art, do final da década de 1950, que buscava a reflexão quanto à massificação e a cultura capitalista. Um dos artistas mais conhecidos deste movimento foi o estadunidense Andy Warhol, nascido em 1928 e falecido em 1987 (WARHOL, 2022). A série “Latas de sopa

Campbell”, do artista, assemelha-se à uma das imagens utilizadas na instalação. Outro ponto é a utilização da retícula ou pontilhismo, igualmente presente nas estampas de Piero Fornasetti.

O título da instalação faz menção ao *designer* italiano Piero Fornasetti, nascido em 1913 e falecido em 1988. Conhecido por estampar cerca de 400 trabalhos com diferentes versões do rosto de Lina Cavalieri, em diversos cenários e situações. Considerada a mulher mais linda da época, a cantora de ópera Lina Cavalieri foi como uma espécie de musa para Piero (DESIGNBOOM, 2022). Visualmente alguns dos pratos de Camila BoNeaux possuem significativa semelhança na composição utilizada por Fornasetti. Vale pontuar que Camila possui uma relação afetiva com a Barbie e a artista considera a boneca como uma musa. Neste sentido, relaciona-se também com o *slogan* “Barbie tudo o que você quer ser” (utilizado pela empresa Mattel e pela artista no título da obra), o desejo de ser a Barbie e o questionamento quanto à essa possibilidade.

É evidente que a Barbie é a principal referência utilizada por Camila BoNeaux nesta instalação, assim como em outras obras da artista. A Barbie é uma boneca que foi projetada por Ruth Handler para a empresa Mattel em 1959, nos Estados Unidos. Para desenvolver a Barbie, Ruth se inspirou na sua filha chamada Bárbara, que gostava de brincar com bonecas de papel (MATTEL, 2022).

A Barbie tem resistido por décadas “com seu narizinho arrebitado, sorriso congelado, seios pontudos, corpo rígido e pernas finas e longas como lápis” (WILLIS, 1997, p. 39). Ao longo dos anos, a boneca ganhou diferentes versões, cenários e acessórios. Susan Willis (1997) explica que é importante notar como a tecnologia de cada época se reflete nos brinquedos, especialmente aqueles relacionados aos espaços domésticos.

Em geral a Barbie é branca, magra, de olhos claros, com cabelo loiro e liso. O vestuário e demais objetos que envolvem o universo da boneca correspondem à ideia de uma classe média ou alta, considerando que Grant McCracken (2003) sugere que o vestuário é uma forma de comunicação e que pode ser utilizada para criar distância social e exprimir diferenças de *status*, papéis e funções.

Junto aos artefatos relacionados à Barbie e comercializados pela Mattel há também o boneco Ken, desenvolvido para ser o namorado da boneca, indicando assim a heterossexualidade compulsória da Barbie. A distinção de gêneros entre Barbie e Ken busca naturalizar as dicotomias de gênero que também fortalecem o binarismo sexual. Neste sentido nos filiamos à Maureen Schaefer França (2021), discordando dos binarismos, mas entendendo que:

Eles fazem parte da nossa construção de mundo, sendo importante problematizá-los e desnaturalizá-los de modo que a percepção sobre eles seja transformada. O dimorfismo biológico, a dicotomia de gênero, a heterossexualidade, o eurocentrismo, a branquitude e as classe privilegiadas estão inscritos nos significados hegemônicos de gênero. (FRANÇA, 2021, p. 26).

Outra problemática é que durante mais de seis décadas a boneca permanece jovem. Lembrando que as faixas etárias são comumente interpretadas apenas como estágios biológicos, mas além disso são construções sociais que delimitam comportamentos, direitos e deveres (FRANÇA, 2021).

Notamos assim algumas prescrições normativas relacionadas à Barbie. Junto a isso tem-se o *slogan* “Barbie tudo o que você quer ser”, demonstrando a ideia de sucesso e padrão a ser desejado. O *slogan* chama a atenção do consumidor e propõe uma identificação com a vida cotidiana. Iara Beleli (2007) explica que isso é estratégia eficaz utilizada na publicidade. A autora afirma que a estratégia pode ser mais eficaz quando oferece a sensação de que o consumidor está escolhendo livremente um modo de ser. Neste sentido, podemos refletir sobre a mudança no *slogan* da Barbie em 2015 para “Você pode ser tudo o que quiser”. A campanha⁴ busca uma nova forma de comercializar o produto com o apelo do “empoderamento”. Soraya Barreto Januário (2021) reitera que 2015 foi um ano de crescimento dessa estratégia na publicidade e alerta para uso do *femvertising*, ou seja, a transformação do feminismo em mercadoria e os esvaziamentos das pautas feministas visando o retorno financeiro.

⁴ O vídeo da campanha pode ser acessado em: https://www.youtube.com/watch?v=l1vns-qbnAkk&ab_channel=Barbie

Refletir sobre a boneca enquanto artefato nos leva à afirmativa de Daniel Miller (2013) de que estudar os artefatos nos ajudam a entender preferências, formas de pensar o mundo e ações. Os artefatos ou trechos, troços e coisas nos representam e nos constituem, havendo, portanto, uma relação dialética entre objetos e sujeitos. Entender e apreciar os artefatos seria entender e apreciar os sujeitos, do mesmo modo que o autor afirma: “estamos interessados, e na mesma medida, em como as coisas fazem as pessoas” (MILLER, 2013, p. 66).

De acordo com o autor, “a humanidade e as relações sociais só podem se desenvolver por intermédio da objetificação.” (MILLER, 2004, p. 25). Para ele, a Cultura Material é contraditória, sendo assim reconhece que um objeto pode ser opressivo quando separado de nós.

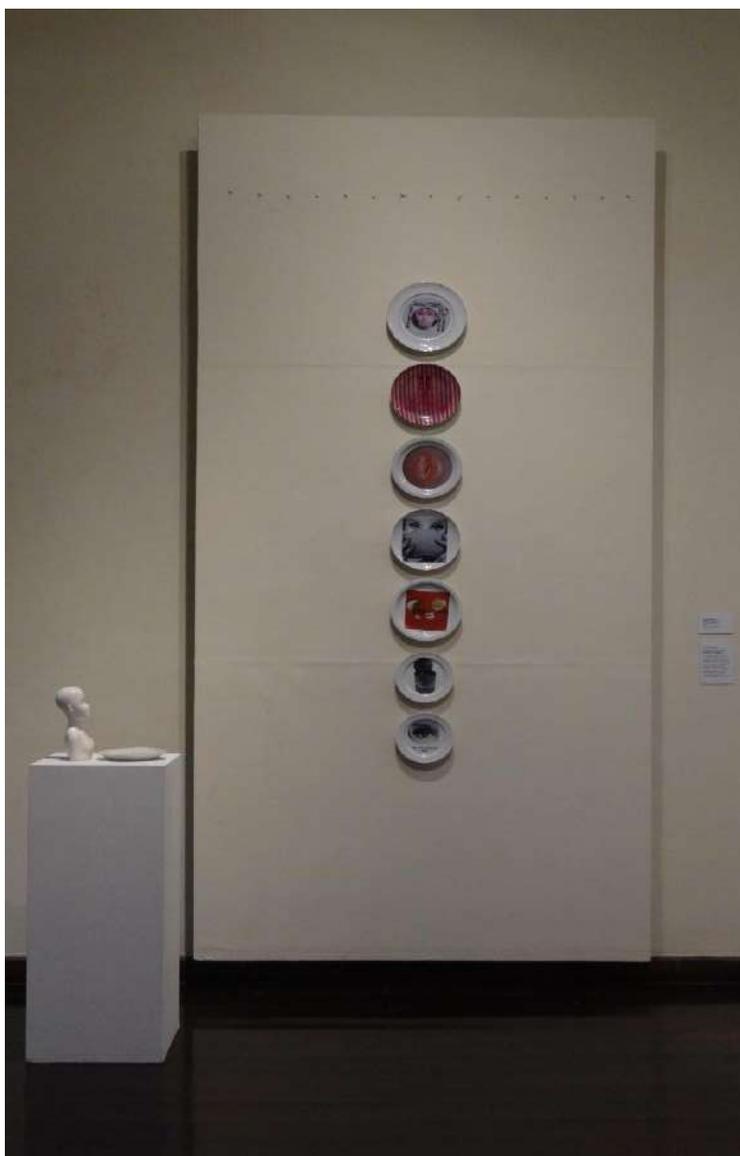
Deste modo, pesquisar sobre as referências utilizadas pela artista, assim como as dos artistas referenciados, nos ajuda a compreender esses sujeitos, assim como os contextos políticos, sociais e culturais em que as obras estão imersas.

Assim, seguimos para a análise de “Barbie tudo o que você quer ser - Fornaset” da artista Camila BoNeaux, aos modos de Martine Joly (1996).

ANÁLISE DE “BARBIE TUDO O QUE VOCÊ QUER SER - FORNASET”

Podendo ser observada na Figura 01, a obra em questão é uma instalação constituída de sete pratos de porcelana com aplicação de decalque junto de um pequeno busto de porcelana e a um prato contendo pequenas bolas de vidro.

FIGURA 01 - BARBIE TUDO O QUE VOCÊ QUER SER - FORNASET



Fonte: Camila BoNeaux, 2022c.

Para realizar esta análise, consideramos a sequência de leitura ocidental (da esquerda para a direita e de cima para baixo), iniciamos com uma visão geral da instalação, partimos para a análise pelo

busto, passamos para o prato superior, seguindo até o prato inferior e finalizamos com a legenda.

Em uma visão geral da instalação, temos os pratos sobre uma parede branca, em uma construção sequencial vertical. Os pratos são redondos, alguns possuem o fundo branco e estampas, prioritariamente orgânicas, tendo uma composição de cores quentes (amarelas, laranjas, vermelhas e rosas) junto à cor preta. O acabamento superficial é liso e brilhante.

Ao lado dos pratos há uma base retangular branca e fosca. Sobre ela está posicionado, de perfil, o busto. Em frente ao busto encontra-se o prato com as bolas de vidro dentro. O busto é inteiramente branco, com acabamento liso e brilhante. O prato possui uma estampa ao centro (coberta pelas bolas de vidro). As bordas do prato são brancas. As bolas são transparentes, exibindo as cores da imagem do prato, variando entre rosas e azuis. A imagem estampada é da boneca Barbie, um pouco distorcida devido à camada de bolas de vidro.

O busto se assemelha à boneca Barbie e o posicionamento do prato sugere a brincadeira de dar comida à boneca. Nesse sentido, essa composição pode ser associada tanto a um brinquedo, como a um comportamento prescritivo, específico para meninas.

Com relação à tecnologia de gênero no *design* de produtos infantis, Marinês Ribeiro dos Santos (2019) afirma: “As diretrizes de gênero pressupõem e homogeneízam gostos, interesses, atividades e comportamentos específicos para meninos e meninas” (SANTOS, 2019, p.10).

No primeiro prato fixado na parede a estampa encontra-se posicionada ao centro, deixando bordas regulares e brancas. Há o desenho de talheres em volta de um prato com o rosto da boneca Barbie, ao qual tem os olhos e boca marcados por uma faixa rosa transparente. A imagem neste prato faz referência à própria obra e ao consumo (tanto o consumo da boneca quanto da objetificação do corpo em geral), tendo a Barbie “servida” tal qual um alimento no prato. A utilização da cor rosa se relaciona com a extensiva utilização desta cor nas roupas e acessórios comercializados junto à Barbie. O uso da cor rosa também marca uma divisão por gênero. Neste

sentido a cor é um elemento de linguagem utilizado na construção de convenções visuais sobre feminilidade (SANTOS, 2019).

No segundo prato a estampa ocupa toda a superfície, não deixando bordas brancas. Há listras vermelhas, rosadas, com transparência. Ao fundo, uma janela e uma mesa de jantar, de quatro lugares, com pratos em cima. A mesa posta com quatro lugares denota a ideia de “família tradicional”, composta por mãe, pai e filhos. Além disso, a sala de jantar é um ambiente doméstico relacionado aos espaços privados que por muito tempo foram os espaços relacionados às atividades e interesses de mulheres (PERROT, 1998). As listras na composição, ocupando todo o espaço, leva à uma sensação de clausura.

O terceiro prato possui uma estampa posicionada ao centro, deixando bordas regulares e brancas. O fundo da figura é cinza quente; no centro há uma espécie de fruta em tonalidades alaranjadas e rosadas. A utilização do cinza contrasta com a cor da fruta, intensificando-a. As cores, da mesma maneira como a fruta está posicionada, com um relevo verticalizado, é compatível com uma vulva. A centralização e o uso das cores demonstram a ênfase da temática no universo feminino, mais uma vez, podendo ser associada ao consumo e à objetificação do corpo, sendo a vulva “servida” no prato. Outra possível associação seria com a instalação *Dinner Party* (1974-79), da artista estadunidense Judy Chicago, nascida em 1939. A instalação lembra um banquete, formado por uma mesa triangular, sendo que em cada lugar há uma toalha com o nome da homenageada e um prato pintado com formas que remetem à vulva (CHICAGO, 2022).

No quarto prato a estampa é retangular, estando posicionada ao centro. A imagem é construída com pontilhismo na cor preta, expondo parte do fundo na cor branca. Possui o plano fechado na face da Barbie, que segura uma cumbuca, cobrindo parte da boca. O acúmulo de pontilhismo na área dos olhos acentua o contraste com o fundo branco e por estar na parte superior da imagem também reforça o olhar da boneca. A cena da Barbie aparentemente consumindo um alimento em conjunto com o plano fechado leva à uma sensação de intimidade. Ao mesmo tempo, a boneca parece fitar os olhos do espectador, provocando desconforto. Vale pontuar que,

nesta imagem, a Barbie consome e não é consumida, indo contra à expectativa normativa e, portanto, também, podendo estar relacionada com a sensação de desconforto.

No quinto prato a estampa é retangular, posicionada ao centro, exibindo as bordas brancas. A estampa possui um fundo vermelho; ao centro há uma casca de ovo quebrada, amarelada. Ao invés da gema encontra-se a silhueta de um sapato de salto. O sapato de salto está associado a certos tipos de feminilidades e em conjunto fundo vermelho pode sugerir sensualidade. De acordo com Ana Carolina Macário (2012), os sapatos de salto podem variar de formato e estão relacionados a períodos históricos, contextos culturais e sociais diferentes. O salto possui, então, muitos significados podendo estar ligados à ideia empoderamento, com a elevação de quem o utiliza, e, ao mesmo tempo, à ideia de opressão devido a diminuição de mobilidade e possíveis lesões.

A imagem remete ao Kinder Ovo, um chocolate em formato de ovo que em algumas versões leva algum brinquedo dentro. Neste caso, o conteúdo é um sapato de salto, referindo-se à brincadeira da criança que utiliza os sapatos dos adultos. O ovo em conjunto com os sapatos também pode estar associado à expressão “pisar em ovos” e, portanto, à necessidade de agir com cautela.

O penúltimo prato possui uma estampa central, deixando uma longa borda branca. A imagem, em escala de cinzas, é de uma lata aberta. A lata lembra as obras de Andy Warhol e pode fazer referência a uma crítica ao consumo em massa. Em um conjunto com os outros pratos, o enlatado pode fazer alusão às prescrições normativas, iguais para determinados grupos. A lata conta com a palavra “Barbie” impressa com a mesma fonte do logotipo da boneca. Desta forma, “Barbie” ancora mais uma vez a referência com o universo da boneca.

No último prato a figura está na parte superior deste, deixando uma longa borda branca. É construída com pontilhismo na cor preta, apresentando o fundo branco. A imagem é circular. No centro encontra-se o olho esquerdo da Barbie, assemelhando-se ao quarto prato. A composição remete à ideia de “olho mágico”, pelo qual a boneca parece espiar. Logo abaixo dá-se a frase “Elle vivent comme

toi. Será?”. Para a frase foi utilizada uma fonte sem serifa, em itálico, referindo-se a uma língua estrangeira. Na última letra “A” há uma mudança de tipografia. A frase como um todo pode ser traduzida como “Ela vive como você, será?” A palavra “toi” também poderia ser relacionada à palavra inglesa “toy”, podendo ser traduzida como “brinquedo” e, portanto, podendo recriar a frase como “Ela vive como brinquedo, será?”. A mudança de tipografia dá a ideia de separação da palavra “Ser”. Desta maneira, a frase propõe questionamentos como: É possível viver como a Barbie? Você viveria como a Barbie? Seria possível, a Barbie, seguir todas as normativas impostas pela sociedade?

Neste sentido, podemos pensar na Barbie como um veículo de representação. Para Marinês Ribeiro dos Santos (2015), as representações tratam das diferenças e estão ligadas à noção de identificação. Lembrando que representações distintas podem existir ao mesmo tempo, sendo que as pessoas podem ignorar algumas representações e simultaneamente se identificar com outras.

Seguindo para as legendas, estas são compostas por fundos retangulares brancos e texto na cor preta, com fonte sem serifa. Na legenda superior, há o nome da artista e título da obra, seguido pelo ano e técnica. Já na legenda inferior, além do nome da artista e do título da obra, há o seguinte texto: “O slogan da boneca Barbie dos anos de 1980, a paródia ao trabalho do designer Piero Fornasetti, idealizador dos pratos com o rosto de Lina Cavalieri e com a palavra set que em inglês quer dizer ‘conjunto’, constituem a pesquisa de Camila BoNeaux. A janota ícone americana é revisitada em pratos, cada qual com um ‘ingrediente’ diferente. Sirvam-se.”

Brevemente a legenda explica as referências utilizadas pela artista no desenvolvimento da obra, convidando o espectador ao consumo, finalizando com a palavra “Sirva-se”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No presente artigo, tivemos por objetivo analisar a obra “Barbie tudo o que você quer ser - Fornaset”, da artista Camila BoNeaux. A

instalação foi exposta em 2016 na mostra Coletiva Cerâmica Contemporânea vinculada ao 5º Salão Nacional de Cerâmica.

A frequência e amplitude nacional que os salões de cerâmica tiveram no decorrer de suas edições demonstram a importância do evento na região do Paraná. As notícias e os catálogos apresentavam o intuito de projetar artistas, nestes eventos. A quantidade de mulheres convidadas para a exposição Coletiva Cerâmica Contemporânea, paralela ao 5º Salão Nacional de Cerâmica, sugere a intenção da curadora Marília Díaz em apresentar jovens artistas mulheres.

O contexto histórico, político e cultural das referências utilizadas por Camila BoNeaux não é fixo, apresentando mudanças ao longo do tempo. A Barbie e seu universo seguem os movimentos globalizantes e buscam adequar-se a essas mudanças ainda que com uma forte tendência normativa. A Barbie e seu universo se apresentam como veículos de representação importantes no processo identitário, podendo ser observados na obra de Camila.

A análise da obra aproximou-se da semiologia, descrevendo signos plásticos, icônicos e linguísticos. Essa aproximação nos gerou, principalmente, reflexões sobre assimetria de gênero e padrões de representação de corpos, demonstrando a tendência à heterossexualidade, ao binarismo de gênero, à branquitude e a classe privilegiada da Barbie. Percebemos, assim, diversas negociações presentes na obra que, por vezes, constituem e, por vezes, tensionam as normativas.

Por fim, ressaltamos que as temáticas, como as perspectivas de análise e conceitos acionados ao longo da leitura apresentada nesse texto, estão longe de serem esgotadas, tendo assim a possibilidade de em estudos futuros serem aprofundadas ou trabalhadas sob outros aspectos. Sugerimos a oportunidade de análise de outros trabalhos de Camila BoNeaux, assim como aprofundamento, por meio de entrevistas com a artista.

REFERÊNCIAS

BARBIE. **Imagine Possibilities**. 8 out. 2015. Youtube: @Barbie.
Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=l1vnsqbnAkk&ab_

channel=Barbie. Acesso em: 30 jun. 2022.

BELELI, Iara. Corpo e identidade na propaganda. **Revista Estudos Feministas** [online], v. 15, n. 1, p. 193-215, 2007. Acesso em: 4 jul. 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2007000100012>. Epub 7 ago. 2007.

BONEAUX, Camila. **Barbie FornaSet**. Curitiba. 24 jun. 2016. Instagram: @camilaboneaux. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BHCm1HUBiMoPCDj9YdvnMk-Z-sE3uWxbP491W0/>. Acesso em: 1 jun. 2022c.

BONEAUX, Camila. **Bio**. Curitiba. Instagram: @camilaboneaux. Disponível em: <https://www.instagram.com/camilaboneaux/>. Acesso em: 1 jun. 2022b.

BONEAUX, Camila. **Currículo**. Curitiba. LinkedIn: Camila Boneaux. Disponível em: <https://www.linkedin.com/in/camila-boneaux/?originalSubdomain=br>. Acesso em: 27 mai. 2022a.

CHICAGO, Judy. **Dinner Party**. Disponível em: <https://www.judychicago.com/gallery/the-dinner-party/dp-artwork/>. Acesso em: 11 jul. 2022.

DESIGNBOOM. **Piero Fornasetti**. Disponível em: <https://www.designboom.com/design/fornasetti-tema-e-variazioni-lina-cavalieri-07-16-2018/>. Acesso em: 30 mai. 2022.

FRANÇA, Maureen Schaefer. **Juventude” transada”**: moda como tecnologia de gênero na revista Pop (anos 1970). Tese (Doutorado em Tecnologia e Sociedade). Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTPR). Curitiba. 466p. 2021.

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil). BNDIGITAL. Diário da Tarde. **Salão Paranaense de Cerâmica**. Curitiba, 1981. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=800074&pesq=sal%C3%A3o%20paranaense%20de%20cer%C3%A2mica&hf=memoria.bn.br>. Acesso em: 1 jun. 2022.

JANUÁRIO, Soraya Barreto. Feminismo de mercado: um mapeamento do debate entre feminismos e consumo. **Cadernos Pagu** [online], n. 61. 2021. Acesso em: 4 jul. 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/18094449202100610012>. Epub, 4 jun., 2021.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Campinas: Papiрус, 1996.

RAGO, Margareth. As mulheres na historiografia brasileira. In: SILVA, Zélia Lopes(org.). **Cultura Histórica em Debate**. São Paulo: UNESP, 1995. p. 81-91.

MACÁRIO, Ana Carolina de Macedo. **Imagem, salto alto e representações de gênero**: um estudo sobre a campanha Love in Color da marca Arezzo. Trabalho de Conclusão de Curso. Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), Curitiba. 130p. 2012.

MATTEL. **History**. Disponível em: <https://corporate.mattel.com/history>. Acesso em: 2 jun. 2022.

McCRACKEN, Grant. **Cultura & Consumo**: novas abordagens ao caráter simbólico dos bens e atividades de consumo. Tradução: Fernanda Eugênio. Revisão técnica: Everardo Rocha. Rio de Janeiro: Mauad, 2003.

MILLER, Daniel. A pobreza da moralidade. **Antropolítica**: Revista Contemporânea de Antropologia e Ciência Política, Niterói, n.17, 2. sem., 2004.

MILLER, Daniel. **Trecos, troços e coisas**: estudos antropológicos sobre cultura material. São Paulo: Zahar, 2013.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. 2. ed., 5. reimpressão. São Paulo: Contexto, 2017.

PERROT, Michelle. **Mulheres públicas**. 2. ed. São Paulo: Editora UNESP, 1998.

SANTOS, Marinês Ribeiro dos. Azul para Meninos e Rosa para Meninas? O Design como uma Tecnologia de Gênero. *In*: Seminário Internacional de Investigación en Arte y Cultura Visual, III, 2019, Montevideo. **Anais eletrônicos [...]** Montevideo, 2019. p.1-16. Disponível em: <https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/778/o/82.pdf>. Acesso em: 9 mai. 2023.

SANTOS, Marinês Ribeiro dos. **O design pop no Brasil dos anos 1970**. Curitiba: Ed. UFPR, 2015.

SCOTT, Joan Wallach. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 71-99, jul./dez. 1995.

SECRETARIA DE CULTURA DO PARANÁ. **2º Salão Nacional de Cerâmica**, 2008. Curitiba: Secretaria de Cultura do Paraná, 2008. 59 p.

SECRETARIA DE CULTURA DO PARANÁ. **5º Salão Nacional de Cerâmica**, 2016. Curitiba: Secretaria de Cultura do Paraná, 2016. 48 p.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. A difícil arte de expor mulheres artistas. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 36, jun. 2011. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-83332011000100014>. Acesso em: 9 mai. 2023.

SOARES, Thiago. Abordagens teóricas para estudos sobre cultura pop. **Logos**, v. 2, n. 24, 2014.

WARHOL. **Andy Warhol**. Disponível em: <https://www.warhol.org/andy-warhols-life/>. Acesso em: 2 jun. 2022.

WILLIS, Susan. **Cotidiano**: para começo de conversa. Rio de Janeiro: Graal, 1997.



3

EVA ALVES LACERDA
LUCAS MEN BENATTI

Estranhamentos estéticos sobre identidade(s) de gênero(s), raça(s) e sexualidade(s) na série de autorretratos (2005) de Peter de Brito

Eva Alves Lacerda¹

Lucas Men Benatti²

Esta pesquisa tematiza o trabalho do artista Peter de Brito, que coloca em pauta as questões de gênero(s), raça(s) e sexualidade(s) que atravessam o(s) corpo(s), desenvolvendo autorretratos em que performa Darcy Dias, um corpo que é tanto masculino, quanto feminino e que encarna diferentes comportamentos e estilos.

Nascido em 1967, em Gastão Vidigal, uma pequena cidade no interior do estado de São Paulo, Peter de Brito tem ganhado notoriedade nos circuitos artísticos com seus trabalhos que apresentam um forte teor político. O artista também é criador do coletivo e manifesto *Presença Negra*, cuja proposta é, justamente, questionar a ausência de artistas negros(as) em galerias, museus e instituições culturais. O coletivo artístico-político surge como uma resposta a esse contexto de invisibilidade e segregação, convidando artistas e intelectuais negros(as) a ocuparem espaços institucionalizados da arte em dia de abertura de exposição.

¹ Artista, professora e pesquisadora. Doutoranda em Artes Visuais pela UDESC, Mestre em Educação pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da UEM. Graduada em Artes Visuais. Professora no Ens. E-mail: evaalveslacerda@gmail.com

² Crítico de arte, artista, professor e pesquisador. Doutorando e Mestre em Educação pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Estadual de Maringá – UEM. Graduado em Artes Visuais e em Pedagogia. Professor no Ensino Superior e na Educação Básica. E-mail: lucas-benatti@outlook.com

Os autorretratos de Peter de Brito como Darcy Dias produzem inquietações: o que podemos aprender com a existência estética, que também é política, dos corpos negros na arte? Como tensionar os compromissos clássicos com a singularidade (aura) da obra de arte? Quais atravessamentos identitários, raciais, estéticos se apresentam em corpos negros na/pela arte e na/pela cultura? Quais estranhamentos são produzidos na multiplicidade transgressora dos corpos de Darcy Dias?

Diante disso, temos como problema de pesquisa: quais estranhamentos estéticos sobre identidade(s) de gênero(s), raça(s) e sexualidade(s) podem ser significados por meio da série de autorretratos (2005) em que Peter de Brito performa Darcy Dias?

Para responder a esta pergunta, elencamos os objetivos específicos: refletir sobre o deslocamento da aura do objeto plástico para o/a espectador/a por meio da experiência do estranhamento proposta por Andy Warhol; investigar a construção de identidade(s) de gênero(s), raça e sexualidade(s) a partir das discursividades artísticas/midiáticas pela perspectiva dos Estudos Culturais; e analisar a obra *Boa fôrma* (2005) que integra a série de autorretratos em que o artista Peter de Brito performa Darcy Dias.

Trata-se de uma pesquisa com delineamento documental e bibliográfico que se insere no campo dos Estudos Culturais. Como resultado, avaliamos que a obra de Peter de Brito manifesta metáforas de transformação, ou seja, caminhos abertos que possibilitam imaginar como seria, o que aconteceria, se os valores culturais predominantes fossem questionados e transformados, se novas configurações socioculturais começassem a surgir.

CONSTRUINDO IDENTIDADES DE GÊNERO, RAÇA E SEXUALIDADE

As discussões contemporâneas situadas nos estudos sociais têm posto em evidência os atravessamentos da cultura no processo de construção identitária. A dinâmica social que caracteriza a modernidade tardia tem levado a uma crise de identidade, provocada pelo

descentramento do sujeito iluminista. Dentro do campo dos estudos da cultura, vem se postulando que o descentramento do sujeito tem sido causado por mudanças na paisagem social de classe, gênero, raça e sexualidade, que não permitem uma ancoragem sólida para uma construção identitária unificada, coerente e fixa. Ao contrário disso, nesta perspectiva, compreende-se que a construção identitária se dá de forma fragmentada, multifacetada e, por vezes, incoerente (HALL, 2014).

Partindo deste pressuposto, optamos pelo conceito de identificação em detrimento de identidade. Esta terminologia é empregada aqui, considerando que o uso do termo identidade para designar um processo vivo, caracterizado pelo inacabamento e pela transformação, pode levar à percepção da construção identitária como objeto essencialista. Silva (2007) argumenta que a identidade não pode ser compreendida como essencialista por ser ela própria um produto da língua, que, por sua vez, funciona a partir de uma cadeia de signos cujo sentidos são fugidios e operam a partir da codependência entre identidade e diferença.

Dessa forma, compreendemos que a identificação é um processo que ocorre na relação entre sujeito e cultura. Neste sentido, os vínculos identitários são construídos a partir de posições de sujeito em relação a discursos culturais. A identificação pode ser ganhada ou perdida à medida que os sujeitos se reposicionam e são interpelados por novos discursos, compreendidos aqui de forma ampla, como textos escritos, verbais, imagéticos e fílmicos.

Os discursos culturais sobre raça, gênero e sexualidade colaboram para o processo de identificação à medida que apresentam localizações com as quais os sujeitos podem se identificar, ao menos temporariamente (HALL, 2014). Esta perspectiva tem levado à extensa discussão da construção identitária no campo da raça, do gênero e da sexualidade pelo prisma cultural. É o caso das teORIZAÇÕES de gênero e sexualidade protagonizadas pelos estudos que se desdobram da denominada segunda onda feminista, que se caracterizou pelo desenvolvimento de uma abordagem teórica de cunho acadêmico que trouxe estas questões para o centro do debate.

Partindo desta abordagem, o conceito de gênero é empregado para contrapor uma noção biológica de sexo por meio de uma abordagem que se funda na construção social. “ O conceito pretende se referir ao modo como as características sexuais são compreendidas e representadas [...]” (LOURO, 1997, p. 22). Os discursos sobre gênero frequentemente englobam discursos sobre sexualidade, de forma que gênero e sexualidade são identidades inter-relacionadas, contudo, os termos apresentam distinções significativas. Enquanto as identidades sexuais têm relação com a forma como os sujeitos vivenciam sua sexualidade, com parceiros do mesmo sexo, do sexo oposto, de ambos os sexos ou sem parceiros, as identidades de gênero dizem respeito a forma como vivenciamos identificações históricas e sociais como sujeitos masculinos e femininos. Nesta proposição, gênero e sexualidade têm em comum seu aspecto de construto social, ambos são compreendidos como constituinte da identidade. Nas palavras de Louro (1997, p. 25) o gênero

[...] institui a identidade do sujeito (assim como a etnia, a classe, ou a nacionalidade, por exemplo) pretende-se referir, portanto, a algo que transcende o mero desempenho de papéis, a idéia é perceber o gênero fazendo parte do sujeito, constituindo-o. O sujeito é brasileiro, negro, homem, etc. Nessa perspectiva admite-se que as diferentes instituições e práticas sociais são constituídas pelos gêneros e são, também, constituintes dos gêneros. Estas práticas e instituições “fabricam” os sujeitos (LOURO, 1997, p. 25).

Se a identidade é constituída por diferentes facetas que instituem identidades de gênero e sexualidade, também a identidade racial é construída por meio do processo de diferenciação. Neste processo de diferenciação na qual socialmente se estabelecem relações simbólicas de poder, o racismo se estrutura.

Para Kilomba (2019), o racismo, simultaneamente, perpassa pela construção da diferença enquanto representação simbólica de uma ordem de poder-diferir que é especificada por meio do estabelecimento da identidade branca enquanto norma. “A branquitude é construída como ponto de referência a partir do qual todas/os as/os

‘Outras/os’ raciais ‘diferem’” (KILOMBA, 2019, p. 75). Dessa forma, a diferença é construída a partir de um processo de discriminação que parte da referência branca como padrão.

Quando a construção da diferença se dá a partir de uma hierarquização de valores que se pautam na naturalização da identidade branca como norma, se produz o que é chamado de preconceito. Estes processos são permeados por contextos históricos, políticos, sociais e econômicos que acompanham ambos os processos e originam o racismo.

E, nesse sentido, o racismo é a supremacia branca. Outros grupos raciais não podem ser racistas nem performar o racismo, pois não possuem esse poder. Os conflitos entre eles ou entre eles e o grupo dominante branco têm de ser organizados sob outras definições, tais como preconceito. O racismo, por sua vez, inclui a dimensão do poder e é revelado através de diferenças globais na partilha e no acesso a recursos valorizados, tais como representação política, ações políticas, mídia, emprego, educação, habitação, saúde, etc. (KILOMBA, 2019, p. 76, grifos da autora).

Por tanto, o racismo antecede a raça, uma vez que é deste processo de diferenciação discriminatória que se dá por meio de relações de poder assimétricas que possibilita uma definição de raça, compreendida enquanto categoria discursiva organizadora dos

[...] sistemas de representação e práticas sociais (discursos) que utilizam um conjunto frouxo, frequentemente pouco específico, de diferenças em termos de características físicas – cor da pele, textura do cabelo, características físicas e corporais etc – como marcas simbólicas, a fim de diferenciar socialmente um grupo de outro (HALL, 2014, p. 37, grifos do autor).

Assim, raça, gênero e sexualidade constituem o processo de construção identitário enquanto construto social que se estabelece a partir de relações de poder que integram discursos. É partindo desta perspectiva que compreendemos a relevância da análise cultural, uma vez que os objetos linguísticos impactam diretamente a forma

como nos organizamos socialmente. Considerando isso, analisaremos a seguir possibilidades de estranhamentos como expressão da “aura” na arte que colaboram para desestabilizar identidades cristalizadas de gênero, raça e sexualidade.

O ESTRANHAMENTO COMO MANIFESTAÇÃO DA “AURA” NA ARTE

O trabalho poético de Peter de Brito conecta-se com as experiências da arte pop e sua proposta de alinhamento estético e comercial. Ao apropriar-se e tecer referências às imagens de campanhas publicitárias de produtos consumidos em massa e de revistas populares no Brasil (Figura 01), o artista dá vida a mesma sensibilidade pop que despontou no contexto pós-guerra. Peter de Brito realiza uma operação estética similar a Richard Hamilton (1922-2011) e aos seus primeiros trabalhos que tencionam – de uma forma irônica e crítica – o hedonismo do consumismo e da cultura de massa.

FIGURA 01 - MONTAGEM: AUTORRETRATOS POR PETER DE BRITO



Fonte: Peter de Brito. Disponível em: <https://www.peterdebrito.com/>.

Acesso em: 5 de maio 2022.

É válido destacar que a arte pop se aproximou dos signos e dos artefatos da comunicação, próprios de um momento econômico e cultural marcado pelo capitalismo fordista, ou seja, por uma forma de produzir em massa que não se restringe aos meios técnicos de produção, mas que busca uma ligação com a estetização da vida, com a produção dos meios de viver.

Quando remontamos à colagem histórica de Hamilton com os dizeres “[...] o que exatamente torna os lares de hoje tão diferentes, tão atraentes?” (1956) e observamos os signos da fantasia capitalista com sua tecnologia impregnada nas ações cotidianas e levadas ao patamar de adoração, suas referências às mídias, ao cinema (e ao primeiro filme com som), às marcas dos produtos como indicadores de *status* e aos corpos *hollywoodianos*, expostos como em uma vitrine, entendemos que também cabe às artes uma atenção ao reino dos meios de comunicação de massa e dos artefatos industrializados. Uma atenção que demonstra a compreensão do artista às transformações do mundo e da cultura – também como uma crítica necessária a esse mesmo mundo e cultura – mas, igualmente, uma nova concepção de arte que inclui a desconstrução das hierarquias entre as manifestações culturais e ao patamar privilegiado que se encontrava (alguns) objetos artísticos em sua leitura de singularidade poética pela “aura”.

Não sem motivos, o movimento da arte pop foi lido – entre os críticos mais tradicionais e apegados a uma normativa artística – como o suspiro da arte em direção ao seu fim, dado que a originalidade, a unicidade, não eram conceitos administrados, ou necessariamente, de interesse dos principais artistas expoentes desta arte. Contudo, faz-se necessário uma inversão da lógica de definição da “aura” como a essência do objeto, para um estranhamento ou contato com o desconhecido, do sujeito.

Andy Warhol, um dos artistas mais proeminentes da arte pop, publicou originalmente em 1975 um livro intitulado *A filosofia de Andy Warhol: de A a B e de volta a A*, no qual se propõe a tratar de diversos assuntos, incluindo o mundo do trabalho, as relações amorosas, os costumes norte-americanos, a vida, a morte, o tempo entre

outros temas de raiz filosófica. Em uma dessas passagens reflexivas, o artista se propõe a desenvolver suas ideias a respeito da “aura”.

Recentemente, uma companhia qualquer estava interessada em comprar minha “aura”. Eles não queriam meu produto. Ficavam dizendo: “Queremos sua aura”. Nunca entendi o que eles queriam. Mas estavam dispostos a pagar muito por isso. Então pensei que se alguém estava disposto a pagar muito por isso eu devia entender o que era isso (WARHOL, 2008, p. 93).

Observando o valor da sua aura em seu trabalho artístico, Warhol passa a interessar-se pelo assunto e busca descobrir o que era a “aura” que uma companhia tentava adquirir. A respeito disso, o artista narra uma situação que aconteceu em seu escritório.

Acho que “aura” é alguma coisa que só os outros podem ver, e só vêem o que querem ver. Está tudo nos olhos do outro. Você só pode ver uma aura nas pessoas que não conhece bem ou que não conhece nada. Anteontem à noite, eu estava jantando com todo mundo em meu escritório. Os meninos do escritório me tratam como lixo, porque me conhecem e me vêem todo dia. Mas aí havia esse bom amigo que alguém tinha trazido que nunca tinha estado comigo, e esse rapaz mal podia acreditar que estava jantando comigo! Todos os outros me viam, mas ele estava vendo minha “aura” (WARHOL, 2008, p. 93).

O que Warhol faz é dar uma nova entrada para o entendimento da “aura” aplicada ao objeto artístico. Enquanto seus amigos não se importavam com a sua presença ao ponto de tratá-lo como “lixo”, esse outro (desconhecido) era o único capaz de ver a sua aura. Ele (o artista) era o mesmo, mas alguns podiam ver, acessar sua “aura”, enquanto outros não. Se levarmos essa reflexão para o objeto artístico, como diz Warhol, “está tudo nos olhos do outro”, ou seja, a “aura” não depende de uma característica inata ou particular do objeto, mas de quem vê este objeto. Pouco importa se existe apenas um, ou milhares, de exemplares de uma pintura, mas a relação de desconhecimento de quem se coloca diante desta obra. A “aura”, ob-

viamente, não depende de uma essência do objeto artístico, mas da existência de quem o vê.

Para que essa experiência se efetive, levando adiante o pensamento de Warhol (2008, p. 93), é necessário o estranhamento: “[...] você só pode ver uma aura nas pessoas que não conhece muito ou que não conhece nada”. O desconhecido, o estranho, o fora do comum, o que rompe com a mesmidade, com o logicamente estabilizado é o que possibilita a emergência da “aura”, ainda que esta não seja uma garantia inata.

Peter de Brito procura justamente por essa experiência do estranhamento, do fora de ordem, da fuga das normalidades quando performa Darcy Dias e insere nas capas de revistas o corpo negro (tanto masculino, quanto feminino) em uma posição singular. A simples presença já poderia ser vista como uma subversão das representações negras nos meios de comunicação, uma vez que a ausência de personalidades negras em posição de destaque é uma marca do racismo estrutural em nossa cultura. Mas, para além da presença negra, Peter de Brito produz tensionamentos (estranhamentos) que perpassam as noções de gênero e sexualidade. Com uma ironia precisa, o artista articula textos e imagens criticando os papéis destinados a homens e mulheres (brancos e negros) e ao que se espera (idealmente) de cada um socialmente. Como em Warhol (2008), a “aura” de seus trabalhos não se encontra na unicidade das obras (que se apropriam e reproduzem imagens que circulam massivamente), mas no choque, no estranhamento, na crítica que essas imagens (obras) produzem.

TENSIONAMENTOS ESTÉTICAS NA OBRA DE PETER DE BRITO

Colocando em pauta as questões de gêneros, raças e sexualidades que atravessam o(s) corpo(s), Peter de Brito, desde 2005, desenvolve autorretratos em que performa Darcy Dias, um corpo que é tanto masculino, quanto feminino e que encarna diferentes comportamentos e estilos. Para construção do nosso *corpus* de análise,

selecionamos entre as 25 capas de revistas expostas em 2008, na Galeria *Emma Thomas*, como parte da mostra *Peter de Brito: Fron Gastão to the World* (KHOURI, 2015), a obra *Boa Fôrma* (Figura 02), na qual o artista apresenta a sua versão da revista *Boa Forma* (Figura 02).

FIGURA 02 - RESPECTIVAMENTE: PETER DE BRITO, BOA FÔRMA, 2005.



Disponível em: <https://www.peterdebrito.com/>. Acesso em: 5 jun. 2022. Revista *Boa Forma*, 2012. Disponível em: <https://revistaquem.globo.com/QUEM-News/noticia/2012/10/uau-flavia-alessandra-posa-de-biquini-para-capa-de-revista.html>. Acesso em: 5 jun. 2022

Segundo Lara, Nos, Andre e Basílio (2018, p. 2), *Boa Forma* foi lançada pela editora Abril em 1986. A “[...] revista apresenta as últimas novidades em alimentação leve e saudável e os exercícios certos para lapidar o corpo – tudo embasado por pesquisas e com a consultoria dos melhores experts do país”. Assim, a revista que se destina ao público feminino, traz na capa de cada edição uma fotografia de corpo inteiro de uma personalidade feminina que representa um padrão estético corporal atrelado aos resultados esperados das dicas e sugestões de dietas, exercícios e estilo de vida propostos no conteúdo.

Trouxemos a capa da revista estampada pela atriz Flávia Alessandra, em 2012, no intuito de exemplificar as comparações com a obra desenvolvida por Peter de Brito. Nas chamadas que estampam a capa da revista *Boa Forma*, podemos identificar os dizeres: “Flávia Alessandra, 38 anos e 5 kg mais magra depois de ter bebê. Copie o cardápio”, “Desafio de verão, - 10 kgs e corpo novo até dezembro”, “Aula fácil de Pilates em casa para chapar a barriga”, “Manual do liso perfeito: produtos, acessórios, técnicas e truques dos cabeleireiros”.

Mais do que sugerir dicas de saúde e beleza, a revista se insere numa gama de representações culturais que colaboram para construir, por meio do discurso, identidades que atravessam o campo do gênero, da raça, da sexualidade e da classe. Nela, a estética do feminino é sugerida a partir de uma repetição visual do que significa ser saudável e bonita, que se inscreve nas imagens de corpos femininos atléticos brancos que posam de forma sensual. O discurso imagético se potencializa ao ser composto junto ao conteúdo presente nas frases que estampam a capa, insinuando o que é, e por consequência, o que não é, desejável no corpo feminino.

Peter de Brito se vale de uma correspondência sonora da palavra forma com a palavra fôrma para sugerir que a revista se apresenta como um molde para corpos femininos. Nesta subversão, o caráter normativo e a naturalização do corpo feminino branco, atlético e sensual é escancarado por meio da fixação de uma norma/fôrma.

Peter de Brito exagera e subverte os estereótipos e as representações midiáticas e culturais construídas sobre os corpos negros femininos. Em sua versão da revista, apresenta os dizeres: “69 minutos na academia e você levanta o seu bumbum”; “Darcy Dias aqui, a dieta natural da atriz mais sexy do mundo”; “body cance - ioga + lien ch’i + capoeira - faça no sofá a aula que é um sucesso em todas as academias”; “corra! voe leve como uma pluma. Plano para você perder todos os excessos”; “a febre do clarim - novo método para clareamento da pele. Saiba tudo”; “é fome ou gulodice? Descubra com a dieta do dr. Britto e adeus efeito acordeon” e “eu assaltava a geladeira todas as noite - Vitória conta como conseguiu livrar-se desta compulsão mais comum do se imagina, aprenda!”.

Peter de Brito ironiza a revista ao propor uma releitura das capas na qual usa o próprio corpo para subverter os sentidos sobre gênero e raça propostos pela revista. Ao performar Darcy Dias, como um corpo negro em sua versão feminina vestindo roupas que são socialmente atribuídas a mulheres cisgênero e posando de forma sensual na capa da revista, o artista evidência a natureza social que atravessa a construção identitária.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ficcionando o espaço social e cultural por meio da arte, Peter de Brito apresenta suas próprias versões de capas de revistas e/ou campanhas publicitárias populares. Darcy Dias é apresentado(a) como um corpo potencial, que pode produzir tensionamentos ao regime racista, machista e heteronormativo de representação e presença dos corpos negros masculinos e femininos na arte e na cultura. O artista é, ao mesmo tempo, a mulher elegante das marcas de luxo, a noiva que procura o melhor vestido de casamento, a musa preocupada com os padrões de beleza. Também é o corpo masculino e atlético, o herói nacional e símbolo sexual. A ironia, o estranhamento, a subversão, o *kitsch* dos autorretratos, marcam uma importante subversão que funciona no interior das complexidades e ambivalências das representações (culturais e artísticas) e procura contestá-las a partir dessa mesma esfera.

As obras de Peter de Brito operam tanto pela apropriação, quanto pela desconstrução das referências midiáticas. Sua estratégia reside na possibilidade de apresentar uma imagem comum e cotidiana sugerindo ao espectador uma postura de estranhamento diante do ordinário. O artista ironiza identidades cristalizadas e fixadas, por meio da inversão das relações de poder e representatividade que subjagam culturas, corpos, raças, gêneros e sexualidades.

Consideramos que, centralizando o corpo como existência e como materialidade artística, os autorretratos produzidos por Peter de Brito apresentam possibilidades transgressoras para produção de “metáforas de transformação”, como propõe Hall (2018), ou seja,

caminhos abertos que nos possibilitam imaginar como seria, o que aconteceria, se os valores culturais predominantes fossem questionados e transformados, se novas configurações socioculturais começassem a surgir.

REFERÊNCIAS

BRITO, Peter de. Autorretratos – Revistas. Disponível em: <https://www.peterdebrito.com/>. Acesso em: 5 jun. 2022.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Tradução: Daniel Miranda e Willian Oliveira. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2018.

KHOURI, Omar. E Pluribus Unum: as poéticas viso-conceituais de Peter de Brito, um artista da contemporaneidade. **Estúdio, Artistas sobre Outras Obras**, v. 6, n 11, p. 112-124, 2015. Disponível: <https://scielo.pt/pdf/est/v6n11/v6n11a12.pdf>. Acesso em: 5 jun. 2022.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LARA, Gabriela Lourenço; NOS, Taisa Mara Heimbecher; ANDRE, Hendry; BASÍLIO, Eliane. Boa Forma, de uma vida saudável ao corpo fabricado: a mudança editorial que acompanha o crescimento da indústria da beleza. *In*: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO SUL, XIX., 2018, Cascavel. **Anais eletrônicos** [...]. Cascavel, 2018, p. 1-14. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/sul2018/resumos/R60-0862-1.pdf>. Acesso em: 14 jul. 2022.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação**: uma perspectiva pós-estruturalista. 6. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

SILVA, Tomaz Tadeu. A produção social da identidade e da diferença. *In*: SILVA, Tomaz Tadeu; HALL, Stuart; Woodward, Kathryn. **Identidade e diferença**: a perspectiva dos Estudos Culturais. 12 ed. Petrópolis, RJ: Vozes,

2012. p. 73-102.

WARHOL, Andy. **A filosofia de Andy Warhol**: de A a B e de volta a A.
Cobogó: Rio de Janeiro, 2008.



4

VICTOR FINKLER LACHOWSKI

ET com ET, robô com robô: o consumo do outro na ficção científica a partir da alteridade, reificação, fetichização, alienação e teoria crítica

Victor Finkler Lachowski¹

Esta pesquisa expositiva surge, como toda investigação científica, para atender expectativas, geradas por observações, hipóteses, leituras e reflexões. Nesta perspectiva o *sci-fi* surge como uma expressão cultural, inicialmente literária e posteriormente se expandindo para outras áreas artísticas, que busca atender as necessidades do ser humano em representar esboços das consequências dos atos realizados pelas bases materiais da sociedade e seu modo de produção.

Com o objetivo de traçar um caminho entre teoria e empiricidade, exemplos práticos são utilizados para textualizar formas de se consumir o outro no cinema de ficção científica. O capítulo inicia com uma breve exposição sobre o surgimento, definições e contribuições do *sci-fi*. A segunda parte deste texto será responsável por estabelecer a relação intrínseca entre a sistematização, iconografias e temáticas do *sci-fi* como formas de representação, muitas vezes crítica, do capitalismo e suas formas de produção, consumo e exploração.

Assim, para explicar como as relações pessoais e interpessoais são alteradas no capitalismo, principalmente no capitalismo tardio,

¹ Mestrando em Comunicação no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPR (PPGCOM-UFPR), vinculado à linha de pesquisa Comunicação e Formações Socioculturais; Bacharel em Publicidade & Propaganda (UFPR). Redator, roteirista e escritor. E-mail: victorlachowski@hotmail.com

e transformadas em formas de consumo em diálogo à pós-modernidade, são tratados exemplos de filmes de ficção científica com base em três conceitos centrais da Teoria Crítica: a alienação, o fetichismo e a reificação.

FICÇÃO CIENTÍFICA: O FUTURO NO PRESENTE

As origens da ficção científica nos levam diretamente ao período no qual as inovações científicas e tecnológicas proporcionaram mudanças profundas na sociedade ocidental: a *Revolução Industrial Burguesa*. Surgido como gênero literário, Suvin (1979) destaca que o *sci-fi* acompanha o período da Revolução Industrial e explora os novos estilos de vida advindos dos meios de produção industriais, dando espaço para seus leitores observarem os impactos das novas formas de comunicação, meios de transporte, comércios e relações interpessoais em suas vidas cotidianas através da ficção, com novas formas de vida e sociedades elucidando possíveis desenvolvimentos consequentes da realidade capitalista industrial.

A ficção científica, junto às narrativas mitológicas, fantásticas e aos contos de fadas, propicia uma oposição ao naturalismo e empiricismo, se encontrando como um gênero de estranhamento cognitivo, no qual aquilo que nos é *alien* - estrangeiro - é colocado cara-a-cara com o nosso familiar. Contudo, faz isso através da combinação da ciência sociotecnológica - as relações da sociedade com as tecnologias - com as opressões sociais que surgem dessas (SUVIN, 1979). Como explica Rodrigues (2013), a ficção científica é um fenômeno híbrido, cujo resultado é uma combinação de história, ciência e religiosidade, no qual ocorrem contradições dialéticas entre fantasia e realidade, racionalidade e imaginação, encantamento e crítica, para que a humanidade possa hipotetizar passados alternativos, presentes possíveis e futuros imaginados.

Com essas observações, fica visível que a ficção científica trabalha os acontecimentos sociais tecnológicos, compartilhados em grande parte pelas sociedades industrializadas e vítimas dos processos capitalistas desenfreados, com a capacidade criativa que permite pensarmos

consequências desses eventos no passado, presente e futuro com roupagens que diferem do real vivido, porém sempre mantendo em sua composição a matriz social (JAY, 2008) impressa nas obras de *sci-fi*.

Por isso que, para Roberts (2000), o que difere a “ficção imaginativa” - na qual o *sci-fi* se enquadra - da “ficção realista” - que reproduz a experiência do mundo como nós reconhecemos - é a presença do “novum” - do latim “novo” ou “coisa nova” - que se refere ao ponto de diferenciação entre o real e o ficcional. Podendo ser um objeto, conceito, criatura, personagem ou *background*, o “novum” tem papel central em mostrar para o consumidor de uma obra que aquela narrativa se trata de uma ficção científica.

O CAPITALISMO E SUA REPRESENTAÇÃO NO SCI-FI

O papel do capitalismo como gerador das mudanças sociais que servem de estímulo para uma concretização da ficção científica enquanto gênero é explicado pelos princípios que os novos meios de produção desempenham na relação humano-coisa. Como justificado por Horkheimer (1990), o capitalismo é marcado por uma dominação da forma de produção alienante no qual o trabalhador, o fator humano, se ausenta. Nessa forma de produção, o operário não utiliza seu instrumento de trabalho, ao contrário, é utilizado pelo instrumento e, com o passar do tempo, torna-se substituível frente à efetividade do maquinário, que dita o ritmo, a ordem e o movimento do processo de trabalho. Como resultado, o produto final não possui a marca humana em sua composição, sendo fruto de um mecanismo que transforma o trabalhador em força motriz. O capitalismo torna o instrumento de trabalho máquina em concorrente do homem, que deve seguir um processo de automatização e alienação para tentar competir contra um adversário frio, implacável e desprovido de vida. Para consolidar o estranhamento do homem frente ao seu “serviço”, o resultado desse processo não gera nenhum estímulo ou compromisso entre criação e trabalhador.

A indissociabilidade da ficção científica com a realidade e eventos vividos e observados também traduz os conflitos existentes na

humanidade. Como aponta Sobchak (1997), as lutas e conflitos entre sociedades e instituições são presenças constantes no gênero, indo até mesmo para sociedades alienígenas, ou com exemplos humanos, como as lutas de classes existentes na desigualdade promovida pelo capitalismo.

Voltamos para Rodrigues (2013) e seu reforço de que a textura da ficção científica marca o impacto das tecnologias na vida cotidiana, assim como a incapacidade psicológica e social de percebermos, racionalizarmos e criticarmos a influências dessas tecnologias em nossa experiência de vida, além das incertezas que permeiam os desafios enfrentados pelos sujeitos sociais ao se confrontarem com essas mudanças, alterações que fazem parte de projetos implantados por modelos políticos, econômicos e culturais corporativistas que visam lucros, não o social. O resultado final é uma sociedade alienada pela dominação tecnológica e pelos interesses de classe vigentes através das inovações, na qual o fetichismo da mercadoria abstrai o trabalho produtivo humano do desenvolvimento tecnológico e científico e os produtos finais desse trabalho ganham características metafísicas.

O atual e seus temas são os objetos de diálogo, dialética e analogia do *sci-fi*, e os resultados desses processos de dialética entre o real e o ficcional. Através disso são incitados debates sobre os impactos que as transformações tecnológicas e científicas têm no presente e futuro. Para além das mudanças tecnológicas concretas, ou “visíveis”, a ficção científica também ocupa o espaço de projetar na fabulação as contradições ideológicas que a pós-modernidade nos traz e, sintetizando diferentes influências, acaba sendo a forma de expressão e do capitalismo tardio (RODRIGUES, 2013). Por esses processos intrínsecos a fronteira entre ficção científica e realidade, em muitos casos, é cada vez mais uma ilusão ou uma leve opacidade, mas o ponto crucial para reconhecermos o *sci-fi* como gênero relevante para a contemporaneidade é que este reconfigura símbolos, angústias e questionamentos para nossa era materialista (ROBERTS, 2000). E acrescenta-se a opinião de Kefalis (2009), em defesa do argumento que esse simbolismo é essencial e central ao *sci-fi*, pois é nesse uso de mitos e símbolos que o futuro será previsto ou prenunciado, e as contradições do presente serão denunciadas na forma de críticas sociais.

A partir do momento que informação, produções culturais e formas de consumo se traduzem em identificação e se tornam mercadorias, o capitalismo adquire seu “tardio”, que contempla a realidade na qual a cultura desempenha um papel central como forma e expressão de dominação. Será o campo da cultura na qual a *Teoria Crítica* se debruça para compreender como as produções culturais são instrumentos de libertação ou dominação dos indivíduos presos nas amarras invisíveis da falsa democracia capitalista (ADORNO; HORKHEIMER, 2014). Como ressalta Camargo (2010), produções que envolvem a fotografia, audiovisual, *design* e publicidade, consumidas no tempo livre acabam por se tornar também um tempo de consumo, e moldam a subjetividade dos indivíduos, bem como as maneiras de se absorver e experienciar a realidade.

Nessa realidade de cultura industrializada, os consumidores, segundo Adorno (1986), são integrados com as produções culturais subordinadas ao capitalismo, com o trabalho imaterial contribuindo cada vez mais para o processo de fetichização. Essa fetichização, como apontada por Marx (2011), faz com que os indivíduos se relacionem com os produtos além do limite material, com o surgimento de um vínculo psicológico/emocional quando este é entendido como mercadoria. Os processos de racionalização do outro e afeto pela coisa, marcados pelo modo de produção capitalista, são agravados pelos processos de comercialização identitário através da cultura na pós-modernidade expressa no capitalismo tardio, sendo alvos de exposição frequente na ficção científica, como será descrito a seguir.

A ALTERIDADE E O ALIENÍGENA

As formas que constituímos relações e nossas identidades no mundo do capitalismo tardio é pautada por uma noção de alteridade, do que compreendemos enquanto o outro, para nós nos identificarmos e identificarmos o próximo. Na pós-modernidade, a identidade também é elemento de consumo, mercadoria pronta para ser adquirida pela lógica do capitalismo tardio.

Na ficção científica, o “outro”, objeto da alteridade, é usualmen-

te não humano, o que nos leva a refletir sobre a identificação, distanciamento e acolhimento daquilo que lhe é estranho. Uma vez que o *sci-fi* reflete a crise identitária do sujeito pós-moderno, com suas narrativas que distorcem tempo e espaço, e as noções de realidade sofrem constantes processos de adulteração, assim o sujeito da ficção científica é impedido de construir noções estáveis de si, e consequentemente do outro (RODRIGUES, 2013).

O primeiro objeto de análise das relações com o outro no *sci-fi* aqui abordado será a dicotomia humano/*alien*. Nessa dualidade o alienígena é sempre pensado como o diferente, separado em diversos graus do familiar, mas nunca totalmente diferente do que podemos reconhecer, apesar da diferenciação sensorial, com caracterizações inumanas e formas físicas estranhas nos afastam daquele ser. Assim, o *alien* pode ser aquele que não partilha qualquer herança, seja biológica, histórica ou social, com a humanidade, e muitas vezes nos impossibilita até mesmo uma aproximação espaço-tempo.

Exemplo dessa classificação de alienígena são os seres do filme *Arrival* (2016), dirigido por Denis Villeneuve. As criaturas são visualmente caracterizadas como uma mescla de longas mãos que simultaneamente dividem semelhanças com criaturas marinhas da ordem octopoda (polvos, lulas, etc.). Além dessa representação visual, os seres extraterrenos possuem uma noção espaço-tempo totalmente divergente da humana, movendo-se pelo tempo sem divisão entre passado, presente e futuro. A única forma de contato que os humanos encontram é a linguística, ao conseguirem decodificar a linguagem visual/escrita dos seres e, com isso, a própria consciência dos humanos envolvidos no processo começa a ter leves alterações e se mover através do tempo.

Dessa maneira, o filme nos coloca de maneira bem impactante frente à uma corporeidade e racionalidade completamente alheia da humana, e os seres humanos devem tomar a iniciativa e descobrir maneiras de se comunicar com aqueles seres estranhos e descobrir quais são as intenções deles. Esse encontro com o totalmente alienígena está dentro do que Sobchack (1977) entende enquanto *modo extrapolador* da ficção científica, no qual a realidade daqueles mos-

trados nos é negada, e somos humanamente incapazes de entender a realidade do estrangeiro. Isso é combinado ao uso de efeitos especiais, *design*, caracterização e figurinos que tornam essa realidade, ainda que fragmentada, visível para nós. O extrapolamento proposto em filmes como *Arrival* é incitado para induzir a um maravilhamento, por imaginar e representar o inimaginável; As proporções impressionantes e incompreensíveis das naves e criaturas vão além do que nosso conhecimento científico abrange, evocando sentimentos de transcendência do humano ou do humanamente observável e assimilável.

Se podemos ter casos que nos afastam completamente daquilo que nos é familiar, vão existir casos que nos aproximam através de um uso muitas vezes político do alienígena, situações onde o estranho pode assumir um papel de resignificação das explorações e opressões perpetradas de humanos sob humanos. Isso é apropriado de maneira nítida na obra *They Live* (1988), de John Carpenter, com os *aliens* sendo descritos como “capitalistas” que dominam os meios de comunicação e entretenimento para “alienar” os humanos da sua realidade subjugada, além de usarem uma tecnologia que os disfarça no dia a dia, deixando-os com aparência humana. Nesse exemplo, os aliens possuem uma hibridização física, detendo traços corpóreos mais próximos dos seres humanos, como dois braços, duas pernas, dois olhos e uma cabeça, porém se distanciam com sua cabeça e olhos gigantes e pele rugosa. Kefalis (2009) nos lembra que os aliens do filme estão lá para representarem os republicanos estadunidenses, funcionando como crítica direta ao capitalismo corporativista dos EUA e às elites políticas e econômicas do país. Com isso, os extraterrenos são antagonistas que personificam uma angústia terrena baseada numa luta de classes, destacando o papel do *sci-fi* de simbolizar as lutas sociais dentro do capitalismo.

O papel clássico do alienígena como explorador, invasor, estrangeiro que vem para dominar, destruir e/ou escravizar a humanidade encontra uma local clássico no *sci-fi*, uma perspectiva colonialista muito presente historicamente no gênero (RODRIGUES, 2013). Dessa maneira, o alien pode também ser réplica do humano,

se não o próprio humano, e sua posição naquela narrativa o torna personagem externo à humanidade.

Isso é visto em *Bacurau* (2019), de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, que retrata a pequena cidade pernambucana fictícia de Bacurau num futuro próximo, que sofre sequentes boicotes tecnológicos e dos meios de comunicação, até sua população finalmente descobrir que se trata de um ataque de um grupo de “gringos” que aparecem para caçar os moradores. O filme mostra o alien no sentido mais puro de sua palavra: como o estrangeiro, humano mesmo. E não humanos quaisquer, mas aqueles que retratam a exploração colonial histórica feita no Brasil; homens e mulheres brancos que se acham superiores e não enxergam os brasileiros e as diversidades desses como humanos ou seres que despertam o mínimo de empatia.

Por fim, a última categoria de alienação e alienígena a ser tratada se refere à inversão de papel que a ficção científica pode proporcionar. Como citado anteriormente, o gênero tem a possibilidade de trabalhar em mão-dupla as questões de reconhecimento e identificação do real, podendo transformar o estranho em familiar, e o familiar em estranho. Isso também é usado dentro de algumas narrativas para nos despertar empatia pelo alien, colocando-o como familiar, humanizado ou alvo de alguma injustiça/perseguição (SOBCHACK, 1977). Uma obra que ilustra bem esse tipo de fenômeno é o filme *Avatar* (2009), de James Cameron, onde os Na’vi vêem seu planeta sendo alvo de um processo colonizatório por parte dos seres humanos. Com membros do povo alienígena colocados no centro da história, e tendo que combater humanos para libertar sua terra - em clara analogia ao processo colonizador europeu que destruiu os povos originários da América do Norte -, *Avatar* vai fazer o espectador torcer pelos aliens - e humanos aliados desses - contra o processo destrutivo capitalista humano. Por isso, vemos os humanos como estrangeiros, como os verdadeiros alienígenas, uma vez que somos familiarizados com os Na’vi, conhecemos sua cultura, estilo de vida e membros, e entendemos eles como as vítimas de uma invasão corporativista bélica.

Podemos chegar a algumas conclusões com as observações realizadas: ainda que o alien inicialmente seja objeto de antagonismo e

represente uma ameaça à sociedade humana, que deve se unir e resolver suas diferenças para enfrentar um inimigo-comum, essa lógica do inimigo invasor ou alienador também pode ser reimaginada através de uma alteridade empática que é despertada no consumidor de uma obra de ficção científica. Além disso, essa tendência estético-artística consegue tratar de questões de identidade e da moral do sujeito e sociedade pós-modernos vinculadas às convergências e divergências culturais, políticas, étnicas, sexuais, etc., e o encontro desses conflitos com as inovações tecnológicas e científicas, alocando debates e opiniões nos corpos alienígenas e suas formas de interagirem com a humanidade (RODRIGUES, 2013). Por conta desses reflexos e reflexões, o espelho do *sci-fi* varia seu grau de opacidade, regulando-o para o grau de familiaridade que a alteridade necessária ao estrangeiro precisa ser sentida e reconhecida pelo espectador.

O ROBÔ NO CAMPO DA FETICHIZAÇÃO E DA REIFICAÇÃO

Como já abordado, a ficção científica trabalha as angústias do humano moderno dentro de uma sociedade tecnológica, burocrática e conformista (SOBCHAK, 1977). Nos desesperos do homem cotidiano pós-industrializado, rodeado de *gadgets*, eletrodomésticos e relações interpessoais baseadas em interações *online*, é impossível esse não se sentir meio máquina, e rejeitar ou abraçar a alteridade de encontrar o outro como máquina.

Para entendermos um pouco sobre as formas da humanidade se relacionar com seres-máquinas, precisamos partir de dois conceitos de análise do capitalismo e que sofreram grandes alterações no capitalismo tardio: o fetichismo e a reificação.

O fetichismo é um debate chave na compreensão das relações da sociedade industrializada. Karl Marx (2011), em sua análise dos meios de produção capitalistas, nota que a materialidade de uma mercadoria é resultado das alterações aplicadas nas matérias-primas naturais que compõem aquela mercadoria, e essas mudanças são produzidas pelo humano(s) responsável/eis por aquele processo.

Marx nota que surge um fenômeno novo na maneira do indivíduo compreender aquela “coisa” criada, a relação da forma-mercadoria com o sujeito vai além de uma relação pessoa-objeto, e é que será inicialmente reconhecido como fetichismo.

Essa relação dos homens com seus produtos, indo além do mero encontro material ou utilitário, gera um vínculo psicológico/emocional a partir do momento que o produto é entendido como mercadoria. Assim, mesmo com o sujeito entendendo aquele objeto como tal, inanimado, desprovido de vida como a conhecemos e classificamos, ele interage e reconhece a mercadoria como algo além, também merecedor de algum grau de disposição emocional.

Esse tipo de racionalidade produzida no capitalismo é justificado pelo sistema de significação dos objetos, publicidade e consumo estimulado pelo sistema capitalista. Como nos explica Baudrillard (1973), o capitalismo vende o ideal de que o consumo torna o indivíduo rico, e não a produção, sendo um modelo de falsa liberdade de escolha, na qual só existe “liberdade” para consumir itens previamente definidos dentro de uma falsa concorrência e, assim, a única liberdade disponível no mercado é a de se sujeitar a esse modelo de produção e consumo.

O consumo, em específico é classificado como

a totalidade virtual de todos os objetos e mensagens constituídos de agora então em um discurso cada vez mais coerente. O consumo, pelo fato de possuir um sentido, é uma atividade de manipulação sistemática de signos (BAUDRILLARD, 1973. p. 206).

Essa sistematização de signos ao qual Baudrillard se refere transpassa o material de um objeto, entregando-o camadas de significação que, mescladas a utilidades ou usos de coisas que muitas vezes nem existem, acaba por tornar esses itens essenciais para o entendimento do gênero de ficção científica.

No *sci-fi* a relação entre pessoas e coisas é uma dualidade que causa fascinação e que expõe o poder das coisas, de maneira que, em muitos exemplos de obras do gênero, objetos como máquinas, com-

putadores e outras “coisas” adquirem vida ou ao menos uma consciência de sua própria existência. A alteridade é expandida quando o ícone materializado é um robô, por este representar uma subhumanização ou uma pós-humanidade (RODRIGUES, 2013)

Com a mescla e/ou substituição do corpóreo pelo racional e do orgânico pelo tecnológico, o robô e seu corpo mecânico, metalizado, duro e gelado, representa bem a união do processo industrial e a fetichização do sujeito, objetificado pelos meios de produção, desprovido de conexão com os procedimentos de elaboração técnica, ao mesmo tempo que deve tentar competir e superar o incansável monstro de ferro e sua produção incessante (ROBERTS, 2000).

Por isso que o robô de Baudrillard (1973) é uma ilustração do automatismo, uma junção da funcionalidade absoluta com antropofornismo, um conjunto de próteses mecânicas que gera gestos bruscos e desumanos, quase uma paródia do ser humano. Desprovido do sexo, sendo controlado, dominado, regido e assexual, em suma, um escravo, e ao encontrar sua própria sexualidade, desejos, motivos, razões, se move em um impulso de igualdade e confronto o homem com energia própria.

Uma ilustração baudrillesca do robô e seu coração metálico provido de sexualidade e rebeldia são os Replicantes de *Blade Runner* (1982), representados como máquinas criadas para cumprirem funções de trabalho específicos nas colônias terráqueas em outros planetas, porém, volta e meia alguns se rebelam e fogem, assassinam humanos e se escondem, com medo da morte. O papel dos *Blade Runners* é de caçar e eliminar essas ameaças sintéticas.

Como aponta Roberts (2000), *Blade Runner* é um bom exemplo da interação entre humanidade e mercadorias fetichizadas, que adquirem vida - ou ao menos uma consciência de si -, e assumem comportamentos, reflexões, questionamentos e temores humanos. Roy Batty, líder do grupo de Replicantes caçados no filme, está em uma jornada para descobrir formas de evitar sua “morte” iminente e prolongar sua expectativa de vida de poucos anos. Além disso, o androide também possui um relacionamento com Pris, outra Replicante, o que retrata como a rebelião das máquinas ao sistema que foram progra-

modos permite eles desenvolverem laços afetivos entre si, ou até com humanos, como o caso do protagonista Richard Deckard, um *Blade Runner*, que se apaixona por Rachael, uma androide de última geração que descobre posteriormente não ser humana.

No exemplo de *Blade Runner*, os robôs, aqui nomeados como “androides”, são assim nomenclados por suas semelhanças físicas aos humanos, o que facilita para eles se esconderem entre a sociedade, principalmente em grandes metrópoles. Transcendendo a dualidade escravo-senhor e homem-máquina (SCHOLES; RABKIN, 1977). Eles representam uma tendência dos anos 1970-80 de mostrar o autômato como dotado de uma vontade psicológica a ser preenchida (SOBCHACK, 1997), e a forma humana surge justamente para tornar suas aparências mais toleráveis para nós, porém, essa mesma barreira estética, quando quebrada, une criadores (humanos) e criaturas (androides), e esses últimos passam a exigir os mesmos direitos e condições de vida que seus criadores através de tramas e narrativas psicológicas e existencialistas (RODRIGUES, 2013).

Os corações metálicos revestidos por pele e carne sintética assumem a postura de igualdade contra os humanos. O escravo sobe no palanque do seu suposto senhor, o que demonstra um processo emancipatório, no qual o objeto se liberta de sua função enquanto objeto, porém não deixando seu estado de objeto em si (BAUDRILLARD, 1973).

Essa incongruência, de ser ou não ser, se assemelhar, mas nunca chegar a *ser*, reduz a fronteira do que é ser ou não humano, sendo uma diferença que em muitos casos precisa ser examinada e avaliada através de testes. *Blade Runner* utiliza o teste de Voight Kampff, uma técnica fictícia que possibilita distinguir um androide de um humano através de questões que medem a escala de empatia do entrevistado.

Outro uso criativo de uma criação humana que precisa ser testada e julgada pela humanidade está no filme *Ex-Machina* (2015). Na trama, a inteligência artificial Ava passa por um teste real, o teste de Turing, para seu criador avaliar o desempenho da mais nova tecnologia desenvolvida por sua empresa. Resultado de um grampeamento de bilhões de gravações de conversas e interações humanas, Ava

consegue manipular os outros para conseguir o que quer através do convencimento que seu comportamento astucioso proporciona.

Indo além nas relações coisificadas e coisificantes, a reificação, termo próximo e consequencial da fetichização, será o tema central dos próximos exemplos filmicos. Como explica Honneth (2018), a reificação decorre da perda do reconhecimento dos elementos que formam as bases de nossa cognição e vida social, podendo ocorrer no ambiente familiar, no mercado de trabalho e nos relacionamentos amorosos. A distorção da práxis genuína, o esquecimento do reconhecimento, é a reificação enquanto processo e resultado. Iniciado no reconhecimento, forma originária de interação e compreensão existencial do mundo, leva à indiferença, quando o sujeito agente não é mais afetado existencialmente pelos acontecimentos, e os outros sujeitos são vistos apenas como coisas ou mercadorias. Assim, a reificação se faz presente nos comportamentos cotidianos, atingindo experiências subjetivas complexas, uma vez que a modernidade social estruturada submete o comportamento humano a atitudes programadas.

Quanto às relações entre reificação e ficção científica, Roberts (2000) discorre que existe uma conexão entre materialismo dialético e o poder de apreensão e desejo dos produtos no capitalismo. O autor explica que, na visão marxista, a maneira como as mercadorias são produzidas e desejadas pelos indivíduos faz com que os objetos exerçam poder sobre as pessoas, e a própria indiferença do sujeito reificado frente aos estímulos da realidade e dos outros também é temática de interesse na ficção científica.

O que é bem tematizado em *Blade Runner 2049* (2017), continuação do clássico de 1982. O filme tem como protagonista o Oficial “K”, um androide que trabalha como Caçador de Replicantes, um carrasco de seus “iguais”. Por ser um androide que vive em meio aos humanos, sofre diversas formas de violência no ambiente de trabalho e no dia a dia, sempre lidando com essas agressões de maneira passiva e submissa. O próprio comportamento de K expressa uma reificação na qual ele deve se manter para poder existir em sociedade. Esse contexto só é quebrado quando ele descobre a pos-

sibilidade de ser um agente maior num processo revolucionário dos andróides, fazendo-o sair de seu comportamento previsível para lutar por algo que ele acredita.

Outro ponto de destaque no filme está na esposa de K, Joi, uma inteligência artificial visível através de projeção hologramática. A relação entre ela e K acaba quando o equipamento que contém os dados dela é destruído. Posteriormente, K encontra um holograma gigante de Joi, que anuncia a esposa IA para quem se sente solitário. Baudrillard (1973) nos ajuda a compreender o que essa cena representa, ao dissertar que as diferenças específicas nos objetos produzidos industrialmente já fazem parte da racionalidade petrificada da produção, e as distinções pessoais que fazemos é uma ilusão, pois acrescentamos algo a esses produtos buscando uma singularização desses, reificando ainda mais nossa consciência nos detalhes. Isso é visível na obra, pois Joi é um produto vendido em larga escala, feito para suprir necessidades afetivas. A esposa de K era apenas um programa pré-definido que se adaptava às interações com seu comprador.

Em *A.I. - Inteligência Artificial* (2001), dirigido por Steven Spielberg, ocorre um fenômeno semelhante, que podemos classificar como “reificante nos detalhes”. Na trama, o robô David (produzido em larga escala e programado para amar seus pais incondicionalmente) é comprado por um casal que busca superar a dor da perda de seu filho biológico, porém descartam o menino-robô quando percebem que esse não “repõe” o lugar de seu falecido filho. Essa repaginação *sci-fi* do conto do Pinóquio também aborda a lógica de substituição dos indivíduos pelas máquinas, dos sentimentos genuínos pelos programados, e da dificuldade dos humanos de lidarem com seus sentimentos frente à uma sociedade tecnológica que tenta produzir e lucrar em cima de soluções massivas.

Ainda mais no centro do debate sobre a reificação das relações humanas no capitalismo tardio está o filme *Her* (2013), onde o protagonista Theodore desenvolve um relacionamento e um grande laço amoroso com Samantha, um programa de inteligência artificial que se materializa através de uma voz. Assim, até mesmo desprovida de uma forma física palpável, ela consegue instigar emoções afe-

tivas em Theodore. Como nos exemplos de David e Joi, Samantha faz parte de uma linha de programas, que se adequa às interações e necessidades de seu comprador e, ao final, se desprende de sua programação para se libertar junto dos outros programas. A solidão e afastamento do social de Theodore retratam bem o fenômeno do capitalismo tardio de inversão do reconhecimento causado pela reificação, ao tratarmos as coisas como pessoas, e as pessoas como coisas, e como as relações humanas se distanciam pelas tecnologias que prometiam aproximação independente do espaço-tempo (HONNETH, 2018).

A dificuldade de se identificar com o outro, de achar o ponto de encontro e reconhecimento com próximo, falha nas lógicas capitalistas, sendo visível no cinema de ficção científica e sua representação desse modelo de sociedade, com os fenômenos de fetichização e reificação agravados quando, no capitalismo tardio, a diversidade de identidades, culturas, informações e promessas de estilos de vida se tornam mercadorias para consumo, direcionados para que apenas o “gosto” do consumidor seja atendido (ADORNO, 1986). A falta de desafios em encontrar o outro diferente acaba por afunilar as vidas humanas e nossas interações, e nossa consciência, sensibilidade e autonomia acabam por se tornar fetichizadas e reificadas.

REFLEXÕES FINAIS

A mediação que a ficção científica faz para tornar visível as formas de consumo e relações produzidas pelo capitalismo através de futuros distantes, distopias, imaginações sobre tecnologias avançadas, etc., rege uma gama de oportunidades para se debater as maneiras como individual e socialmente nos envolvemos, ou somos envolvidos, pelas novas convenções e conveniências tecnológicas desenvolvidas para uso rotineiro.

Como observado, o próximo na ficção científica tende a ser distanciado ou aproximado conforme as intenções da produção, porém sempre trabalhado em algum grau de diferenciação daquilo que entendemos e reconhecemos como o “outro”. A alienação é um ar-

tifício importante para o gênero representar visualmente tanto algo inicialmente incompreensível e incomunicável, como os seres de *Arrival* (2016), quanto criaturas fisicamente grotescas, porém com planos de perpetuação de um projeto capitalista através da dominação inconsciente dos humanos com o uso dos meios de comunicação, informação e entretenimento, como o caso de *They Live* (1988) mostra, sendo um plano reflexo de um sistema humano. Seguindo a lógica colonialista do *sci-fi*, o outro alien também pode ser um invasor estrangeiro que tenta destruir uma sociedade, podendo esse ser humano, como no caso de *Bacurau* (2019), ou os alvos do processo colonizador serem seres extraterrestres, como em *Avatar* (2009).

As coisas também exercem fascínio e o capitalismo nos seduz a incorporar sentimentos e poderes a objetos, mesmo que completamente desprovidos de singularidade, e a ficção científica parte da relação humano-coisa humanizada em grande parte da lógica humano-robô. Essa fetichização ocorre em *Blade Runner* (1982), quando andróides com funções predefinidas se rebelam e buscam formas de afastar a morte por medo do fim da vida, assim como em uma inteligência artificial se aproveita de seus conhecimentos sobre comportamentos e interações humanas para enganar os outros, sendo quase irreconhecível de um ser humano, como em *Ex-Machina* (2015). A reificação de personagens apáticos e desprovidos de interações relevantes com o mundo acabarem por projetar sentimentos e afeição em objetos produzidos industrialmente é recorrente em *Blade Runner 2049* (2017) e *A.I.* (2001) e *Her* (2013).

Essas discussões resumem bem a posição do gênero *sci-fi* como a expressão de representação e mediação do capitalismo tardio, e o papel de estimular novos debates e pesquisas aprofundadas sobre diferentes filmes e temáticas que pertencem aos campos da filosofia, psicologia, sociologia, política e comunicação.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. A indústria cultural. In: COHN, Gabriel. **Comunicação e indústria cultural**. São Paulo: Editora Nacional, 1986. p. 92-99.
- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.
- A.I. - Inteligência Artificial. Direção: Steven Spielberg. Estados Unidos: Amblin Entertainment/Kubrick Productions, 2001. 1 DVD (146 min.).
- ARRIVAL. Direção: Denis Villeneuve. Estados Unidos: Paramount Pictures, 2016. 1 Blu-ray (116 min.).
- AVATAR. Direção: James Cameron. Estados Unidos: Lightstorm Entertainment/Dune Entertainment, 2009. 1 Blu-ray (162 min.).
- BACURAU. Direção: Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. Brasil/França: SBS Productions/CinemaScópio/Globo Filmes, 2019. 1 Blu-ray (132 min.).
- BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. São Paulo: Perspectiva, 1973. (Coleção Debates n. 70).
- BLADE RUNNER. Direção: Ridley Scott. Estados Unidos/Hong Kong: The Ladd Company/Shaw Brothers/Blade Runner Partnership, 1982. 1 Blu-ray (117 min.).
- BLADE RUNNER 2049. Direção: Denis Villeneuve. Estados Unidos: Alcon Entertainment/Columbia Pictures/Scott Free Productions/Torridon Films/16:14 Entertainment/Thunderbird Entertainment/Warner Bros. Pictures, 2017. 1 Blu-ray (163 min.).
- CAMARGO, Sílvio. Trabalho imaterial, cultura e dominação. **Liinc em Revista**, [S. l.], v. 6, n. 1, 2010. p. 6-21.
- EX-MACHINA. Direção: Alex Garland. Reino Unido/Estados Unidos: DNA Films/Film4/Scott Rudin Productions, 2015. 1 Blu-ray (108 min.).

- HER. Direção: Spike Jonze. Estados Unidos: Annapurna Pictures, 2013. 1 Blu-ray (126 min.).
- HONNETH, Axel. **Reificação**: um estudo de teoria do reconhecimento. São Paulo: Editora Unesp, 2018.
- HORKHEIMER, Max. **Teoria Crítica**: uma documentação - Tomo 1. Trad. Hilde Cohn. 1ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1990.
- KEFALIS, Christos. When Science Fiction Meets Marxism. **Dissident Voice**, fevereiro, 2009.
- MARX, Karl. **O Capital (Livro 1)**: crítica da economia política - o processo de produção do capital. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2011.
- ROBERTS, Adam. **Science fiction**. New York-NY: Routledge, 2000.
- RODRIGUES, Elsa Margarida. **Ecos do mundo zero**: guia de interpretação de futuros, aliens e ciborgues. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013.
- THEY LIVE. Direção: John Carpenter. Estados Unidos: Alive Films/Larry Franco Productions, 1988. 1 DVD (94 min.)
- SCHOLES, Robert E.; RABKIN, Eric S. **Science fiction**: history, science, vision. Oxonia-Inglaterra: Oxford University Press, 1977.
- SOBCHACK, Vivian Carol. **Screening space**: the American science fiction film. Rev. ed. of: The limits of infinity. c1980. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1997.
- SUVIN, Darko. **Metamorphoses of science fiction**: on the Poetics and History of a Literary Genre. New Haven: Yale University Press, 1979.



5

ALINE MENDES

O papel da cultura pop na difusão de políticas de projeção cultural no Japão

Aline Mendes¹

Na década de 1950, o cinema japonês foi internacionalmente aclamado por razão do filme *Rashomon*, do diretor Akira Kurosawa, ganhador do prêmio principal no Festival de Cinema de Veneza, em 1951. Outros filmes japoneses ganharam muita projeção internacional ainda nessa década, como *O Portão do Inferno* (1953) e *Miyamoto Musashi* (1954), vencedores do Oscar de Melhor Filme Internacional. Em 1956, foi feita uma versão mais voltada para o cinema internacional do filme *Godzilla*, cuja primeira versão havia sido lançada em 1954, o que também acarretou mais projeção para o cinema do país (BAIN, 2020).

Esse foi apenas o início de uma trajetória muito interessante que foi muito além do cinema, passando pelas séries de TV, doramas², animês, mangás³, jogos, etc. Chegando aos dias atuais, o Japão é responsável por 6 das 20 franquias de mídia mais lucrativas do mundo, sendo as duas mais lucrativas, *Pokémon* e *Hello Kitty*, japonesas (GUTTMANN, 2021). Enquanto algumas destas franquias, como *Anpanman*, tem elementos tão particulares da cultura japonesa a ponto de interferir no potencial de internacionalização, outras como *Pokémon* e *Mario Bros* são sucesso dentro e fora do Japão (McKIRDY, 2018).

¹ Mestranda no programa de Comunicação da Universidade Federal Fluminense e no programa de Relações Internacionais da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Bacharel em Defesa e Gestão Estratégica Internacional pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail: aline_ms@id.uff.br.

² Audiovisuais televisivos de drama.

³ “Os animês são desenhos animados nipônicos com características e estilos próprios [...]. Os mangás, por sua vez, são histórias em quadrinho nipônicas. Eles também são repletos de características próprias, sendo eles, em sua grande maioria, pintados com nanquim em preto e branco e impressos em papel de jornal” (SANTONI, 2017, p.11).

O sucesso internacional da cultura pop japonesa evoca um tópico com muita evidência na atualidade: o sucesso da cultura pop sul-coreana, impulsionado principalmente pelo K-Pop e pelos dramas de TV. A Coreia do Sul é considerada um dos casos mais bem-sucedidos de políticas de projeção cultural no exterior. As políticas de projeção cultural que o país começou a adotar a partir de 1997 foram o início de projetos que buscavam impulsionar as indústrias de conteúdo e que, posteriormente, visaram a melhoria da imagem internacional do país, o que gerou não somente benefícios diplomáticos, mas sobretudo, ganhos econômicos (GENTIL, 2017). Considerando que as políticas culturais sul-coreanas são creditadas como um dos principais fatores que culminaram no sucesso que a cultura pop do país, é relevante compreender se o êxito antecessor da cultura pop japonesa passou por uma trajetória semelhante.

Com base nisso, o objetivo central deste artigo é apresentar o histórico de políticas culturais do Japão, buscando compreender se tais políticas desempenharam um papel importante para o destaque internacional da cultura pop japonesa. O argumento central do trabalho é que a trajetória do Japão é contrária à da Coreia do Sul, porque no Japão foi o sucesso da cultura pop que influenciou na criação de mais políticas de promoção cultural para o país. Fundamentamos esse argumento por dois pontos centrais: 1) No Japão, o sucesso da cultura pop é impulsionado pela iniciativa privada; 2) As políticas culturais voltadas para a cultura pop só passam a ser criadas décadas após a inserção internacional da cultura pop do país.

AS POLÍTICAS DE PROJEÇÃO CULTURAL DO JAPÃO NO PERÍODO MILITARISTA

Após um relativo isolamento internacional que durou mais de dois séculos, o Japão foi forçado à reabertura, em 1853, quando barcos estadunidenses comandados por Matthew C. Perry chegaram a uma baía próxima da capital do país (TOGO, 2010). As instabilidades causadas pela reabertura do país causaram, em 1867, o fim de um sistema político que perdurava no país desde 1192 (TOGO, 2010).

Em 1868, foi iniciada a Era Meiji, um ponto de inflexão muito relevante para a história do Japão, porque foi quando o Japão buscou se aproximar dos padrões das grandes potências do mundo e o reconhecimento do Ocidente. A partir deste período, o Ocidente não influenciou apenas a cultura do Japão através de elementos como as tecnologias, vestuários, manifestações artísticas, etc, mas também se torna um exemplo que o país almejava alcançar, influenciando no militarismo e na própria percepção que o Japão passa a ter sobre si dentro do contexto asiático (OKANO, 2013). Um exemplo disso é que autores japoneses importaram conceitos da geopolítica alemã e em meio ao contexto de imperialismo e nacionalismo, agregaram tais conceitos a características tradicionais do “povo japonês”, aplicando-os aos estudos geopolíticos do Japão (CURADO, 2016).

O militarismo japonês foi um ponto central para as políticas de projeção cultural no Japão, porque durante o período imperialista, o Japão havia se tornado um país forte que exercia seu poder ao se impor sobre outros países, principalmente países asiáticos. Uma das formas do Japão impor o seu poder era através das suas políticas culturais voltadas para os países que havia ocupado. Essas políticas eram utilizadas com o objetivo de justificar as colonizações efetuadas como benéficas para aqueles países (CHO, 2016). Entre os exemplos mais proeminentes disso estão a Coreia e o Taiwan.

Na Coreia, foram introduzidas leis como a Lei da Educação (1911-1922), que visava a aplicação da cultura japonesa com o objetivo de condicionar a educação daquele país com base nos ideais e no idioma do Japão (SONG, 2018). Já no Taiwan, foi criada uma nova lei para as escolas baseada na admissão dos alunos com base na fala da língua japonesa, pois antes os critérios de ingresso eram étnicos e raciais. Isso desempenhou um papel importante no processo de assimilação da cultura japonesa, mas além da educação nas escolas públicas, outras formas de aculturação eram buscadas pois o objetivo era que os taiwaneses passassem a ter o “espírito japonês” e mudassem seus estilos de vida pelo considerado mais adequado pelos japoneses (RUBINSTEIN, 1998).

Essas políticas de projeção cultural são encerradas a partir da

derrota do Japão para os Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial. Com a ocupação do país pelos Estados Unidos e a instauração da Constituição de 1947, voltada para o pacifismo, no Japão passou-se a discursar sobre o pacifismo e estabilidade, fazendo com que o antigo viés militarista fosse suprimido por propostas voltadas ao antimilitarismo (TOGO, 2010). Segundo Soeya (2015), as políticas de projeção cultural foram interrompidas neste período porque o Japão temia que essas políticas fossem consideradas como uma tentativa de interferência em outros países, levando em conta que o Japão havia portado a postura de utilizar a cultura de maneira intervencionista durante o período militarista. Por conta disso, o Japão deixa de projetar a sua cultura, seguindo aos novos objetivos pacifistas do país.

O DESENVOLVIMENTO DA CULTURA POP JAPONESA NO PÓS-GUERRA

Enquanto as políticas de projeção cultural foram cessadas após 1945, a cultura pop japonesa passou por um processo de desenvolvimento e internacionalização muito importante nas duas décadas posteriores. A década de 1950 foi o período em que a TV japonesa começou a tomar forma a partir de uma forte influência estadunidense. Ainda que a primeira experiência televisiva do Japão tenha sido em 1926 com a NHK, foi na década de 1950 que foram fundadas algumas das emissoras de TV mais importantes do Japão, como a TV Fuji, também foi o período em que a NHK fez a sua primeira transmissão oficial no Japão e que o país se tornou pioneiro nos doramas (ARAUJO, 2018). Além do já mencionado reconhecimento que o cinema japonês recebeu nesta década, o mangá moderno também começou a ser desenvolvido nos anos 1950 e 1960, quando as editoras começaram a imprimir revistas semanais de mangá, semelhantes com histórias em quadrinhos. Um dos mangás mais notáveis foi *Astro Boy*, escrito e ilustrado por Osamu Tezuka e publicado originalmente entre 1952 e 1968 (BAIN, 2020).

Nos anos 1960, a cultura pop japonesa seguiu se desenvolvendo para além dos mangás. No cinema, a década de 1960 trouxe criação

do gênero *Pink*, um gênero voltado para filmes com um alto grau de nudez e erotismo e o país desenvolveria cada vez mais o seu cinema de animação. Algumas animações japonesas conhecidas dos anos 1960 são *O Pequeno Príncipe e o Dragão e Oito Cabeças* (1963) e *Jungle Emperor Leo* (1966) (BUSCHER, 2017; BOTSAROVA, 2021). A televisão japonesa seguiu em constante desenvolvimento, pelo maior acesso à televisão, pela invenção do *slow motion* que permitiu a gravação de programas, além de ter sido o período em que outros países começaram a ter contato com os produtos audiovisuais japoneses, incluindo o Brasil (ARAUJO, 2018).

Desde a década de 1960, os animês e séries japonesas começaram a ser transmitidos na TV brasileira. Ainda que o Brasil tenha uma relação particular com o Japão construída através da imigração japonesa para o país, o contato mais constante que inúmeros brasileiros tiveram com o Japão se deu através da cultura pop do país. Alguns dos produtos audiovisuais exibidos no Brasil neste período são a série *National Kid* (1960), que começou a ser transmitida no Brasil em 1964, e o animê *Speed Racer* (1967), exibido no país a partir de 1969. Fora do Brasil, alguns produtos da cultura pop japonesa tiveram repercussão positiva no exterior, como o sucesso do animê de *Astro Boy* (1963), nos Estados Unidos. Além disso, foi na década de 1960 que o Japão retoma seus projetos de projeção cultural, através da criação do Instituto Cultural (1966) e da Agência de Assuntos Culturais (1968).

A RETOMADA DE PROJETOS DE PROJEÇÃO CULTURAL NO JAPÃO

A retomada dos projetos de projeção cultural do Japão ocorreu em 1966, quando foi criado o Instituto Cultural e mais tarde, em 1968, o governo japonês criou a Agência de Assuntos Culturais. Esta agência era composta por uma Divisão de Assuntos Culturais com a função de empreender a promoção e divulgação da cultura, uma Divisão de Proteção de Propriedades Intelectuais e um secretariado do Diretor-Geral, que cuidava das relações culturais com os países estrangeiros (SHIKAUMI, 1970). Shikaumi (1970) ressalta

que até a criação dessa agência não existia nenhum órgão administrativo no Japão que tratasse da cultura no geral. O orçamento anual da Agência de Assuntos Culturais para as atividades culturais internacionais chegava a cerca de 370 milhões de ienes e dentro do orçamento os setores que recebiam maior investimento eram a promoção cultural internacional (quase 170 milhões de ienes), que lidava com produção de dados e materiais sobre o Japão, além de patrocinar exposições e apresentações internacionais de cultura japonesa e administrar centros culturais japoneses no exterior; cerca de 73 milhões de ienes eram destinados para o ensino da língua japonesa para estrangeiros e cerca de 56 milhões para campanhas publicitárias sobre o Japão (SHIKAUMI, 1970).

Na década de 1970 começaram a ser implementadas novas políticas que visavam melhorar a imagem internacional do Japão. Uma diplomacia cultural renovada começou a ser implementada nos anos 1970 quando a influência da economia japonesa começou a gerar problemas com os Estados Unidos e despertou sentimentos e movimentos anti-japoneses no Sudeste Asiático. O governo japonês precisou agir para minimizar essa onda “anti-Japão” que estava ocorrendo (IWABUCHI, 2015).

A década de 1970 foi quando os líderes japoneses perceberam que poderiam abordar sobre compreensão cultural e intercâmbio cultural com outros países asiáticos. Os países que ainda mantinham um grande ressentimento do Japão, como a China e Coreia do Sul, não seriam incluídos, mas no Sudeste Asiático, onde a ocupação japonesa foi mais curta e onde já existiam relações diplomáticas desde a década de 1950, além de relações econômicas e comerciais desde os anos 1960, este intercâmbio cultural ocorreu. Esta foi uma das iniciativas dentro da chamada Doutrina Fukuda, um marco da política externa do Japão por esta ênfase no Sudeste Asiático. O primeiro-ministro Takeo Fukuda, em agosto de 1977, declarou que o Japão nunca se tornaria uma potência militar, construiria um relacionamento sincero com o Sudeste Asiático e contribuiria para a integração do Sudeste Asiático (SOEYA, 2015; OTMAZGIN, 2012). Iwabuchi (2015) aponta que dentro dessa doutrina também foi estabelecida a Fundação Ja-

pão, em 1972, como uma organização extra-departamental dentro do Ministério das Relações Exteriores (MOFA). O objetivo da Fundação Japão é apresentar a cultura japonesa no exterior e através disso melhorar a imagem internacional do Japão. De acordo com Bukh (2014), a Fundação Japão tinha como missão espalhar a crença do Japão ser um “país normal” e não um país potencialmente perigoso por conta da economia, apresentando o Japão como integrante da democracia liberal. No período da década de 1970, a política de intercâmbio cultural tinha um foco no intercâmbio de pessoas e das artes mais tradicionais, como a cerimônia do chá e o Teatro Kabuki (IWABUCHI, 2015). Na década de 1970, as artes mais tradicionais eram o modo pelo qual o Japão buscava promover a sua cultura fora do país, porém na década seguinte, a cultura pop japonesa deu um salto em sua projeção internacional.

O SUCESSO INTERNACIONAL DA CULTURA POP JAPONESA NA DÉCADA DE 1980

A década de 1980 foi muito relevante para o Japão em relação à cultura pop, pois foi um período que alguns produtos pop japoneses fizeram bastante sucesso no exterior, mostrando o potencial da internacionalização da cultura pop do país. De acordo com Araujo e Oliveira (2020), um fator que ajuda a explicar o motivo da cultura japonesa ter maior destaque internacional a partir da década de 1980 é porque os produtos midiáticos japoneses eram executados para o mercado interno, não se projetava seus produtos culturais pensando no público estrangeiro. As narrativas dos mangás e animês eram muito particulares da cultura japonesa, com elementos muito difíceis de serem compreendidos fora do Japão, mas como nos anos 1960 e 1970 alguns produtos da cultura pop japonesa já haviam sido exportados e, através disso, conhecidos fora do Japão, tais produtos ajudaram a abrir espaço para uma maior aceitação dessa cultura e nos anos 1980 ocorreu uma maior difusão da cultura japonesa internacionalmente.

Entre os destaques da cultura pop da década de 1980 estão o dora-

ma *Oshin* (1983), que contava a história de uma mulher japonesa que viveu em diferentes períodos do Japão. Este drama foi vendido para mais de 40 países e gerou uma comoção enorme, sendo sucesso em países muito diferentes do Japão, como no Irã (TAKAHASHI, 1998). Outro destaque foi o animê *Akira* (1988). Conforme Napier (2001), *Akira* foi um enorme sucesso no Japão e isso retumbou no Ocidente sendo um sucesso de crítica, impressionando o público ocidental por seu estilo de animação. Outros símbolos culturais dos anos 1980 que conseguiram destaque internacional são *Mario Bros* (1983), *Dragon Ball* (1984), *Os Cavaleiros do Zodíaco* (1985) e as animações do *Studio Ghibli* (1985). Ressalta-se que, em 1988, durante o governo Takeshita (1987-1989), pela primeira vez no Japão se estabeleceu um painel de discussão de troca internacional cultural com foco na promoção da exportação de programas de TV para países asiáticos (IWABUCHI, 2015).

O sucesso da cultura pop japonesa na década de 1980 foi muito relevante, porque apresentou de vez a cultura do país para o público internacional e influenciou que nas décadas posteriores o público internacional conhecesse mais da cultura pop japonesa e a consumisse, o que reverberou para a esfera política.

A INSERÇÃO DA CULTURA POP NAS POLÍTICAS DE PROJEÇÃO CULTURAL DO JAPÃO

O cenário político japonês começou a levar em consideração a cultura pop a partir da década de 1990, porque o sucesso cultural deste período foi muito importante para a cultura popular japonesa passar a ser mais valorizada pela política. Durante muito tempo, a cultura estimada pela política era a “alta cultura”, como o Kabuki, o Nô e as artes plásticas, ou seja, elementos mais tradicionais da cultura japonesa. Entretanto, seguindo o sucesso do setor privado, o governo japonês começou a se interessar pela cultura popular, principalmente levando-se em consideração: (i) as vantagens econômicas e (ii) a melhora da imagem do Japão internacionalmente. Esta nova atitude da política japonesa recebeu o suporte de um discurso doméstico que abordava sobre o governo estar fazendo um melhor

uso dos recursos culturais com artigos jornalísticos e acadêmicos, repetidamente enfatizando sobre os benefícios econômicos das exportações culturais e a potencial contribuição da cultura para a diplomacia japonesa (OTMAZGIN, 2012).

Já no início da década de 1990, a cultura japonesa é premiada com um Oscar honorário pelo conjunto da obra do cineasta Akira Kurosawa, Kurosawa foi um dos cineastas mais influentes da história e com um enorme reconhecimento fora do Japão. Além disso, alguns dos símbolos culturais mais conhecidos do Japão internacionalmente nasceram nos anos 1990, como *Sailor Moon* (1991), *Pokémon* (1996), *One Piece* (1997) e *Naruto* (1999)⁴. Esses símbolos ajudaram a popularizar muito a cultura japonesa e foram importantes para os avanços dentro do âmbito cultural que ocorreram no Japão posteriormente. Sendo assim, a década de 1990 foi fundamental, porque além dos símbolos importantes, ela abriu espaço para as diversas estratégias voltadas para a promoção internacional da cultura que seriam adotadas no Japão nas décadas seguintes.

OS PROJETOS DE PROJEÇÃO CULTURAL VOLTADOS PARA O POP JAPONÊS A PARTIR DOS ANOS 2000

É possível destacar alguns projetos notáveis em seu direcionamento para a cultura pop a partir dos anos 2000. No Japão não foram criados somente projetos de projeção cultural voltados para o pop neste período, porque também conceberam projetos direcionados para as artes tradicionais do país e para a exibição de culturas locais, entretanto, destacaremos nesta parte os projetos voltados para a cultura pop.

O Japão passou por dois governos relevantes para as políticas voltadas para a cultura pop, o governo Koizumi (2001-2006) e

⁴ Os exemplos trazidos são de grande importância não apenas na difusão cultural, como também em retorno econômico para o Japão. *One Piece*, em 2019, ultrapassou *O Senhor dos Anéis* em valor da franquia, ganhando mais de 20 bilhões de dólares desde 1997, mais que os 19,9 bilhões de *O Senhor dos Anéis*, criado 60 anos antes (PETERS, 2019). *Pokémon* é a maior franquia de mídia do mundo, valendo cerca de 105 bilhões de dólares em 2021 (GUTTMANN, 2021). *Dragon Ball*, *Naruto* e *Sailor Moon* também são franquias bilionárias com arrecadações que vão de 10 bilhões a 27 bilhões de dólares (GUTTMANN, 2021).

o segundo governo Abe (2012-2020). Para além desses governos, foram criadas algumas políticas consideráveis para o pop em governos mais curtos.

O governo Koizumi foi um dos mais estáveis da história do Japão e um dos mais relevantes para as políticas culturais e para a cultura pop japonesa. Discursando em 2003, Koizumi mencionou a qualidade artística e os prêmios internacionais recebidos pelo animê *As Viagens de Chihiro*, premiado no festival de Cannes e, posteriormente, no Óscar. De acordo com Matsui (2014), essa foi a primeira vez que um primeiro-ministro no Japão mencionou um produto da cultura pop como animê em um discurso. O autor fala que essa é uma forma de mostrar como o governo Koizumi estava comprometido em promover a cultura popular japonesa no mundo. Além disso, em 2004, Koizumi abordou em uma sessão governamental sobre a promoção de negócios de propriedade intelectual, como animês e jogos e também sobre o desenvolvimento de um Estado rico pela capitalização de cultura e arte.

Belini (2019) explica que interessado na popularidade da cultura japonesa, Koizumi criou em 2004 a chamada *Estratégia da Diplomacia Cultural e das Relações Públicas no Exterior* com o objetivo de trazer uma maior compreensão do público estrangeiro sobre o Japão, principalmente os países cuja opinião pública era desfavorável ao Japão, como a Coreia do Sul e a China. O governo Koizumi foi um ponto de conexão entre as esferas pública e privada, porque até os anos 2000, o governo japonês negligenciava as indústrias culturais. Em meados de 2000, quando começa a aparecer a ideia de “*Cool Japan*”, a esfera pública passa a se preocupar mais com a questão cultural (ARAUJO; OLIVEIRA, 2020).

O projeto da Diplomacia da Cultura Pop foi criado em 2004, mas em 2006 passou a ter novas ações, com uma nova fase iniciada com o ministro Taro Aso à frente do Ministério das Relações Internacionais (MOFA) (BELINI, 2019). O MOFA já reconhecia, em 2004, a importância de melhorar a percepção sobre o Japão, principalmente dentro da Ásia e havia um interesse econômico na difusão da cultura pop japonesa (BELINI, 2019).

Após o término do governo Koizumi, Shinzo Abe chega ao poder. Abe, desde sua campanha política, já discursava sobre a importância de valorizar a cultura japonesa, e à frente do MOFA em seu governo estava Taro Aso, responsável por políticas culturais relevantes do final do governo Koizumi, trazendo a expectativa de continuidade nas políticas de promoção da cultura japonesa. Porém, a renúncia precoce de Abe acabou afetando essas políticas.

O primeiro governo Abe (2006-2007) durou cerca de um ano, sendo marcado por polêmicas que minaram a sua popularidade. O fim precoce acabou prejudicando a concretização dos objetivos políticos de Abe, mas cabe ressaltar que mesmo com uma pouca duração, esse governo não passou despercebido das políticas de promoção cultural e de incentivo à cultura, porque foi estabelecido no governo Abe o *International Manga Award*, no ano de 2007, projeto criado dentro da Diplomacia Pop-Cultural no ano anterior. O prêmio foi estabelecido com o objetivo de homenagear artistas que contribuem para a promoção do mangá no exterior e com a expectativa que esses artistas ajudassem a aumentar a compreensão da cultura japonesa entre os cartunistas estrangeiros (JAPAN INTERNATIONAL MANGA AWARD, 2014). Existem nomes notáveis entre os vencedores do prêmio, justificando a ideia de ser uma premiação para artistas que contribuem para a promoção internacional do mangá.

Após a renúncia de Abe em 2007, o Japão passou por vários governos curtos até Abe voltar ao poder em 2012 e dar início ao governo mais longo da história do Japão pós-1945. Entre esse período, o Japão passou por diversos governos curtos e dentre esses governos é possível destacar alguns projetos voltados para a promoção internacional através da cultura pop. No governo de Yasuo Fukuda (2007-2008), ocorreu o projeto voltado para a cultura pop chamado “Embaixadores animê”, de 2008, que designou personagens como *Doraemon* e *Hello Kitty* como embaixadores culturais internacionais do Japão (OTMAZGIN, 2012). Após Fukuda, o Japão entra no governo de Aso (2008-2009). O principal projeto pop desse governo foi em reconhecimento da relevância da moda japonesa no exterior porque alguns aspectos da moda de mulheres jovens japonesas cha-

mavam atenção internacionalmente. O governo nomeou três jovens, que ficaram conhecidas como “embaixadoras do *kawaii*”,⁵ para representar gêneros da moda *kawaii* e viajar para o exterior com o objetivo de divulgar esses aspectos da moda japonesa.

Em janeiro de 2012, durante o governo Yoshihiko Noda (2011-2012), a Divisão de Indústrias Criativas, inserida no Ministério da Economia, Comércio e Indústria (METI)⁶, lançou a estratégia *Cool Japan*. O documento da estratégia *Cool Japan* explica que “*The world loves Cool Japan*” (METI, 2012, p. 4), porque as indústrias criativas do Japão são muito populares na Europa, nos Estados Unidos e na Ásia. Os animês e mangás são citados, além da culinária, dos serviços de entrega expressa, das hospedarias em estilo japonês e das artes e artesanatos tradicionais.

Uma das estratégias presentes no documento seria realizar uma expansão estratégica no exterior que poderia transformar essa popularidade em fonte de receita para o país. O caso de sucesso mencionado é *Pokémon*, que gera o equivalente a 25% da receita do mercado que então tinha no Japão internacionalmente (METI, 2012). Um dos principais objetivos da estratégia *Cool Japan* era que dos mais de 900 trilhões de ienes estimados para o mercado das indústrias culturais em 2020, de 8 a 11 trilhões fossem captados pelo Japão.

Shinzo Abe retorna ao poder em 2012. O segundo governo Abe (2012-2020) pode ser considerado o mais longo em que um primeiro-ministro exerceu o cargo no Japão. Durante esse governo, Abe valorizou o papel da cultura para o país e projetou o Japão internacionalmente como um *player* relevante na arena internacional, sediando eventos internacionais importantes que projetaram a cultura japonesa para o mundo. Foi um período em que a imagem projetada pelo Japão foi a mesma que os japoneses mais jovens têm do país⁷. Essa imagem é de um país pacífico, seguro e com diversos elementos culturais interessantes, como os mangás, animês e a culinária (STOKES, 2016).

⁵ Estética japonesa relacionada ao fofo e ingênuo. Alguns elementos associados à estética *kawaii* são o uso de cores pastéis, babados e fitas (CHEOK, 2010).

⁶ O político Yukio Edano estava à frente do ministério no lançamento da estratégia *Cool Japan*.

⁷ A imagem que os jovens japoneses têm do país foi uma pesquisa realizada pela Fundação Nippon. A pesquisa buscou compreender as percepções dos mais jovens sobre o país. Além das percepções positivas, a pesquisa concluiu que para os jovens, as questões mais negativas sobre o país estão relacionadas à igualdade de gênero e poder diplomático (STOKES, 2016).

O número de políticas culturais do segundo governo Abe foi muito elevado se comparado aos outros governos do Japão. Abe se preocupou em projetar o Japão internacionalmente de forma positiva e, para isso, buscou apresentar o Japão para o mundo de diversas formas. O projeto que destacaremos neste trabalho é o *Cool Japan Fund*, de 2013. O *Cool Japan Fund* trata-se de,

a public-private fund with the aim of supporting and promoting the development of demand overseas for excellent Japanese products and services. Cool Japan Fund aims to commercialize the “Cool Japan” and increase overseas demand by providing risk capital for businesses across a variety of areas, including media & content, food & services, fashion & lifestyle and inbound (COOL JAPAN FUND, 2021).

As políticas básicas de investimento do *Cool Japan Fund* são os investimentos no exterior, com o objetivo de acelerar o “*made in Japan*” por meio desses investimentos; os investimentos domésticos por investidores estrangeiros, para criar oportunidades de entrada por meio desses investidores e; investimentos domésticos com um forte ângulo global, para ajudar empresas globais com questões de sucessão a passarem por essa fase e se globalizarem (COOL JAPAN FUND, 2021). Uma das inspirações do *Cool Japan Fund* aparentava ser a Coreia do Sul, que em 1998 investiu cerca de 500 milhões de dólares em um fundo de promoção cultural e atualmente os sul-coreanos possuem uma das indústrias culturais mais populares do mundo, com diversos artistas musicais e produtos midiáticos sendo amplamente consumidos internacionalmente (KELTS, 2013). Apesar do sucesso cultural do Japão internacionalmente, as exportações culturais sempre foram aleatórias e fragmentadas. Nunca ocorreram de fato objetivos sustentados de transformar a indústria cultural japonesa em um *marketing* positivo para o país (KELTS, 2013).

Portanto, o Japão apenas vai realizar um projeto de promoção cultural semelhante ao da Coreia do Sul em 2013 e todos os projetos culturais do país voltados para a cultura pop são criados décadas após a cultura pop do país ser internacionalizada e começar a fazer sucesso fora do Japão. Considerando essas questões, no Japão

o sucesso da cultura pop foi impulsionado pela iniciativa privada e a esfera pública só começa a criar projetos de projeção cultural voltados para o pop após perceber o sucesso internacional desses produtos culturais e do potencial econômico de tais produtos. Além disso, o número de projetos de projeção cultural aumentou no geral no Japão após o sucesso da cultura pop do país.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O artigo observou o papel da cultura pop nas políticas de projeção cultural do Japão. Para alcançar este objetivo, analisamos dois pontos centrais: (i) as políticas de projeção cultural do Japão desde o período militarista e, (ii) o desenvolvimento da cultura pop japonesa no pós-guerra.

Percebemos que no período militarista havia projetos de projeção cultural no Japão, entretanto, tais projetos eram intervencionistas e visavam apagar a cultura dos países colonizados pelo Japão, como nos casos do Taiwan e da Coreia. Com a derrota do Japão na Segunda Guerra Mundial e a ocupação do país pelos Estados Unidos, o Japão isolou o militarismo e passou a se voltar para o pacifismo e seguindo os princípios pacifistas, o país interrompeu suas políticas de projeção cultural para evitar interpretações negativas em torno dessas políticas.

Enquanto o Japão suspendeu suas políticas culturais, a cultura pop do país passou por um desenvolvimento muito importante a partir da década de 1950. O cinema japonês ganhou projeção internacional, foram fundadas algumas das emissoras de TV mais importantes do Japão, além do desenvolvimento do mangá moderno e dos dramas. E a partir da década de 1960, produtos audiovisuais do Japão como os animês e as séries de TV começam a ser exportados, chegando até países como o Brasil. Ainda nos anos 1960, o Japão retoma as suas políticas de projeção cultural, porém de forma pouco ambiciosa e com foco na projeção através das artes mais tradicionais.

A partir do sucesso internacional da cultura pop japonesa nas décadas de 1980 e 1990, o cenário político do país começa a se in-

teressar pelas vantagens econômicas e diplomáticas apresentadas pela cultura pop, influenciando que a partir dos anos 2000 fossem criadas um maior número de políticas de projeção cultural no Japão, principalmente focando na cultura pop.

Concluimos que a cultura pop no Japão exerce um papel fundamental para a criação de políticas culturais no país, porque após o Japão se tornar um país pacifista. As poucas políticas culturais realizadas através de estruturas como a Agência de Assuntos Culturais e a Fundação Japão eram voltadas para a cultura mais tradicional do país e com potencial de atingir um público mais restrito. Porém, a partir da década de 1990, quando os políticos japoneses observaram o sucesso da cultura pop japonesa conduzido pela iniciativa privada do país, passaram a compreender a relevância de inserir o pop na agenda política do país. Isso não gerou apenas políticas de promoção cultural voltadas para o pop japonês, contudo também mais projetos políticos voltados para as artes tradicionais do país, o recebimento de grandes eventos internacionais e projetos políticos voltados para o incentivo à cultura dentro do Japão. Portanto, o sucesso da cultura pop japonesa impulsionou a criação de mais políticas de projeção cultural dentro do país.

REFERÊNCIAS

ARAUJO, Mayara. **A outra face do pop japonês: o circuito dos dramas de TV**. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2018.

ARAUJO, Mayara; OLIVEIRA, Alana. “Construindo o amanhã”: cool japan como recurso de soft power para a imagem do Japão nas olimpíadas de 2021. **Cosmopolítica**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 3, p. 163-186, dez. 2020.

BAIN, Marc. **How Japan’s global image morphed from military empire to eccentric pop-culture superpower**. 2020. Disponível em: <https://qz.com/1806376/japans-imagehas-changed-from-fierce-to-lovable-over-the-decades/>. Acesso em: 29 jul. 2021.

BELINI, Lais Santos. **A diplomacia pop-cultural japonesa de 2004 a**

2014: motivações e antagonismos. 2019. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

BOTSAROVA, Sonia. **In between soft and hard-core: japanese pink movies.** Japanese Pink Movies. 2021. Disponível em: <https://sonia-botsarova.medium.com/in-between-soft-and-hard-core-japanese-pink-movies-89a4e93c275e>. Acesso em: 22 mar. 2022.

BUKH, Alexander. Revisiting Japan's cultural diplomacy. **Asian Perspective: A Critique of the Agent-Level Approach to Japan's Soft Power**, [s. l], v. 38, n. 3, p. 461- 485, jul. 2014.

BUSCHER, Rob. **A brief history of japanese horror.** 2017. Disponível em: <https://journal.rikumo.com/journal/paaff/a-brief-history-of-japanese-horror>. Acesso em: 22 abr. 2022.

CHEOK, Adrian David. Kawaii/cute interactive media. *In: Art and technology of entertainment computing and communication.* Springer: London, 2010. p. 223-254.

CHO, Younghan. Double binding of Japanese colonialism: trajectories of baseball in japan, taiwan, and korea. **Cultural Studies**, v. 30, n. 6, p. 926-948, 30 out. 2015.

COOL JAPAN FUND (Japão). **What is cool japan fund** 2021. Disponível em: <https://www.cj-fund.co.jp/en/>. Acesso em: 15 nov. 2021.

CURADO, Pedro. O “espírito alemão” na formação do pensamento geopolítico japonês durante o Entre-Guerras. **Revista de Geopolítica**, Natal, v. 9, n. 2, p. 51-65, 2018.

GENTIL, Dominique. **Diplomacia cultural sul-coreana: uma reflexão sobre o papel do kofice e sua atuação com as mídias brasileiras.** 2017. 20 f. TCC (Graduação) - Curso de Relações Internacionais, Universidade Federal da Integração Latino-Americana (Unila), Foz do Iguaçu, 2017.

GUTTMAN, A. **Revenue of selected media franchises worldwide as of August 2021.** 2021. Disponível em: <https://www.statista.com/>

statistics/1257650/media-franchisesrevenue/. Acesso em: 18 ago. 2021.

IWABUCHI, Koichi. Pop-culture diplomacy in Japan: soft-power, nation branding and the question of ‘international cultural exchange’. **International Journal of Cultural Policy**, v. 21, n. 4, p. 419-432, 2015.

JAPÃO. Meti. **Governo do Japão. Cool Japan: creative industries policy.** Creative Industries Policy. 2012. Disponível em: https://www.meti.go.jp/english/policy/mono_info_service/creative_industries/creative_industries.html. Acesso em: 9 set. 2021.

JAPÃO. MINISTRY OF FOREIGN AFFAIRS OF JAPAN. **A new look at cultural diplomacy: a call to japan’s cultural practitioners.** A Call to Japan’s Cultural Practitioners. 2006. Disponível em: <https://www.mofa.go.jp/announce/fm/aso/speech0604-2.html>. Acesso em: 11 jun. 2022.

KELTS, Roland. **Japan spends millions in order to be cool.** 2013. Disponível em: <https://world.time.com/2013/07/01/japan-spends-millions-in-order-to-be-cool/>. Acesso em: 24 out. 2021.

MATSUI, Takeshi. Nation Branding through stigmatized popular culture: the “cool japan” craze among central ministries in japan. **Hitotsubashi Journal Of Commerce And Management**, [s. l], p. 81-97, out. 2014.

MCKIRDY, Andrew. **Anpanman: is the children’s superhero the best thing since sliced bread?. Is the children’s superhero the best thing since sliced bread?** 2018. Disponível em: <https://www.staradvertiser.com/2018/11/01/news/anpanman-is-the-childrens-superhero-the-best-thing-since-sliced-bread/>. Acesso em: 25 jun. 2022.

MINISTRY OF FOREIGN AFFAIRS OF JAPAN. **About the MANGA Award.** 2014. Disponível em: <https://www.manga-award.mofa.go.jp/en/about/index.html>. Acesso em: 7 set. 2021.

NAPIER, Susan J. **ANIME from Akira to Princess Mononoke: experiencing contemporary japanese animation.** New York: Palgrave Macmillan, 2001.

OKANO Michiko. Japão e ocidente: mobilidade, apropriação e releitura.

Anpap, São Paulo, p.385-397, 2013.

OTMAZGIN, Nissim Kadosh. Geopolitics and soft power: Japan's Cultural Policy and Cultural Diplomacy in Asia, *Asia-Pacific Review*, v. 19, n. 1, p. 37-61, 2012.

PETERS, Megan. **'One Piece' total franchise gross finally surpasses 'Lord of the Rings'**. 2019. Disponível em: <https://comicbook.com/anime/news/one-piece-animetotal-gross-lord-of-the-rings-franchise/>. Acesso em: 26 mar. 2019.

RUBINSTEIN, Murray A. Taiwan under japanese rule, 1895–1945: the vicissitudes of colonialism. In: RUBINSTEIN, Murray A. **Taiwan: a new history**. Abingdon: Routledge, 1998.

SANTONI, Pablo Rodrigo. **Animês e mangás: a identidade dos adolescentes**. 2017. 167 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Departamento de Artes Visuais, Universidade de Brasília, Brasília, 2017.

SHIKAUMI, Nobuya. **Cultural policy in Japan**. 2. ed. Paris: Unesco, 1970.

SOEYA, Yoshihide. The Evolution of Japan's Public Diplomacy: haunted by its past history. **Understanding public diplomacy in East Asia**, p. 79-105, 2015.

SONG, Seok Won. The Japanese Imperial Mentality: cultural imperialism as colonial control - chosun as exemplar. **Pacific Focus**, [S.L.], v. 33, n. 2, p. 308-329, ago. 2018.

STOKES, Bruce. **Japanese back global engagement despite concern about domestic economy**. 2016. Disponível em: <https://www.pewresearch.org/global/2016/10/31/japanese-back-global-engagementdespite-concern-about-domestic-economy/>. Acesso em: 2 nov. 20

TAKAHASHI, Kazuo. The Impacts of Japanese Television Programs: world wide "oshin phenomena". **Journal Of Regional Development Studies**, Tóquio, n. 1, p. 143- 156, 1998.

TOGO, Kazuhiko. **Japan's foreign policy, 1945-2009**. Brill, 2010.



6

GUSTAVO Haiden de Lacerda

Efeito-engajamento no funcionamento discursivo de mídias digitais

Gustavo Haiden de Lacerda¹

“Curte que eu curto de volta”, “Me siga que eu sigo de volta”, “Curta, comente, compartilhe”, “Deixa um *like* porque isso me ajuda”... Esses são alguns enunciados possíveis que ecoam no ciberespaço a respeito de curtidas, interação social, criação de conteúdo. Para além do tema enquanto tal, observamos, nesses e em outros enunciados que constituem uma memória para os sentidos de reação, uma regularidade em nível de constituição discursiva, a saber, essas falas funcionam sob a tutela do discurso capitalista, discursividade que nos propomos a analisar neste texto.

Trata-se de um recorte de um projeto de iniciação científica, realizado entre 2019 e 2020, intitulado “*Troco likes: processos de (contra/des)identificação do sujeito em sua constituição digital*”, financiado pela Fundação Araucária. Nessa pesquisa, o foco recaiu sobre os modos pelos quais os sujeitos (não) se dão a ver em processos identificatórios em redes digitais, com especial atenção para as formas de reação em três mídias sociais: *Youtube*, *Facebook* e *Instagram*. Observamos que as reações (como *likes*, *dislikes*, ferramentas de compartilhamento, seções de comentários etc.) são constantes nessas redes e compõem, técnica e discursivamente, um imaginário de interação que é eficaz nessas condições de produção, como um modo de “fazer parte da conversa”.

¹ Mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá (PLE/UEM). Licenciado em Letras Português/Inglês pela mesma instituição. E-mail: gustavo.haiden@gmail.com

Com o aporte teórico-metodológico da Análise de Discurso de base pecheutiana (doravante, AD), em interseção com outros estudos de cunho materialista, objetivamos compreender como as reações são construídas discursivamente em mídias digitais em função de um funcionamento mais amplo, que denominamos *efeito-engajamento*. Para tanto, selecionamos um vídeo no *Youtube*, com o maior número de *dislikes* nessa plataforma até 2020, e um texto de *Isto É*, que entrevista influenciadores digitais depois da decisão do *Instagram* de ocultar a visualização das curtidas em 2019 (configuração revogada pela empresa em 2021).

DA TEORIA E SEUS EFEITOS

Filiar-se à AD implica pensar o discurso com certas especificidades. Não o identificamos, por exemplo, à fala, ao texto, à linguagem verbal, mas sim a efeitos de sentido que se estabelecem entre interlocutores, conforme Pêcheux (1995). Além disso, em acordo com Orlandi (2001), o discurso é também um modo de inscrição do simbólico na história para poder significar, incluindo materialidades múltiplas, não apenas verbais.

Implica, ainda, compreender que os sujeitos de que tratamos não correspondem a entidades empíricas, equivalentes a pessoas ou indivíduos. O sujeito é um modo de existência discursiva por meio de posições, que se sustentam no discurso a partir da constituição subjetiva pela ideologia e pelo inconsciente (PÊCHEUX, 1995). Ideologia sendo um processo de produção de efeitos de evidência, necessários à constituição do sujeito enquanto tal, que tornam transparente o que é, em realidade, opaco: a heterogeneidade dos sentidos e dos sujeitos é apaziguada pelo trabalho da ideologia, de forma inconsciente (ORLANDI, 2001).

Neste trabalho, enfatizamos um dos aspectos que tomam parte na constituição de um imaginário de interação, que engloba um jogo de projeções (imagens) que estabelecem posições para os sujeitos em interlocução e para o referente discursivo que é mobilizado. Nas mídias digitais, embora não somente nelas, a interação

é um elemento chave para compreender as *formações imaginárias* (PÊCHEUX, 1997) em atuação. As reações, como os comentários, participam e reforçam esse imaginário, na medida em que possibilitam um aparente diálogo entre usuários, convocando-os a reagir, sendo que reagir é tornado sinônimo de interagir.

Em meios digitais, o imaginário tem a especificidade de funcionar por meios materiais próprios, como os *likes*. Não se gosta de algo, nessas condições, a não ser clicando no ícone de gostar ou comentando na seção reservada a isso. São gestos de reação que implicam uma técnica, assim como um sujeito que clica e que gosta, estando o clique dentro do jogo das formações imaginárias: as imagens que são feitas do outro ao curtir sua foto, vídeo, meme etc.; as imagens feitas do *Youtube* enquanto empresa que publica um vídeo; as imagens feitas do valor de uma curtida ou descurtida. Todas essas imagens estão balizadas pelo imaginário de que reagir equivale a interagir.

Desse imaginário, ressaltamos o funcionamento do *efeito-engajamento*. Destaquemos, de início, que nossa atenção se volta ao funcionamento discursivo do engajamento, em detrimento de aspectos unicamente técnicos, pois também a técnica é sempre compreendida, em AD, a partir de sua inscrição dentro de uma prática (social, ideológica) que se materializa no discurso, e que não está apartada, portanto, de uma discursividade que a significa. Trata-se de notar, conforme Pequeno (2014), que o ideológico está no âmago do técnico.

Com base nessas considerações, podemos perguntar: como o engajamento se efetua – ou seja, produz-se em efeitos – e quais efeitos ele, em retorno, engendra? Considerar o engajamento um *efeito* é importante para uma análise discursiva, uma vez que o efeito se caracteriza de um lado, pela incompletude da linguagem – a impossibilidade de tudo dizer – e, de outro, pela incompletude do sujeito – assujeitado à ideologia, constituído pelo inconsciente e, em consequência, atravessado pela linguagem.

Se ambos, linguagem e sujeito, são marcados pela falta, o discurso (que é efeito de sentido da linguagem entre sujeitos em interlocução) só pode produzir-se em efeito lacunar, incompleto.

Analisar o engajamento como um efeito de ordem discursiva é ver nele também um lugar de sentidos sempre incompletos, produzidos entre sujeitos em interlocução, marcados por relações faltosas, mas que são saturadas e tornadas evidentes pela ideologia, resultando como relações complementares e bem-sucedidas, conforme o já comentado imaginário de interação.

Isso ganha contornos mais específicos ao observarmos, com Pequeno (2014), que a formação social capitalista é estruturante das relações sociais e dos modos de subjetivação também na internet. São, acima de tudo, relações de consumo. E, no caso das redes sociais digitais, as reações a publicações são indicativas do modo como consumimos produtos e nos engajamos em relações. Com efeito, o *like* não afeta somente o sujeito que o produziu, mas atinge a todos aqueles que estão envolvidos nas redes de maneira geral. Posto que o engajamento é lido pelos algoritmos e interpretado como relevante (“do momento”, “de interesse”), a postagem pode ser redirecionada a outros sujeitos-usuários a partir da quantidade de *likes* ou mesmo *dislikes* que recebe, chegando a muitos outros usuários.

DO GESTO ANALÍTICO

Inicialmente, movimentamos os sentidos estabilizados de engajamento. Primeiramente, em uma busca por definições para “engajamento”, em pesquisa simples no *Google*, uma regularidade se destaca: os sites que se propunham a definir o termo sugeriam, na sequência, como aumentá-lo (“O que é engajamento e como aumentar o seu?” – *Klickpages*; “Engajamento: o que é, para que serve e como aumentá-lo?” – *Rockcontent*). Isso é significativo porque mostra que o engajamento é construído discursivamente como um bem e uma imposição da qual não sabemos – daí a necessidade de procurar o que é. E mais: pressupõe-se que o engajamento é algo importante, que não se tem o suficiente e que, portanto, ele *falta*; essa falta é negativizada, visto prejudicar a aparente necessidade de engajar. Para suplantar essa falta, aparecem as “dicas” de como conquistar engajamento. Note-se que isso produz um efeito de sentido determinado para o que é enga-

jar, atravessado pelo discurso de mercado capitalista, que ambiciona sucesso e lucro. Então, o engajamento faz sentido por meio de um discurso mercadológico, empresarial, baseado no objetivo de sucesso; o engajamento seria uma métrica disso.

Na sequência, ainda explorando as definições de engajamento, buscamos outros sentidos possíveis para o termo, dos quais destacamos: (i) *engajamento como colaboração* política ou social, relacionado ao envolvimento em uma causa comum; (ii) *engajamento como recrutamento*, no caso de alistamento militar; (iii) *engajamento como alicia-mento*, a fim de manipular crenças e atitudes; ou ainda, (iv) *engajamento como comprometimento contratual*; engajar alguém para realizar algum tipo de serviço. Mobilizar sentidos outros para engajamento dá-nos condições de observar que os sentidos são vários e que um efeito não exclui o outro, apenas projeta-se como dominante, conforme Pêcheux (1995), dentro de coordenadas ideológicas. Ainda que os sentidos de engajamento, afetados pela discursividade digital, tendam para “relacionamento com o público”, uma forma de manutenção do consumo do público, outros efeitos continuam em operação ali, como próprio do funcionamento do discurso, que nos compele a enxergar que o sentido sempre pode ser outro (ORLANDI, 2001).

A partir desse gesto inicial, recortamos um vídeo do *Youtube*, aquele com o maior número de *dislikes* nessa plataforma, produzido e publicado pelo próprio *Youtube* (naquele momento, em 2020, o vídeo tinha recebido 117 milhões de visualizações, 16 milhões de *dislikes*, em contraposição a 2,5 milhões de curtidas)². Trata-se de um vídeo de retrospectiva do ano de 2018, que reúne uma quantidade impressionante de usuários para *descurtir* o vídeo, constituindo o que se denomina *dislike mob*, ou seja, a mobilização de usuários para descurtir uma publicação. Notamos que esses usuários formam e se denominam, na seção de comentários, uma *comunidade*, que se sente orgulhosa de atingir esses números.

Isso nos leva a pensar o engajamento: se engajar tem a ver com conseguir que o usuário se envolva com o que é publicado e incitar

² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YbJOtdZBX1g>. Acesso em: 16 mar. 2022.

que reaja (curtindo, comentando, compartilhando); se é sobre esse cálculo que a relevância de uma publicação é lida, o que ocorre nesse caso é um engajamento que se produz “às avessas”, como *métrica de insucesso*. Imagina-se – pelo funcionamento do imaginário de interação – que quanto mais curtidas e comentários, tanto melhor. Contudo, sendo um processo discursivo, entre sujeitos, o engajamento não pode ser contido por essa malha unívoca. Resultando do trabalho estruturalmente equívoco da discursividade, desvela-se o *efeito-engajamento*.

De tal modo esse deslocamento da lógica do engajamento desconcertou a empresa (*Youtube*) que ela tornou oculto, desde de 2021, o número de *dislikes* nos vídeos da plataforma como um todo, embora o ícone de descurtir ainda continue clicável. O argumento do *Youtube* era proteger os criadores de conteúdo de ataques de *haters*, mas não podemos desconsiderar que o vídeo com o maior número de descurtidas era o da própria plataforma. Isso não passou despercebido pela “comunidade” do *dislike mob*, que retornou massivamente para esse vídeo, comentando sobre o fim dos *dislikes* e, em vários casos, agradecendo por todos aqueles que se engajaram (reuniram-se) na causa de fazer daquele o vídeo mais descurtido.

Tal mudança de visualização é particularmente interessante para nosso trabalho, pois em 2019, quando iniciamos o projeto de pesquisa mencionado, era o *Instagram* que tomava medidas para ocultar o número de curtidas. A decisão foi justificada pela equipe administrativa do *Instagram*, levantando bandeira em prol da saúde mental dos usuários, como uma forma de diminuir as acirradas disputas por *likes* que vinham tornando a rede um espaço de competição. Atualmente, é possível configurar individualmente esse ocultamento. Naquele momento, porém, o teste foi generalizado.

Houve várias reações, opiniões e polêmicas em torno dessa decisão, que podem ser exemplificadas por um texto da *Isto É*, que entrevistou influenciadores do *Instagram*, pessoas que trabalham com essa rede e que fazem dinheiro com ela³. Eles davam um “jeitinho

³ Disponível em: <https://istoe.com.br/influenciadores-dao-jeitinho-apos-fim-da-contagem-de-curtidas-no-instagram>. Acesso em: 18 jun. 2022.

após o fim das curtidas”. Detivemo-nos sobre como os usuários do *Instagram* significaram essa mudança, especificamente blogueiros, pessoas que têm retorno financeiro com a plataforma, que a tomam enquanto espaço de trabalho. Como as curtidas eram uma métrica importante para esses influenciadores, encontramos as seguintes afirmações:

Sequência Discursiva 1:

“Com certeza continuarei a divulgar meus números nos Stories, porque estou com um bom engajamento” [Marina Ferrari].

Sequência Discursiva 2:

“Pedi para continuarem curtindo e comentando. Isso ajuda a me motivar mais e também a mostrar resultados para meus clientes” [Marina Ferrari].

Sequência Discursiva 3:

“O mercado de influenciadores é muito ligado a números. Esse movimento de postar capturas de tela com likes é uma amostra de como são importantes” [Isabela Ventura].

Sequência Discursiva 4:

“Foi o caso da atriz Ana Clara Paim: ela chocou a internet ao postar uma imagem no qual comparava o fim da contagem de likes com a Lei Áurea. Após receber uma chuva de críticas, ela chegou a dizer que ‘cada era tem sua crise’, o que só piorou a situação”.

Sequência Discursiva 5:

“Só vou publicar quando fizer vídeos para vender o meu trabalho” [Tássia Brasil].

O que se delineia a partir desses relatos é o estreito vínculo entre *postar* como uma forma de *empreender* (em alguns casos, uma ligação diretamente financeira, como os influenciadores, mas não só: investimento afetivo também; empreender em termos de relações),

curtidas (e as reações no geral) como *capital*, moedas de troca nesse contexto, e o *engajamento* pensado como um *modo de sucesso*.

Insistindo sobre a produção do *efeito-engajamento*, enfocamos a ocorrência de um abalo na organização das formas de (re)produção e consumo nessas mídias. Abalos como a ocultação do número de curtidas ou a formação de comunidades de usuários para o *dislike mob* sinalizam para o caráter imaginário da interação que sustenta as relações discursivas em rede. O imaginário que significa o engajamento não sai ileso: se engajar, por um lado, é significado pela via da qualidade da quantidade (quanto mais, por mais tempo, mais vezes, com mais reações, tanto melhor), em busca de uma clientela participativa e da manutenção da projeção de conteúdos, por outro lado, todo ritual de linguagem falha, porque operacionalizado pela ideologia, ensina Pêcheux (1995). Portanto, o efeito-engajamento se produz aí apontando para os deslizos que fazem funcionar um algoritmo ideologicamente constituído (FERRAGUT, 2018), de modo que um aparato técnico não escapa do trabalho da ideologia.

No caso dos influenciadores no *Instagram*, a repercussão é particularmente negativa, porque utilizavam os números de curtidas em suas postagens para chamar a atenção de empresas e marcas, a fim de divulgar seus produtos. A métrica de *likes* servia de chancela aos influenciadores que buscavam mostrar aos contratantes seu índice de engajamento. Quando o *Instagram* decide remover a visualização de *likes*, produz lateralmente uma desorganização nas formas de transação econômica na plataforma. No intuito de driblar esse empecilho, alguns influenciadores decidiram imprimir os *likes* que continuavam recebendo e visualizando privadamente e publicá-los no *feed* ou nos *stories* (postagens temporárias).

Não podemos deixar de notar que esse abalo na organização das formas de (re)produção do capital tem valor para a empresa *Instagram*, porque apagar as quantidades de curtidas pode demandar dos criadores de conteúdo mais postagens e, assim, mais conteúdo introjetado na rede social, para conseguirem manter-se “influentes”, isto é, para conseguirem manter o engajamento (“continuarei... porque estou com um bom engajamento”; “pedi para continuarem curtindo”; “para vender o meu trabalho”).

Pela discursividade digital, somos interpelados a falar, escrever, postar, reagir, como se – em um processo que é ideológico e inconsciente – algo nos chamasse a interagir. Esse imaginário de interação faz parte, então, do contrato social do estar em rede. O desarranjo que a ocultação dos números dos *likes* representa desorganiza/reorganiza esse mesmo contrato, sem, contudo, ameaçar o poder administrativo da empresa *Instagram* enquanto tal.

Sendo assim, o engajamento, tomado *do lado da técnica*, corresponde à manutenção de uma clientela em rede que faz movimentar o *feed* dos ditos influenciadores por meio de curtidas, comentários e compartilhamentos. Mas não só: o engajamento não considera apenas a quantidade, mas a “qualidade” da interação, qualidade no sentido determinado de tornar a reagir mais. Qualidade está significando pela quantidade: quanto mais (quantificação), melhor (qualificação)! Por conseguinte, compreendemos *o engajamento como a técnica do sucesso*, uma vez que ser “significativo”, “relevante”, “bem sucedido”, no discurso digital, significa “aquilo que foi mais visto, comentado, ‘gostado’, enfim: consumido” (PEQUENO, 2014, p. 71).

Por seu potencial valor econômico, engajar demanda o prolongamento da interação com vistas ao prolongamento do rendimento. Contudo, se considerarmos que, para manejar as reações, o sujeito deve submeter-se à ordem do discurso digital, observamos que há regulações de domínio técnico, como também ideológico em atuação. Muitos *likes*, seguidores, comentários equivalem a um perfil de sucesso, o que faz do *like* uma medida de tudo, ou melhor, uma medida de todos.

Do lado do discurso, por sua vez, na falha do ritual ideológico, inscrevendo-se na *formação algorítmica* (FERRAGUT, 2018), o engajamento produz-se enquanto efeito material das condições de (re) produção do discurso digital, no ponto de contradição entre a eficácia do algoritmo (sempre já constituído ideologicamente) e sua falibilidade, que aponta para o real em seu funcionamento, isto é, a dispersão dos sentidos. Assim como o acesso se produz enquanto efeito, pois há “um aparato tecnológico construindo o campo limitado e imediato de possibilidades de um usuário, com relação

ao *acesso*” (PEQUENO, 2014, p. 53, grifo do autor), o engajamento também só pode funcionar no entremeio da técnica e da ideologia, de modo que a desestabilização da visualização e da monetização das curtidas no *Instagram* mostra, por exemplo, que o “influenciador” não é livre e autônomo – ainda que opere a partir do imaginário de empreendedor de si – mas também está assujeitado às comandas técnicas e ideológicas da rede. Se o acesso está determinado pelo filtro das diferentes plataformas, de forma que “o acesso não é total” e “o usuário não é onipresente” (PEQUENO, 2014, p. 53), também o *efeito-engajamento* desloca a posição de autossuficiência do empreendedor *online*, bem como a evidência das (inter/re)ações.

A circulação dos sentidos é, portanto, determinante e determinada tanto pela tecnologia quanto pela ideologia em funcionamento. Na discursividade digital, no encontro do algoritmo com o discurso, a produção do *efeito-engajamento* desempenha uma função crucial na circulação dos sentidos em rede, estipulando o que “merece” ou não, o que é relevante ou não, de ser acessado pelos sujeitos-usuários, constatando que “o modo de circulação também tem um retorno sobre a constituição dos sentidos” (DIAS, 2018, p. 35) e dos sujeitos.

Enquanto moedas das relações sociais e econômicas, as diferentes formas de reação nas redes digitais (curtir, descurtir, comentar, responder comentários, compartilhar etc.) efetivam a circulação dos sentidos nas condições de produção do discurso digital, a ponto de uma postagem “bem-sucedida” ser equivalente a uma postagem com muitos *likes*, comentários, compartilhamentos. Nessa direção, a *qualidade* do conteúdo e sua projeção para circular em rede fica circunscrita à *quantidade* de reações fornecidas por aqueles que visualizam/leem a publicação.

Cristaliza-se um laço equívoco entre tecnologia e sucesso, porque, “embora a palavra ‘tecnologia’ tenha muitas *nuances* dificilmente podemos separá-la da palavra ‘sucesso’” (DIAS, 2018, p. 40, grifo da autora). A máquina pode até vir a falhar, mas “a falha é, no mínimo, um risco embutido no preço, mas que não apaga o vínculo imaginário da tecnologia com o sucesso” (DIAS, 2018, p. 75). Ainda segundo Dias (2018, p. 40),

em termos discursivos, diremos que sucesso faz parte da relação simbólica de tecnologia com mundo. O sucesso é, pois, um efeito do sentido de tecnologia na história. Ou melhor, um efeito de estabilização dos sentidos de tecnologia, da tecnologia como ideologia, que consiste em tomá-la como a solução, sem falha, para o mundo.

Mas o efeito-engajamento é engendrado em meio às falhas, apontando para elas e sinalizando que a quantidade por si só não produz necessariamente os efeitos esperados. Como mostram o imenso número de *dislikes* e a grande quantidade de comentários negativos no vídeo de retrospectiva do *Youtube*, os usuários estão engajados, mas um engajamento que também não é um bem por si só.

Por ser determinante nos modos de projeção do que é relevante, do que deve ser consumido, do que está sendo gostado (e, por essa métrica, se algo está sendo divulgado, gostado, só poderia ser bom e relevante), o efeito-engajamento é um rastro material da presença do algoritmo, mas também da atualização do imaginário de interação. Engajar envolve o que cabe ou não, o que tem espaço ou não para circular em rede; ou ainda, determina o que cabe na imagem que se faz do engajamento dentro desse imaginário. O que não cabe, por sua vez, não é excluído inteiramente, insiste como lastro, que buscamos especificar por meio da noção de *efeito-engajamento*: a produção do inesperado, gerando engajamento, mas com *dislikes*, com comentários de zombaria e afins. Nessa mesma direção, o que se coloca em questão é o próprio imaginário de interação que significa em grande medida engajar, desorganizando sua estabilidade imaginária e afirmando que o engajamento não significa, de fato, como um bem em si mesmo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para arrematar, destacamos que o sentido estabilizado que se espera da técnica, que se espera da quantidade (quanto mais, melhor) é desafiado quando as reações vão para lugares imprevistos;

quando *dislikes* sobrepõem-se aos *likes*; quando uma comunidade se reúne para engajar às avessas com um vídeo produzido pelo *Youtube*, para zombar dele; quando o número de curtidas, que faz parte do modo como se ganha dinheiro com o *Instagram*, é ocultado. Todos esses deslizos redimensionam o imaginário de interação que faz funcionar a ideia de engajar, de maneira que mesmo que o vídeo analisado tenha alto engajamento (em termos métricos), ele não funciona dentro da lógica do sucesso, mas como insucesso.

Assim, as reações se mostram como uma moeda com valor de troca nas mídias digitais, tanto simbólico (investimento afetivo) quanto econômico (potencial financeiro). Sob o imperativo de “quanto mais reações, tanto melhor”, em que o primado da quantidade arrisca sobrepujar a qualidade, o engajamento operaria como uma métrica de sucesso. Entretanto, sendo efeito de uma determinada discursividade, engajar não escapa dos deslocamentos e rearranjos do social, realizando outros modos de (re)produção e consumo, bem como outros processos de identificação. Porque a quantidade em si não produz necessariamente o resultado esperado, o efeito-engajamento aponta para modos de consumo que funcionam para além da evidência do sucesso da interação.

REFERÊNCIAS

DIAS, Cristiane. **Análise do discurso digital**: sujeito, espaço, memória e arquivo. Campinas, SP: Pontes, 2018.

FERRAGUT, Guilherme. **Sentidos em circulação pelo digital**: Justiça e Polícia e seus efeitos na sociedade. Dissertação (Mestrado em Divulgação Científica e Cultural). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018.

ORLANDI, Eni. **Discurso e texto**: formulação e circulação dos sentidos. Campinas, SP: Pontes, 2001.

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1995.

PÊCHEUX, Michel. Análise Automática do Discurso (AAD-69). In: GADET,

Françoise; HAK, Tony (org.). **Por uma análise automática do discurso:** uma introdução à obra de Michel Pêcheux. 3. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1997. p. 61-161.

PEQUENO, Vitor. **Nos subsolos de uma rede:** sobre o ideológico no âmago do técnico. Dissertação (Mestrado em Divulgação Científica e Cultural). Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.



7

RAFAEL PEDRETTI
HERTZ WENDELL DE CAMARGO

Pedagogias cruzadas: processos criativos em teatro e comunicação

Rafael Pedretti¹

Hertz Wendell de Camargo²

Por que compreendemos as expressões faciais, vocais e corporais de personagens e celebridades da televisão, do cinema e das mídias sociais? Camargo (2013) afirma que sem a memória dos corpos, experiência moldada pelos corpos em interação na realidade, não seria possível interpretar os signos como dor e afeto. O corpo, segundo Pross (1971) é classificado como mídia primária, ao passo que emissor e receptor não necessitam de aparatos para se comunicarem. Na mídia secundária, o emissor necessita de um suporte físico para se comunicar com o receptor (incluem nessa classificação a fotografia, o desenho, a literatura, a publicidade impressa). Na mídia terciária, emissor e receptor necessitam de aparatos tecnológicos para acontecer a comunicação, nesta categoria estão a televisão, a internet, a telefonia, o rádio. O autor observa que a mídia terciária não exclui as demais e, sim, incorpora seus signos, por exemplo, o diálogo e o gesto da mídia primária e o texto escrito da mídia secundária.

Contrera e Baitello Junior (2010, p. 103) apresentam uma verdade incômoda, afirmando que “contemporaneamente, vemos toda a complexidade da comunicação humana ser minimizada e a centralidade das trocas comunicativas e dos processos vinculadores se

¹ Doutorando em Comunicação (PPGCOM-UFPR), mestre em Teatro pela UDESC-SC, e-mail: rafapedretti@yahoo.com.br

² Doutor em Estudos da Linguagem, coordenador do SinapSense – Laboratório de Inovação em Neurociência do Consumo da UFPR, docente do curso de Publicidade e do PPGCOM da UFPR, email: hertz@ufpr.br.

deslocar para a questão da apropriação ou não das tecnologias da comunicação. Transformamo-nos, triunfantes, em usuários”.

Deste modo, verificamos que a formação de profissionais de comunicação está pautada no domínio das mídias secundárias e terciárias. Formam-se usuários profissionais. E, apesar de todas as mediações possíveis, devemos nos lembrar que “toda comunicação começa e termina em um corpo” (BAITELLO JUNIOR, 2005). A crise da imaginação, amplamente estudada por Contrera (2017), é uma crise do corpo, pois vivemos em um mundo em que a experiência física, presencial, de produção de imagens endógenas – imagens produzidas pela imaginação (BELTING, 2007) – são substituídas pelas imagens midiáticas, mediadas, suprimindo o corpo.

Sabemos que não é da natureza dos cursos de comunicação preparar seus graduandos para uma comunicação emancipatória, no sentido de colocar como centro do processo criativo e comunicacional o corpo em toda sua diversidade, possibilidade, potência e poesia. Não há espaço na comunicação – ambiente serial, industrial, sufocante – para esses elementos relegados apenas aos ambientes de Arte. Futuros jornalistas, publicitários e relações públicas apresentam tensões e bloqueios que podem atrapalhar seu desenvolvimento pessoal e profissional. Este estudo é um relato de experiência, traçado com a poesia necessária para os processos de criação e que amplifica a voz, ouvida por meio de grupo focal, de alunos que apontam para a necessidade de preparar corpo e voz para a profissão, de construir a segurança em falar em público, de desenvolver a consciência corporal-vocal, o autoconhecimento e a criatividade.

PREÂMBULO

O que acontece no encontro entre Teatro e Comunicação? O que a experiência interdisciplinar desses campos de conhecimento distintos pode revelar na copulação de suas pedagogias? É a “pedagogia da encruzilhada” (RUFINO, 2019) em que o conhecimento se faz a cada passo, a cada jogo, a cada corpo brincando e se jogando no cruzo de saberes, memórias, culturas, vivências. A epistemologia

da encruzilhada existe em gerúndio – aprendendo, sentindo, conhecendo, graduando, orientando, doutorando – tudo em processo, e por isso mesmo torna-se o relato de uma experiência que ainda é o meio: meio de semestre, primeiras impressões de quatro encontros transformadores com uma turma de 24 alunos, mista, estudantes de jornalismo, publicidade e relações públicas. Encontros que re-verberam princípios interdisciplinares inaugurais e valiosos para a formação do comunicador.

Como normativa de cumprimento de créditos do processo de pós-graduação em Comunicação da UFPR, o doutorando deve executar o estágio de docência. Na articulação entre orientador e orientando nasceu a disciplina optativa para os graduandos intitulada “Processos Criativos em Artes Cênicas”, 60 horas, no Departamento de Comunicação da Universidade Federal do Paraná – DE-COM/UFPR, no primeiro semestre de 2023, ministrada por dois professores, o orientador e orientando. Foram oferecidas 20 vagas. No entanto, a magia se criou entre os graduandos que comentavam sobre optativa em Teatro, algo que se tornou diferencial no Departamento de Comunicação da UFPR. Sendo assim, mais vagas foram abertas e hoje são 26 matriculados. Devido às especificidades das aulas, um número maior de integrantes poderia comprometer a qualidade do andamento dos encontros, visto que a prática cênica como elemento fundamental e que naturalmente propõe um desenvolvimento interpessoal que requisita dos professores uma rigorosa atenção individualizada e em grupo.

OBJETIVOS E METODOLOGIA

No primeiro encontro entre professores e alunos foi apresentada a proposta da disciplina. A ementa foi elaborada com os seguintes objetivos:

- 1) compreender o conceito de artes cênicas aplicadas na comunicação e princípios das linguagens da encenação teatral;

- 2) desenvolver através da prática instantânea a criação de narrativas sintetizadas, objetivas e encenadas;
- 3) ampliar a consciência corporal, vocal e estado de presença física;
- 4) Explorar o corpo como construtor de imagens e símbolos;
- 5) conhecer conceitos básicos de desenvolvimento de personagem;
- 6) compreender a estruturação de narrativa para constituição de espetáculo;
- 7) experimentar processos de produção em artes cênicas;
- 8) criar e encenar um espetáculo teatral; e
- 9) explorar possibilidades de Marketing Cultural na produção de um espetáculo.

O universo do Teatro é amplo e complexo, porém, os objetivos estabelecidos sintetizam processos práticos básicos dessa arte em que a todo momento os integrantes são convidados a relatar suas experiências e percepções no processo tendo como guia a questão em sala: *o que essa prática de hoje colabora para a sua formação em Comunicação?*

É importante salientar nessa conjuntura que o número de faltas na disciplina é muito pequeno. Por alguma razão a disciplina move o desejo de estar na aula e na universidade. Os principais procedimentos didáticos adotados foram:

- 1) práticas de atuação, jogo e improviso;
- 2) práticas de consciência corporal e o corpo como construtor de imagens;
- 3) práticas de voz: projeção, articulação, ressonância, tempo-ritmo e modulação da fala;
- 4) construção de dramaturgia e processos de produção de espetáculo;
- 5) produção, ensaio de espetáculo e apresentação teatral.

FOTO 1 – AULA: PROCESSOS CRIATIVOS EM ARTES CÊNICAS



Fonte: os autores.

FOTO 2 – AULA: PROCESSOS CRIATIVOS EM ARTES CÊNICAS



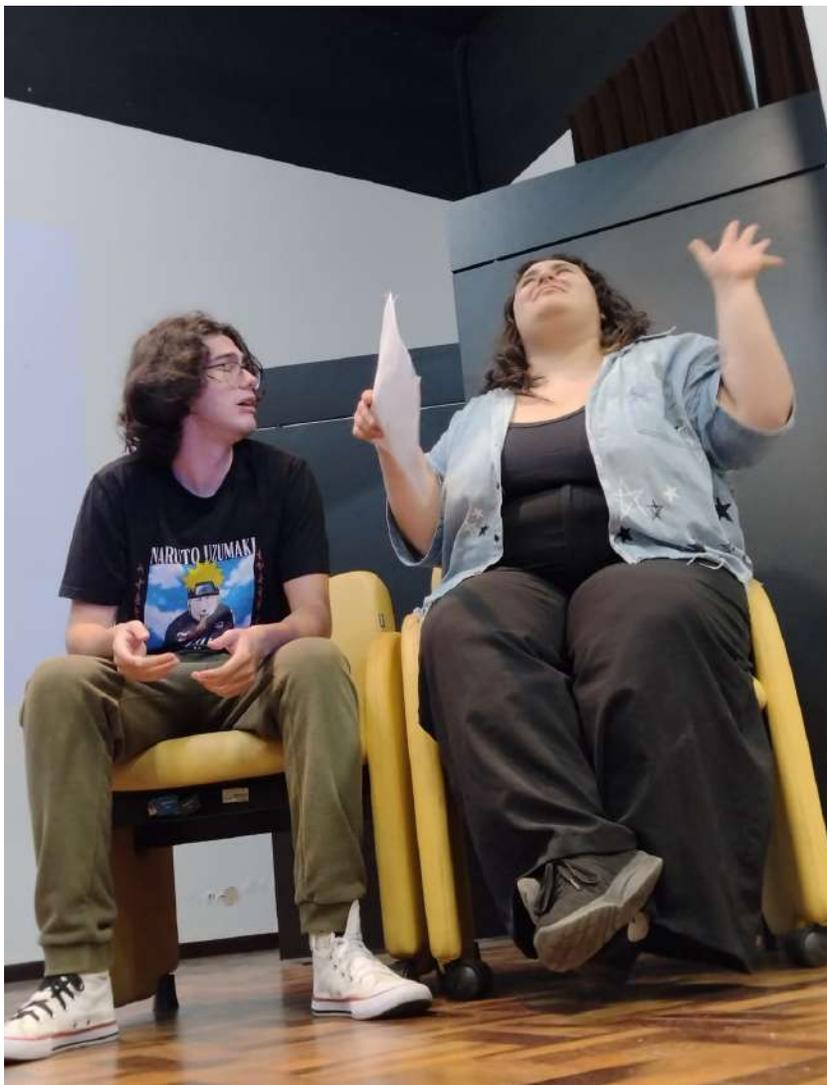
Fonte: os autores

FOTO 3 – AULA: PROCESSOS CRIATIVOS EM ARTES CÊNICAS



Fonte: os autores

FOTO 4 – AULA: PROCESSOS CRIATIVOS EM ARTES CÊNICAS



Fonte: os autores

FOTO 5 – AULA: PROCESSOS CRIATIVOS EM ARTES CÊNICAS



Fonte: os autores

PROCEDIMENTOS DIDÁTICOS

No primeiro e segundo encontros construímos um diálogo partindo do conceito do Teatro e de ator fortalecendo o corpo e a voz como o meio de expressão artística comunicativa. E que voz também é corpo. Uma questão foi colocada ao grupo: *sua voz te representa?* Partimos, então, para uma prática de construção de cena fundamentando os princípios da narrativa: Quem-Onde-Como. Partimos também para a improvisação instantânea estabelecendo a ideia de jogo e principalmente a agilidade de resposta criativa através da necessidade da escuta. A escuta é essencial no jogo de improviso (SPOLIN, 1979). Só se pode responder a uma situação vendo, ouvindo e se conectando a ela.

No terceiro encontro exploramos as potências de expressão do corpo. Focado em princípios de dança contemporânea: fragmentação do corpo para consciência de suas partes, movimentos retos e redondos, contínuos e estacatos, planos alto, médio e baixo. Após essa exploração a construção de cenas corporais em grupos através de temas específicos: solidão, amor, medo e saudade. Abrimos uma discussão do corpo como construtor de imagens e símbolos.

No quarto encontro focamos na expressão vocal. Um vídeo foi enviado aos alunos para que pudessem ver e reconhecer o aparelho fonador na relação entre respiração e fala. Exercitamos a respiração diafragmática, salientando a expansão e controle da respiração na constituição do tempo de fonação. Praticamos exercícios de aquecimento vocal, vibração e ressonância potencializando a voz no espaço e seu direcionamento: *para quem se fala?* Exercitamos projeção e articulação na busca pela fala clara e objetiva em que cada palavra deve ser bem explorada. Seguimos para a organização da fala a partir de poemas de Carlos Drummond de Andrade. Fundamentando o sentido do texto dito, as palavras mais importantes de cada frase que carregam uma interpretação interpessoal, ou seja, para além de dizer se insere o como dizer. Construindo entonações e musicalidades da fala como um ato de sedução a quem ouve. Os alunos seguiam sozinhos na frente da turma, distantes para a projeção da voz e liam seus poemas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Até a presente data, os quatro encontros resultaram em quatro experiências de grupos focais, sempre no fim de cada encontro. Os depoimentos dos alunos são importantes para os direcionamentos das aulas e para medir a recepção da metodologia didática. Porém, revelaram algo mais rico, pois conforme a experiência de cada aluno em seus trabalhos, estágios e sobre bloqueios pessoais com as questões de corpo, voz e criatividade, resultou na seguinte tabela.

TABELA 1 – APLICAÇÕES DO TEATRO NA COMUNICAÇÃO

ÁREA	CORPO	VOZ	CRIAÇÃO
Jornalismo	Postura e presença televisual como repórter, apresentador de telejornal e entrevistador.	Interpretação de TP, ressonância, projeção, intenção, entonação, articulação, direcionamento. No rádio é também necessária a sedução da voz.	Técnicas de improvisação auxiliam para imprevistos no ao vivo e em entrevistas.
Publicidade e Propaganda	Conhecimento sobre artes cênicas contribui para a direção de fotos e filmes publicitários.	Conhecimento sobre técnica vocal para a direção em locução de rádio e televisão.	Conhecimento de criação em teatro contribui para a composição de narrativas (storytelling), roteiros de televisão
Relações Públicas	Postura e presença de palco na apresentação de eventos e cerimoniais.	Aplicação de técnicas como ressonância, projeção, intenção, entonação, articulação, direcionamento.	Produção de textos de discursos para cargos proeminentes na sociedade como políticos e diretores.

Fonte: os autores

Verificamos que, de maneira geral, os profissionais das diferentes áreas da comunicação precisam dominar técnica vocal, falar em público e ter criatividade na resolução de problemas. Especificamente, cada curso apresentou necessidades e aplicações pontuais, específicas para cada profissão. Todo esse processo nos leva a crer que o Teatro se desenhar como disciplina primordial para a Comunicação, mesmo que esteja em seus primeiros passos. Estamos em gerúndio, caminhando.

REFERÊNCIAS

- BAITELLO JUNIOR, Norval. (2005). **A era da iconofagia**: ensaios de comunicação e cultura. São Paulo: Hacker Editores.
- BELTING, Hans. **Antropología de la imagen**. Trad.: Gonzalo María Vélez Espinosa. Madri: Katz Editores, 2007.
- CAMARGO, Hertz Wendel de. **Linguagem e mito no filme publicitário**. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem). Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem, 2011. 246 f.
- CONTRERA, Malena S. e BAITELLO JUNIOR, Norval. A dissolução do Outro na comunicação contemporânea. **Matrizes**. Ano 4 – Nº 1 jul./dez. 2010, São Paulo, Brasil, p. 101-111
- CONTRERA, Malena Segura. **Mediosfera**: meios, imaginário e desencantamento do mundo. Porto Alegre: Imaginalis, 2017.
- CONTRERA, Malena Segura. Publicidade e mito. **Significação**: Revista de Cultura Audiovisual, 29(18), 59-87, 2002. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2002.65558>
- PROSS, Harry. **Medienforschung**. Darmstadt: Carl Habel, 1971.
- RUFINO, Luiz. **Pedagogia das encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.
- SPOLIN, Viola. **Improvisação para o Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1979.



8

LAURA GIORDANI MARQUES
MARIO ABEL BRESSAN JÚNIOR
DARLETE CARDOSO

Pop e grotesco: uma análise da série de televisão *A Família Addams de 1964*

Laura Giordani Marques¹
Mario Abel Bressan Júnior²
Darlete Cardoso³

O grotesco atrai espectadores e admiradores desde o século 15 até os dias atuais. O gênero – ou estética, como alguns autores preferem –, engloba o excêntrico, a comédia, o terror, o burlesco, o anormal e diversos elementos considerados ‘estranhos’ dentro da sociedade. Ainda assim, o escritor Victor Hugo (2014, p. 33) descreve que “como meio de contraste, o grotesco é, segundo nossa opinião, a mais rica fonte que a natureza pode abrir à arte”.

Além das obras de arte, da cinegrafia e da literatura, muitas vezes encontramos esse fascínio pelo grotesco na ‘vida real’. Segundo Doughty (2016, p. 67), no final do século 19, milhares de parisienses iam ao necrotério diariamente para fins de entretenimento. As filas, que duravam horas, e rodeadas de ambulantes vendendo doces, frutas e brinquedos, levavam o público a uma sala de exposição onde ficavam os cadáveres não identificados, expostos atrás de uma grande vitrine. O “espetáculo do real”, como foi chamado, acabou virando um grande sucesso, o que provocou o encerramento das exposições devido a que os funcionários e os reais clientes não podiam realizar suas atividades por conta das multidões.

¹ Publicitária. Mestranda no Programa de Pós Graduação em Ciências da Linguagem – UNISUL. E-mail: lauragiordani17@gmail.com.

² Publicitário. Doutor em Comunicação Social. Professor na Universidade do Sul de Santa Catarina – UNISUL. E-mail: marioabelbj@gmail.com.

³ Jornalista. Mestre em Ciências da Linguagem. Professora na Universidade do Sul de Santa Catarina – UNISUL. E-mail: darlete.cardoso@animaeducacao.com.br.

Na cultura pop, o gênero também conquista telespectadores. O êxito da série *A Família Addams*, inspirada nos quadrinhos de Charles Addams (1912-1988), veio, em grande parte, por conta de seus personagens com personalidades excêntricas e aparências macabras, como Tropeço, o mordomo de dois metros de altura que remete ao Frankenstein; Gomez e seus trens de brinquedo repletos de explosivos; Tio Fester com suas ideias inconsequentes e que pode acender lâmpadas com a boca; e outros personagens que são analisados posteriormente, a partir do problema de pesquisa: como a série *A Família Addams* e seus personagens se encaixam na teoria do grotesco? Como aparece o grotesco na série *A Família Addams* e sua relação com a cultura pop e a memória?

O presente artigo busca entender a ligação de *A Família Addams* com a teoria do grotesco e suas interferências na constituição de memórias coletivas pela cultura pop. Para isso, no que se diz respeito à metodologia escolhida para o presente trabalho, é utilizada a pesquisa qualitativa, do tipo descritiva, por meio da técnica do estudo de caso, delimitado na série televisiva de 1964 inspirada nos cartuns de essência macabra de Charles Addams, como já mencionado acima.

Além da série televisiva, partindo dos cartuns de Charles Addams, diversos filmes foram produzidos, grande parte com ótimas bilheterias, como os filmes de 1991 e 1993, estrelados por astros do cinema como Anjelica Huston, Raúl Juliá e Christina Ricci, além de jogos, séries e filmes de desenho animado, obras de teatro e a série *Wandinha*, de 2022, o que reverbera a formação coletiva de memórias da cultura pop.

GROTESCO, TELEVISÃO E CULTURA POP

A grande responsável pelo sucesso do grotesco foi a igreja católica na Idade Média ao condenar o conceito como manifestações do satânico. A rejeição, como de costume, acabou criando um impacto contrário, uma vez que a atração pelo desconhecido aumentou e promoveu a fama e apreço pela estética. A partir do feito, as figuras se espalharam pela Europa Ocidental no século 16 em forma

de decorações na arquitetura, joias, gravuras e diversos utensílios (LIMA, 2016).

A grande ascensão do grotesco levou até mesmo o Cardeal Todeschini, em 1502, a requisitar decorações na Catedral de Siena, localizada em Siena, Itália, “com essas fantasias, cores e distribuição, *che oggi chiamano grottesché*” (que hoje chamamos grotesco, em tradução livre).

Victor Hugo (2014), romancista e poeta francês criador de *Les Misérables* e *Notre-Dame de Paris*, afirma que enquanto o belo tem uma face, o grotesco tem mil. No belo vemos a alma pura pelo cristianismo, as graças, os encantos e a beleza. Do lado contrário, o grotesco não é só dono de enfermidades e do ridículo, mas também dos vícios, crimes, paixões e luxúria. O mesmo autor indica a diferença de exposição do grotesco em distintas épocas. O grotesco antigo grego, por exemplo, é tímido e se esconde em figuras divinas, como tritões, sátiros, sereias e harpias. Segundo ele, “há um véu de grandeza ou de divindade sobre outros grotescos. Polifemo é gigante; Midas é rei; Sileno é deus” (p. 30). No pensamento dos Modernos, o grotesco é o protagonista. Cria o disforme, o horrível, e até mesmo o cômico e o bufo. É quem dá vida às superstições, quem dá ao diabo seus cornos, pés de bode e asas de morcego.

Como disse Kayser (2013, p. 159), “faz parte da estrutura do grotesco que as categorias de nossa orientação no mundo falhem”. Um exemplo real citado pelo autor, é o morcego – favorito do grotesco – que possui uma mescla anormal das forças em um modo de vida enigmático: um animal vespertino, de voo silencioso, senso agudo e com movimentos velozes e confiantes. Para Wolfgang Kayser, ca-lharia até mesmo a indagação de que o morcego sugaria o sangue de outros seres enquanto dormem. É importante ressaltar que uma das grandes características do grotesco, enquanto utensílios da cena, são os que podem levar o perigo à vida, o que se relaciona diretamente com o perigo que o morcego traz em relação a outros animais, e como vemos em grande parte das cenas na residência dos Addams.

Segundo Lima (2016, p. 20), existe uma idealização de mundo que defende a natureza híbrida ou antinatural – como é o caso do morcego – considerando figuras colossais como algo nobre, uma

representação da abundância. Tal percepção termina reconhecendo as formas monstruosas e fantásticas como expressões extravagantes da “força criadora”.

Na perspectiva de Sodré (1973), o sucesso do grotesco dentro da cultura de massa vem da sofisticação dessa sociedade. O gênero, principalmente quando visto como espetáculo, com suas aberrações, caricaturas e estranhezas, causa a sensação de superioridade em tais indivíduos, que o vê como um mundo distante de seu próprio, como *kitsch*⁴ ou exótico.

E em um lado mais profundo e psicológico, Christoph Martin Wieland (1733-1813), tradutor e poeta do Iluminismo Alemão, citado por Kayser (2013, p. 31), afirma que diante do grotesco, o indivíduo possui sensações geralmente contraditórias, como risadas ante o deforme, o aterrorizante ou até mesmo o monstruoso. Porém, esse primeiro sentimento não deixa de lado o de angústia ou terror, que pode ser causado pelo pensamento de que o universo estivesse “saindo fora dos eixos e já não encontrássemos apoio nenhum”. Esse raciocínio cria um sentido profundo ao grotesco, fora sua parte cômica, onde é visto que a surpresa gerada vem da conexão implícita com o mundo real, ou seja, dá a sensação de que apesar do objeto ser “estranho” e fora da rotina, ele ainda faz jus a uma realidade que não é percebida a todo momento.

No contexto do grotesco, o qual possui diversas análises – tanto a favor como contraditórias –, características e impactos psicológicos, cabe analisar o impacto do grotesco na comunicação televisiva e na cultura pop.

Conforme explicam Sodré e Paiva (2014, p. 88), a matéria-prima da televisão sempre foi a base das representações da sociedade em geral, sendo que ela possui opiniões, informações e modos de agir, tanto do indivíduo comum, como do imaginário, sempre a deixando adepta à linguagem televisiva.

E como era de se esperar, a tevê também cria seus conteúdos

⁴ Tendência estética caracterizada pelo exagero sentimentalista, melodramático e sensacionalista, frequentemente inclinado para o gosto mediano e ‘brega’, que às vezes faz uso de estereótipos clichês inautênticos das tradições culturais. Fonte: *KITSCH*. In: Dicionário Oxford Languages. 2021.

com o grotesco. Apesar da estrutura comentada pelos autores, existe uma grande quantidade de manifestações do grotesco na mídia, as vezes com a aparição do escatológico, de mortes bizarras e do canibalismo, e outras com características estéticas. Nesse sentido, os autores evidenciam que “materialidade, corporalidade e paródia são aqui ideias-chave”.

Sodré (1973) apresenta alguns dos elementos essenciais da linguagem televisiva:

- a) Uma espécie de “minimalismo” em contradição aos conjuntos exagerados;
- b) A delicadeza em oposição ao *glamour*;
- c) As explorações da psique individualizadas com as representações de cada personagem.

Nesse caso, na visão do autor, o que comumente ocorre em veículos como a televisão – e na cultura pop no geral – são ocorrências como a aprimoração de processos de projeção, onde o espectador vê seus desejos e ânsias nos personagens e nas personalidades; a identificação, em que ele inconscientemente copia as qualidades que crê que sejam suas; e a empatia, na qual o receptor se coloca no lugar de quem está na tevê. Isso cria uma espécie de obra em que o público se torna ativo nessa mídia, com *feedbacks* diretos sobre o que é apresentado, principalmente no momento atual, com as redes sociais. No entanto, é importante lembrar que tais retornos podem causar e despertar algumas “contradições sociais”, enfrentando o conservadorismo enraizado de algumas mídias, com ações pseudo moralizantes.

A TV atua, conforme Wolton (1996), como laço social, no qual agrupa telespectadores, de ordem democrática, em torno de uma programação. O sucesso televisivo de *A Família Addams* pode ser explicado na relação social e imaginária da audiência frente a um produto que “foge” dos padrões. E, na nossa visão, também é assim que a cultura pop age, unindo indivíduos com interesses similares por meio desses laços sociais citados pelo autor.

Essa cultura pop, segundo Simone Pereira de Sá *et al.*, “traduz a estrutura de sentimentos da modernidade, exercendo profunda influência no(s) modo(s) como as pessoas experimentam o mundo

ao seu redor” (p. 9). E desde suas primeiras aparições está constantemente se atualizando, criando novos traços, em diferentes formatos, assim como aparições da estética do grotesco, como vemos em *A Família Addams* e outras produções antigas e atuais.

E isso, segundo nossa opinião, pode se referir ao que Hugo (2014) comenta, que o grotesco é “a mais rica fonte que a natureza pode abrir à arte” (p. 33). Convertendo o temor em um “monstro alegre”, o terror cósmico em deboche e transformando entidades poderosas em bobos da corte, o grotesco dá liberdade da normalidade, conforme comenta Costa Filho (2019)

O GROTESCO E A MEMÓRIA DE A FAMÍLIA ADDAMS

Com uma infância repleta de invasões a mansões macabras e visitas a cemitérios, Charles Addams (1912-1988) começou seus estudos das artes na *Grand Central School of Art*, em Nova Iorque, EUA. Devido ao seu gosto incomum pelo “estranho”, Charles conseguiu seu primeiro emprego aos 21 anos, retocando fotos de cadáveres para a revista *True Detective Magazine*, o que fez com que ele descobrisse o “ouro cômico na encruzilhada do mórbido e do mundano, ao mesmo tempo, destacando a magia e o horror da vida cotidiana” (CARNEIRO, 2019, p. 14). Em 1932, consegue vender seu primeiro cartum e mais tarde assina um contrato com a *The New Yorker*, onde publica o que seria sua maior obra-prima: um cartum de uma mulher com aparência de vampira, vestindo um longo vestido preto.

De acordo com Carneiro (2019), o editor do jornal sugeriu que Addams fizesse outros cartuns com a mulher. Como resultado, surgiram novos personagens: um mordomo alto e forte; um colega baixo e de bigode fino; uma menina de tranças longas; um garoto de camiseta listrada; e uma senhora com cabelos brancos e embaraçados. Posteriormente, um homem careca e com a cabeça redonda também é desenhado em uma sala de cinema rindo e se divertindo, enquanto todos os espectadores reagiam em choque ao filme.

FIGURA 1 – CARTUM DO TIO CHICO NO CINEMA,
DO LIVRO *ADDAMS AND EVIL* (1947)



Fonte: Charles Addams (1947).

A famosa série *A Família Addams* (1964) teve duas temporadas, com um total de 64 episódios e foi transmitida até 1966. Por conta de sua produção ter começado dois anos antes da chegada da TV em cores, ela foi filmada em preto e branco, o que potencializou a essência que Charles Addams criou.

Segundo Carneiro (2019, p. 54), o programa, que sempre criticou implicitamente os costumes e a mente fechada da família tradicional dos anos 1960, começou a receber algumas críticas de conservadores, que alegavam que a série estaria doutrinando o público infantil. Entretanto, essas críticas foram ofuscadas pelas opiniões de diversos meios de comunicação que aclamavam a produção.

FIGURA 2 – CENA DE A FAMÍLIA ADDAMS (1964)⁵



Fonte: TV Time (2021).

A televisão, além de sua face pseudo moralizante, tem um lado que estimula e encoraja algumas contradições sociais, conforme explicado por Sodré (1973) anteriormente. O grotesco é visto como a tragédia do gosto clássico, onde as orientações do indivíduo fracassam e se tornam uma espécie de estranhamento do mundo. Esse é um dos motivos do sucesso de *A Família Addams*. Enquanto muitos conservadores se sentiam irritados com os aspectos da série, ela supriu uma necessidade importante dos telespectadores que não necessariamente faziam parte da tal ‘família tradicional’: trouxe algo diferente, que mostrava uma família fora do padrão e sem preconceito algum.

De acordo com Sodré (1973), o grotesco na mídia apresenta manifestações intensas de mortes bizarras, canibalismo e outras estranhezas. Na série, além da extensa árvore genealógica com parentes exóticos dos Addams, também há insinuações ao canibalismo, embora nunca vemos o sangue ou os corpos. Ao longo de todos os episódios da série de 1964, são retratadas situações que, para uma pessoa comum, seriam fatais, como explosões, quedas, torturas e eletrochoques. No entanto, para os Addams, essas atividades são parte da rotina e, de maneira quase sobrenatural, nunca os ferem. Também são exibidas lutas de espadas e facas sendo lançadas, porém, nunca atingem o alvo. Conforme apontado por Kayser (2013), uma característica do grotesco é a presença de objetos cênicos que

⁵ Tradução livre da autora: “Ah sim, ‘Esposa ciumenta atira no marido’, muito bagunçado. Veneno é bem melhor para os carpetes”.

podem causar ferimentos graves e serem fatais para o indivíduo, como é o caso dos diversos instrumentos de tortura encontrados na ‘sala de jogos’ da família.

Além disso, assim como Sodré e Paiva (2014) explicam sobre o grotesco, é um gênero operado pela catástrofe: a trama de *A Família Addams* sempre inicia com um problema caótico. Apesar dessa característica se fazer presente em outras *sitcoms*, com os Addams não temos o clássico final feliz e a esperada lição de moral. Os episódios terminam com a situação aclarada de certa forma, mas não reconciliada, e sim de maneira cômica. O novo universo da série é feito especialmente de elementos repentinos e surpresa, assim como são as partes primordiais do grotesco, como explica Lima (2016).

Halbwachs (2003) explica que, mesmo sendo uma experiência individual, a memória sempre parte de uma ordem coletiva. Os grupos e quadros de referência desempenham um papel importante na formação dessa coletividade. Conforme explica Bressan Júnior (2019), a televisão é um dos dispositivos que influenciam as memórias coletivas. A presença da TV no cotidiano social molda os laços afetivos e sociais, sendo influenciados pelos conteúdos veiculados em sua programação.

Por meio do grotesco, *A Família Addams* sequenciou reminiscências na audiência durante sua exibição na década de 1960 que perpetua até os dias atuais, com narrativas atualizadas, mantendo-se fiel à ideia original. A série provoca a contemplação das coisas como realmente são e de como as vemos na superfície, assim como é explicado por Sodré (1973, p. 73), sobre o grotesco na televisão, onde o belo se transforma e cria as “realidades mitificadas”, assim como as originalmente criadas pelo cartunista Charles Addams.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Embora a estética do grotesco tenha surgido inicialmente devido à condenação da Igreja Católica, seu sucesso perdura devido aos efeitos psicológicos que esse gênero provoca nos indivíduos. Ao permitir que o espectador ria do aterrorizante, do antinatural e do

excêntrico, ele cria um universo paralelo que destaca tudo o que é considerado “estranho” de uma forma comum, dentro de uma realidade que muitas vezes não é percebida na sociedade cotidiana.

Na televisão, o grotesco está frequentemente associado ao cômico, ao monstruoso e ao caricatural, oferecendo uma oportunidade para a contemplação da psique, na qual o terror se converte em humor e o belo se torna bizarro. No entanto, é importante ressaltar que “essas representações incorporam conteúdos (opiniões, atitudes, informações) tanto realistas como imaginários, relacionados à vida cotidiana” (SODRÉ; PAIVA, 2014, p. 119).

A *Família Addams* é caracterizada pelo grotesco em várias dimensões. Uma delas é a constante presença da contemplação: embora a série envolva elementos de terror, seu tom é predominantemente cômico. Os membros da família são retratados como seres monstruosos, mas não representam uma ameaça para os outros. Os personagens são inconsequentes em suas ações, mas ao mesmo tempo provocam humor. Além disso, assuntos considerados “difíceis”, como a morte, são tratados de forma natural na narrativa.

Memórias coletivas foram formadas e repercutem até em conteúdos (re)atualizados na cultura pop. Contudo, destaca-se a função da televisão em armazenar e evocar recordações a partir da arte do grotesco. Comédia e terror, juntos, apreciados com as peculiaridades grotescas, tendem a demarcar seus espaços na coletividade.

Além disso, a série fez grande sucesso porque os telespectadores ansiavam por algo fora dos padrões tradicionais, visto que a televisão muitas vezes trata como homogêneos a apenas alguns setores da sociedade. Sodré (1973) explica que dentre os efeitos do grotesco vemos a angústia do indivíduo ser afastada devido à curiosidade provocada pela estranheza, que o leva para um mundo longe de sua realidade. *A Família Addams* satisfaz tais desejos trazendo a estética grotesca consigo, entre as personalidades excêntricas e o humor ácido dos personagens, além da aparência macabra da série.

Junto às diferentes visões do grotesco, onde alguns se divertem e possuem um fascínio pelo tema, e a outros lhes causa repulsa, os Addams dão as mesmas reações. Dentre seus telespectadores, alguns

acham a temática absurda. Porém, grande parte se sente atraída tanto pelo gênero dividido entre terror e comédia, quanto por todos os aspectos anormais, burlescos e monstruosos de *A Família Addams*.

E se observamos outros personagens fora do universo dos Addams que também fazem parte da cultura pop atual, como a Arlequina e o Coringa, a Elvira, o Jack Sparrow e até mesmo a Eleven de *Stranger Things*, percebemos personagens que não são grotescos em si, mas possuem características da estética, principalmente quando se fala do excêntrico e do obscuro. Essas peculiaridades influenciam no sucesso de cada um desses personagens.

Desde o início das pesquisas bibliográficas até a finalização deste artigo notamos o crescimento e os impactos do grotesco na cultura pop e nos próprios telespectadores, dado o sucesso da série e de outros produtos televisivos e cinematográficos posteriores. O trabalho da temática aclara as dúvidas e os porquês do sucesso do gênero dentro da televisão, na arte e nas mídias em gerais, performando memórias coletivas de geração em geração. Mudam-se os atores, a direção e equipe de produção. Contudo, a memória gravada é a caracterização, estilo narrativo e enredo. Todos explicados pela teoria do grotesco.

REFERÊNCIAS

ADDAMS, Charles. **Addams and Evil**. Nova Iorque: Simon & Schuster, 1947.

BRESSAN JÚNIOR, Mario Abel. **Memória Teleafetiva**. Florianópolis: Insular, 2019

CARNEIRO, Thiago Meister. **As Origens da Família Addams**: como um cartunista desprezioso e um produtor de televisão desempregado criaram uma das maiores franquias da cultura pop. Paraná: Estronho, 2019.

COSTA FILHO, Francisco Carlos. **A estética do grotesco como meio para potencializar a expressividade no corpo cênico**. 125 f. Dissertação (Mestrado) – Curso de Artes Cênicas, Universidade de

Brasília, Brasília, 2019. Disponível em: < https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/37961/1/2019_FranciscoCarlosCostaFilho.pdf>. Acesso em: 24 set. 2021.

DOUGHTY, Caitlin. **Confissões do Crematório**. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2016.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2003.

HUGO, Victor. **Do Grotesco e do Sublime**. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

KAYSER, Wolfgang. **O Grotesco**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

LIMA, Fernanda. **Do Grotesco: Etimologia e Conceituação Estética**. Revista Intertexto, Rio de Janeiro: v. 9, n. 1, dez. 2016. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/324550088_Do_grotesco_etimologia_e_conceituacao_estetica. Acesso em: 19 set. 2021.

PEREIRA DE SÁ, Simone; CARREIRO, Rodrigo; FERRARAZ, Rogério. **Cultura Pop**. Edufba/Compós: Salvador/Brasília. 2015.

SODRÉ, Muniz. **A Comunicação do Grotesco**. 3 ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes Ltda, 1973.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. **O Império do Grotesco**. 2ed. Rio de Janeiro: Mauad, 2014.

TV TIME. **The Addams Family**. 2021. Disponível em: <https://www.tvtime.com/pt_BR/show/77137>. Acesso em: 20 out. 2021.

WOLTON, Dominique. **Elogio do grande público: uma crítica da televisão**. São Paulo: Ática, 1996.

COORDENAÇÃO

DO SIMPÓSIO

CULTURA

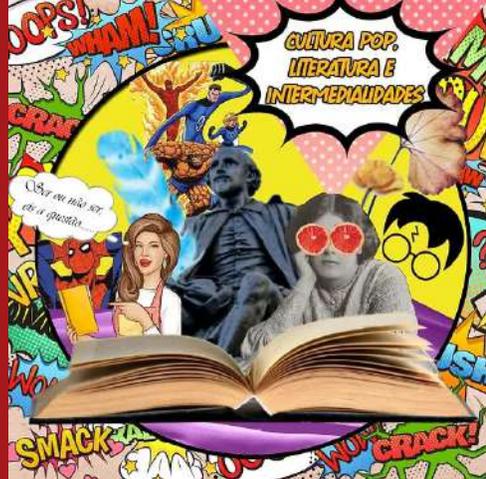
POP

LITERATURA

& INTER

MEDIA

LIDADES



Luciana R. F. Klanovicz
Meggie Fornazari



9

MARIA LUIZA CORREA DA SILVA

Adaptação cinematográfica em “It – A Coisa”: uma análise do Ritual de Chüd

Maria Luiza Correa da Silva¹

Houve um aumento exponencial de adaptações e remakes nos últimos 10 anos dentro da indústria cinematográfica, com a popularização das redes sociais e as demandas sendo globalmente informadas, os produtores perceberam como era fértil o terreno do *fan service*, no qual oferecia aos fãs de obras literárias, sendo eles livros, gibis ou histórias em quadrinhos, novas obras audiovisuais adaptadas destes, usando e abusando de efeitos especiais, categorizando o roteiro de acordo com novas demandas sociais e atualizando a história para o deleite dos fãs.

Ainda dentro desse terreno, o gênero do horror acabou vendo nos remakes e sequências um lugar extremamente generoso para crescer. Muitas obras antigas tiveram filmes refeitos ou continuações nos últimos anos, entre elas: “A Hora do Pesadelo” (1984), “O Massacre da Serra Elétrica” (1974), “Halloween” (1978), “Pânico” (1996), “A Morte do Demônio” (1981) e por aí continua a extensa lista. Trinta anos depois da primeira adaptação da obra de Stephen King, “It - a coisa”, intitulado “It - uma obra prima do medo” (1990), um novo filme resolveu surgir para abraçar os corações dos fãs do palhacinho dançarino. “It - a coisa” (2017) e “It - a coisa, capítulo 2” (2019) foram um grandioso sucesso entre o público e a crítica e reacenderam uma chama de conflitos: como fazer uma adaptação da literatura para o cinema? O que manter, o que retirar, o que modificar?

¹ Graduada em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal Fluminense. Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação/Mestrado Acadêmico em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CineAv) da Universidade Estadual do Paraná (Unespar), membro do grupo de pesquisa GPACS.

Apesar do primeiro filme ter sido um grande sucesso, o segundo gerou muita polêmica entre os fãs da obra, por acreditarem que a adaptação do famoso Ritual de Chüd, o ritual para derrotar o palhaço Pennywise, é impossível de ser adaptado para o audiovisual por ser abstrato demais dentro dos conceitos literários, entretanto, uma outra parte acredita fielmente que é possível fazer essa transição e que os filmes de 2017 e 2019, dirigidos por Andy Muschietti, fizeram isso perfeitamente.

Este artigo pretende entender por que a ideia do ritual criado por Muschietti não se configura como uma traição aos escritos originais de King, e sim, se consagra como uma incrível forma de adaptação de um ritual muitas vezes criticado não só dentro do cinema, mas também da literatura.

AS TEORIAS DE ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA

Ainda que a maioria das adaptações, principalmente as da literatura para o cinema, façam um enorme sucesso entre o público, o conceito de se adaptar uma obra ainda é, frequentemente, criticado pela maioria dos especialistas, que atribuem a mesma um grau a menos de qualidade, a inserindo num contexto limitado remetido a cópia, a não-originalidade.

Linda Hutcheon, uma das pesquisadoras que se propuseram a entrar na estrada tortuosa das teorias da adaptação, defende a ideia de que um filme ou obra audiovisual adaptada da literatura não deve levar em conta a fidelidade como garantia de qualidade. Mas essa é uma teoria levantada –e defendida– pela maioria dos que pesquisam sobre adaptação cinematográfica: uma obra adaptada não deve ser julgada pela fidelidade a original. Mas Hutcheon vai além e sua análise e diz, ainda, que uma obra adaptada não pode –e não deve– ser julgada, estudada e pesquisada apenas sendo comparada com a original, e sim como uma obra individual, única e, principalmente, independente. (HUTCHEON, 2011)

André Brasil, que também se inclinou a defender as adaptações, também defende a ideia de separar fidelidade de qualidade, entre-

tanto, o mesmo propõe outra forma de pensar a adaptação. Segundo Brasil, apesar de concordar com a não limitação da obra audiovisual para com os escritos originais, acredita-se que a ideia do autor do livro deve ser preservada. Brasil incute a essa ideia algo como uma “alma” do livro, que deve ser mantida, ainda que muito da estória seja alterado. (BRASIL, 1967)

Também propondo sua própria teoria da adaptação cinematográfica, Julie Sanders, em seu livro “Adaptation and Appropriation”, divide as adaptações em dois termos, sendo eles: a adaptação, e a apropriação. Sanders também concorda com a não fidelidade, mas sugere uma modificação de termos para definir obras que criam uma história completamente diferente partindo de outras já existentes. (SANDERS, 2015)

Dentro das adaptações, para Sanders, estão aquelas obras que se propõem a adaptar a história original literária para as telas, podendo estar, dentro delas, o nosso objeto de pesquisa, os filmes “It – a coisa” e “It – a coisa, capítulo 2”. Enquanto que, nas apropriações, temos aquelas que se apropriam de um elemento ou de uma história para criar outra completamente diferente. Sanders divide as apropriações em dois tipos: os textos embutidos (embedded texts) e apropriações contínuas (sustained appopriations). (SANDERS, 2015)

O primeiro, segundo a autora, é uma reinterpretação do texto original em um contexto diferente, bons exemplos de textos embutidos são as temporadas de “The Haunting”, dirigidas por Mike Flanagan, a primeira “The Haunting of Hill House” (2018), que adapta o romance de Shirley Jackson, “A assombração na casa da colina” (1959), e a segunda “The Haunting of Bly Manor” (2020), que adapta o conto de Henry James, “A outra volta do parafuso” (1898). Já as apropriações contínuas seriam obras que fazem referência a um original, mas não incluem como uma adaptação propriamente dita. A própria autora afirma que existe uma linha muito tênue entre as apropriações contínuas e um possível plágio. Um exemplo de uma apropriação contínua seria a série “Euphoria” (2019), que se baseou em outra israelense para criar um enredo completamente diferente.

Robert Stam, em seu livro “A literatura através do cinema: re-

alismo, magia e a arte da adaptação”, também vai discutir a necessidade de fidelidade para uma obra cinematográfica adaptada ser considerada boa, tanto pela crítica especializada, como pelos próprios fãs da obra original. Stam acredita que a ideia de relacionar uma adaptação a termos como “traição” da obra tenha uma origem preconceituosa em diversos aspectos. Ele relaciona esse preconceito a pontos específicos como: acreditar que artes antigas são melhores, em detrimento das novas; pensar que se o cinema ganha adeptos, a literatura perde; um preconceito enraizado socialmente contra artes visuais, que vêm de religiões culturalmente contra a adoração de imagens; o endeusamento da palavra escrita como arte primária; a anti-corporalidade, que seria o receio de dar uma forma física a algo dentro do campo ideal; e, é claro, a ideia de ver a adaptação como uma cópia e não algo original. (STAM, 2006)

Stam reitera seu ponto de que a adaptação é um meio para um fim, e de que, apesar do atrelamento a obra original, o conceito de fidelidade não deve ser levado em conta para a discussão sobre a qualidade da obra cinematográfica. Stam nos diz:

Embora seja fácil imaginar um grande número de expressões positivas para as adaptações, a retórica padrão comumente lança mão de um discurso elegíaco de perda, lamentando o que foi “perdido” na transição do romance ao filme, ao mesmo tempo em que ignora o que foi “ganhado” (STAM, 2006, p. 20)

A ABSTRAÇÃO NO AUDIOVISUAL

Não é apenas em seu maior livro, “It”, que Stephen King usa e abusa de retóricas abstratas para dar vida ao que ele se propõe. Livros como “Revival” (2014) e um dos mais novos do escritor, “Depois” (2021), também se utilizaram de mecanismos um tanto quanto irrealis para criar monstros, contextos e termos.

“Revival”, por exemplo, conta a história de um pastor obcecado por descobrir a vida após a morte, depois de perder a mulher e o

filho em um acidente de carro. O pastor, que também é um grande estudioso da eletricidade e leva isso como um pequeno *hobbie*, acaba descobrindo que por meio de uma “eletricidade secreta” poderia entender o que nos espera no pós-vida. Apesar de acreditar (ou querer acreditar, pelo menos) em um paraíso, ao qual ele poderia finalmente encontrar paz e se reencontrar com seus entes queridos, ele se depara com um lugar que o autor descreve como “insano, que jamais deveria ser visto por criaturas mortais”, com uma entidade em forma de formiga que te escravizaria por toda a eternidade.

Os efeitos colaterais são fragmentos de alguma existência desconhecida além de nossa vida’, dissera Charlie, e essa existência estava próxima daquele local estéril, um mundo prismático de verdade insana que enlouqueceria qualquer homem ou mulher que o vislumbrasse. As coisas-formiga serviam a essas grandes entidades, assim como os mortos nus em marcha serviam às coisas-formiga (KING, 2014, p. 326)

King se apodera dos sentidos das palavras para conseguir, através delas, fazer com que o leitor imagine o que seria esse local “inimaginável”, que não pode ser visto ou compreendido por um ser humano. Mesmo que se considere algo completamente abstrato, cada leitor cria e associa aquele local cercado de horrores de alguma forma que o horrorize e o faça temer. Entretanto, quando algo que não se poderia imaginar é colocado dentro de uma adaptação, ele precisa ser palpável, real, imaginável. E como transferir algo que, tecnicamente, seria intrasferível?

No livro de “It”, King descreve o palhaço Pennywise como algo alienígena que a mente humana não consegue processar e, por isso, a vê como uma aranha: “também não é uma Aranha, não de verdade, mas essa forma a Coisa não tirou de nossas mentes; é só o mais próximo que nossas mentes conseguem chegar do que ela realmente é” (KING, 1986). Mas mesmo dentro do próprio livro, o autor reitera:

Eles encararam a Coisa, viram a Coisa com a máscara final deixada de lado, e a Coisa era bem horrível, sem dúvida, mas, depois de vista, sua forma física não era tão ruim e a arma

mais potente foi tirada dela. Afinal, eles já tinham todos visto aranhas antes (KING, 1986, p. 936)

Ou seja, tanto em *It*, quanto em *Revival*, apesar do autor descrever lugares e associá-los a algo incompreensível, ele ainda nos dá uma forma a qual associar, a qual imaginar. Mesmo que a vida após a morte seja algo completamente tenebroso, conseguimos visualizar formigas gigantes como soldados e ainda que um alienígena vindo de fora de um universo que nem foi descoberto pareça fora da nossa órbita de gnose, nós conseguimos facilmente projetar a imagem de uma aranha. O próprio autor nos concede a possibilidade de adaptação.

Além disso, também fica evidente que um diretor, quando se propõe a adaptar uma obra literária, tem um desafio de adaptar sua própria interpretação sobre aquilo, mas ainda achar um lugar comum que também tenha sido imaginado pelas mentes dos fãs. Isso em passagens simples, como frases de efeito famosas ou construções importantes para o filme, como o famoso grito de Bill Denbrough “Hi-yo Silver” no livro de King, ou a famosa frase “Frankly my dear, I don’t give a damn” em “E o vento levou” (1939), é uma alternativa atingível em amostras de obras adaptadas e, também, é claro, é uma maneira descomplicada de agradar e satisfazer os fãs da obra original.

Agora, imagine esse mesmo desafio para um local que é definido como impossível de ser visto pelo olho humano ou impossível de ser entendido racionalmente. Isso se transforma em algo que, evidentemente, vai gerar uma polêmica, seja pela falta de fidelidade ou por falhar tentando ser fiel a algo que foi criado subjetivamente no imaginário de milhares de leitores unidos. Logo, fica claro que a adaptação de um conceito abstrato da literatura para o cinema é, por si só, impossível de agradar.

Dentro da linguística, o termo “linguagem”, segundo o dicionário, se define por “qualquer meio sistemático de comunicar ideias ou sentimentos através de signos convencionais, sonoros, gráficos, gestuais, etc.”. Ou seja, linguagem poderia ser traduzida como um conjunto de sinais que tem a comunicação como sua principal finalidade.

Quando ingressamos nas adjacências dos signos verbais, consegui-

mos empregar expressões reputadas como abstratas e vagas, que exprime uma ambiguidade na qual é, ao mesmo tempo, limitadora para o leitor, mas também o insere num leque de possibilidades subjetivas.

Décio Pignatari afirma que o termo “linguagem” tem, inclusive, uma limitação que não se condiciona às mídias audiovisuais, isso porque, dentro do cinema e da televisão, conseguimos extrair as emoções que são sentidas através da visão e da audição, damos ao espectador uma nova forma de reação a uma possível história. (PIGNATARI, 1984)

Entretanto, ainda que a imagem e o som tragam sensação polivalentes e tenham o privilégio de se escorar em reações físicas humanas, a literatura dá o poder ao leitor de imaginar as formas, os caminhos, os monstros, os cenários e os personagens, mesmo os mais descritos, algo que, dentro do audiovisual, fica condicionado unicamente à imaginação do autor, que acabou, por meio das mesmas imagens e sons, dando uma concretude definitiva ao que antes era imaginado.

O RITUAL DE CHÜD

Para analisar a adaptação do ritual de Chüd foi necessário, primeiro, entender os conceitos de adaptação e também os de abstração dentro da linguagem, tanto na linguagem literária, como na do audiovisual. O ritual, por si só, é um grande conceito anfiguri, imaginado pelo autor para ser, assim como a própria definição do monstro Pennywise, que é um alienígena que espelha os maiores medos das crianças, ou seja, um “corpo” não definido, um contexto completamente filosófico e metafísico.

Entretanto, assim como afirma Brasil na sua teoria sobre adaptação cinematográfica, mesmo que seja uma forma “impossível” de ser adaptada ou fidelizada, há a possibilidade de ainda se manter o “espírito” ou a “alma” da cena descrita, quando esta é formalizada pelas imagens e pelo som.

Ainda que o diretor Andy Muschietti tenha redefinido a forma descrita do Ritual de Chüd no livro, ele ainda conseguiu salvaguardar um manifesto que pode ser descrito como “alma” do ritual, que tinha

a intenção, única e objetiva, de exterminar a existência da “coisa” não só dentro do que nós, humanos, configuramos como realidade, mas também dentro de um cenário subjetivamente imaterial.

O Ritual de Chüd, no livro, é descrito como:

O taelus mostrava a língua. Você mostra a sua língua. Você e ele enrolavam línguas, e os dois mordiam até o fim, de forma que ficavam meio que grampeados juntos, cara a cara. (...) pode parecer l-l-loucura, m-mas o livro d-dizia que d-depois os dois começavam a contar p-piadas e fazer ch-charadas. (...) E-Enfim, s-se o hu-hu-humano risse pr-pr-primeiro a-apesar da d-d-d-dor então o taelus p-podia m-m-matar e-ele e c-c-comer ele. A alma, eu acho. M-Mas sse o ho-homem c-c-conseguisse fazer o t-aelus r-rir pr-pr-primeiro, ele tinha que sumir por cc-cem a-anos.” (KING, 1986, p. 578-579)

Na mesma parte do livro, a personagem Beverly questiona como o ritual poderia ser feito literalmente, visto que seria impossível contar uma piada ou falar estando com a língua presa e grampeada a outra criatura. Ou seja, fica claro que, a partir daí, ainda que o escritor nos dê algo palpável para imaginar, uma língua grudada na outra, ele também se certifica de nos dar a dúvida do “como”, “de que maneira humana poderia ser feita?”.

No capítulo intitulado “O Ritual de Chüd” conseguimos, ou o mais próximo que nossa mente humana consegue, compreender como o ritual é feito e que o “morder a língua” é, definitivamente, uma descrição não-literal de uma ação que só é possível ser traduzida transpassando um nível espiritual e material.

O personagem Bill Denbrough fica cara-a-cara com a criatura e, de alguma forma, os dois se conectam mentalmente, mas os corpos físicos ainda permanecem num mesmo lugar. É interessante mencionar que, ao longo da construção da narrativa, muitos objetos abstratos inimagináveis são arquitetados e destruídos. Em um primeiro momento, o autor nos informa que o ver a imagem física da “coisa” é impossível para o ser humano e que qualquer um que o fizesse seria levado a loucura, visto que durante todo o livro, a “coisa”

espelha os medos das crianças para aterrorizá-las ou se transfigura na imagem de um palhaço, para atraí-las. Dessa forma, quando o autor dá a forma de aranha para o sentido inimaginável, ele já nos faz, instantaneamente, transformá-la em algo palpável, visualizável e, assim como as crianças do livro, não tão assustador assim.

Logo depois, o Ritual também nos informa que a “coisa” vem de fora do universo que nós conhecemos e de fora de um universo que nós também não conhecemos e que ela age de uma maneira completamente diferente “Lá Fora”. A isso, o autor chama de “luz”. Para acompanhar: dentro do palhaço tem um medo, dentro do seu medo tem uma aranha, dentro dessa aranha tem uma luz, e a tudo que era indecifrável, acaba sendo cognoscível.

Sob uma perspectiva cultural, a adaptação faz parte de um espectro de produções culturais niveladas e, de forma inédita, igualitárias. Dentro de um mundo extenso e inclusivo de imagens e simulações, a adaptação se torna apenas um outro texto, fazendo parte de um amplo contínuo discursivo. (STAM, 2006, p. 24)

Quando Bill olha para essa luz é quando ele realmente se conecta aquilo que seria a “coisa”, ele fala com ela por pensamentos e pode dar início (ou continuidade), ao Ritual de Chüd. O lugar a qual Bill é jogado é descrito como uma escuridão, mas a qual ele consegue caminhar e a qual ele é constantemente empurrado para mais perto dessa “luz”, ou também denominado postigos. Quando os postigos são mencionados, é aqui que entra a imaginação, é aqui que o autor termina de tornar tangível, é aqui que, no caso, deve ficar completamente destinado a imaginação. O que tem na luz? O que são os postigos? Segundo o próprio autor, só a partir daí se conheceria de verdade e a fundo o que era a coisa, ou seja, ela não era o palhaço, nem o medo, nem a aranha, nem a escuridão, ela estava atrás de um bloco e escondida por uma luz, que nunca é revelada.

Enquanto Bill é jogado para mais próximo dos postigos, ele começa a pronunciar a frase, um dos seus maiores bordões, “ele soca postes de montão e insiste que vê assombração” (KING, 1986), que

seria uma frase que a mãe dele ensinou para treinamento e cura da gagueira, a qual o personagem sofre profundamente. Então por que, de alguma forma, uma frase utilizada para algo tão concreto, como a cura de um distúrbio puramente humano, poderia servir para destruir um monstro que é descrito como imortal, indecifrável, inumano?

A resposta vem em um pensamento que Bill tem, sozinho, que não compartilha com os outros amigos.

Às vezes, ele ia para o quarto depois e se deitava na cama, com a mão sobre o estômago dolorido, e pensava: Ele soca postes de montão e insiste que vê assombração. Ele pensava cada vez mais nisso depois que Georgie morreu, embora a mãe tivesse ensinado a frase dois anos antes. Ela ganhou um tom sobrenatural em sua mente: o dia em que ele conseguisse andar até a mãe e simplesmente falar a frase sem hesitar nem gaguejar, olhando bem nos olhos dela, a frieza se dissiparia; os olhos dela se iluminariam e ela o abraçaria e diria: “Que maravilha, Billy! Que menino bom! Que menino bom!” Ele não contou isso para ninguém, é claro. Não falaria nem que a vaca tossisse; nada o levaria a revelar essa fantasia secreta, que morava no centro do coração dele. Se ele conseguisse dizer a frase que ela ensinou casualmente em uma manhã de sábado, quando ele e Georgie estavam vendo Guy Madison e Andy Devine em *The Adventures of Wild Bill Hickok*, o ato funcionaria como o beijo que despertou a Bela Adormecida dos sonhos frios para o mundo quente do amor de contos de fadas do príncipe. (KING, 1986, p. 576-577)

O personagem, que foi o primeiro afetado pelas mortes do palhaço Pennywise, que matou seu irmão, caiu num limbo de tristeza e frieza dentro de casa, onde os pais não conversavam mais, no qual ele se sentia culpado pela morte do irmão e se sentia ainda menos amado pela família. Logo, Bill associou a frase, que sua mãe lhe ensinou, a uma possível “cura” para toda a tristeza que ele e a família passavam. A frase, assim como diz o autor, “ganhou um tom sobrenatural”, e é a repetição dela que machuca a criatura. (KING, 1986)

No filme de Muschietti, temos uma abordagem diferente, mas que ainda se segura a mesma definição para o ritual: os bons senti-

mentos, o acreditar em si mesmo, a amizade, o amor, a esperança, é isso que, no final, mata a criatura. Mas como traduzir isso da literatura para o cinema? Stephen King escreveu que a frase que Bill associava a cura, era também a chave para derrotar um monstro que era a representação do mal. Andy Muschietti buscou, entretanto, na representação da união para nos dar a mesma ideia: a esperança e a crença nas coisas boas era o que, de fato, derrotava o vilão.

No primeiro filme, de 2017, as crianças enfrentam seus medos por estarem todos juntos, logo, o medo de um não parece tão assustador para o outro, ou o conceito de amor em que um se sacrifica pelo outro, acaba sendo mais forte que o medo causado por Pennywise. Logo, eles conseguem, juntos, fazer com que o poder da criatura diminua, já que não tem efeito nos sete quando a enfrentam; essa forma de “diminuir” o poder, também se caracteriza abstratamente, mas visualmente, vemos ela recuando dentro de uma luta.

FIGURA 1: IMAGEM DO FILME “IT - A COISA” (2017),
DIRIGIDO POR ANDY MUSCHIETTI.



Fonte: frame do filme

O termo para adaptação enquanto “leitura” da fonte do romance, sugere que assim como qualquer texto pode gerar uma infinidade de leituras, qualquer romance pode gerar um número infinito de leituras para adaptação, que serão inevitavelmente parciais, pessoais, conjunturais, com interesses específicos. A metáfora da tradução, similarmente, sugere um esforço íntegro de transposição intersemiótica, com as inevitáveis perdas e ganhos típicos de qualquer tradução. (STAM, 2006, p. 27)

No capítulo 2 do filme, que adapta a parte adulta do livro, o diretor tem ainda a dificuldade de mostrar, em tela, como o que realmente derrotaria e mataria a “coisa” não poderia ser a crença de crianças, que apesar de fortes e de passarem por situações extremas, ainda têm uma vida de possibilidades e de razões para acreditar. O que acabaria com a criatura definitivamente era a conservação desse espírito depois daquele grupo já crescido, que mesmo que tenham passado por dificuldades e sofrido inúmeras decepções, ainda mantinham a “alma” de criança e a fé na união.

Muschiatti categoriza isso no final do ritual, em que eles se juntam para derrotar a coisa proferindo palavras negativas sobre ela. De que, no fim de tudo, ela era o mal, a desgraça, o inferno sobre a terra. E que a vida na terra, ainda que complexa, era boa sem a interferência da mesma sobre os humanos e, principalmente, sobre a cidade de Derry.

FIGURA 2: IMAGEM DO FILME “IT - A COISA, CAPÍTULO 2” (2019), DIRIGIDO POR ANDY MUSCHIETTI.



Fonte: frame do filme

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O intuito desse artigo foi propor uma reflexão acerca das adaptações cinematográficas e como conceitos abstratos podem ser adaptados para o cinema, ainda que o cinema revele uma concretude e dê uma forma aos mesmos.

É importante considerar o que Robert Stam incutiou sobre as adaptações cinematográficas, que de que uma mudança dentro do cinema não acarreta uma perda para a literatura. Os fãs de carteirinha de Stephen King não perderam um ritual completamente enigmático, dentro de um cenário cosmológico inexistente, mas ganharam uma forma verbal e imagética possível de destruir um monstro palpável e legível.

Ainda que seja óbvio que as opiniões sobre adaptações cinematográficas ainda sejam consideradas polêmicas entre críticos e fãs, é inegável que novas adaptações e, portanto, também novos modos de ver uma mesma obra, seja extremamente popular e rentável dentro da indústria cinematográfica, que atrai o público que já conhece a obra e que também a apresenta a novos espectadores que talvez não teriam contato com a história sem ela.

Mudanças são necessárias quando traduzimos uma obra de um formato para o outro, e mudanças são inevitáveis como precisamos desmistificar um conceito que foi imaginado de milhares de formas diferentes, logo, a adaptação por si só, ainda que sempre seja passível de críticas, jamais deve ser completamente descartada.

REFERÊNCIAS

BRASIL, Assis. **Cinema e literatura: choque de linguagens**. Tempo Brasileiro, 1967.

DA SILVA, Thais Maria Gonçalves. Reflexões sobre adaptação cinematográfica de uma obra literária. **Anuário de Literatura**, v. 17, n. 2, p. 181-201, 2012.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Ed. da UFSC, 2011.

KING, Stephen. **It: A coisa**. Suma, 2014.

KING, Stephen; BIES, Océane; GASSIE, Nadine. **Revival**. Albin Michel, 2015.

PIGNATARI, Décio. **Signagem da televisão**. Brasiliense, 1984.

SANDERS, Julie. **Adaptation and appropriation**. Routledge, 2015.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies**, n. 51, p. 019-053, 2006.



10

GIOVANA SANTANA CARLOS
MAYARA ARAUJO

“Um dorama para chamar de meu”: a relação entre romances de amor e K-dramas na escrita de fãs no Brasil

Giovana Santana Carlos¹
Mayara Araujo²

Conteúdos e produtos da cultura pop internacional geralmente são atribuídos a países como os Estados Unidos e a Inglaterra, e levam a reflexões tais como a globalização cultural. Entretanto, fora do eixo ocidental, países cujas indústrias midiáticas têm se tornando gradativamente mais expressivas mundialmente mostram uma dinâmica não tão unilateral, sendo o pop internacional produzido e consumido em diferentes culturas, como no caso da Coreia do Sul. Buscamos ressaltar neste artigo características e possíveis desdobramentos no contexto brasileiro do fenômeno cultural conhecido como *Hallyu* ou Onda Coreana (*Korean Wave*). Este refere-se ao levante cultural de caráter transnacional da Coreia do Sul através de seus filmes (*K-movies*), músicas (*K-pop*), dramas de televisão (*K-dramas*), gastronomia (*K-food*), cosméticos (*K-beauty*), entre outros (MAZUR, 2018; SHIM, 2006).

O levante sul-coreano no cenário global teve início na década de 1990, sob o comando de presidentes que tinham como um dos objetivos de Estado estimular a indústria cultural nacional, pois entendiam que essa indústria poderia ser uma peça-chave para o

¹ Doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos). E-mail: giovanacarlos@gmail.com.

² Doutora em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense (UFF). E-mail: msoareslpa@yahoo.com.br.

crescimento econômico do país (KWON, KIM, 2014; KIM, 2011). Essa constatação operou como mola-propulsora para a emergência da Onda Coreana, um movimento midiático-cultural que abarcou uma série de produtos de origem sul-coreana e que conquistou enorme popularidade mundial. Os dramas de televisão sul-coreanos (K-dramas) tornaram-se o principal representante do movimento e ajudaram a tornar a *Hallyu* transnacional (SHIM, 2008).

A crise financeira asiática de 1997 e a liberação midiática ocorrida na mesma década foram fatores decisivos para a expansão da Onda Coreana na Ásia, uma vez que a Coreia do Sul se aproveitou desse momento para reduzir os preços de seus dramas televisivos e atrair importadores (MAZUR, 2018). O país conseguiu desbancar a hegemonia japonesa no que tange a esfera da exportação de dramas televisivos na região, visto que os países vizinhos procuravam alternativas mais baratas para compor suas grades de programação (CHUA, IWABUCHI, 2008).

Com o sucesso obtido pelos K-dramas, a música pop sul-coreana (K-pop) também foi introduzida na região. É um elemento muito presente nas narrativas do formato televisivo, tanto enquanto trilha sonora como cantores atuando nos dramas. O K-pop é o motor da segunda fase de expansão da *Hallyu* que visava atingir um público para além da Ásia. Com a ascensão da web 2.0, a indústria cultural sul-coreana reconheceu esse espaço como um ambiente propício para disponibilizar suas produções televisivas e musicais, em favor de facilitar e ampliar o consumo dos países vizinhos. Como ressalta Mazur (2018), foi através do Youtube e Facebook que clipes de K-pop e dramas de TV começaram a ser visualizados também por países do Ocidente, que ainda não recebiam o pop sul-coreano de maneira oficial. A partir da difusão digital e do interesse crescente dos fãs internacionais por esses produtos, a Onda Coreana começou a se movimentar em meio aos fluxos ocidentais e, a indústria sul-coreana, a criar estratégias de expansão global, para além do continente asiático. Esse movimento resultou na concessão de direitos de exibição de K-dramas para algumas emissoras de países da América Latina, sem custo algum (IADEVITO, BAVOLEO, LEE, 2010).

Partimos do pressuposto de que a Coreia do Sul vive um eferescente momento de exportação de seus produtos culturais e midiáticos cujo movimento pode ser reapropriado por parte dos países receptores. Assim, analisamos o caso dos “*K-rom*” (*Korean-Romances*): livros de enredo romântico inspirados na cultura pop sul-coreana, o qual chamamos aqui de “dorama literário”. Diferentemente de outros produtos culturais e midiáticos que levam a letra “K” para demarcarem sua nacionalidade, estes livros não são escritos por autores sul-coreanos, mas sim por escritores de outros países habituados a consumir produtos oriundos da Coreia do Sul. Trata-se de produção e consumo em um nicho de público específico, o qual busca conteúdos que convergem entre si apesar das diferentes plataformas que se encontram. Como elucidamos adiante, as próprias escritoras afirmam ser fãs de K-dramas. Portanto, tratamos esse público como fãs transculturais (CHIN, MORIMOTO, 2013), ou seja, apesar de diferenças socioculturais, são atraídos por produtos midiáticos de nações diversas, como a brasileira e sul-coreana, criando laços de afeto com o fandom local e global, focados na comunicação e identificação transcultural presente nesses produtos, tais como valores e ideais (HAN, 2017).

Assim, optamos por analisar o livro “Um Dorama Para Chamar de Meu”, de Marina Carvalho, autora brasileira consagrada entre as fãs de romances de amor, e que traz explícitas relações com o universo dos K-dramas e telenovelas brasileiras. Temos como objetivo compreender o processo de consumo e produção de fãs transnacionais à luz de suas próprias leituras dos K-dramas e reapropriações desses conteúdos em um contexto brasileiro.

BREVE HISTÓRIA DO K-DRAMA NO BRASIL E SUAS CARACTERÍSTICAS

No Brasil, até recentemente a cultura pop asiática era reconhecida a partir das lentes japonesas, por conta da imponente imigração japonesa para o Brasil e, em paralelo, pela presença midiática-cultural de seus elementos pop em nossas redes digitais e de televisão. Em 2012,

o sucesso do hit *Gangnam Style* impulsionou o consumo de K-pop e, conseqüentemente, expandiu o alcance da *Hallyu* no Brasil. Conforme Urbano (2017), as práticas de tradução e legendagem no ambiente digital de animações japonesas promovidas pelas comunidades de fãs foram essenciais para que o interesse pelos dramas de TV sul-coreanos florescesse e expandisse em fóruns e websites brasileiros. Com isso, no início dos anos 2000, os K-dramas começam a ser legendados e distribuídos de forma expressiva nessas comunidades. Atualmente, a quantidade de K-dramas legendados de maneira não-oficial e distribuídos para o consumo dos fãs chega a inclusive superar a quantidade de dramas japoneses (ARAUJO, 2018).

No âmbito dos canais oficiais, podemos ressaltar a importância das plataformas de *streaming* de amplo alcance, como a Netflix que disponibiliza dramas dublados em português. De acordo com o professor Ha Joo Yong, do departamento de mídia da Universidade de InHa, na Coreia do Sul, essa parceria com a Netflix pode ser interpretada como uma oportunidade para impulsionar a propagação de conteúdo da *Hallyu* em outros lugares do mundo (*Korea Times*, 2016)³. Estima-se que mais de uma centena de K-dramas esteja disponível para consumo de maneira legalizada no Brasil somente através da Netflix (URBANO, ARAUJO, 2017). Também podemos destacar plataformas centradas no nicho de mercado consumidor de produções asiáticas, como a plataforma de streaming norte-americana *ViKi*, a qual disponibiliza K-dramas de maneira oficial e gratuita, e o antigo *DramaFever*, que iniciou as atividades no Brasil em 2011 e as encerrou em 2018.

Quanto à especificidade do K-drama, o formato “drama de TV” pode ser entendido como uma estrutura híbrida, que adota características tanto das telenovelas quanto das séries televisivas. Portanto, é único e deve ser entendido como uma expressão cultural específica do contexto do Extremo Oriente. É oportuno destacar que os dramas de TV tais quais são consumidos hoje no Brasil, tem sua origem no Japão, durante a década de 1980, a partir do gênero *trendy dramas*. Esses “dramas da moda” tem como característica fundamen-

³ Disponível em: < http://www.koreatimes.co.kr/www/news/tech/2016/01/133_194897.html >. Acesso em: 30 jun. 2022.

tal apresentar histórias com problemáticas amorosas e/ou profissionais dos personagens e, em paralelo, trazem grandes hits de músicas como trilha sonora, apelam para as belezas turísticas dos países e convidam celebridades locais (*idols*) como protagonistas. Em seu momento de concepção estrutural, os *trendy dramas* buscavam uma renovação do público consumidor e, assim, focavam na audiência feminina e jovem. O formato foi reapropriado em diversos países, como na Coreia do Sul, China e Taiwan (URBANO, ARAUJO, 2017; DISSANAYAKE, 2012), ao incorporar elementos de sua respectiva cultura e inserir o seu caráter nacional ao mesmo tempo que todos mantêm características em comum (DISSANAYAKE, 2012).

Os dramas de TV sul-coreanos geralmente trabalham com roteiros simples, buscam vender as belezas do país - em diálogo com *landscapes* de capitais globais - e dos corpos dos atores sul-coreanos. Costumam ter entre 16 e 20 episódios, com uma hora em média de duração. São veiculados uma ou duas vezes por semana. Esses produtos televisivos costumam ocupar a parte noturna das emissoras, abraçando um espaço considerado importante das grades. Os arcos narrativos tendem a ser grandes, sendo abertos no primeiro episódio e se fechando apenas no último, restando pouco espaço para outras temporadas.

Os K-dramas reproduzem uma lógica de indigenização, absorvendo a padronização do formato e da fórmula narrativa dos *trendy dramas* japoneses, mas adaptando para a realidade local, ao utilizar atores e idioma locais. De forma geral, os K-dramas investem em narrativas que apresentem um senso de identidade coletiva, aproximando-se de uma identidade “asiática” (ARAUJO, URBANO, 2017; SHIM, 2006), ao trazerem características socioculturais comuns a diversas nações do continente e, em paralelo, procuram também dialogar com características interessantes ao público ocidental, o que gera a ideia de uma modernidade globalizada. Não é ocasional, portanto, que o K-drama tenha assumido o protagonismo em relação à sua contraparte japonesa (*J-drama/dorama*⁴) e seja mais consumido ao redor

⁴ É importante salientar que no artigo adotamos “dorama”, palavra japonesa para “drama” para designar dramas de TV asiáticos no geral ou ainda como sinônimo de K-drama. No Brasil, o termo é encontrado na mídia e fandom.

do mundo (ARAUJO, 2018; ARAUJO, URBANO, 2017).

No que diz respeito à estrutura narrativa, Dissanayake (2012) elenca alguns pontos-chave que são privilegiados pelo formato, dentre os quais o fato de que as histórias costumam ser centradas em diálogo com a instituição família, a importância do corpo humano na construção de significado, o esforço no roteiro para evitar ambiguidades e a presença constante de temáticas do cotidiano. Há poucos núcleos de personagens e a narrativa transcorre de maneira melodramática, com muitas reviravoltas e com ganchos bem elaborados de um episódio para o outro. Embora os K-dramas abarquem uma vasta gama de gêneros (suspense, comédia etc.), é recorrente a aparição de narrativas que privilegiem relações amorosas heterossexuais entre os protagonistas (KIM, 2011). É a partir dessa importante característica dos K-dramas que os “doramas literários” são estruturados, assim como os romances de amor.

DORAMAS LITERÁRIOS: A ONDA DE LIVROS BASEADOS NA HALLYU

A popularidade da Onda Coreana trouxe um movimento de textos escritos por fãs de produtos midiáticos sul-coreanos. Alguns ficaram apenas entre fãs, através de *fan fictions* (fanfics), outros em publicações oficiais de livros, tanto de fãs que se tornaram escritoras profissionais, como aquelas que já eram reconhecidas no mercado editorial. Associado ao consumo de romances de amor (“*romance novels*”) (CARLOS, 2019), as fãs produzem e consomem os chamados “*K-rom*”, livros de romance com inspirações na cultura pop sul coreana, ou ainda, o que intitulamos de “dorama literário”.

No contexto internacional, uma breve busca na rede social para leitores *GoodReads* (www.goodreads.com) possibilita observar esse fenômeno através de listas de títulos categorizados por ranking de popularidade a partir de uma temática específica. Para fãs da *Hallyu*, há listas de livros em inglês como: “*Kdrama book*”, “*Best K-pop & K-drama Books*” e “*What to Read if You Love KDramas!*”. No topo das listas estão títulos como “*Snowflake Kisses: A Kpop Romance Book*”

(2016) de Jennie Bennett e “K-Love (Korean Drama Series Book 1)” (2017) de Devon Atwood e Alice Cornwall. Pelos títulos, são nítidas as referências tanto ao K-drama quanto à música pop coreana.

No Brasil, também é possível encontrar livros baseados em dramas sul-coreanos, entre eles: “Pule, Kim Joo So” (2017), da jornalista e youtuber Gaby Brandalise, inicialmente publicado no Wattpad (<https://www.wattpad.com/>), plataforma de escrita e leitura gratuita, tendo 12 mil leitura em um mês⁵ antes de ser lançado pela editora Verus; “O Príncipe Coreano” (2018) e a “Princesa Coreana” (2019), da escritora Mia Antiere, cuja página de Facebook dos livros possui mais de 10 mil curtidas⁶; e “Um Dorama Para Chamar de Meu” (2019), da jornalista e professora Marina Carvalho, escritora *best-seller* de romances brasileiros desde 2013. Enquanto Gaby possui um canal no Youtube em que se dedica a falar de diferentes produtos relacionados à *Hallyu*, tendo lançado recentemente “Meu Pop Virou K-Pop” (2019), livro de não-ficção sobre o pop sul-coreano, Mia e Marina são conhecidas no meio de romances de amor: Mia, pela série de romance erótico “Depois da primeira vez” (2016-2017) e Marina, pela duologia de romance de época “Amor em tempos de Ouro” (2016-2017). Em comum, elas relatam em entrevistas que são fãs de K-dramas e destacam títulos ou personagens que inspiraram suas histórias.

FIGURA 1 – CAPAS DE ROMANCES BRASILEIROS BASEADOS EM K-DRAMAS



Fonte: divulgação – www.amazon.com.br, 2022.

⁵ Dado disponível em: <https://gente.ig.com.br/cultura/2019-09-16/com-onda-k-pop-consolidada-doramas-podem-ser-explorados-na-literatura.html>. Acesso: 30 jun. 2022.

⁶ Disponível em: <https://www.facebook.com/OPrincipeCoreano/>. Acesso: 30 jun. 2022.

As capas dos livros inspirados em K-dramas geralmente apresentam indicação direta de seu conteúdo: como nas obras de Gaby e Mia em que se lê “inspirados em doramas” ou no próprio título com palavras como “dorama” no caso de Marina, e “coreano/a”, no caso de Mia. Outra forma de referenciar o pop sul-coreano é através de imagens com pessoas de características físicas asiáticas e elementos que remetem ao imaginário asiático, como os ideogramas na capa do primeiro e as flores de cerejeira na última. Na figura 1 é nítido como os corpos dos modelos ficam em destaque e já alertam da presença oriental nas obras.

A relação entre fãs de romances, telenovelas e K-dramas está entre os dados apresentados a partir da pesquisa de cunho etnográfico e quantitativo realizada por Carlos (2019). Ao caracterizar as leitoras desse gênero literário, constatou-se que a maioria são mulheres jovens, consumidoras de outros formatos midiáticos da cultura pop nacional e internacional, além de livros. O que une essas três mídias é o fato de apresentarem em suas narrativas uma ou mais relações românticas como o foco central ou periférico. A definição do romance de amor (“*romance novel*”) destaca exatamente como tema central o romance. Portanto, a história é focada na trajetória de um casal, ou mais de um, até terminar em um final feliz (REGIS, 2007). Um exemplo clássico do gênero é “Orgulho e Preconceito” de Jane Austen, cujo foco romântico está no casal Elizabeth e Sr. Darcy. O final feliz está presente tanto nos livros como em suas adaptações audiovisuais, levando a uma convergência de público para diferentes mídias, seja por causa de versões mais fiéis ou mais livres, como no caso da telenovela da TV Globo “Orgulho e Paixão” (2018), baseada em diversas obras de Jane Austen. E, claro, o mesmo ocorre com os doramas literários.

Aliado ao conteúdo de romance, o protagonismo feminino é muito forte nesse gênero literário, pois é escrito e lido por uma grande maioria de mulheres (tanto dados nacionais quanto internacionais apontam cerca de mais de 90%), resultando em representações femininas mais apuradas de suas realidades. O enredo de “Orgulho e Preconceito”, por exemplo, gira em torno da questão da mulher branca

da elite inglesa no século XIX que dependia do casamento para ter sua situação financeira assegurada, já que a lei da época não permitia mulheres terem propriedades. Além de conseguir um casamento, a protagonista consegue casar-se também por amor.

Em comparação, no K-drama *“Romance is a bonus book”* (2019), acompanhamos os dilemas da coreana Kang Dan-I que inicia a trama desempregada e sem um lugar para morar na Coreia do Sul em tempos atuais. A história se desenvolve a partir do momento em que mente em seu currículo para ser contratada em uma editora num cargo abaixo de suas aptidões, pois durante os anos iniciais da filha se afastou do mercado de trabalho e não consegue retomar a profissão na mesma posição que tinha devido à descrença dos empregadores de que consiga retomar o ritmo e focar no trabalho. O marido a abandonou e ela tenta reerguer-se. Para a população sul-coreana, a hierarquia é uma estrutura social importante e ter alguém com formação superior servindo pessoas de níveis mais baixos causa extremo desconforto para todos, fator que gera tensão ao longo dos episódios para que seu segredo não seja revelado. Seu par romântico é o amigo e editor Cha Eun-Ho que a ajuda a esconder a verdade. Assim, percebemos que a relação entre K-dramas e livros de romance é muito estreita, pois independentemente da plataforma, o romance está sempre em foco, mesmo que seja acompanhado de outros elementos como fantasia e suspense.

Entre os livros e os K-dramas, entretanto, há a telenovela como elo agregador de consumidoras brasileiras. Embora os dramas de TV só tenham se popularizado no Brasil em meados da década de 2000, os livros de romance já eram consumidos desde 1978, graças às publicações românticas da editora Harlequin, conhecidas como “livros de bancas”. Esses livros ficaram famosos por suas capas (torsos masculinos em destaque ou casais em poses sensuais) e preço acessível, que agregados ao foco feminino e leitoras de classe sociais mais baixas, ganharam reputação controversa. Antes mesmo dos livros de bancas, as brasileiras já estavam acostumadas com outros produtos midiáticos que privilegiam o romance desde a década de 1950 - como a fotonovela e as telenovelas (LOPES, 2002). As fãs de

romances também são “noveleiras” e, algumas dessas, “dorameiras”, como se autoproclamam. Assim, as “fãs entendem e estendem os objetos ou textos de uma outra cultura através de meios que possuem à sua disposição dentro de seus próprios contextos culturais” (CHIN, MORIMOTO, 2013, p. 103).

“SERÁ QUE ESTOU VIVENDO DENTRO DOS DORAMAS A QUE ANDO ASSISTINDO?”⁷

Optamos por analisar o livro “Um Dorama Para Chamar De Meu” (2019) de Marina Carvalho, publicado pela editora Astral Cultural, para explicitar a relação existente entre a tríade K-drama-romance-telenovela. Procuramos mostrar os diálogos entre a cultura brasileira e a sul-coreana, possibilitando observar como os conteúdos que marcam a dramaturgia estrangeira e nacional são transpostos para o livro.

A história é sobre Marina Pena, assessora de comunicação em uma editora. Ela vai assessorar o fotógrafo Joaquim Matos/Yoo Hwan-In durante a turnê pelo Brasil de sua última obra. A contracapa do livro a define como “uma mulher forte, independente e, além de tudo, lutadora de boxe” e descreve ser: “uma história cheia de romance, reviravoltas emocionantes e cenas dignas de novelas orientais [...] Mariana e Joaquim precisarão não apenas aprender a lidar com as diferenças culturais como também com uma ameaça vinda diretamente do passado do fotógrafo, lá da Coreia do Sul”.

Ao longo de 320 páginas acompanhamos os percalços do casal, num primeiro momento ao se conhecerem e se apaixonarem e, num segundo, para resolver o mistério que envolve o passado da família de Joaquim/Hwan-In. No início, Mariana não entende o jeito de Hwan-In, vendo-o como frio e distante. Aos poucos ele vai se abrindo enquanto ela vai descobrindo a cultura sul-coreana. Ambos residem em São Paulo, porém Hwan-In veio com a família para o Brasil quando tinha 10 anos de idade, adotando o nome Joaquim devido à pronúncia próxima do nome coreano em português. Algumas situações come-

⁷ Este é o título do capítulo 13 de “Um Dorama Para Chamar De Meu”.

çam a aparecer durante a turnê criando um suspense: o carro estraga, desconfiam de perseguições e Hwan-In sofre acidentes que quase o matam. Embora não saibam o porquê, a máfia sul-coreana está atrás dele. Ao viajar para a Coreia do Sul ele descobre o motivo: o amigo de seu pai quer vingança por ter casado com a mulher que desejava, a mãe de Hwan-In. Ambos eram da máfia, porém o pai fugiu do amigo/rival para o Brasil. Portanto, pede que a mãe se entregue ou o filho será morto. Após vários dias presos e torturado, Huan-In é solto através de uma ação conjunta entre as polícias do Brasil e da Coreia do Sul. Ao fim, o casal termina feliz e casado.

Como em um K-drama, o enredo apresenta poucos personagens e arcos narrativos. Além do casal, há as famílias: Mariana com os pais e uma irmã e um irmão, Hwan-In com sua mãe; poucos amigos de ambos os lados, como Seo-Joon, amigo sul-coreano do protagonista, que ajuda a encontrar o vilão mafioso. O foco é quase apenas no casal, em como ficarão juntos, lidando com os preconceitos entre ambos e da parte da mãe que queria uma coreana legítima para seu filho e o perigo de morte que Hwan-In enfrenta com a máfia. A narração do texto se dá principalmente pelo ponto de vista de Mariana, porém também acompanhamos o de Hwan-In.

Como explicitado anteriormente, já na capa do livro identificamos a relação com a cultura sul-coreana ao apresentar um modelo asiático vestindo paletó, muito comum em personagens de K-drama. Uma das profissões mais representadas é a de CEO, quando não muito herdeiro de uma grande corporação (“*chaebol*”). Flores de cerejeira também compõem a imagem, remetendo ao imaginário exotizado da cultura asiática. Ao longo do texto, os olhos de Hwan-In são descritos de forma a criar a imagem mental de sua nacionalidade por “suas feições orientais” ou ainda “ele apenas estreita o olhar—já estreito por natureza”, como aparecem no capítulo 2⁸. Percebemos que o corpo estereotipadamente “asiático” é uma marca imagética utilizada pela autora para que se crie a identificação com a influência dos K-dramas no livro.

Há também referência em diversos momentos da narrativa de

⁸ Como o livro foi lido em ebook, apresentamos as referências através dos capítulos para quem deseja localizar as citações.

outro romance de amor: “Cinquenta Tons de Cinza” (2011) de E. L. James. No início do enredo, Mariana está em um bar com as amigas assim como Hwan-in e amigos coreanos. Elas observam os homens falando em outra língua e supõem serem estrangeiros. Após vários drinks, as mulheres começam a falar alto sobre eles, em especial sobre a beleza de Hwan-in. Mariana, acreditando que não entendiam, diz “Por ele, tiraria a roupa de luz acesa, até aceitaria ser Anastasia Steele”. A trilogia de James é conhecida por seu conteúdo erótico que flerta com o BDSM, sendo Anastasia a protagonista. Posteriormente, Hwan-In cita a personagem várias vezes, perguntando de quem se trata por dizer não conhecer, para deixar Mariana encabulada. Essa referência nunca é explicada, é preciso conhecer os livros ou filmes para compreendê-la, o que remete à escrita de uma obra voltada para um público conhecedor ou fã desse romance de amor.

Perceber a identidade dos leitores como fãs de doramas é possível graças a diversos momentos na obra de Marina Carvalho. Logo no início, em “Nota da Autora”, Carvalho descreve que só precisou

assistir a um drama japonês e a um histórico sul-coreano para perceber que tinha entrado num caminho sem volta [...] Resultado: eu me viciiei, assinei dois serviços de streaming exclusivos, fiz mãe, irmã, tias e betas se apaixonarem também e, vejam bem que audácia, escrevi este livro inspirado nessa minha paixão. Não me julguem pela ousadia e pretensão. Existem dorameiras de raiz, aquelas que estão nessa vida há anos, enquanto eu sou um embrião ainda.

Além de destacar ser fã, ainda explicita uma hierarquia e gênero no *fandom*, pela predominância de mulheres e por sua paixão ser mais recente⁹. No prefácio, a blogueira Lisse Cunha, anuncia a quem faz parte deste universo: “*anneyong haseyo, chingus!*¹⁰—, com certeza vai lembrar sua trajetória. Se ainda lhe for novidade, seja mais do que bem-vindo, pois aqui você vai se apaixonar por uma cultura e abraçá-la como se fosse sua”. A mensagem já comunica que o título pode

⁹ A predominância feminina também nos faz escrever o plural feminino, caracterizando “leitoras”, “as fãs” e afins, compreendendo que há homens também, porém a maioria dos consumidores são mulheres.

¹⁰ Tradução do coreano: “Sejam bem-vindos, amigos!”.

ser lido por quem não conhece a cultura coreana, mas para iniciados, encontrará muitas coisas em comum entre a ficção e a realidade.

Conforme a personagem do livro começa a assistir K-dramas, também ressalta como se viciou e o que a agrada e a desagrada, cita títulos populares reais assim como atores masculinos em destaque. Compara situações em que vive como se fosse personagem em um dorama, como no capítulo 18 em que pensa: “Continuo me perguntando como cheguei ao ponto de me envolver com alguém que faz minha vida parecer ter saído diretamente de um roteiro de dorama”. Como Hwan-In sabe que Mariana está assistindo K-dramas, no capítulo 34, pergunta:

— Me diga, Mari, sou ou não sou mais legal que todos aqueles atores de doramas que você ama? Solto um muxoxo.

— Não acho que seja uma boa esse negócio de fazer comparações. — Reviro os olhos.

— Mariana, Mariana...

— Ah, Hwa-In, não vê que estamos vivendo nosso próprio dorama?

Através destes exemplos, percebemos que as referências ao K-drama se dão de duas formas: uma é a personagem descobrindo a cultura sul-coreana e se tornando fã de k-dramas emulando características que todas as fãs podem adquirir conforme relatado pela escritora e blogueira; e a outra, é a narração da personagem, num modo quase metalinguístico, ao comparar os acontecimentos de sua vida ao roteiro e encenação de um dorama, assim como os elementos que a escritora apresenta.

A cultura sul-coreana surge no livro através da interação entre os personagens, em como Hwan-In age no mundo ao seu redor e ao apresentar aspectos de sua cultura para Mariana. São explicitados no texto a questão de hierarquia e respeito aos mais velhos, predominantes na sociedade sul-coreana; entre falas e trocas de mensagens de texto os personagens falam palavras em coreano que são grafadas tanto na escrita romanizada como em *hangul*. Por exemplo, no capítulo 27, Hwan-In escreve: “*Annyeonghaseyo*, minha Mari. Em coreano, essa palavra enorme significa ‘oi’”. Há momentos em

que Mariana tenta repetir alguma palavra e a escritora grafa sua tentativa falha, apontada pelo rapaz; há a explicação do ato de servir *soju*, bebida alcoólica popular na Coreia, sendo muito comum cenas nos K-dramas em que os personagens bebem (e em algumas ficam bastante bêbados); ele a leva num passeio para Bom Retiro, bairro em São Paulo/SP, onde há forte presença de imigrantes coreanos e estabelecimentos comerciais em que ela experimenta alimentos da culinária asiática que conhece pelos K-dramas.

Embora a cultura sul-coreana seja um grande foco da obra, Carvalho apresenta também a interface com o Brasil e nossa cultura pop. Ao abordar o bairro paulista apresenta a realidade de coreanos no país, por exemplo. Se nos doramas o K-Pop aparece para compor a trilha sonora, no livro apenas é citado pelos personagens, sem apresentar títulos ou artistas. Entretanto, trechos de músicas brasileiras aparecem para descrever sensações e sentimentos de Mariana numa forma que nos remete à uma trilha de “BR-pop”. Quando a turnê de Hwan-In passa por Belém do Pará, o capítulo 21 inicia-se assim: “*Eu vou tomar um tacacá, dançar, curtir, ficar de boa / Pois quando chego no Pará, me sinto bem, o tempo voa / Inevitável aterrissar no aeroporto Júlio Cezar Ribeiro, em Belém, sem cantar essa música consagrada por Joelma*”. E no capítulo 30, trecho de “Por você” de Frejat é citado pela moça ao pensar em Hwan-In.

As referências à telenovela também surgem, mas mais em suas distinções no quesito de representação de sexualidade. Como esclarece Kim (2011), K-dramas são menos explícitos que telenovelas ao retratar cenas de beijos e sexo. Isto aparece no capítulo 29, quando Mariana está assistindo um dorama:

O casal principal ainda não se beijou, apesar de terem trocado abraços de elevar qualquer temperatura. Senhor. Nunca pensei que eu me empolgaria com meros abraços. Esse é um dos poderes mágicos dos doramas. [...] Agora vai, meu pai. Ele a beija, um, dois, três, quatro segundos... Espere um pouco. Pausei sem querer? Não. Está tudo certo. Então por que eles não se mexem? — Argh! Puta que pariu! — xingo, meio sussurrado para não assustar as mães das crianças que brincam mais adiante. — Outro beijo de esquimó. Essa

gente não sabe abrir a boca, apertar, dar uns amassos, não?! Ainda não posso ser chamada de entendida no universo dos dorameiros, mas sou perfeitamente capaz de concluir que muitos beijos são frustrantes.

Para quem assiste K-dramas e telenovelas brasileiras, esse trecho mostra uma reação bastante comum das telespectadoras, pois os doramas são mais pudicos que as novelas. Essa distinção e repertório cultural aparecem no dorama literário em um dos primeiros beijos de Mariana e Hwan-In: “Nós nos beijamos apaixonada e selvagemmente, ofegantes e esfomeados. O atrito entre nossos corpos contribui para querer mais e mais. Parece cena de filme francês, de novela brasileira, menos de séries asiáticas”. Assim como no epílogo, após o casamento do casal: “até parecia história de novela”, num desfecho mais próximo da nacionalidade brasileira. Portanto, percebemos como a presença da telenovela é importante para aproximar leitores ainda mais do fim satisfatório do final feliz do casal.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da análise de “Um Dorama Para Chamar De Meu”, observamos a circulação de diferentes mídias que culminam no que chamamos de “dorama literário”. Percebemos que existe uma convergência midiática a partir da produção e consumo de fãs transculturais, que se apropriam de produtos midiáticos como K-dramas (sul-coreanos), telenovelas (brasileiras) e livros de romance de amor.

Através de elementos imagéticos e narrativos da obra de Marina Carvalho, compreendemos que o dorama literário é marcado pela forte presença de referências à elementos da cultura sul-coreana que se desdobram desde a sua cultura pop (melhor representada pela quase metalinguagem com os próprios K-dramas), até com o que se imagina que seja do estilo de vida da população sul-coreana (como a questão hierárquica nas relações sociais). Não obstante, é importante ressaltar que a obra trata a Coreia do Sul como uma entidade imaginada, cujo imaginário é construído através da mediação dos K-dramas e que, portanto, não problematiza questões étnicas e

trata a Ásia como algo que beira o “exótico”. Além disso, também se fazem presentes o enredo centrado no romance que visa o desfecho na união do casal protagonista, o excesso de reviravoltas, a constante presença de suspense e a diferenciação cultural em relação às questões voltadas à representação da sexualidade explicitados em K-dramas, telenovelas e romances de amor.

REFERÊNCIAS

ARAUJO, Mayara. **A outra face do pop japonês: o circuito dos dramas de TV**. Dissertação de Mestrado. PPG Comunicação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2018.

CARLOS, Giovana S. **Fandom e mercado literário: um mapa das mediações das fãs de romance no contexto brasileiro**. Tese de Doutorado no curso de pós-graduação em Ciências da Comunicação. Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2019.

CHIN, Bertha. MORIMOTO, Lori. ***Towards a theory of transcultural fandom***. *Participations: Journal of Audience & Reception Studies*, v. 10, issue 1, 2013, p. 92-108.

CHUA, Beng H.; IWABUCHI, Koichi. *East Asian TV Dramas: Identifications, Sentiments and Effects*. In: _____. ***East Asian Pop Culture: Analyzing the Korean Wave***. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2008.

DISSANAYAKE, Wimal. *Asian television dramas and Asian theories of communication*. ***Journal of Multicultural Discourses***, 7:2, 191-196. 2012.

HAN, Benjamin. ***K-Pop in Latin America: Transcultural Fandom and Digital Mediation***. *International Journal of Communication* 11, p. 2250-2269, 2017. <http://ijoc.org/index.php/ijoc/article/view/6304/2048>.

IADEVITO, Paula, BAVOLEO, Bárbara, LEE, Mônica C. Telenovelas coreanas en América Latina: ¿una nueva forma de comunicación intercultural?. **Anais VI Jornadas de Sociología de la UNLP, La Plata**, 2010.

KIM, Do K. *A comparative study between Hallyu and telenovela*. In: KIM, D. K.;

KIM, M. *Hallyu – Influence of Korean popular culture in asia and beyond*. Seoul: Seoul National University Press, 2011, p.369-398.

KWON, Seung-Ho.; KIM, Joseph. *The cultural industry policies of the Korean government and the Korean Wave*. *International Journal of Cultural Policy*, 2014, p. 422-439.

LOPES, Maria I. V. de. **Narrativas Televisivas e Identidade Nacional: O Caso da Telenovela Brasileira**. XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2002, Salvador/BA, Anais... 2002, p. 1-22.

MAZUR, Daniela. **Um mergulho na Onda Coreana, nostalgia e cultura pop na série de K-dramas “Reply”**. Dissertação de mestrado. Universidade Federal Fluminense. PPG Comunicação, Niterói, 2018.

REGIS, Pamela. *A Natural History of the Romance Novel*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2007.

SHIM, Doobo. *Hybridity and the rise of Korean popular culture in Asia*. *Media Culture Society*, 2006, v. 28, n. 25, 25-44.

_____. *The growth of Korean Cultural Industries and The Korean Wave*. In: *East Asian Pop Culture: Analysing the Korean Wave*. 2008.

URBANO, Krystal. **Entre japonesidades e coreanidades pop: do Japão-Mania à Onda Coreana no Brasil**. 40 Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Curitiba, 2017.

_____.; ARAUJO, Mayara. Os novos modelos de distribuição e consumo de conteúdo audiovisual asiático nas redes digitais: o caso dos dramas de TV na Netflix Br. **X Simpósio ABCiber**. São Paulo, 2017.



11

SAMUEL DE SOUSA SILVA

Literatura pop e o retorno do recalcado na transposição da lenda indiana “as cabeças trocadas”, por Thomas Mann¹

Samuel de Sousa Silva²

Na presente pesquisa, analisaremos o conto *As Cabeças Trocadas*, de Thomas Mann, a fim de verificarmos como, na lenda indiana, a lenda de Sita - a despertada pelo amor, constitui a imagem da mulher pela construção discursiva erótica-religiosa de um demonismo feminino. Isso será feito, por meio de uma indagação de como, a partir dessa demonização da mulher, nós podemos vislumbrar o imaginário do medo em relação ao feminino.

A imagem negativa da mulher como um ser cheio de malícias e luxúria é uma imagem, tanto presente nessa lenda oriental, como, também, é uma imagem constante na cultura ocidental. Sendo assim, a atualização feita por Thomas Mann desse imaginário oriental em relação à mulher reflete, de maneira privilegiada, pontos de intersecção entre a cultura oriental e a cultura ocidental na construção desse sujeito mulher. (FERREIRA E PETERS, 2019).

A demonização feminina foi bastante recorrente na cultura ocidental, durante um longo período da história e pode ser vista, principalmente, por intermédio da associação das mulheres com a bruxaria na Idade Média. Um dos exemplos mais claros dessa imagem da mulher, na cultura ocidental, está no livro católico, da época da

¹ Trabalho de pesquisa referente a estágio de pós-doutorado sob a supervisão do prof. Dr José Alonso Torres/ PPGCULT-CPAQ.-UFMS.

² Doutor, professor adjunto da UFMS, campus Aquidauana. samuel_silva@ufms.br

inquisição, *MALLEUS MALEFICARUM*, o qual traz as seguintes declarações sobre as mulheres:

Toda bruxaria vem de luxúria carnal, que na mulher é insaciável”, e “depois de as moças serem corrompidas e abandonadas pelos amantes ..., e vendo-se na mais completa desesperança... voltam-se para os demônios, em busca de auxílio e proteção. (KRAMER & SPRENGER, 2004, p. 128 e 211).

Face ao exposto, temos o objetivo de analisar quais os traços simbólicos que ajudarão na superação desse medo do “outro”, o qual sobrecarrega a figura da mulher. Nessa perspectiva, tentaremos vislumbrar, no conto, os indícios de uma construção mítica que consiga domesticar esse medo em relação à mulher que a subjuga e os caminhos possíveis de superação dessa construção discursiva. Assim, isso será realizado na medida em que o mito tem a função de resolver os grandes problemas existenciais humanos (Simone Vierne) e, nessa tentativa de resolver esses grandes problemas, o mito tem como função principal o convencimento, consistindo a estratégia na “repetição de uma relação ao longo de todas as nuances possíveis”, de forma que cada ato ritual do mito seja *“o portador de uma mesma verdade relativa à totalidade do mito ou do rito”* (DURAND, 1999, p. 86). Portanto, procuraremos, no conto referido, que é uma lenda indiana, escrita na linguagem mitológica, as unidades mínimas que contenham essa “verdade relativa à totalidade do mito” e, com isso, analisaremos como essas verdades constroem essa possível resolução de um grande problema existencial humano.

A MULHER: O ELO ENTRE SEXUALIDADE E MORTE

Com essas minhas mãozinhas não posso manejar a espada. Elas são por demais débeis e temerosas para destruírem o corpo do qual fazem parte e que é, todo ele, insinuante sedução, apesar de estar constituído de fraquezas. Ai dele, é uma pena perder-se tanta beleza, e, todavia, terá de tornar-se tão enrijecido, tão inanimado como esses dois, para que nunca mais provoque volúpias nem sinta cobiças. (MANN, 2000, p. 55).

No trecho elencado, temos a fala de Sita, a qual atesta a necessidade da destruição do seu corpo pela morte, como única alternativa para alguém, como ela, que é “insinuante sedução” e provoca “volúpias”. Desse modo, frisa-se que o fragmento supracitado coloca o enredo na esfera do erotismo, pois, como afirma Bataille (1987), o que diferencia a atividade sexual humana, que podemos chamar de erotismo, da dos animais, é a nossa consciência da morte. Logo, por causa dessa consciência da morte, a nossa vida passa a ser um intervalo entre o nascimento e a morte e, a partir do momento que tomamos consciência disso, a vida se torna uma espera angustiada.

Essa vivência da espera cria subterfúgios para que esse intervalo seja interessante e, por conta disso, supervalorizamos os momentos de expectativa, vivemos a espera de maneira intensa para que a vida faça sentido. E essa expectativa supervalorizada e intensa é o erótico, visto que o erotismo não está no ato sexual em si, mas no caminho até ele, no transformar a angústia da espera em expectativa que já é prazerosa em si mesma.

No nosso texto de análise, a sexualidade também está, intrinsecamente, ligada à ideia da morte. No entanto, o texto insere a sexualidade feminina como a causadora da morte, isto é, como o gatilho que, de maneira inescapável, conduzirá a todos os personagens do texto à morte. Todavia, por ser irresistivelmente cativante, o corpo da personagem Sita, e a própria Sita como um todo, é um convite ao mundo dos prazeres. Para tanto, esse nunca será rejeitado, ainda que seja de conhecimento de todos que ceder a esse convite é aceitar, também, o convite da morte.

Esse parentesco, que é criado no texto entre a mulher e a morte e entre o corpo feminino e a morte, é algo bastante comum em boa parte do imaginário oriental, assim como no imaginário ocidental medieval, fato que causa a demonização da mulher. Isso se dá à questão de a mulher ter esse poder de conter e subjugar a virilidade masculina, uma vez que, na cultura oriental de linhas budistas, tântricas, védicas, o *vyria*, princípio sobrenatural ligado à virilidade masculina, poderia ascender o homem a um estado superior, ligado ao mundo espiritual do sagrado. Portanto, nota-se uma tendência

à ascensão, a qual pode ser percebida pela própria anatomia sexual masculina (ÉVOLA, 1976, p. 206).

Por conseguinte, pontua-se que a mulher não teria essa tendência ao mundo espiritual, muito pelo contrário, pois aquilo que causa essa fascinação da nudez feminina seria o nada, ou seja, o vazio do grande abismo, o qual, por sua vez, traz em si a sedução do segredo e a sedução mortal de um perigo que se aproxima (ibid, p. 238). E nessa sedução quase irresistível, a mulher teria esse poder de subjugar o homem aos desejos e prendê-lo ao mundo terreno, fazendo com que esse indivíduo se esquecesse da sua tendência natural de ascensão ao mundo espiritual, alcançando, assim, a essência de todas as coisas (ibid, p. 207).

Para o *Samkhya* e o Yoga, apesar de o mundo ser real, ele só continua sua existência desvinculada do mundo, verdadeiramente, real do espírito, por causa da ignorância dele. A partir do momento que as pessoas adquirirem consciência do “Espírito” essencial, ocorrerá a libertação dessas pessoas desse mundo que, apesar de ser real, nos afasta do mundo verdadeiramente real do espírito (ELIADE, 1992, p. 23). Desse modo, é possível explicar o demonismo feminino, por essa construção da mulher como uma arma sedutora que impediria os homens de alcançarem essa libertação desse mundo terreno.

É essa a representação da mulher que surge no discurso do personagem *Nanda*, a respeito de *Sita*, conforme podemos ver, por meio do conto, no fragmento a seguir:

Diz-se que um corpo tão formoso é cativante. cativante por quê? porque nos cativa ao mundo dos desejos e dos prazeres; porque prende a quem o contemple cada vez mais à dependência de Samsara, de tal forma que as pessoas percam a pureza da consciência, assim como se perde o fôlego. É esse o efeito que ela produz, ainda que não o faça propositadamente. (MANN, 2000, p. 25).

De acordo com *Nanda*, *Sita* teria esse poder de prender os homens ao mundo dos prazeres instalado em seu próprio corpo, o qual, por sua vez, prenderia-os ao Samsara: o ciclo eterno da existência material. Esse poder nefasto seria intrínseco à *Sita* e era, para ela,

impossível escapar dele, tendo em vista que esse poder fazia parte da sua condição de mulher e das belas feições de seu corpo. O único meio, portanto, de subjugar esse corpo seria por intermédio da morte, como única redenção possível para esse corpo “que é, todo ele, insinuante sedução” e “constituído de fraquezas” (MANN, 2000, p. 25). Como atesta Nanda: “nenhum banho purificador pode eliminar esse fato. Pois ela saiu das águas com o mesmo traseiro atraente com que entrou” (MANN, 2000, p. 25). Por causa disso, não há nenhuma alternativa possível de redenção a esse corpo que não seja a morte, a libertação desse mundo sensual e profano e a ascensão ao mundo espiritual do sagrado.

Ao citar o termo Samsara, nós temos a atestação do poder demoníaco da mulher de prender os homens a esse ciclo eterno das existências e impedir a sua ascensão, ao mundo do divino, da verdadeira essência de todas as coisas. Isso ocorre, haja vista que Samsara é essa roda de nascimento-morte-reencarnação-morte, e estar preso a esse ciclo do eterno retorno só depende da própria pessoa, pois continuar nesse ciclo depende da lei do Karma, ou lei da causa e efeito das ações.

Na cultura cristã ocidental, que tem a Idade Média como o seu período de consolidação como cultura dominante, um dos temas sociais principais foi a subjugação do corpo pela igreja. Essa subjugação vai ser imposta, tanto sobre homens, como mulheres, no entanto, as mulheres foram quem mais sofreram com essa exigência, pois eram encaradas como mera mercadoria, à semelhança dos seus dotes e heranças, ao serviço do seu esposo. Assim, a figura da mulher ideal, forjada pela Igreja, foi justamente a da Virgem Maria (uma personagem humana-divina que concebeu sem nunca ter tido uma relação sexual, totalmente submetida aos desígnios divinos) e que, justamente, se opõe à figura de Eva, a primeira pecadora, aquela que inverteu a ordem vigente e tomou a iniciativa à frente de Adão, comendo do fruto proibido e oferecendo-o a ele.

O IMAGINÁRIO DO MEDO

A questão do medo e do seu imaginário passa pelo tema, que é central na vida humana, e que é o seu contrário, a morte. As estruturas temáticas sobre a qual as imagens vão se agrupar basicamente se definem pela atitude que cada imagem representa do homem em relação à sua mortalidade, e como essas imagens vão responder a essa questão fundamental da existência humana, a qual é a sua finitude (PITTA, 2005, p. 23). Sendo que toda a estruturação do imaginário e todo o imaginar do homem tem, como motivação, o seu sentimento de medo e angústia, frente à morte.

Para Durand (2002, p. 123), o processo de elaboração de um imaginário de uma dada cultura ou pessoa é “representar um perigo, simbolizar uma angústia e já, através do assenhoreamento pelo cogito, dominá-los”. Sendo assim, o imaginário do homem não é nada mais do que o processo de domesticação do medo da morte, ou do exorcismo das “faces do tempo”, conforme a terminologia durandiana. Segundo Durand (2002, p. 123), o imaginário é o campo em que a imaginação poderá vencer o tempo, pois, enquanto por meio da imaginação se projeta os assustadores “monstros da morte”, ao mesmo tempo “afia em segredo as armas que abaterão o Dragão”. Em outras palavras, o medo é o medo da passagem do tempo no qual a imaginação atuará com a sua função de eufemização (Gilbert Durand, 2002), a fim de exorcizar seus demônios.

No entanto, essa conjugação entre medo e morte, a qual sempre será constante neste acervo de imagens, que é o nosso imaginário, também vai ser, indubitavelmente, tocado por um terceiro elemento que é a *libido*, ou, como bem expressa Durand: “*Cronos e Tanatos se conjugam com Eros*” (DURAND, 2002, p. 194). Nesse processo de conjugação desses temas, *Eros* tingirá de desejo as faces do tempo, que, por sua vez, verá a possibilidade desse tempo tenebroso ser exorcizado, e as faces do tempo poderão ganhar um sorriso construído pelas forças da *libido*.

Entretanto, essa *libido* também pode ganhar traços macabros advindos da sua aproximação com a morte. E, diante disso, a sexu-

alidade pode ser temperada com “instintos de morte”, como pode ser percebido em práticas sexuais como, por exemplo, o sadismo e o masoquismo, em que a pessoa sente prazer por intermédio de uma morte “simbólica” do outro ou de si mesmo (DURAND, 2002, p.194). Segundo Freud, no seu livro *Além do Princípio do Prazer* (1920), o instinto de morte seria uma espécie de *libido*, desejo que cada ser vivo teria de voltar ao não – ser, ao não – matéria. Esse desejo faria parte de uma estrutura própria do corpo humano, o qual seria regulado por dois sistemas opostos, sendo o primeiro, o instinto de vida, que podemos ver por meio do processo interno de contínua multiplicação das células do nosso corpo, e que teria, como uma extensão externa, nossos desejos sexuais como instintos de preservação da espécie. Ademais, os instintos de morte, que da mesma maneira podemos ver por intermédio dos processos internos de morte contínua das células do nosso corpo, e que teria, como extensão externa, nossos instintos de morte, os quais podemos observar em práticas individuais, como o sadismo e o masoquismo, bem como em práticas culturais, como o coliseu de Roma, a inquisição e suas execuções públicas, e coisas mais atuais, como a pena de morte e os filmes de tortura e zumbis e esportes, como o MMA, assistidos por milhares de pessoas todos os dias.

No conto as *Cabeças Trocadas*, esse instinto de vida (*Eros*), representado pela sexualidade, anda sempre de mãos dadas com os instintos de morte (*Thanatos/Tânatos*). Logo depois de Sita e Shridaman se casarem e passarem seis meses de lua de mel, Sita resolve fazer uma viagem à casa de seus pais e, portanto, viajam Sita e Shridaman em uma carroça, e Nanda como condutor da carroça. Ao longo da viagem, surge um clima de tensão entre os três, pois Sita não conseguia disfarçar seus constantes olhares, os quais eram percebidos por Shridaman. para a nuca e as costas de Nanda. Isso só servia para aumentar a tensão que já existia entre os três, dado que Sita, antes mesmo do casamento, já sentia fortes desejos pelo amigo de seu esposo e, nos momentos de prazer nos braços de seu esposo, durante esses seis meses de lua de mel, ela, ao imaginar estar nos braços de Nanda, tinha deixado escapar, sussurrando o nome de Nanda.

No decorrer dessa viagem, refletindo a tensão e a confusão que reinava entre os três, eles se perdem e vão parar no meio de uma mata fechada, onde, depois de muito andarem em círculos, eles se deparam com um templo da deusa *Kali*. Shridaman, que era o mais espiritual dos três, resolve fazer oferendas à deusa e, ao estar sozinho no templo, se sentiu impelido a se sacrificar e, conseqüentemente, corta sua própria cabeça. Ao entrar posteriormente, Nanda se depara com a cena e, se sentindo culpado por achar que o amigo tinha se matado por ciúmes, também corta sua própria cabeça. Logo depois, Sita, ao entrar no templo da deusa e contemplar a cena dos dois amigos mortos, resolve se matar, mas é impedida pela deusa *Kali*. Essa ressuscita os dois amigos depois de Sita colocar as devidas cabeças de volta no lugar. Contudo, Sita troca as cabeças, voluntária ou involuntariamente (comentário do autor da obra), de modo que a cabeça do seu marido fica com o corpo de Nanda e vice e versa.

Portanto, o que ocorre nesse episódio é que os desejos libidinosos de Sita conduzirão os três inevitavelmente à morte, que só é impedida pela ação miraculosa da deusa *Kali*. No entanto, após colocar a cabeça do seu marido Shridaman sobre o corpo de Nanda e, assim, poder desfrutar do corpo que ela tanto desejou debaixo das bênçãos do matrimônio, ela volta novamente a desejar Nanda, que agora estava com o corpo do seu marido. Porém, em certo dia, ela faz uma grande viagem ao encontro de Nanda, em que, finalmente, mantém relações sexuais com ele, consumando sua infidelidade conjugal, o que será a causa, novamente, das mortes de Shridaman, Nanda e agora, também, de Sita que, de comum acordo, resolvem se matar. Sendo assim, é possível verificar que os instintos de vida de Sita e os desejos sexuais dela vão levá-los, inevitavelmente, à morte. Mas, apesar de saber disso, pois Shridaman e Nanda já haviam morrido por causa desses mesmos desejos, ela vai caminhar, incansavelmente, em direção à satisfação de seus desejos, o que, obrigatoriamente, os conduz à morte.

Nesse sentido, sexo e morte se conjugam na extrema satisfação erótica da junção entre vida e morte, em que a primeira tem o seu fim e Sita, portanto, está disposta a pagar esse preço para alcançar a satisfação dos seus desejos.

ANÁLISE MÍTICO-SIMBÓLICA DO TEXTO AS CABEÇAS TROCADAS, DE THOMAS MANN

De acordo com Gilbert Durand (1999, p. 97), nós podemos possuir, num texto, um mito manifesto, o qual seria “aquele que deixa passar o conjunto de valores e ideologias oficiais”, e um mito latente, que vai ser recalçado para dar lugar ao mito geral de uma dada sociedade e cultura. Em nossa sociedade, cada vez mais desencantada, conforme terminologia de Max Weber, que exclui todo conhecimento mágico em prol de um conhecimento racionalista, nós nem sempre acabamos por estar despertos para o mito. Entretanto, podemos vir a encontrar, mediante os procedimentos hermenêuticos da Mitocrítica (Gilbert Durand), os traços/vestígios de um mito, os temas míticos em textos literários, pois esses tendem a refletir os temas das grandes indagações humanas.

Conforme afirma Mircea Eliade (1992), o mito procura solucionar uma questão essencial e existencial da humanidade, na qual o conhecimento racional e lógico não consegue resolver (VIERNE, 1993). Esses temas são chamados de mitologemas pelos especialistas, mas apenas as grandes indagações que a humanidade vem tentando responder em toda sua história de existência continuam sem uma resposta definitiva. Assim, esses mitologemas correspondem:

à questão da vida e da morte, a relação do Eu e do Outro, o lugar do homem no espaço cósmico e/ou na sociedade (o indivíduo e a totalidade ou a multidão), donde provém o homem e aonde ele vai (do Big-Bang até à Apocalipse now, para dar um exemplo contemporâneo), o Bem e o Mal (« verdade aquém dos Pirenéus, etc.») (VIERNE, 1993, p. 3).

Sendo, é claro, que podem haver mais mitologemas do que aqueles supracitados. Dentre esses problemas existenciais humanos, o da relação entre o Eu e o Outro parece bastante pertinente no conto *As Cabeças Trocadas*. Segundo Silva (1995, p.1), o conto pode ser interpretado a partir do grande tema filosófico da realização do Ser através do Outro, em que o Eu só se sente completo e satisfeito por meio da completude do outro somado a si próprio. A própria

relação da amizade entre Shridaman e Nanda nasce desse sentimento de querer se realizar por intermédio do outro, pois um admirava no outro aquilo que ele não tinha, e essa sua falta só poderia, então, ser preenchida por meio do outro. Dessa maneira, cabe afirmar que Shridaman era inteligente, sábio e ligado às coisas espirituais, portanto, era alguém bastante completo em relação às coisas do espírito (plano ético-filosófico: *ethos*). Já Nanda, apesar de não ter os dotes intelectuais do amigo, tinha um corpo muito atlético e belo e, desse modo, era completo, quanto às coisas do corpo, do sensual (plano do corpo belo e sensual: *pathos*). E a amizade dos dois nasce porque cada um desejava ser completo, ao ter aquilo que o outro já tinha, conforme podemos ver neste excerto:

A amizade dos dois jovens baseava-se nas diferenças de seus sentimentos relativos ao eu e ao meu. Os de um ansiavam pelos do outro. Pois a encarnação cria a individualização; a individualização causa a diversidade; a diversidade provoca a comparação; da comparação nasce a inquietude; a inquietude origina o assombro; do assombro provém a admiração; e este, finalmente, produz o desejo de troca e união. Etad vai tad, isto é aquilo. (MANN, 2000, p. 6)

Diante do exposto, elenca-se que nós temos uma divisão óbvia entre os dois personagens: Shridaman e Nanda, visto que um representa o Espírito e o outro o Corpo. Destarte, essa busca de realização do Ser por meio do Outro é uma busca do Espírito por um Corpo que o complete, assim como do Corpo por um Espírito que o complete. No entanto, a personagem da Sita forma um contraste com os dois, completando o significado simbólico da obra. Isso decorre da questão de que a Sita, que também é representada no conto como essencialmente Corpo e sem nenhuma menção de atributos espirituais, terá seus atributos sensuais e corpóreos elevados ao extremo. Assim, já na apresentação do conto, Sita vai ser adjetivada pelo autor como “a das belas cadeiras”. Da mesma maneira, Nanda falará dela como a que tem “um corpo formoso e cativante” e que possui um “traseiro atraente”.

E quanto aos seus desejos de realização por intermédio do ou-

tro, Sita vai desejar ter aquilo que ela já tem, pois ela, que é corpo, vai desejar o corpo de Nanda como podemos ver nesse trecho:

Sempre que seu braço roçava o meu, arrepiavam-se os pelos de meus poros. Cada vez que pensava nas suas magníficas pernas peludas e observava como ele as movia e andava, imaginava como elas me apertariam no jogo do amor. Então me sentia acometida de vertigens e os meus seios gotejavam ternura (MANN, 2000, p. 81)

Em suma, Sita será o personagem que demarcará a inferioridade do corpo em relação ao espírito, ou seja, ela será inferior aos outros personagens, por não estar insatisfeita em ser aquilo que ela já era e buscar felicidade apenas na satisfação dos seus desejos corpóreos. Sendo assim, vemos em Sita, conforme a representação no conto, o quanto o mundo do Corpóreo pode ser danoso, a ponto de suprimir, completamente, o Espírito, haja vista que não vemos em Sita nenhuma qualidade espiritual, apenas desejos carnis.

Nessa perspectiva, nós visualizamos, no conto, a advertência de que aqueles que cedem aos prazeres carnis/corpóreos ficarão presos a esse mundo da matéria (o Samsara). E quem deixa se guiar por prazeres sensuais ficará sempre preso ao mundo físico, nunca atingindo a libertação e ascendendo ao mundo da não-matéria: o mundo do espírito, o qual seria o mundo superior, o mundo do ser na sua essência. Portanto, é instaurada, no conto, uma oposição entre o mundo terreno, corpóreo e profano e o mundo espiritual, etéreo e sagrado.

A esse propósito, Eliade (1992), frisa que o mundo do sagrado é sempre manifestado nos mitos, como uma realidade completamente diferente da realidade do nosso mundo presente. Por isso, essa outra realidade é sempre oposta ao mundo corpóreo e, consequentemente, há uma negação desse mundo sensorial. Esse mundo simbólico do sagrado projeta o homem “historicamente condicionado num mundo espiritual infinitamente mais rico do que o mundo fechado do seu «momento histórico»” (ELIADE, 1979, p. 61).

E ao se apresentar como superior ao corpóreo, esse mundo do Espírito se instaura como espaço normalizador do mundo do Cor-

po, o qual deve se aproximar ao Máximo dessa imagem do não sensorial, com o fito de ascender ao espaço simbólico do sagrado que se torna a meta desta existência material. Dessa forma, o conto vai cumprir o seu papel mítico de “fornecer modelos de comportamentos, ou seja, permitir a construção individual e coletiva da identidade” (PITTA, 2005, p. 18), uma vez que instaura um dado modelo de mundo espiritual como modelo e objetivo de conduta e de ideal para os homens que vivem essa existência corpórea.

A CONSTITUIÇÃO DA IMAGEM DA MULHER NO IMAGINÁRIO DO MEDO

O que podemos observar, após a análise do conto *As Cabeças Trocadas*, é que o personagem feminino da trama é sublinhado no conto como um personagem de apenas uma vertente, enquanto Shridaman e Nanda, principalmente Shridaman, tinham esse anseio por atingir a vida do espírito, apesar de estarem, temporariamente, submetidos a uma vida corpórea, dado que Sita era apenas corpo e vivia para satisfazer as vontades e desejos desse corpo.

Diante desse caráter altamente sensual de Sita, ela vai ser delineada como uma tentação irresistível, a qual arrasta os homens a esse mundo de sensualidade e os afasta do mundo ideal do espírito. À vista disso, deixar-se levar pelas seduções de Sita é o caminho mais do que certo para a morte, sendo que a morte no conto é bem-vinda, pois liberta todos os personagens da prisão do mundo sensual, simbolizado por Sita.

A prisão, na qual o mundo da matéria prende o espírito e o deforma, pode ser vislumbrado no próprio corpo de Sita, que, conforme diz Nanda, é tão cativante que prende aqueles que o contempla ao Samsara: o ciclo do eterno retorno de nascimentos-mortes-reencarnações-nascimentos, o qual tem o objetivo de mortificar os Corpos até libertar os Espíritos.

Posto isso, nesse processo do imaginário de domesticação do medo e da nossa angústia da morte, o que podemos ver nesse conto é um procedimento de domesticação da mulher, a qual, se viver

conforme o seu estado natural de ser essencialmente sensual e para satisfazer seus desejos carnavais, poderá ser conduzida à morte. Sendo assim, o conto é um exemplo catártico de que uma mulher não deve ser deixada à mercê dos seus próprios desejos, mas deve ser submetida a um refreamento do corpo a favor de um mundo espiritual e etéreo. É por isso que o exemplo ideal de mulher na cultura cristã é a Virgem Maria, aquela que ficou eternamente virgem e, portanto, deixou de ser essencialmente corpo acedendo ao mundo do espírito.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que podemos decifrar na análise do conto de *As Cabeças Trocadas* foi a vinculação que o imaginário do medo faz entre a mulher, a sexualidade e a morte. E, nesse processo imaginário de domesticar e vencer o medo da morte, criar um terreno mítico, no qual a morte possa ser domesticada e vencida, visto que o ser mítico precisa se defrontar também com o Outro: o Outro que o amedronta porque é diferente e é cativante. O Outro o amedronta, pois é algo que nos cativa por sua beleza de ser aquilo que eu não sou. E como o poder da palavra era dos homens, esse Outro é representado na figura da mulher, sendo ao mesmo tempo inexplicável e cativante e, por isso mesmo, amedrontador.

REFERÊNCIAS

- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte, MG: Ed. UFMG, 1998.
- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Trad. Maria Ermantina G. G. Pereira. São Paulo, SP: Martins Fontes, 1997.
- BATAILLE, G. **O erotismo**. Porto Alegre, RS: P&PM, 1987.
- DELUMEAU, J. **O pecado e o medo, a culpabilização no ocidente (séculos 13-18)**. Bauru, Sp: Edusc. 2003. VI 1.
- DURAND, G. **O imaginário**. São Paulo, SP: Difel, 1999.

-----, **G. Estruturas Antropológicas do Imaginário**. São Paulo, SP: Martins Fontes. 2002.

ELIADE, M. **O sagrado e o profano**. São Paulo, SP: Martins Fontes, 1992.

-----, **Imagens e símbolos**. Lisboa, Portugal: Arcádia, 1979.

FERREIRA, Isabela Kitayama; PETERS, Carlos Eduardo Marotta. **A Representação Da Mulher Na Idade Média: Uma Análise Do Livro Malleus Maleficarum**. Unitoledo, Coleções Histórias, Toledo, PR. 2019.

FREUD, S. (1920). **Além do princípio de prazer**. Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, vol. XVIII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

ÉVOLA, J. **A metafísica do sexo**. Lisboa: Afrodite, 1976.

KRAMER, H. & SPENCER, J. **MALLEUS MALEFICARUM**. Rio de Janeiro, RJ: Rosa dos Tempos, 2004.

MANN, T. **As cabeças trocadas**: uma lenda indiana. Nova Fronteira. São Paulo, SP: 2000.

PITTA, D. P. R. **Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand**. São Caetano do Sul, SP: Yendis, 2005.

SILVA, M. I. **O eu e o meu em: as cabeças trocadas e o Srimad Baghavad Ghita**. Educação e filosofia, 9(18) 31-44, Jul/Dez 1995.

VIERNE, S. **Mitocrítica e Mitanálise**. In: Iris, nº13, pp. 43-56. 1993.



12

NATALY COSTA FERNANDES ALVES

Quadrinizadas: a pandemia nas quebradas

Nataly Costa Fernandes Alves¹

A chegada do coronavírus (COVID-19) ao Brasil, em 2020, lançou luz à precariedade sanitária, econômica e urbanística a que são submetidas as comunidades pobres do país. Na quebrada, a pandemia avançaria predatória, propagando-se pelas casas geminadas e espalhando-se entre os membros das famílias aglomeradas em pequenos cômodos superlotados.

Nesse cenário inicial, onde o COVID-19 prometia se avolumar, Sirlene Barbosa e João Pinheiro expuseram em sua HQ, *Pandemia na Quebrada* (2020), a realidade de locais pouco assistidos pelas autoridades oficiais. A história em quadrinhos colorida e condensada em três páginas foi publicada digitalmente pela Editora Veneta, em seu site, no mês de abril daquele fatídico ano.

Munidos de uma perspicácia quase visionária, Barbosa e Pinheiro relataram ao final da HQ a inquietação acerca da pandemia. Essa, inclusive, fora prevista por eles como uma possível carnificina nos guetos. Com a suspensão dos eventos presenciais de HQ, como a tradicional Feira Internacional de Quadrinhos (FIQ) ou a gigante Comic Con Experience (CCXP), os artistas da nona arte perderam alguns espaços físicos para divulgação e comercialização de suas obras, fazendo com que a internet, já fartamente usada por eles para os mesmos fins, se fortalecesse como meio de contato com o público.

É por meio do olhar crítico largamente permeado pelos axiomas de Achille Mbembe (2014; 2016) que o artigo se envereda nas escritas e desenhos de quadrinistas brasileiros a fim de compreen-

¹ Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense (UFF); natalycosta_7@hotmail.com.

der como eles lidam com a crescente virtualidade de suas obras e com o potestado do COVID-19 no Brasil.

O objetivo deste artigo é analisar o ativismo artístico em HQs nacionais que representaram em suas histórias as crises sanitária e social no período pandêmico. O estudo prioriza aquelas HQs vinculadas gratuitamente por meio da internet, a fim de pensar o consumo de quadrinhos gratuitos. A justificativa baseia-se na percepção da perspicácia e do ativismo em HQs engajadas em assuntos sociais. A metodologia aplicada baseia-se na Cultura Visual, tal como aquela usada por Hillary L. Chute em *Graphic Woman: life narrative and contemporary comics* (2010), onde o foco é a narrativa gráfica e a representação do trauma nas HQs.

A PANDEMIA DE COVID-19 NO BRASIL

Os escritos de Achille Mbembe (2014, 2016) abrem a discussão teórica deste estudo. Em *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte* (2016) o autor discute a soberania e seu poder de decisão sobre a vida e a morte de indivíduos. É essa soberania que define as vidas como não descartáveis ou descartáveis (MBEMBE, 2016). Em um estado de calamidade sanitária, por exemplo, são os detentores do poder que decidem quem terá a vida priorizada. É por esse viés que me debruço sobre a pandemia de COVID-19 no Brasil.

Com a instabilidade causada pela constante troca de ministros da saúde – Luiz Henrique Mandetta, Nelson Teich, Eduardo Pazuello e, atualmente, Marcelo Queiroga – e os constantes desacordos entre as decisões do Governo Federal, dos Governos Estaduais e as recomendações da Organização Mundial da Saúde (OMS), a população pobre do Brasil enfrentou a face implacável da pandemia. Conforme observado em reportagem da CNN BRASIL, o país foi a segunda nação com mais mortes por COVID-19, tendo alcançado mais de 660 mil mortes (INOUE; ROMERO, 2022).

Com amostras de 30 mil casos e dados atualizados até maio de 2020, o Núcleo de Operações e Inteligência em Saúde (NOIS) e o Departamento de Engenharia Industrial do Centro Técnico Científico

da PUC-Rio constataram que pessoas negras estavam mais sujeitas a morrerem por COVID-19 que pessoas brancas (CTC/PUC-Rio, 2022). No mesmo estudo, o NOIS e o CTC/PUC-Rio observaram que quanto menor o Índice de Desenvolvimento Humano (IDH) de um município, maior era a sua vulnerabilidade sanitária à pandemia (CTC/PUC-Rio, 2022). As desigualdades socioeconômicas e o racismo estrutural foram fatores de relevância no cenário pandêmico.

A NECROPOLÍTICA DENUNCIADA POR MBEMBE

Em 2020, no período da pandemia, a violência policial bateu recorde e as maiores vítimas dessa guerra foram os homens jovens negros, como observado no *Anuário Brasileiro de Segurança Pública*: “As mortes decorrentes de intervenção policial continuaram a crescer no primeiro semestre de 2020.” (FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA, 2020, p. 30).

É sobre o corpo negro e pobre que a intervenção violenta ocorre:

Assim como no caso da pandemia de COVID-19 a combinação de mais de um fator de risco eleva a chance de uma pessoa ser infectada pelo vírus, no caso dos homicídios, a associação entre os fatores sexo masculino e raça/cor negra eleva o risco de uma pessoa ser vítima de morte violenta intencional. (FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA, 2020, p. 66)

Nas crises, como a experienciada no período pandêmico, a guerra exerce o “direito de matar” (MBEMBE, 2016, p. 123) e é nesse momento que se firma um estado de exceção. Neste espaço político os corpos sofrem uma intensa instrumentalização político-social que os fragilizam e aproximam do que Mbembe chama de “destruição material” (MBEMBE, 2016, p. 125). Os corpos subalternizados são censurados não apenas em imagem ou som, mais numa completa existência material e muitas vezes memorial.

Segundo o autor o racismo é um regulador que possibilita o Estado a eliminar aqueles corpos considerados censuráveis (MBEMBE, 2016). Nos Estados contemporâneos, essa eliminação pode

ocorrer por meio de ofensivas diretas ou por meio de ataques à direitos e serviços básicos. A Emenda Constitucional 95, que limita por vinte anos os gastos públicos, incluindo Saúde, foi promulgada em 2016, no governo do então presidente Michael Temer.

Apelidada como a “PEC da Morte”, a ementa sofreu pedido de revisão vindo do Conselho Nacional de Saúde em novembro de 2021 durante a pandemia de COVID-19, porém, a ementa continua. Com os desmontes sofridos pelo Sistema Único de Saúde (SUS) e o congelamento dos recursos destinados à Saúde e outros serviços públicos, a população pobre do país rapidamente tornou-se a maior presa da pandemia.

A diarista Rosana Urbano (1962-2020) foi a primeira pessoa a morrer pelo COVID-19 no Brasil. Moradora da cidade de São Paulo, Rosana foi um sinal da tragédia que se abateria sobre as periferias. A classe baixa foi a primeira a perder uma pessoa para a pandemia e a desigualdade de distribuição de renda garantiu que essa mesma classe fosse a que mais perderia membros.

Em *Crítica da Razão Negra* (2014), Achille Mbembe já dissertava sobre o entrelaçamento entre racialidade e classe. Segundo o autor, para racializar alguém é necessário considerá-la diferente, e nessa diferenciação o indivíduo é reificado (MBEMBE, 2014). Uma vez que passa por esse processo, esta pessoa é sujeitável. Essa sujeição dar-se-á, principalmente, pela mecanização dos corpos no trabalho, pelas castas sociais econômicas e pelas divisões de gênero e raça.

A PANDEMIA QUADRINIZADA

Quadrinistas como Sirlene Barbosa e João Pinheiro vivenciaram esse panorama produzido pelas condições sociais, econômicas, sanitárias e pelo advento da pandemia de COVID-19 no Brasil. Autores do quadrinho *Carolina* (2018), premiado no Festival Internacional de Quadrinhos Angoulême em 2019, a pesquisadora e doutora em Educação Sirlene Barbosa e o quadrinista João Pinheiro se uniram mais uma vez. Através do site da Editora Veneta, a dupla publicou as suas impressões iniciais da crise sanitária em uma história em quadrinhos intitulada *Pandemia na Quebrada* (2020).

Postado em 10 de abril de 2020 o quadrinho ilustrou os primeiros dias da pandemia sob a perspectiva dos autores. Utilizando um tom autobiográfico e cômico, a HQ abordou as primeiras impressões da crise através do olhar periférico de seus autores. Para além disso, *Pandemia na Quebrada* (2020), trouxe uma visão do futuro com relação ao desenrolar da crise. Em sua última página, em um bloco de texto, Barbosa e Pinheiro previram uma “carnificina” na periferia. Ainda sem os dados apresentados acima, os artistas foram capazes de antecipar a tragédia que se abateria sobre a população de baixa renda.

Em *Graphic Woman: life narrative and contemporary comics* (2010), a autora Hillary Chute aborda o trauma representado em histórias em quadrinhos como *Persépolis* (2007), de Marjane Satrapi. Segundo Chute, em HQs, como a citada, existe a presença da autonarração, onde o “eu” narrador não só narra a história como é narrado por si mesmo. Nesse processo autorreflexivo, a memória torna-se ferramenta do roteiro ao mesmo tempo que é transformada em um arquivo narrativo gráfico. A diegese temporal comum às narrativas gráficas é um espaço porífero para abordagem das questões sociais políticas e históricas (CHUTE, 2010).

Nessa junção de palavras e imagens, Sirlene Barbosa surge nas páginas de *Pandemia na Quebrada* (2020) ora como personagem narradora e ora como narradora em terceira pessoa. Desenhada por João Pinheiro, Barbosa, a pesquisadora, parece confidenciar assuntos pessoais enquanto vivencia mais um dia pandêmico na periferia.

A história em quadrinhos de três páginas é desenhada e colorida digitalmente. Seu formato é pensado para a tela de celular, o que classifica essa HQ como uma *webcomic*. O traço usado por Pinheiro vagueia entre as preponderantes linhas finas e as ocasionais manchas de sombra e hachuras. A coloração é em tom chapado sem a presença de degradês ou quaisquer outros tipos de gradação de valores tonais.

Nessa história o cenário recebe grande atenção, afinal, ele é o espaço físico onde se desenrola as interações da comunidade ainda no início da crise sanitária. Ele aparece no primeiro quadro da HQ, apresentado em forma panorâmica. Lá estão os amontoados de casas e pequenos comércios de bairro, todos pintados em um mesmo tom creme, o que aumenta a sensação de unicidade e falta de espaço.

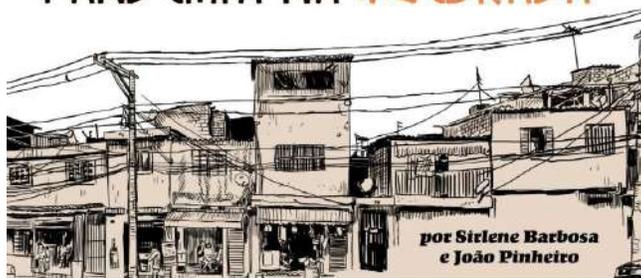
No segundo quadro da mesma página, aparece uma escadaria, onde uma mulher, aparentemente da terceira idade, varre o local comum aos moradores. Do alto, Sirlene Barbosa se debruça no muro de sua casa enquanto conversa com a senhora. Nesse interim, Sirlene lhe oferece ajuda logística e a mulher demonstra sua preocupação com o COVID-19. No quadro seguinte, o cenário tem configurações mais abstratas e a mulher culpa a população chinesa pela pandemia. No quinto e no sexto quadros, o cenário é substituído por fundos chapados em cor laranja e amarelo ovo, respectivamente. A mulher com punho cerrado brada as seguintes frases: “Mas depois que tudo isso passar, vai ter uma guerra sangrenta, viu?”, e completa, “Serão eles contra nós!”.

Em poucos quadros os autores abordam a xenofobia e o fetiche da outremização inculcada nos discursos de parte da população brasileira naquele início pandêmico. Aqui voltamos à Mbembe (2016):

A percepção da existência do outro como um atentado contra minha vida, como uma ameaça mortal ou perigo absoluto, cuja eliminação biofísica reforçaria o potencial para minhas vida e segurança, eu sugiro, é um dos muitos imaginários de soberania, característico tanto da primeira quanto da última modernidade. (MBEMBE, 2016, p. 128)

Na lógica do outro como inimigo reificado, a quem se deve combater, a xenofobia e o racismo são justificados pela ânsia da proteção de si mesmo.

PANDEMIA NA QUEBRADA



LOGO NOS PRIMEIROS DIAS DA QUARENTENA,
NOSSA VIZINHA NOS REVELOU TODA
A "VERDADE" SOBRE O QUE TÁ ROLANDO.



ESSES CHINÊS FICA COMENDO MORCEGO...
Ô O QUE ELLES TROUXERO PRA GENTE.



Fonte: *Pandemia na Quebrada*, Sirlene Barbosa e João Pinheiro (2020).

Na segunda página, Sirlene encerra a conversa com a idosa e o quadrinho aborda a preocupação dos autores quanto às políticas do presidente em exercício naquele fatídico ano de 2020. Sem citar o nome do representante federal, Sirlene olha diretamente para nós leitores e comenta a insatisfação que aflorara em alguns eleitores do político. Mais uma vez a comunidade é representada como uma amálgama de casas em tom creme no fundo do primeiro quadro.

FIGURA 2 – PÁGINA 2 DE 3



Fonte: *Pandemia na Quebrada*, Sirlene Barbosa e João Pinheiro (2020).

O segundo e quarto quadros não possuem cenário, apenas fundos em cores chapadas. No segundo quadro, temos uma auto-representação do desenhista João Pinheiro. O terceiro quadro possui parte de edificações também coloridas com o já costumeiro tom creme. É no quinto quadro que o cenário se resume em um poste com muitos fios emaranhados. Sem linhas de requadro, essa parte da página vaza para o infinito não mostrado.

FIGURA 3 – PÁGINA 3 DE 3



Fonte: *Pandemia na Quebrada*, Sirlene Barbosa e João Pinheiro (2020).

Na terceira e última páginas, os autores abordam o distanciamento social e enfatizam a dificuldade de seguir as recomendações sanitárias sem que haja apoio das instâncias públicas na periferia. Sirlene já não aparece nas páginas, mas suas palavras continuam a falar com o leitor.

No primeiro quadro vê-se a tentativa de distanciamento feita pela população periférica. O cenário, representado por vista aérea, só possui cor nas árvores desenhadas. O segundo quadro se destaca em termos de cor. Nele, o cenário da periferia é ricamente colorido. O costumeiro tom creme, até então, usado na coloração, não predomina no quadro. As casas e o comércio de bairros têm linhas detalhadas e se aglomeram a perder de vista, ou até onde o requadro permite ver.

O segundo quadro também chama atenção por um detalhe: as figuras de jacarés que representam a população daquela periferia. Tendo em vista que *Pandemia na Quebrada* foi publicada em abril de 2020 é importante observar a coincidência que foi essa representação feita por João Pinheiro. Em dezembro daquele mesmo ano, o presidente do Brasil em exercício havia dado a seguinte declaração quanto à vacina para o COVID-19: “Lá no contrato da Pfizer, está bem claro nós (a Pfizer) não nos responsabilizamos por qualquer efeito colateral. Se você virar um jacaré, é problema seu” (AFP, 2020), disse o presidente.

FIGURA 4 – WELLINGTON JACARÉ



Fonte: <https://www.instagram.com/joao.pinheiro/>.

João Pinheiro criou o personagem Wellington Jacaré em 2017, tendo postado em suas redes sociais ilustrações e charges do jacaré e sua turma. Ao desenhar a população como jacarés, o artista, coincidentemente, trouxe para as páginas de *Pandemia na Quebrada* (2020), ainda em abril, um assunto que seria destaque em muitos jornais em dezembro de 2020. A declaração do presidente se tornou, inclusive, tema para um carro alegórico da escola de samba Rosas de Ouro no ano de 2022.

O terceiro quadro traz a frente de um bar típico de periferias. Lá, estão desenhados homens de idades variadas e um cachorro. O cenário é detalhado e parcialmente colorido. O diálogo entre um homem idoso e um supostamente jovem se desenrola. Nele é evocado as primeiras impressões de que o vírus do COVID-19 acometeria apenas pessoas idosas.

O quarto quadro tem a imagem do rosto do presidente da república suado, lacrimejante e salivante. Com dentes cerrados, sobranças arqueadas e olhos fixos, a figura tem aspecto descontrolado. Pinheiro faz uso de manchas de preto e várias hachuras nesta imagem. O fundo é verde, chapado, destacando a figura ameaçadora.

O quinto quadro não possui ilustrações, apenas texto. Nele, os autores exprimem as suas preocupações e impressões da pandemia que ainda estava por se avolumar. De forma certa os autores previram a tragédia sanitária que se abateria sobre o país nos meses seguintes:

Para finalizar, na quebrada o bagulho vai ser uma carnificina se nada for feito pelos governos e se a população daqui continuar nessa toada, de início. Parece que tão levando a treta toda na base da roleta russa. Claro que a maioria tem que tramar pra não morrer de fome e desde a manhãzinha já tem gente catando papelão, latas e qualquer material que gire alguma moeda para o sustento. O transporte público segue lata de sardinha. Queremos estar errados, mas se continuar nesse pique, a coisa vai ficar feia. Devemos tirar esse governo, ontem, e exigir que se tomem providências drásticas, porque esse imbecil continua alimentando a ignorância e a irresponsabilidade em uma parcela gorda da população. (BARBOSA; PINHEIRO, 2020)

Com esse parágrafo, os autores fecharam a HQ. Nele, Barbosa e Pinheiro chamaram atenção para a superlotação nos transportes públicos, destacaram a insegurança alimentar de muitos moradores da periferia e pontuaram a ineficiência do governo federal em lidar com a crise sanitária que se abatia sobre o país.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através dos axiomas de Mbembe (2014; 2016) e da metodologia da Cultura Visual de Chute (2010), foi possível observar como o trauma torna alguns indivíduos capazes de antever acontecimentos futuros. Os autores, Sirlene Barbosa e João Pinheiro, trouxeram para as páginas de *Pandemia na Quebrada* (2020) as suas impressões. Eles fizeram observações que viriam a se tornar realidade nos meses seguintes. Essa perspicácia de ambos se deu graças às suas vivências enquanto moradores da periferia, pesquisadores e artistas engajados.

A pesquisa também mostrou como a narrativa gráfica pode dar conta dos traumas tornando-se ferramenta prolífera para o testemunho de indivíduos vítimas da periferização. Através da leitura das cores, linhas e quadros da HQ aqui analisada, foi possível observar como decisões artísticas narrativas são capazes de condensar vários aspectos de um objeto tão amplo quanto a pandemia de COVID-19.

Por fim, é válido ressaltar como a internet possibilitou que obras, como a analisada, fossem acessadas gratuitamente. Na emergência dos acontecimentos daquele ano de 2020, a Editora Veneta disponibilizou o seu site para publicações de *webcomics* cujo foco fosse a pandemia que acontecia naquele momento. Ainda que parte da população brasileira ainda não tenha acesso à conexão banda larga, foi a internet que possibilitou a proximidade de autores e leitores no período pandêmico.

REFERÊNCIAS

AFP. Bolsonaro sobre vacina da Pfizer: ‘Se você virar um jacaré, é problema seu’. **IstoÉ**. Mundo, 18 dez. 2020. Disponível em: <https://istoe.com.br/bolsonaro-sobre-vacina-de-pfizer-se-voce- virar-um-jacare-e-problema-de-voce/>. Acesso em: 12 jun. 2022.

BARBOSA, Sirlene; PINHEIRO, João. **Pandemia na Quebrada**. São Paulo, SP: Editora Veneta, 2020. Disponível em: <https://veneta.com.br/blog/pandemia-na-quebrada/>. Acesso em: 12 jun. 2022.

CENTRO TÉCNICO CIENTÍFICO PUC-RIO. **Diferenças sociais: pretos e pardos morrem mais de COVID-19 do que brancos, segundo NT11 do NOIS**. Disponível em: <https://www.ctc.puc-rio.br/diferencas-sociais-confirmam-que-pretos-e-pardos-morrem-mais-de-covid-19-do-que-brancos-segundo-nt11-do-nois/>. Acesso em: 12 jun. 2022.

CHUTE, Hillary. **Grafic Woman: life narrative and contemporary comics**. New York Chichester, NY: Columbia University Press, 2010.

FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA. **Anuário Brasileiro de Segurança Pública**. São Paulo, SP: FBSP, 2020.

INOUE, Giovanna; ROMERO, Felipe. Queiroga defende atuação do governo Bolsonaro na pandemia em evento da OMS. **CNN BRASIL**, Política, 23 maio 2022. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/politica/queiroga-defende-atuacao-do-governo-bolsonaro-na-pandemia-em-evento-da-oms/>. Acesso em: 12 jun. 2022.

MBEMBE, Joseph Achille. **Crítica da Razão Negra**. Lisboa: Antígona Editores Refractários, 2014.

MBEMBE, Joseph Achille. Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. **Revista Arte & Ensaios**, n. 32, dez. 2016.



13

JONATAN RAFAEL DA SILVA

Crime e castigo: a literatura policial e os podcasts true crime

Jonatan Rafael da Silva¹

Não é nenhuma novidade que o brasileiro passou a consumir mais podcasts nos últimos anos, sobretudo durante a pandemia (SILVA, 2021), e o gênero *true crime*, que discute e recria crimes reais, está entre os preferidos do ouvinte, como será discutido adiante, em um cenário não apenas local, mas global. O interesse por esse tipo de história – geralmente com detalhes e descrições apuradas e minuciosas de tragédias e cenas brutais – também não guarda nada de inédito. Na verdade, está intimamente ligado à literatura policial.

Com um legado fundamental para entender a cultura pop, a narrativa policial, como será discutido neste artigo, é fruto da reconstrução do espaço urbano e das relações dos sujeitos com a cidade. Essas novas dinâmicas sociais, resultado direto da modernidade, criam também armadilhas e atrações, capazes de seduzir e gerar as sensações e os sentimentos mais adversos. “Os Assassinos na Rua Morgue”, o movimento inaugural da literatura policial, perpetrado por Edgar Allan Poe, remete aos novos tempos advindos de todo esse processo de ressignificação e pertencimento.

Sob esse prisma, pode-se dizer que o podcast *true crime* é a evolução direta da narrativa proposta por Poe. Considerando que as três histórias protagonizadas por Dupin são inspiradas por casos reais, a distância que separa o escritor de Boston, nascido na aurora do século XIX, de seu congêneres tecnológico – muitas vezes nascido no crepúsculo do século XX – parece ser menos temática que temporal.

Portanto, a proposta deste trabalho é investigar os pontos de

¹ Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens (PPGEL) da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). jonatanrafaeldasilva@gmail.com.

contato possíveis entre a narrativa policial – desde o seu formato mais clássico até às encarnações mais recentes – e a produção *true crime* para a mídia podcast, estabelecendo contextos nas múltiplas conexões e camadas existentes e, portanto, avançado sobre a História e as histórias de tais manifestações culturais.

LITERATURA POLICIAL E MODERNIDADE

A literatura policial surgiu como uma resposta à modernidade e aos tensionamentos que esse novo modo de viver e ocupar o espaço urbano, então, passava a operar. Homens e mulheres transformavam-se em sujeitos despidos de suas identidades e cuja invisibilidade, portanto, traçava linhas de permissividade e os crimes passavam a ser, simultânea e dicotomicamente, estranhos e familiares (GRUNER; SEREZA, 2008). Subsidiada pela modernização de Paris, “a cultura europeia vivia um momento de celebração das luzes, em que racionalidade parecia triunfar sobre a fé e a superstição” (PAES MANSO, 2021, p. 227).

O elogio ao progresso – e também à desumanização – e o vaivém que toma conta das ruas da metrópole são fatores que dão corpo à criminalidade e à solidão, ambos elementos imbricados de silêncio, seja pela necessidade de anonimato criminoso ou pela implicação do anulamento do sujeito solitário. Como é possível perceber, a superiluminação, que permite ao cidadão cosmopolita viver intensamente e em um êxtase quase que ininterrupto, não só cria sombras sociais, mas é uma ferramenta fundamental no processo de ofuscamento e dissolução da individualidade no *frisson* da urbe. Naquele momento, a lógica, a ciência e o conhecimento empírico estavam acima das culturas propaladas pela religião e outros misticismos e, ao mesmo tempo, aquela havia se tornado a era do controle e da “superioridade do intelecto sobre os impulsos destrutivos” (PAES MANSO, 2021, p. 228). Ao menos na superficialidade, e à vista de todos, tudo o que poderia possuir caráter selvagem ou recendia à loucura era rechaçado em nome dos novos tempos.

Nesse jogo de opostos, entre a luz e a sombra, a onipresença

do pensamento e da lógica tem o dever de proteger a vida burguesa (PIGLIA, 2017). A modernidade trouxe também a segregação, a construção de divisas na cidade: espaços em que, como se vê, certos tipos não cabiam. O afã de ocultamento, sobretudo da pobreza, por meio das transformações sociais e arquitetônicas da cidade, foi, em certa medida, também o responsável por trazer à tona as mesmas cicatrizes que os modernos ideais de beleza almejavam escamotear. Mais uma vez, o *chiaroscuro* da modernidade: a luz que ilumina o que há de nobre e belo também brilha, ao menos em certo instante, sobre os detritos da sociedade.

Aquele foi o momento dos vidros e dos espelhos, da consolidação dos café como pontos de encontro e locais de discussão, símbolos da vida parisiense. Baudelaire – que sintetiza essa separação em “Os olhos dos pobres”, em que o narrador e sua companheira se deparam, em um café parisiense, com uma família famélica à espera de qualquer naco ou tostão – notava não somente a ascensão de um padrão de belo de “dupla dimensão” (BAUDELAIRE, 1996, p. 10) – de um lado o “transitório e o efêmero”, e em, em sua contraparte, “o eterno e o imutável” (BAUDELAIRE, 1996, p. 25) –, mas a tentativa última do homem se tornar o que, verdadeiramente, gostaria de ser.

O racionalismo, portanto, proposto pela modernidade, e que gera a experiência vital de espaço e tempo, é também um movimento de heroísmo e do desejo constante de não se repetir, ao mesmo tempo, em que se rompe com o Antigo Regime (BERMAN, 2007). O heroísmo baudelairiano não é a exegese do extraordinário, mas dos conflitos da vida cotidiana, e que, não raras vezes, soam banais. Para personificar o sujeito heroico, Baudelaire busca exemplos nas esferas mais altas e mais baixas da sociedade e, portanto, não está alinhado aos limites morais ou a qualquer senso de virtude. Ao contrário, o poeta exorta desde políticos, a comerciantes que lutam contra falências e, até mesmo, “respeitáveis patifes” (BERMAN, 2007, p. 173).

Toda a reestruturação da cidade de Paris proposta por Haussmann, com a abertura de grandes avenidas e o uso do macadame como pavimentação dos bulevares, permitia o tráfego intenso e em alta velocidade. Os pedestres – que se tornaram o arquétipo do ho-

mem moderno e já não caminhavam mais pelo meio da via, dividindo espaço com os coches e carroças – tinham para si as calçadas. Ora, essa nova configuração permitiu que surgissem duas figuras tipicamente modernas e que, em muitos casos, se cruzam: o *flâneur* e o dândi. O primeiro “está lançado no turbilhão do tráfego da cidade moderna, um homem sozinho lutando contra o aglomerado de massa e energia pesadas, velozes e mortíferas (BERMAN, 2007, p. 190), ao passo que o segundo, pode ser definido como:

O homem rico, ocioso e que, mesmo entediado de tudo, não tem outra ocupação senão correr ao encaço da felicidade; o homem criado no luxo e acostumado a ser obedecido desde a juventude; aquele, enfim, cuja única profissão é a elegância sempre exibirá, em todos os tempos, uma fisionomia distinta, completamente à parte (BAUDELAIRE, 1996, p. 47).

Não à toa, quando, em 1841, fascinado pela modernidade parisiense, Edgar Allan Poe concebe “Os Assassinatos na Rua Morgue”, conto inaugural da literatura policial, o escritor norte-americano estava, em realidade, propondo uma possibilidade de diálogo literário entre o racionalismo – que Ricardo Piglia (2017, p. 55) define como “fetiche pela inteligência pura” – e a melancolia realista do jornalismo.

Havia uma fé quase ingênua de que a racionalidade e o pensamento científico pudessem empurrar o mundo para frente, trilhando para sempre o caminho do progresso. Ao contrário de outros gêneros que consagraram Allan Poe, como o terror e o suspense, as histórias do detetive dândi vinham sempre com um alívio final de uma charada desvendada como se o mundo tivesse uma solução (PAES MANSO, 2021, p. 228).

Auguste Dupin, o *chevalier* de Poe e primeiro detetive por excelência da literatura, aglutina todos os elementos do homem moderno, principalmente, a racionalidade, o apreço irrestrito pela ciência e pela lógica e, claro, o *flâneur*. Dupin e seu *modus operandi* seriam a gênese para toda uma literatura que os sucederia. Entretanto, tão importante quanto a consumação de um novo gênero literário, Poe e Dupin foram responsáveis pela criação de um inédito tipo de leitor: o leitor de literatura policial.

Para Borges (2011, p. 53), um gênero literário não está alicerçado somente em como é escrito, mas também pela maneira como os textos são lidos: “se Poe criou o relato policial, criou depois o tipo de leitor de relatos policiais”. Na perspectiva de Barthes (2011), isso se dá porque o leitor opera como índice, ou seja, capaz de elaborar para si a respeito do que lê e, sob esse prisma, conceber elucubrações.

Nesse sentido, “Os Assassinatos da Rua Morgue”, bem como as outras duas histórias protagonizadas por Dupin – “O Mistério de Marie Rôget” e “A Carta roubada” – são história eminentemente cerebrais, pautadas pelo raciocínio puramente analítico de um detetive dedutivo, mas também sedentário (BORGES; BIOY CASARES, 2019). A maneira como Poe criou Dupin é devedora de *Dom Quixote*, uma saga bastante cerebral (BORGES, 2011). Sherlock Holmes, de Conan Ledor, Hercules Poirot, de Agatha Christie, seguidores de Poe em seu formato, são, nesse ínterim, desmembrados de Cervantes. Outro ponto muito relevante: tanto Dupin quanto Holmes têm as suas histórias narradas por um amigo. Watson, para Holmes, e o narrador anônimo de Poe, para Dupin, são figuras devotas de seus protagonistas: são admiradores das façanhas e empreendimentos que testemunham ou participam, do mesmo modo como Sancho Pança é adorador do Quixote.

Todorov (2013) observa que o fato de a história ser contada pelo amigo-narrador não é apenas um elemento estilístico do autor, ao contrário, possui uma função narrativa que se tornaria primordial para o relato policial, isto é, contém duas histórias: o crime; e sobre o inquérito. A primeira é invisível, acaba antes de a segunda começar, ainda que esta última só possa existir graças ao crime, que o leitor não vê no tempo da narrativa. Já a história sobre o inquérito é acompanhada passo a passo pelo leitor:

(...) goza pois de um estatuto todo particular. Não é por acaso que ela é frequentemente contada por um amigo do detetive, que reconhece estar explicitamente escrevendo um livro: ele consiste, de fato, em explicar como essa própria narrativa pode ser feita, como o próprio livro é escrito. A primeira história ignora totalmente o livro, isto é, nunca se revela livresca (nenhum autor de romances policiais poderia permitir-se in-

dicar ele mesmo o caráter imaginário da história, como acontece na literatura) (TODOROV, 2013, p. 96).

A história do crime é, justamente, o elemento que dá face ao terror e ao suspense na narrativa. Ao abordar o inquérito, depara-se com pistas, motivações e conexões que montam um *puzzle* no leitor, que anseia pela resposta ao enigma, o verdadeiro objetivo do texto policial – ao menos, nessa fase inicial. E, portanto, assim “está reafirmada mais uma vez a racionalidade sobre a loucura e a desordem” (PAES MANSO, 2021, p. 229).

Os traços históricos e clássicos da literatura policial foram o impulso que o gênero pudesse ser desdobrado em duas estéticas possíveis: o romance de enigma e o romance negro (TODOROV, 2013). As duas propostas são o mesmo caminho que se bifurca. Em termos de discurso, a literatura policial, como um desdobramento da ficção histórica – de Stendhal e Dickens, por exemplo –, é, antes de tudo, um quebra-cabeça narrativo em que as peças são colocadas pouco a pouco na mesa. A essa construção, Jakobson (2010) chama de polo metonímico.

A história de enigma está em busca do desfecho da solução final, nos elementos formativos iniciados por Poe. No romance de enigma não há violência e tampouco uma conduta desmoralizante por parte do herói, ao contrário, como se pode notar em Dupin, Holmes ou Poirot. Tal estratégia é possível, justamente, pela operação em nos níveis invisível – o crime – e visível – o inquérito.

Por seu turno, o romance negro, ou *serie noire*, o suspense é mantido pelos efeitos do que pode acontecer a partir do crime – algo inconcebível no romance de enigma – e o detetive não é mais um sujeito acima da sociedade, estando suscetível aos perigos e vicissitudes do mundo à sua volta. Não há mistério a ser dissolvido, mas uma ação que decorre da sobrevivência do protagonista. Para Borges (2011), esse desdobramento do policialesco é um rebaixamento do gênero por escancarar a necessidade da violência e do sangue².

² Por ironia, Borges e Bioy Casares editaram uma coleção de narrativas policiais chamadas Série Negra, publicada pela Planeta na Espanha, e que consistia em romances clássicos e contemporâneos, principalmente, norte-americanos.

Segundo Todorov (2013), entretantes, a *serie noire*, não é um subgênero estático, incapaz de incorporar novas instituições à literatura de suspense. Nesse sentido, cria a definição para dois modos de contar uma história no romance negro.

O primeiro, que se poderia chamar a “história do detetive vulnerável”, é sobretudo atestada pelos romances de Hemmet e Chandler. Seu traço principal é que o detetive perde a imunidade, é espancado, ferido, arrisca constantemente a vida, em resumo, está integrado ao universo dos demais personagens, em vez de ser um observador independente (...).

(...)

O segundo tipo de romance de suspense quis precisamente desembaraçar-se dos meios convencionais dos profissionais do crime, e voltar ao crime pessoal do romance de enigma, ao mesmo tempo em que se conformava à nova estrutura. Resultou disso um romance que se poderia chamar de “história do suspeito-detetive”. Nesse caso o crime é cometido logo nas primeiras páginas e as suspeitas da polícia se inclinam para uma certa pessoa (que é o personagem principal) (TODO-ROV, 2013, p. 103).

Como é possível depreender, a literatura policial não é um gênero absoluto, com um único formato ou possibilidade de discurso. No andar do tempo, autores e autoras de textos policiais estabelecem novos diálogos e distintas construções. Se o primórdio da narrativa policial é uma resposta, como vimos, à modernidade, ao largo da história o gênero criou outras esferas de conta, como também subgêneros, valendo-se de outras tecnologias, como veremos a seguir, e plataformas de difusão para além do livro.

PODCAST: ORIGENS

Estabelecer a origem do podcast, seu formato e seu termo, é também uma investigação sobre a tecnologia. É consenso que o primeiro podcast surgiu em 2004 (LUIZ, 2014), porém, a distribuição de arquivos de áudio pela internet, sobretudo de extensão MP3³, é mais

³ Formato de compressão de arquivos de áudio surgido no início da década de 1990 e popularizado próximo dos anos 2000, quando a sua transferência pela internet iniciou a discussão sobre novos formatos de mídia e a criminalização da troca de arquivos entre usuários da web (MOREIRA, 2003).

antiga e descentralizada. Na prática, isso significa que o ouvinte deveria acessar o site em que o arquivo estava hospedado para, então, executá-lo. Diferentes arquivos poderiam estar em inúmeros endereços eletrônicos, cada qual organizado segundo uma ótica distinta.

O ponto de virada foi a profusão de aparelhos tocadores de MP3 e as tentativas para automatizar o acesso de tais arquivos. Segundo Luiz (2014), o método que melhor atendeu ao ensejo foi o de criação de agregadores por meio de RSS (really simple syndication), tecnologia já bastante difundida entre os blogues. Por meio de um programa, alimentado via RSS, agrega as atualizações de blogues escolhidos pelo usuário, que é notificado a cada nova postagem nos endereços selecionados. O funcionamento para arquivos de áudio – idealizado por Dave Winer, em 2003, para que o jornalista Christopher Lyndon pudesse disponibilizar uma série de entrevistas aos seus seguidores (LUIZ, 2014) – opera de maneira idêntica.

O surgimento do podcast, como é conhecido, está diretamente ligado à criação do iPod, *gadget* desenvolvido pela Apple, em um primeiro momento, para tocar músicas, mas que se tornou, graças ao iTunes, programa responsável por executar os arquivos de áudio, o elo que permitiu a aglutinação, a reorganização e a transmissão de pistas em MP3 e que, em vez de conter apenas faixas musicais, difundiam atrações jornalísticas e de entretenimento dos mais variados gêneros. Não à toa, o nome podcast é a junção de iPod e *broadcasting* (transmissão em inglês), ainda que a distribuição não esteja restrita aos aparelhos e sistemas da Apple.

(...) Adam Cury criou, a partir de um script de Kevin Marks, de transferir esse arquivo de áudio disponibilizado via RSS para o agregador iTunes (que na época era a única forma de “alimentar” de conteúdos os iPods (...)).

Esse sistema, chamado de RSStoIPod (...) foi disponibilizado para que outros programadores o utilizassem livremente, o que fez com que vários outros agregadores passassem também a fazer esse download automatizado de arquivos de áudio (LUIZ, 2014, p. 19).

No Brasil, o nascimento do podcast é ainda mais preciso: 20 de outubro de 2004, quando Danilo Mendes criou o *Digital minds*, po-

dcast derivado do blogue homônimo (LUIZ, 2014). À medida que esta mídia crescia, criava-se uma comunidade em torno da produção de conteúdo voltada ao *podcasting* – ou podosfera, termo mais comum, atualmente, ao se referir ao ambiente criador e consumidor do formato. Nesse ínterim, dezembro de 2005, Curitiba sediou a primeira Conferência Brasileira de Podcast (PodCon Brasil), onde foi criada a Associação Brasil de Podcast (abPod) (LUIZ, 2014). No ano seguinte, seria criado o *Nerd connection*, podcast do site Jovem Nerd, a primeira encarnação do *NerdCast*, um dos responsáveis por popularizar a mídia no Brasil e o show mais escutado no país⁴ (PACETE, 2018) – até perder a liderança para o *Horóscopo hoje* (ROVAROTO, 2022). Somando 30 milhões de ouvintes, de acordo com pesquisa realizado pela plataforma CupomValido.com.br com dados do Statista e IBOPE, o Brasil é terceiro território em consumo de podcasts no mundo, ficando atrás somente da Suécia e Irlanda (ROVAROTO, 2022).

O mesmo levantamento revelou dois pontos bastante relevantes para a análise desta mídia na atualidade. O primeiro está centrado no fato de que a Apple perdeu a hegemonia da transmissão de podcast para o Spotify, que lidera com 25% da preferência, contra 20% do Apple Podcasts e 16% do Google Podcasts. Em segundo lugar, a pesquisa apontou também os shows mais escutados. No cenário mundial, o pódio é ocupado pelos *talk-shows* *The Joe Rogan experience*⁵, à frente de *Call her daddy* e documentário *Crime junkie*, este último, portanto, o podcast de *true crime* mais acessado em todo o globo. Em um panorama nacional, além de *Horóscopo hoje*, o triunvirato é completado pelo programa de entrevistas *Mano a mano* – conduzido pelo rapper *Mano Borwn* – e *Flow podcast* (ROVAROTO, 2022).

⁴ Em 2019, o *NerdCast* foi o primeiro podcast brasileiro a atingir 1 bilhão de downloads (GOULART, 2021).

⁵ Apesar de ser o podcaster mais escutado do mundo, no início de 2022, Rogan esteve envolvido com em controvérsias a respeito de declarações sobre as medidas de tratamento e restrições durante a pandemia de covid-19 (ISTO É, 2022), levando a uma onda de protestos – incluindo a retirada de discos e programas por artistas e comunicadores – contra o apresentador e à responsabilização do Spotify pelo conteúdo veiculado, considerando a exclusividade da plataforma de *streaming* para a distribuição do *The Joe Rogan Experience*.

PODCAST: O GÊNERO TRUE CRIME

A presença de *Crime junkie* em terceiro lugar, em espectro global, reafirma o interesse pelo *true crime*, isto é, produções midiáticas – como livros, séries, podcasts – que se debruçam sobre histórias reais de crimes reais em um formato documental. O gênero, devedor direto do texto policial – tanto da narrativa de enigma quanto da série negra –, tem relação clara não somente com a literatura, a ficção, mas também com o jornalismo. Segundo Moreira e Bonafé (2022), as origens do *true crime* remetem a *A Sangue frio*, de Truman Capote, publicado em 1965 e considerado uma dos propulsores do jornalismo literário, que, naquele momento, estava mais interessado em fatos do cotidiano ou um olhar maximizado para figuras da cultura popular, como o famoso perfil que Gay Talese escreveu sobre Frank Sinatra. Na obra, Capote, que à época já era um romancista bem estabelecido, principalmente, graças a *Bonequinha de luxo*, investiga o assassinato dos Clutter, uma família de classe média que vivia na cidade Holcomb, no Kansas. Para retratar o crime, o escritor, comissionado pela revista *The New Yorker*, acompanhou desde as primeiras ações da polícia até o julgamento e a execução dos assassinos, Perry Smith e Richard Hickock. Para os detratores da obra de Capote, por sinal, a morte dos criminosos, fazia parte do projeto literário do autor, que se beneficiaria – narrativa e financeiramente – daquele fim (SUZUKI JR., 2003).

Polêmicas à parte, o relato de Capote atraiu grande atenção do público ao revelar detalhes que, comumente, não faziam parte do noticiário. O mergulho na cena e nos desdobramentos de um assassinato brutal apresentava um caráter que estava além do informacional.

Hoje o gênero *true crime* já considerado “infotainment”, que é um nome (...) para dizer que algo é informação com entretenimento. (...)

As produções culturais sobre crimes são consideradas atualmente uma forma de entretenimento válida, o que nos leva à seguinte questão: será que hoje em dia Truman Capote teria levado o prêmio? A gente acha que sim (MOREIRA; BONAFÉ, 2022, p. 19).

Parte do interesse deste interesse pelos crimes reais está ligado ao fato de que tais tragédias fazem parte do imaginário coletivo. Segundo Ivan Mizanzuk (2021), criador do podcast *O Caso Evandro*, que posteriormente, foi adaptado para série de TV e livro, o *true crime* lida com as paranoias e preocupações verdadeiras, ligadas à sobrevivência. Antes mesmo que o garoto Evandro Ramos Caetano desaparecesse – e seu corpo fosse encontrado com sinais de que foi usado em rituais de magia negra –, o sumiço de Guilherme Camarês Tiburtius, de oito anos, em 1991, foi o disparador de um novo estado: o pânico. O motivo era simples: Mizanzuk e Tiburtius tinham a mesma idade.

Guilherme tornou-se um símbolo das crianças que desapareceram na década de 1990 no Paraná. Nós tínhamos a mesma idade e ele sumiu quatro dias depois do meu aniversário. Esses detalhes sempre me assombraram, assim como a lembrança dos conselhos do meu pai: não fale com estranhos; se você se perder de mim no mercado vá até um funcionário de uniforme e peça que me procurem; qual o telefone de casa?; qual o telefone do seu avô?; qual o endereço da nossa casa? (...)

Naquela época, várias crianças desapareceram no estado do Paraná – e eu comecei a acreditar que bruxas existissem (MIZANZUK, 2021, p. 9).

A conexão entre crimes reais e o entretenimento de massa não é, propriamente, uma novidade. O escritor James Ellroy teve como matéria-prima para seus romances e contos policiais tragédias verdadeiras. O caso envolvendo a aspirante a atriz Elizabeth Short, brutalmente assassinada em Los Angeles, em 1947, serviu de base para *Dália negra*, uma das obras mais importantes de Ellroy. O crime, que jamais foi solucionado (CABRAL, 2016), é revisitado constantemente por obras ficcionais – como a adaptação cinematográfica homônima feita por Brian De Palma para o livro de Ellroy – e novas investigações que buscam retomar detalhes e pistas deixadas de lado, por omissão ou voluntariamente, pela polícia.

Mais recentemente, o podcast *A Mulher da casa abandonada*, criado pelo jornalista Chico Felliti e distribuído pela *Folha de S. de Paulo*, resgatou o caso de Margarida Bonetti, paulistana que vive em

um bairro de classe média alta, em situação de abandono. Não fosse a história excêntrica, Felitti apurou que Bonetti está foragida do FBI há 20 anos por manter uma empregada doméstica, também brasileira, em condições análogas à escravidão nos Estados Unidos. A repercussão do podcast foi tamanha que o caso passou a ter cobertura de programas policiais da televisão e foi um dos assuntos mais comentados nas redes sociais (ZANETTI, 2022).

CONEXÕES ENTRE A LITERATURA POLICIAL E O *TRUE CRIME*

A partir dos olhares cruzados entre a literatura policial – desde a sua formatação clássica, iniciada com Poe em “Os Assassinos na Rua Morgue”, até em suas encarnações mais recentes, como os romances de Ellroy – e a produção *true crime* de conteúdos, sobretudo para a mídia podcast, pode-se encontrar três pontos conectivos.

O primeiro atravessamento está relacionado à audiência. A tradição, cujo movimento inaugural teria sido de Capote (MOREIRA; BONAFÉ, 2022), tem sido revisitada e ampliada pelos podcast *true crime*, refletindo na maneira como o gênero é consumido. Da mesma forma que Poe, segundo Borges (2011), criou o leitor de literatura policial, as produções *true crime* deram vazão a um novo espectador/ouvinte para este gênero, em específico, e que tem um maior apelo às mulheres. Entre os anos de 2018 e 2019, o gênero cresceu 16% no público ouvinte que se identifica como pertencente ao gênero feminino. Dados do Spotify, aferidos entre 1º de janeiro e 1º de março de 2020 e referentes aos shows apresentados por mulheres, colocam quatro podcasts *true crime* dentre os cinco mais escutados também por mulheres (GUEDES, 2022).

Pode-se afirmar, como segundo cruzamento entre a literatura policial e os podcasts *true crime*, a existência de duas histórias, como apontada por Todorov (2013). Tando na literatura como nos documentários de áudio, identificam-se, distintamente, a história invisível – do assassinato – que é relatada ao ouvinte enquanto acompanha a narrativa visível, isto é, o inquérito que leva à resolução do crime e à

condenação dos culpados. Tomando como exemplo *O Caso Evandro*, o público toma consciência dos detalhes da morte da vítima à medida que Mizanzuk investiga o envolvimento dos acusados pelo crime⁶.

Como instância final, é possível encontrar nos objetos de análise deste trabalho o polo metonímico, identificado por Jakobson (2010), isto é, em ambas as narrativas, policial e *true crime*, cria-se um discurso cuja totalidade é formada a partir de sua natureza fragmentária: as peças do inquérito e os detalhes do crime são anexados ao passo em que a contação avança. Ainda que o crime e sua autoria sejam revelados como propulsores da narrativa, o leitor/ouvinte é instigado a seguir o desenvolvimento do processo/inquérito e fazer, acompanhado do narrador, a reconstrução de todo o caso.

A cultura pop é alimentada pelas conexões de mídias, plataformas e formatos e das encruzilhadas discursivas advindas e criadas a partir desses múltiplos atravessamentos. Se em seu gesto inaugural Poe respondeu à modernidade com “Os Assassínatos na Rua Morgue”, *true crime* – como resultado da virtualização das relações – mostra que o interesse pelo mórbido e difuso continua a alimentar e a promover o consumo desses conteúdos, exigindo não somente histórias a serem contadas, mas o mergulho e a análise de aspectos psicológicos que ora aproximam e ora distanciam o público tanto das vítimas quanto dos acusados (TALARICO, 2020).

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In _____ (et al.). **Análise estrutural da narrativa**. Tradutora: Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 2011.

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

⁶ A descoberta de gravações inéditas por Mizanzuk revelou que Beatriz Abage – que chegou a cumprir cinco dos 21 anos de prisão aos quais foi condenada – e Celina Abage confessaram o crime, o assassinato de Evandro Ramos Caetano em um ritual de magia negra, sob tortura. O material, veiculado no podcast *O Caso Evandro*, reabriu o processo, resultando na absolvição dos acusados que envolviam, além de Celina e Beatriz, outras cinco pessoas.

- BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido se desmancha no ar**. Tradutores: Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BORGES, Jorge Luis. O Conto policial. In _____. **Borges oral & Sete noites**. Tradutora: Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- BORGES, Jorge Luis; BIOY CASARES, Adolfo. Prólogo. In _____ (org.). **Los Mejores cuentos policiales**. Buenos Aires: Sudamericana, 2019.
- CABRAL, Danilo Cezar. O que foi o crime da “Dália Negra”. **Superinteressante**. 22 jun. 2016. Disponível em: <https://bit.ly/3AJf6mo>. Acesso em: 11 jul. 2022.
- GOULART, Josette. A Magalu virou nerd e arrematou o NerdCast. **Veja**. 14 abril 2021. Disponível em: <https://bit.ly/3Od4D69>. Acesso em: 11 jul. 2022.
- GRUNER, Clóvis; SEREZA, Luiz Carlos. Monstruosidades sedutoras: as “Novellas paranaenses” e a invenção do urbano. In GRUNER, Clóvis; DENIPOTI, Cláudio. **Nas tramas da ficção: história, literatura e leitura**. p. 149. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.
- GUEDES, Diandra. A Mulher da casa abandonada. Produções true crime em alta. **CanalTech**. 12 jul. 2022. Disponível em: <https://bit.ly/3nY4CIg>. Acesso em: 12 jul. 2022.
- ISTO É**. Joe Rogan defende podcast após polêmica envolvendo Spotify. 31 jan. 2022. Disponível em: <https://bit.ly/3PmAXEz>. Acesso em: 11 jul. 2022.
- JAKOBSON, Roman. Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia. In _____. **Linguística e comunicação**. Tradutores: Izidoro Bilkstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2010.
- MIZANZUK, Ivan. **O Caso Evandro**. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2021.
- LUIZ, Lúcio (org.). **Reflexões sobre o podcast**. Nova Iguaçu: Editora Marsupial, 2014.
- MOREIRA, Denis. Polêmica dos MP3 na rede atinge a música brasileira. *Época*. 05 maio 2003. Disponível em: <http://glo.bo/3Rp0pea>. Acesso em: 11 jul. 2022.

MOREIRA, Carol; BONAFÉ, Mabê. **Modus operandi**: guia de true crime. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2022.

PACETE, Luiz Gustavo. O perfil da audiência de podcasts no Brasil. **Meio e mensagem**. 23 out. 2018. Disponível em: <https://bit.ly/3ytPveM>. Acesso em 11 jul. 2022.

PAES MANSO, Bruno. Racionalidade, cachimbo e ordem. In POE, Edgar Allan. **Os assassinatos na Rua Morgue**. Tradutora: Isadora Prospero. Rio de Janeiro: Antofágica, 2021.

PIGLIA, Ricardo. Sobre el género policial. In _____. **Crítica y ficción**. Buenos Aires: Debolsillo, 2017.

ROVAROTO, Isabela. Brasil é o 3º país que mais consome podcast no mundo. **Exame**. 21 mar. 2022. Disponível em: <https://bit.ly/3yXyOcZ>. Acesso em: 11 jul. 2022.

SILVA, Sergio Damasceno. Globo: pandemia eleva consumo de podcasts. **Meio e mensagem**. 20 jul. 2021. Disponível em: <https://bit.ly/3cbCQpa>. Acesso em: 13 jul. 2022.

SUZUKI JR., Matinas. Nem tudo é verdadeiro, apesar de verdadeiro. In CAPOTE, Truman. **A Sangue frio**. Tradução: Sergio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

TALARICO, Fernanda. O que é o true crime e como ele tem aparecido cada vez mais na cultura pop. **Jovem Nerd**. 3 jun. 2020. Disponível em: <https://bit.ly/3c7FRqw>. Acesso em: 13 jul. 2022.

TODOROV, Tzvetan. Tipologia do romance policial. In _____. **As Estruturas narrativas**. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2013.

ZANETTI, Laysa. Quem é “a mulher da casa abandonada”? História tomou as redes sociais. **Uol**. 04 jul. 2022. Disponível em: <https://bit.ly/3nY4CIg>. Acesso em: 11 jul. 2022.



14

GABRIEL AIRTO DOMINGOS
MYRIAN REGINA DEL VECCHIO-LIMA

Da *Baker Street* para a Batcaverna: as personagens de detetive e a cidade nas histórias de Sherlock Holmes e Batman

Gabriel Airto Domingos¹
Myrian Regina Del Vecchio-Lima²

A CIDADE NA LITERATURA “DOS LIVROS” E “DOS QUADRINHOS”

Este trabalho propõe um olhar para o modo com que as personagens de detetive Sherlock Holmes, criado por Arthur Conan Doyle (1859-1930), e Bruce Wayne, o Batman, criado por Bob Kane (1915-1998) e Bill Finger (1914-1974) se relacionam com a cidade e os elementos urbanos que compõem cada narrativa – em Londres (cidade real, no caso de Sherlock) e Gotham City (cidade fictícia, no caso do Batman). O livro *Um estudo em vermelho* (1887) e a história *O Cavaleiro das Trevas* (1986), produzida por Frank Miller (1957-) são o *corpus* de análise dessa pesquisa, que procura responder se as personagens de detetive exercem alguma influência de poder no espaço urbano de suas histórias.

Em função do questionamento base dessa investigação se utiliza a metodologia de Motta (2013), que fornece elementos para

¹ Jornalista. Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Paraná. E-mail: gabrielairto@outlook.com

² Jornalista. Doutora em Meio Ambiente e Desenvolvimento pela Universidade Federal do Paraná. Mestrado em Comunicação pela Universidade Metodista de São Paulo. Professora e Pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPR. Líder do Grupo de Pesquisa Comunicação e Cultura Ciber, E-mail: myriandel@gmail.com

determinar estratégias de construção narrativa a fim de responder se as personagens exercem formas de poder em suas cidades; e a discussão se encerra com a abordagem sobre as representações do espaço urbano nas histórias de Sherlock e Batman e como elas se relacionam com a temática da segurança pública e da polícia.

Adota-se neste trabalho a concepção de Brait (2017) quanto ao papel fundamental da figura do narrador, que também pode ser a personagem-testemunha, na construção da narrativa. Assim, é possível observar que essa figura cumpre uma função de coletor de informações, disponibilizando-as no texto de modo a criar o ambiente da história. Nas palavras de Brait, esse coletor pode se inspirar em acontecimentos do imaginário, ou da vida real cotidiana e um dos elementos que pode servir como fonte para tanto é a cidade.

A análise de Brait (2017) sobre o processo de criação de personagens conta, inclusive, com a reunião de depoimentos de escritores sobre como funciona o método de elaboração dessas figuras. Para Brait, a personagem vem dos artifícios de linguagem:

Quer elas sejam tiradas de sua vivência real ou imaginária, dos sonhos, dos pesadelos ou das mesquinhas do cotidiano, a materialidade desses seres só pode ser atingida por meio de um jogo de linguagem que torne tangível a sua presença e sensíveis os seus movimentos (BRAIT, 2017, p. 73)

Observa-se que a autora defende o texto literário como a plataforma que oferece ao pesquisador o material necessário para entender como se dá a construção narrativa. Nesse sentido, Brait diz que o narrador é figura central no escopo da história e destaca possibilidades de inspiração para a criação da personagem, por exemplo: sonhos, vida real ou imaginária, cotidiano, citados pela autora. Portanto, conclui-se que uma personagem pode ser extraída de acontecimentos da vida real e os fatos do cotidiano podem servir como matéria-prima para uma narrativa.

Adiante na análise, Brait apresenta o conceito de personagem-testemunha que, segundo ela, é quando uma personagem secundária que apresenta a protagonista com um olhar de fascínio e admiração.

ração. Segundo a autora, a ambientação criada nesse tipo de recurso é muito presente nas narrativas policiais, incluindo *Um estudo em vermelho* (2017), aqui objeto de discussão. Brait entende que Watson é a personagem-testemunha do romance de Conan Doyle, ou seja, o companheiro de Sherlock que cumpre a função de registrar os acontecimentos, a ação e os aspectos que compõem o cenário da história. Aspectos que, mais adiante, serão fundamentais na compreensão do uso dos elementos urbanos na narrativa.

Na literatura de quadrinhos, analisada aqui na história *O Cavaleiro das Trevas* (2011), a cidade também é matéria-prima para o desenvolvimento de histórias ou de elementos que compõem uma trama. Yida (2016) analisa o papel da cidade de Gotham na novela gráfica *Batman: ano um* (1987), produzida por Frank Miller e David Mazzucchelli (1960 -); segundo a autora, nessa história a cidade não é apenas um cenário, ela também aparece como personagem no desenrolar da trama. Yida destaca que o papel dado a cidade é o de movimentar a sequência de acontecimentos, desse modo, percebe-se que o espaço urbano ganha papel fundamental na narrativa.

Além da representação da cidade de Gotham trazida por Yida, esse elemento pode se encaixar com o conceito de cenário desenvolvido por Gomes e Gois (2008). Segundo os autores, essa ideia produz uma reunião entre trama/enredo e espaço em que as ações acontecem e ao se olhar para essa união é possível interpretar os significados da história. Ao observar os pontos de Yida (2016) e de Gomes e Gois (2008), nota-se que as histórias em quadrinhos, com a ajuda da imagem/desenho são tramas que utilizam a cidade como produtora de significado.

A literatura “dos livros” também tem na cidade um dos elementos que compõem histórias, além de produzir a idealização de conceitos sobre o espaço urbano. Pechman (2007), em um resgate sobre o modo de representação da cidade do Rio de Janeiro na literatura, observa que as narrativas sobre cidades no Brasil começaram com o interesse pelo literal e pela movimentação urbana que lá ocorria em decorrência do contato entre pessoas. Segundo o autor, em sua análise da literatura nacional dos anos 1950 até os anos 2000, houve

um sentido oposto do que era a literatura no Brasil, até então focada na identidade rural do país. Pechman afirma que o interesse no período era o de explorar o conceito de urbanidade, de modo que, os autores investiram na criação de tramas envolvendo a cidade para estabelecer esse ideal.

Gilberto Freyre (1900-1987), como destacado por Bastos (2012), é um dos autores brasileiros que trabalha com a cidade em sua obra, com foco em Recife (PE). A autora traz notas sobre as histórias produzidas por Freyre, destacando que ele visitava diferentes espaços urbanos como museus, teatros e igrejas e andava pelas ruas e bairros com o interesse de conhecer o passado histórico assinalado por esses lugares. No exemplo de Bastos, é possível observar como o escritor, na figura do produtor da história, e narrador/personagem-testemunha, na figura que se mostra nos escritos, retira material do cotidiano urbano para o enredo.

Além da exploração do conceito de cidade em diferentes modalidades da literatura, as histórias aqui analisadas também se enquadram na premissa de que ensinam aos leitores (as) uma vivência pop. Essa premissa é dada por Soares (2014), que usa o exemplo do videoclipe como um produto da mídia que se instala em momentos de lazer daquele que o consome e, assim, consegue transmitir um modo de vida com preceitos do mundo pop. As histórias do Batman e do Sherlock também fazem parte da lógica midiática e industrial que, com seus produtos, oferece a quem os consome possibilidades de construir uma identidade e de modelar um comportamento a partir da identificação com a personagem favorita.

Soares (2014) também afirma que no interior dos contextos culturais determinados produtos ganham longevidade e, nessa perspectiva, nota-se que Sherlock Holmes é uma personagem que nasce numa lógica midiática diferente, mas que ao se inserir na cultura pop sobrevive como figura de consumo cultural desde sua época de estreia até o presente momento e, ainda, migra para outras mídias como a televisão e o cinema³. A mesma perspectiva vale para o Batman que nasce nos quadrinhos e já ultrapassa os oitenta anos de produção de histórias dessa personagem, em outras mídias.

³ Sherlock migrou para as telas em: Um estudo em vermelho (1933), Sherlock Holmes (2009), Sherlock (2010), entre outros filmes do detetive.

Para Ferrara (2008), a cidade também pode ser estudada como um meio e como uma mídia. A autora afirma que deve-se olhar para a significação, a simbologia e o modo como a cidade é vista nos estudos sobre cultura midiática. A autora também discute a ideia de que a cidade é a maior experiência comunicativa à disposição da humanidade e, quando se olha para as histórias analisadas neste trabalho, pode-se observar que o urbano apresenta ideias, reflexões e inspirações privilegiadas para o desenvolvimento de uma narrativa. Assim, a cidade é o elemento comunicativo que fornece aos escritores, Conan Doyle e Miller, o combustível que move a trama das suas narrativas de detetive.

POSSIBILIDADES PARA ANALISAR A RELAÇÃO DE SHERLOCK COM LONDRES E DE BATMAN COM GOTHAM

Em “Análise Crítica da Narrativa”, Motta (2013) retoma as teorias e análises da narrativa e propõe uma divisão de procedimentos em 1) Plano da estória – ou do conteúdo, 2) Plano da expressão e 3) Plano da metanarrativa. Segundo o autor, é nesses três planos que se desenvolve uma análise da narrativa com foco no plano da estória, mas que este primeiro é sustentado pelos dois subsequentes. Motta (2013) diz que o foco de uma pesquisa da narrativa se concentra na estória/conteúdo pois este plano reúne os tópicos de enredo, conflitos, encadeamento de ações, cenários, personagens e suas funções ou papéis. O autor também define sete procedimentos para configurar a construção da análise da narrativa, aqui os procedimentos-chave serão: 1) sobre a percepção da forma como o enredo organiza as partes da história; 2) sobre o entendimento da lógica da narrativa e das estratégias/truques do narrador na construção da história; e 3) sobre a figura da personagem e o papel desempenhado por ela na trama.

Os três movimentos de Motta (2013) mais adotados nesta análise tem sua aplicabilidade em três categorias diferentes: 1) o cenário, 2) o enredo e 3) a personagem e seu papel. São três tópicos de análise retirados da definição do autor sobre o que é o plano da estória e por que ele concentra a pesquisa quando se refere ao estudo da narrativa.

Em concordância com Motta (2013), ressalta-se que os planos da metanarrativa e da expressão são separados apenas como metodologia de pesquisa e que na história/enredo eles se apresentam juntos.

NOS BECOS DE LONDRES: COMO OS MÉTODOS CONTRA O CRIME DE SHERLOCK IMPACTAM NA CIDADE?

Sherlock Holmes estreou na literatura em 1887 no romance “Um estudo em vermelho” (*A study in scarlet*, no inglês). A história original de Sir Arthur Conan Doyle apareceu, pela primeira vez, na revista “Beeton’s Christmas Annual” que circulou na Inglaterra entre 1860 e 1898. Além da primeira aparição de Sherlock, “Um estudo em vermelho” também é a história de estreia do companheiro do detetive, o Dr. Watson.

O cenário

Na introdução de sua narrativa, Conan Doyle faz referências a uma zona de Londres que, segundo ele, era a parte sombria da cidade, dividindo o espaço em uma porção “boa” e uma porção “ruim”. Essa apresentação do espaço urbano do romance se inicia com a construção da personagem Watson: “Nessas circunstâncias, era natural que eu fosse atraído para Londres, a grande cloaca para a qual são drenados irresistivelmente todos os ociosos e vagabundos do Império” (DOYLE, 2017, p.12). Para além do que pode ser entendido como crítica do autor às condições em que Londres se encontrava na época de publicação do romance, ele estabelece que a cidade atrai todo tipo de “ociosos e vagabundos”, o que é entendido como gente, uma vez que a personagem representa um humano, que não tem o que fazer da vida e a personagem que não tem função parece ser o Dr. Watson, apresentado anteriormente como ex-militar, de boa índole e que foi ferido em combate, ou poderá ser um criminoso de nível mais perigoso ou menos perigoso, o que é decisivo para Sherlock Holmes.

Mais adiante, ao avançar na construção narrativa e no estabelecimento de Sherlock como a personagem principal, Doyle (nar-

rador), por meio da personagem-testemunha Watson, cita que o detetive mantinha o hábito de circular por Londres caminhando: “Às vezes, passava o dia no laboratório de química, outras vezes na sala de dissecação e, de vez em quando, fazia longas caminhadas, que pareciam conduzi-lo às zonas mais baixas da cidade.” (DOYLE, 2017, p. 19). Desta passagem retira-se o segundo ponto crucial sobre o cenário: as zonas sombrias da cidade.

O primeiro elemento, o cenário, portanto, é o de uma Londres cheia de personagens de índole duvidosa, como fica subentendido na descrição da motivação de Watson de ir para a capital do reino; e de espaços com potencial para ocorrência de crimes como é possível notar na passagem em que o autor descreve hábitos de Sherlock como a caminhada. As descrições do cenário do crime que dá motivação à trama de “Um estudo em vermelho” também oferecem elementos para observação das características urbanas que compõem a narrativa do romance.

O número 3 de Lauriston Gardens tinha uma aparência agourenta e ameaçadora. Era uma das quatro casas que ficavam um pouco recuadas da rua, sendo duas ocupadas e duas vazias. A última espiava para fora através de três filas de janelas tristes e abandonadas, com uma aparência vaga e opaca, a não ser pelos cartazes de “Aluga-se”, que surgiam aqui e ali, como cataratas sobre as vidraças encardidas. (DOYLE, 2017, p. 32)

Nessa passagem, o autor reforça sobre o clima de mistério do cenário, necessário para a constituição do crime como fato de motivação narrativa, e reforça também os aspectos soturnos de uma Londres que continha seus “becos”, como citado anteriormente.

O enredo

Ao adentrar no segundo aspecto, o enredo, faz-se uma contextualização de que, como trata-se aqui do romance de estreia de Sherlock, Conan Doyle dedica um número considerável de páginas à apresentação de suas personagens, ao estabelecimento de suas

características fundamentais e a uma extensa descrição de cenário para compor os elementos da trama. Em outros contos e grandes narrativas envolvendo Sherlock será possível observar que a apresentação/introdução é mais curta e serão encontrados elementos de continuidade comuns a narrativas que constroem um universo. Em “Um estudo em vermelho”, as descrições da cidade são parte integrante e ativa da organização do enredo juntamente com a elaboração da personalidade do Dr. Watson e de Sherlock Holmes. Dois aspectos de enredo se encaixam na determinação da relação entre Sherlock e a cidade: os momentos de deboche dos parceiros para com os policiais e o uso da imprensa como artimanha para conseguir informação ou atrair o adversário.

- Veja este anúncio - respondeu ele. - Mandei publicá-lo esta manhã em todos os jornais, logo após a ocorrência.

Atirou o jornal na minha direção por cima da mesa, e passei os olhos pelo ponto indicado. Era o primeiro anúncio da coluna de Achados.

“Foi encontrada esta manhã na Brixton Road”, dizia o anúncio, “uma aliança de ouro, no trajeto entre a Taberna White Hart e Holland Grave. Procurar o dr. Watson na Baker Street, 221 B, entre oito e nove desta noite.” (DOYLE, 2017, p. 48-49)

Fica explicitado que, contando com a circulação do jornal diário, o detetive esperava obter sucesso com seu anúncio. Ou seja, como no contexto da época a informação era baseada nos jornais, há uma dependência da estrutura de circulação do jornal na cidade. Eventualmente, para dar sentido a história, os anúncios na ficção serão sempre respondidos, porém, cabe ressaltar que o modo de circulação da informação, por meio dos jornais, se constitui como elemento fundamental da ligação cidade/Sherlock desempenhando um papel de “arma” do detetive contra adversários.

O autor também estabelece uma relação de parceria ‘zombeteira’ entre o detetive e a polícia de Londres, em especial a personagem Greg Lestrade, inspetor policial. O termo parceria é adequado pois na narrativa Sherlock demonstra certa incapacidade de sair e inves-

tigar por vontade e força própria, o que é mais um artifício do autor para fortalecer sua personagem. Desse modo, a polícia, incompetente e atrasada em termos científicos, é obrigada a recorrer a Sherlock como uma esperança de resolução dos casos e, assim, Conan Doyle estabelece seu personagem como mais esperto que os outros detetives e abre espaço para a ironia com a instituição.

Um outro destaque para o aspecto do enredo é que o autor, após o primeiro ato, acelera a narrativa de modo que é possível acompanhar um intenso deslocamento de cenários e uma sequência de ações que levará à vitória de Sherlock no desvendamento da trama. Este aspecto, porém, se faz mais relevante na medida em que o detetive investiga o crime, quando o enredo passa a mostrar um maior número de cenários e descrições de elementos urbanos.

O papel da personagem

São duas as formas de poder que Sherlock detém em sua relação com a cidade de Londres na narrativa de “Um estudo em vermelho”. A primeira delas, o conhecimento, é comprovada na análise do cenário das narrativas e nas características comportamentais e científicas atribuídas a Sherlock. Isso significa que, quando o autor diz que Sherlock gostava de caminhar após passar o dia trabalhando em laboratório, ele está construindo o método científico aplicado pelo detetive, que sai para andar na cidade com o objetivo de aprimorar suas habilidades, por meio da observação. Um diálogo entre Holmes e o policial John Rance ilustra a forma com que o detetive armazena informações de elementos da cidade. Quando Holmes indaga sobre um “bêbado” que estava a observar a cena do crime, o detetive em poucos instantes percebe que aquele detalhe seria fundamental nas investigações, tanto por parecer suspeito o comportamento do homem, quanto por Holmes, conhecedor das vielas da cidade ter por informação que um bêbado qualquer não agiria de tal forma.

Além do conhecimento científico, vindo de observações e estudos de Holmes pela cidade, uma segunda forma de poder do detetive se dá em termos da segurança pública:

- Aqui houve um homicídio e o assassino era um homem. Tem mais de 1,80 metro de altura, é relativamente novo, com pés pequenos para sua altura, usa botinas grosseiras, de bico quadrado, e fumava um charuto Trichinopoly. (DOYLE, 2017, p. 39)

Nesse diálogo em que Sherlock expõe aos policiais algumas de suas ideias sobre o caso é possível notar, uma vez mais, o desenvolvimento de suas habilidades científicas de modo a reconhecer até mesmo a marca do charuto o que, por sua vez, é uma nova prova de como os elementos do urbano se infiltram na narrativa, pois é preciso ter contato com o charuto para poder reconhecê-lo. Porém, o aspecto a ser ressaltado nessa passagem é que os policiais que estavam com Sherlock na cena do crime não conseguem acompanhar a sua linha de pensamento, de modo que, sequer esboçaram chegar aos mesmos resultados. Assim, em termos de segurança da própria cidade, o detetive torna-se o último recurso para desvendar o crime e garantir a derrota do vilão.

A CRUZADA DO BATMAN (BRUCE WAYNE) PARA SALVAR GOTHAM CITY

A estreia do Batman foi na edição 27 da revista *Detective Comics*, com publicação em março de 1939. Depois, na edição 33, em novembro daquele mesmo ano, os criadores Bill Finger e Bob Kane apresentam a origem do personagem. Batman, o *alter ego* de Bruce Wayne, se estabelece em Gotham City e é filho de Thomas e Martha Wayne. Objeto de análise deste artigo, a história “O Cavaleiro das Trevas”, de autoria de Frank Miller, foi lançada em março de 1986, nos Estados Unidos, no formato de minissérie. Entre 2001 e 2002 e, depois, entre 2015 e 2020, o título “O Cavaleiro das Trevas” ganhou três sequências: “Cavaleiro das Trevas II”, “Cavaleiro das Trevas III: a raça superior” e “Cavaleiro das Trevas: a criança dourada”.

Também se fazem presentes no cânone do homem-morcego personagens como o Comissário Gordon, da polícia de Gotham; Robin, que é pupilo do Batman; e o mordomo Alfred que funciona

como uma figura paterna de Bruce Wayne e também como o “Watson” das histórias de Gotham City, visto que o mordomo acompanha as aventuras de Batman, ainda que a distância, e também funciona como um apoio estratégico ao homem-morcego.

O cenário

A premissa inicial de “O Cavaleiro das Trevas” (2011) traz um Bruce Wayne que após uma carreira como Batman defendendo Gotham City decidiu abandonar o posto. A cidade, porém, está sofrendo com aspectos de ordem da natureza e aspectos políticos e de segurança. O autor emprega algumas páginas para mostrar como a cidade está degradada do ponto de vista de qualidade de vida e como Bruce Wayne tem passado por esse momento. Esse começo tem, em semelhança com “Um estudo em vermelho”, uma ideia de zona sombria da cidade. “A polícia recebeu inúmeros telefonemas de cidadãos, todos descrevendo o que parece ser um ataque ao submundo de Gotham, empreendido... pelo Batman.” (MILLER, 2011, p. 37)

Como trata-se de uma história em quadrinhos, naturalmente a questão da imagem/desenho é um ponto que denota um diferencial da construção narrativa de “O Cavaleiro das Trevas” em comparação ao romance de Conan Doyle. Aqui, porém, o foco será nos elementos textuais, mesmo se levando em conta o contexto das imagens que ressaltam uma Gotham suja, escura, movimentada e até mesmo em desordem/caos.

- Vem Michelle. Vamos cortar caminho por aqui
 - Mas, Carrie... Este lugar tá abandonado. O Brad falou que viu mutantes por aqui...
 - Relaxa, Michelle. É só um quarteirão. {...}
- Além disso... aqui é claro demais para um ataque (MILLER, 2011, p. 34)

No diálogo acima, as personagens Carrie e Michelle passeiam por Gotham em um dia chuvoso, algo bastante comum nas histórias do homem-morcego, o lugar registrado pelo desenho da história em quadrinho é um quarteirão onde há construções abandonadas,

por isso, não é um lugar bonito e gera em Michelle uma preocupação com sua segurança. Semelhante a “Um estudo em vermelho”, “O Cavaleiro das Trevas” também focaliza o cenário da ação nos lugares mais soturnos da cidade. Miller, tal como Conan Doyle, também ambientaliza sua trama em construções abandonadas ou ruelas escuras, o que favorece o ambiente de mistério, as possibilidades de acontecer um crime e também define a área de ação do detetive que precisa desenvolver não apenas um conhecimento do espaço urbano como também das técnicas que precisa adotar para compreender os acontecimentos da narrativa.

O enredo

“O Cavaleiro das Trevas” é de 1986 e, portanto, não se trata da história de estreia do Batman. Por outro lado, é uma trama que se classificou no ato de sua produção como “não canônica”, ou seja, ela não seguia a linha regular de histórias do Batman. Porém, contando com o conhecimento do cânone, “O Cavaleiro das Trevas” não é uma trama que recupera aspectos de origem, de como tudo começou, o que leva o enredo diretamente a um Bruce Wayne mais velho e com sentimentos de frustração e raiva diante da situação de Gotham: “Deixo meu carro no estacionamento. Agora eu não aguentaria ficar dentro de nada. Caminho pelas ruas dessa cidade, que estou aprendendo a odiar... a cidade que entregou os pontos e está se acabando, como o resto do mundo.” (MILLER, 2011, p. 16)

Nessa passagem, o autor estabelece um Bruce Wayne frustrado e irritado. Ele caminha pela cidade onde era o Batman e alguns outros personagens exibem, na imagem do quadrinho, cartazes em protesto. Na sequência dessa ação, Bruce sofre uma tentativa de assalto por um grupo de mutantes, vilões dessa história. Esses artifícios de Miller são para criar um clima de caos no espaço urbano e de crescente raiva no protagonista que, cabe ressaltar, é nos quadrinhos um milionário com acesso a diferentes recursos de tecnologia e instrumentos para construir uma personagem defensora de Gotham. Assim, Bruce é uma personagem ilimitada do ponto

de vista de possibilidades de recurso para investigar crimes e agir contra os vilões, o que faz com que seja entronizado na galeria dos super-heróis, mesmo sem ter superpoderes como outros. É por isso que, após o autor estabelecer completamente o clima de caos, ele faz com que o Batman, então bem-informado, se lance em combate contra os vilões da história.

O icônico símbolo do Batman projetado pelo *Batsinal*, que funciona como meio para a mensagem de que “o Batman está aqui”, na noite de Gotham também é utilizado por Miller em sua trama. Assim como é tradicional nas histórias do homem-morcego, o autor posiciona o símbolo em um momento decisivo para a trama no sentido de demonstração de poder da personagem Batman sobre os acontecimentos da cidade. Depois de concluído o processo de investigação do detetive, ele manobra contra o líder mutante, o principal rival da primeira parte da história – a intenção é que o Batman possa, em um confronto direto, mostrar que ele ainda “manda” em Gotham.

Posteriormente, com o avanço do enredo, o autor também constrói um conflito ideológico entre Clark Kent (Superman) e Bruce Wayne (Batman) em que demonstra o sentimento de posse que Bruce da sua cidade. “Os mutantes estão mortos! São coisa do passado! Essa é a marca do futuro! Gotham City pertence ao Batman”, (MILLER, 2011, p.107): nesta frase, após o confronto do Batman com o primeiro vilão da história, o enredo estabelece de vez a relação do Batman/Bruce Wayne como protetor máximo da cidade e defensor símbolo de Gotham.

O papel da personagem

Semelhante a Sherlock Holmes no livro “Um estudo em vermelho”, em “O Cavaleiro das Trevas”, Bruce Wayne (Batman) se configura como um agente de segurança da cidade. Com um aspecto também comum na obra de Conan Doyle, Miller investe em uma personagem capaz de superar em inteligência e ferramentas a polícia de da cidade, de modo que, com essas características o Batman também se torna a figura referência do poder de proteger a cidade

da onda de crimes, dos vilões e das ameaças à segurança. Dessa forma, nota-se que Batman tem um conceito simbólico explorado na trama e que, em teoria, deve servir de inspiração para que as decisões corretas possam ser tomadas.

“ – A situação é grave, Bruce. Mais dia, menos dia, alguém vai ordenar que eu prenda você. Alguém com autoridade. Quando isso acontecer ... – Quando isso acontecer Clark... que vença o melhor. (MILLER, 2011, p. 123) – neste diálogo com Clark Kent (Superman), é possível notar que há uma rivalidade entre as personagens e ela existe pois Superman tornou-se um representante oficial das autoridades governamentais. Por outro lado, Batman, cansado do caos em que sua cidade estava, resolveu tomar as rédeas e controlar o andamento das ações em Gotham. A rivalidade entre os dois é, portanto, um símbolo de como, em “O Cavaleiro das Trevas”, Bruce Wayne emprega as características de maior detetive do mundo, milionário, bem preparado e com o uso de ferramentas sofisticadas para assumir o controle urbano de sua cidade. Ele torna-se a figura ícone de Gotham e para isso, desafia os vilões, supera a polícia, agrega um time e orquestra ações contra o crime.

A CIDADE, AS PERSONAGENS, AS NARRATIVAS E O PODER DE METÁFORA

Com a aplicação dos passos de Motta (2013) foi possível verificar os artifícios, as técnicas e o estilo narrativo de Conan Doyle e Frank Miller para construir personagens que exercem poderes sobre a cidade em suas narrativas. Observou-se que esse poder é o de polícia ou, em uma abordagem mais conceitual, o de segurança. A investigação das narrativas também revelou alguns recursos utilizados pelos autores, de modo a estabelecer suas personagens como ícones simbólicos. Destacamos as seguintes estratégias: 1) a rivalidade/parceria com a polícia – tanto Sherlock, com um estilo zombeteiro, quanto o Batman, de modo mais agressivo, demonstram a incompetência das forças de segurança da cidade, mas, também cultivam aliados, em especial, Lestrade e Gordon. 2) a cidade

tem um lado sombrio – Conan Doyle afirma, mais de uma vez, que a cidade tem ruelas, becos, “partes” que são sombrias e propensas a atrair o crime; além disso, é nesse ambiente de mistério que se dá a trama de “Um estudo em vermelho”; enquanto, em Gotham, a cidade toda é um caos e os vilões tentam aproveitar-se da fragilidade da população para estabelecer um clima de terror. 3) as ferramentas técnicas – Sherlock é cientista, estudioso e possui uma série de conhecimentos que lhe permitem avançar mais rapidamente na investigação do crime do que a polícia; enquanto Batman, além de possuir os mesmos recursos de Sherlock, também é capaz de reunir equipamentos suficientes para um pequeno exército para enfrentar o crime. 4) o recurso da imprensa – este fica evidenciado nas duas obras, porém, Miller a usa em “O Cavaleiro das Trevas” como um recurso de comentário sobre a sua trama; já em “Um estudo em vermelho”, Conan Doyle estabelece a mídia como uma ferramenta para o seu detetive usar contra os vilões.

Como se trata do gênero de histórias policiais, diferenciando-se apenas por uma delas ser uma história em quadrinhos, é natural que os autores abordem falhas nas instituições responsáveis por manter a população segura de criminosos e vilões. Porém, com o estabelecimento desse poder das personagens, fica como subproduto da análise o valor metafórico para o bem ou para o mal que essas narrativas oferecem. No caso de “O Cavaleiro das Trevas”, vê-se que um sistema político falho leva a uma sequência de acontecimentos que produzem o caos em Gotham City, exigindo um retorno do Batman, já aposentado, para que ele possa proteger os cidadãos e construir ordem na cidade. Por outro lado, é passível de problematização os meios narrativos que Miller emprega e que fazem do herói uma figura demasiadamente autoritária em determinados momentos de sua trama.

Sherlock Holmes, por outro lado, tem por característica um desenvolvimento mais irônico que, nas relações com a polícia, transforma-se em piadas. Além disso, o detetive de Conan Doyle tenta demonstrar certa humildade ao abrir mão de créditos midiáticos e não se utiliza de recursos violentos para atingir seus objetivos. Porém, o fato das zonas mais perigosas da cidade atraírem, além de cri-

minosos, pessoas mais pobres ou socialmente mais frágeis, precisam ser levados em consideração numa leitura atual da obra. Isso porque, há elementos que podem constituir formas de preconceito com essas populações vulneráveis, uma preocupação que não havia no contexto sociocultural da época em que as personagens foram criadas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como resposta à pergunta inicial deste trabalho verificou-se que as personagens de detetive Sherlock Holmes em “Um estudo em vermelho” e Batman em “O Cavaleiro das Trevas” têm, na narrativa das histórias, formas de poder sobre a cidade em que atuam e esse poder é o de segurança, de polícia. As personagens desenvolvem esse poder a partir de uma argumentação que demonstra a fragilidade das instituições responsáveis pela investigação e resolução dos crimes nas duas cidades. Essa vulnerabilidade da polícia se dá pela incompetência, falta de talento e de informação no caso da história de Sherlock e por corrupção no caso da história de Batman. A importância desse aspecto das instituições de segurança é a de fortalecer as personagens principais de modo que elas se tornem úteis e essenciais, ou seja, sem Sherlock ou Batman, não haveria meios para vencer o vilão.

Ao citar a palavra vilão, toma-se o cuidado para situar Sherlock e Batman como heróis em suas histórias. A definição do Batman como super-herói é facilitada na medida em que a personagem faz parte da galeria da editora DC Comics, uma das grandes editoras de quadrinhos nos Estados Unidos. Assim, Batman é um dos carros-chefe da empresa ao lado de outras personagens como Super-Homem, Flash e Mulher-Maravilha. Sherlock também se enquadra nessa perspectiva, pois a trama e o desenvolvimento narrativo de suas histórias apontam para tal direção. Ressalta-se esse aspecto de ambas as personagens pois ele demonstra o conceito do simbólico nas narrativas, ou seja, se os dois detetives são encarados como heróis por derrotar um inimigo poderoso, logo, eles serão símbolos das cidades. Esse fato também demonstra que o urbano é um meio para o exercício do poder dessas personagens. Além disso, as mate-

rialidades da cidade também se fazem presentes, na medida em que elementos do espaço urbano servem como inspiração para a criação de cenários e aspectos que movimentam a trama de cada história.

Por fim, a cidade como mídia e organizadora da estrutura midiática também contribui para que Sherlock Holmes e Batman desempenhem funções de poder sobre o urbano. No caso de Sherlock, fica evidenciado que a estrutura de organização e distribuição da mídia, que na trama é o jornal, é uma arma importante para que o detetive possa obter informações e duelar com seu inimigo. Enquanto na história do Batman o elemento do bat-sinal está presente como ferramenta comunicacional do homem-morcego – a intenção ao ligar o sinalizador é enviar ao “submundo de Gotham” a mensagem de que “o Batman está presente”, fazendo com que um elemento urbano funcione como meio para transmissão de uma comunicação.

REFERÊNCIAS

- BASTOS, Elide Rugai. Gilberto Freyre: A cidade como personagem. **Sociologia & Antropologia**, Rio de Janeiro, 2, 3 p. (135-159), junho, 2012. Disponível em: <https://www.sociologiaeantropologia.com.br/volume-02-numero-03/>. Acesso em: 14 de junho de 2022, às 17h00.
- BRAIT, Beth. **A personagem** - 9.ed - São Paulo, SP: Contexto, 2017.
- DOYLE, Arthur Conan. **Sherlock Holmes**: obra completa. vol. 1. Tradutor: Louisa Ibañez; Branca de Villa-Flor; Edna Jansen de Mello. Rio de Janeiro, RJ: HarperCollins Brasil, 2017.
- DINI, Paul. **Noite de Trevas**: uma história real do Batman. Tradutor: Eric Novello, Levi Trindade. Barueri, SP: Panini Brasil, 2017
- FERRARA, Lucrécia D'Alessio. Cidade: Meio, Mídia e Mediação. **MATRIZES**, São Paulo, 1, 2 p. (39-153), 2008. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/matrizes/issue/view/3169>. Acesso em: 11 de julho de 2022, às 15h50.

GOMES, Paulo Cesar da Costa, GÓIS, Marcos Paulo Ferreira de. A cidade em quadrinhos: elementos para a análise da espacialidade nas histórias em quadrinhos. **Cidades**, Presidente Prudente, volume 5, 7, p. (17-32), junho, 2008. Disponível em: <https://periodicos.uffs.edu.br/index.php/cidades/issue/view/144>. Acesso em: 14 de junho de 2022, às 13h00

MOTTA, Luiz Gonzaga. **Análise Crítica da Narrativa**. Brasília, DF: Editora Universidade de Brasília, 2013.

MILLER, Frank. **Batman**: o Cavaleiro das Trevas edição definitiva - 2.ed -. Tradutor: Jotapê Martins, Helcio de Carvalho. Barueri, SP: Panini Books, 2011..

PECHMAN, Robert Moses. Desconstruindo a cidade: cenários para a nova literatura urbana. **Revista Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, 20, 21 p. (31-30), janeiro a dezembro, 2007. Disponível em: http://www.forumrio.uerj.br/publicacoes_fase3_n20_21.htm. Acesso em: 14 de junho de 2022, às 14h50.

SOARES, Thiago. Abordagens teóricas para estudos sobre cultura pop. **Logos: Comunicação e Universidade**, Rio de Janeiro, 2, 24 p. (139-152), 2014. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/logos/issue/view/922>. Acesso em: 11 de julho de 2022, às 14h50.

YIDA, Valéria. A cidade de Gotham na novela gráfica Batman: ano um. **Imaginário!**, Paraíba, volume 1, 10, p. (58-74), junho, 2016. Disponível em: <http://marcadefantasia.com/revistas/imaginario/imaginario01-10/imaginario10/imaginario-10.pdf> Acesso em: 15 de junho de 2022, às 13h40.



15

LUAN ALVES DE MELO
RODRIGO EDUARDO BOTELHO FRANCISCO

A delimitação do termo independente voltado para as histórias em quadrinhos nas pesquisas brasileiras: uma análise da literatura

Luan Alves de Melo¹

Rodrigo Eduardo Botelho Francisco²

Em 1991 a Bienal Internacional de Quadrinhos, segundo Rivero (2020), realizada na cidade do Rio de Janeiro, possibilitou o início da popularização dos eventos relacionados às histórias em quadrinhos (HQs) no Brasil. Em 2018 e 2019, por exemplo, a Comic Con Experience (CCXP), evento dedicado a oferecer experiências relacionadas a filmes, séries, livros e HQs, sediado na cidade de São Paulo, segundo Vitório (2019), recebeu um público estimado de 262 mil e 280 mil, respectivamente.

Neste contexto, as histórias em quadrinhos, segundo Rivero (2020), encontram espaços nesses eventos para que as publicações consideradas *mainstream* e também independentes, tenham contato com o grande público consumidor. Essa visibilidade proporcionada pelos eventos, mas também, pelas, plataformas digitais de leitura e financiamento coletivo é notório que as publicações ditas independentes acabam sendo reconhecidas em premiações importantes

¹ Mestrando pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal do Paraná. E-mail: luan.alves@ufpr.br.

² Doutor e mestre em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. E-mail: rodrigobotelho@ufpr.br.

do cenário brasileiro de histórias em quadrinhos, como no caso das HQs Castanha do Pará publicada em 2017 ganhadora do Prêmio Jabuti e Achados e Perdidos publicado em 2011 e reconhecida no Troféu HQ Mix. (SANTOS, 2020).

Atentando-se para o termo independente especificamente, Rivero (2020) e Paz (2017) o investigaram relacionando-o às publicações de histórias em quadrinhos, sob óticas e recortes diferentes no contexto brasileiro. Rivero (2020) em seu trabalho trouxe como os indivíduos que participam do cenário brasileiro de quadrinhos delimitam a HQ independente. Já Paz (2017) discute o termo independente através das ideias apresentadas por Raymond Williams e analisando algumas publicações publicadas no país.

Rivero (2020) apresenta que os próprios indivíduos entrevistados envolvidos no cenário, acham difícil a delimitação desse tipo de publicação, com isso, trouxeram delimitações, por exemplo, que contemplavam a presença de uma liberdade criativa e também uma certa oposição ao que o mercado dominante oferece aos consumidores. Já Paz (2017) em sua discussão apresenta que o termo independente está ligado a uma prática de autopublicação e auto edição, sem necessariamente ser uma oposição ou alternativa ao que o mercado dominante apresenta. Deixando claro que considerar as publicações independentes como “alternativas”, não seria exato, porque esse termo pode abranger produções alinhadas com discursos encontrados nas grandes empresas dominantes no mercado editorial brasileiro também.

A partir dessas considerações é possível perceber que existem abordagens divergentes para a delimitação das histórias em quadrinhos ditas independentes no Brasil.

O OBJETIVO DESTA INVESTIGAÇÃO

Considerando essa abrangência presente na delimitação dos quadrinhos dito independentes no Brasil, por parte dos indivíduos que participam do cenário brasileiro de HQs e também pela discussão apresentada por Paz (2017), esta investigação tem como ob-

jetivo oferecer um panorama de como o termo independente está sendo abordado e delimitado quando relacionado às publicações de histórias em quadrinhos nas pesquisas brasileiras.

Com isso, é preciso deixar claro que essa pesquisa não busca trazer uma definição específica do que seria a história em quadrinho independente, em sim discutir como o termo independente relacionado às HQs é considerado nas investigações brasileiras.

POR QUE AS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS INDEPENDENTES?

As publicações de quadrinhos por serem produtos culturais, segundo Barros (2020), acabam trazendo em seu conteúdo, reflexos dos contextos sociais que são produzidos, e com isso, ajudam a permear determinados valores na sociedade em que são inseridas. Pensamento que é contemplado, também, quando Coelho (1997) caracteriza os produtos culturais como algo que traz uma análise ou informações do passado, presente ou futuro através dos valores, ideias e aspectos artísticos encontrados neles.

Além disso, como produtos culturais e produtos de mídia, as histórias em quadrinhos acabam alimentando e retroalimentando certas intensidades artísticas da cultura pop, como por exemplo filmes, séries, livros e jogos baseados em narrativas desse tipo de publicação. (JUNIOR, 2015).

Importante deixar claro, que todas essas potencialidades e aspectos das histórias em quadrinhos apresentadas anteriormente, também contemplam as obras ditas independentes. Fato que é comprovado nas premiações nacionais voltadas a este tipo de mídia, como por exemplo o Troféu HQ MIX, segundo Lovetro (2022) e o Troféu Angelo Agostini, segundo a Associação dos quadrinistas e caricaturistas do estado de São Paulo (2022), que apresentam categorias e espaços de divulgação de obras que se apresentam como independentes. Porém, mesmo com o reconhecimento, essas premiações não delimitam exatamente o que elas consideram como obras independentes. Ausência que também é constatada por San-

tos (2020), que acaba expandindo essa carência para o cenário brasileiro contemporâneo como um todo, que não apresenta um consenso do que seria o quadrinho dito independente.

Considerando que o processo de significação de uma palavra, segundo Williams (2007) pode ser um processo lento ou rápido, dependendo de como as possíveis significações dela, são colocadas a provas, confirmando, confrontando, modificando e qualificando elas. Esta investigação se faz necessária, pois busca tensionar as formas como o termo independente é relacionado às publicações de histórias em quadrinhos no âmbito das pesquisas brasileiras e assim oferecer um possível caminho de delimitação e interpretação dessas obras para estudos futuros e também para discussões fora do ambiente acadêmico, mas que envolvam este tipo de publicação.

POR QUE UMA REVISÃO DE NARRATIVA DE LITERATURA?

Foi considerada a realização de uma revisão narrativa de literatura nesta investigação, pois, segundo Rother (2007), esse tipo de revisão possibilita a apresentação do estado da arte de um determinado assunto, no caso desta investigação, a delimitação do termo independente relacionado às publicações de HQs pesquisas brasileiras, e com isso a discussão e reflexão dele sob o ponto de vista teórico e contextual. Reflexão e discussão que também é ressaltada por Green, Johnson & Adams (2006) que complementam com a possibilidade da apresentação de atualizações do tema escolhido nesse tipo de revisão.

Além disso, é preciso deixar evidente que Rother (2007) considera que a revisão narrativa de literatura constitui-se de uma interpretação e análise crítica pessoal do autor revisor. Logo esse tipo de revisão, tem como objetivo trazer uma atualização sobre determinado tema para o leitor em um espaço curto de tempo, sem ter um método específico para sua realização. Logo, a revisão narrativa impossibilita levantar respostas quantitativas para questões específicas, sendo considerada uma pesquisa qualitativa. (ROTHER, 2007).

Embora não tenha um método específico, Green, Johnson e Adams (2006) apontam que para um possível sucesso no desenvolvimento de uma revisão narrativa de literatura é necessário apresentar as informações de forma clara, estruturada e expor evidências do que foi gerado a partir dela. Pontos que pretendo contemplar e trago nos parágrafos seguintes.

PROCEDIMENTOS DESTA REVISÃO NARRATIVA DE LITERATURA

Tendo em mente os pontos apresentados por Green, Johnson e Adams (2006) e Rother (2007) anteriormente, esta revisão narrativa de literatura se constituiu em três momentos principais: o primeiro que foi a busca pelos artigos para a revisão, o segundo que foi a leitura dos textos selecionados e o terceiro que considerou o levantamento de como os autores revisados delimitaram o quadrinho independente em seus trabalhos.

PRIMEIRO MOMENTO: BUSCANDO OS ARTIGOS PARA A REVISÃO

Como base de dados para esta investigação, foi considerado o Portal de Periódicos da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) por sua característica multidisciplinar, sua abrangência nacional e por conter em seu acervo uma variedade de textos científicos, como patentes, teses, dissertações, artigos entre outros. (BASES DE DADOS NACIONAIS E INTERNACIONAIS, 2022).

Na plataforma de periódicos da CAPES é possível realizar dois tipos de buscas, simples e avançadas. A busca avançada, permite a utilização de ferramentas que possibilitam um refinamento nos resultados. Ferramentas como por exemplo, tipo de material, idioma e também os operadores booleanos. (PORTAL DE PERIÓDICOS DA CAPES, 2021).

Os operadores booleanos são palavras que auxiliam o sistema

na combinação dos termos da busca. Sendo eles: o “AND” que atua como a palavra “e”, trazendo resultados que contemplem simultaneamente todos os termos apresentados; “OR” que atua como a palavra “ou”, apresentando resultados que contemple pelo menos um dos termos buscados; “NOT” que atua como a palavra “não”, apresentando resultados que contemplem os termos que aparecem antes deste operador e excluindo os que aparecem depois. (PORTAL DE PERIÓDICOS DA CAPES, 2021).

Além dos operadores booleanos, as aspas foram outra ferramenta utilizada na busca do textos selecionados para esta revisão narrativa de literatura, pois, segundo o Portal de Periódicos da Capes (2021), elas auxiliam na busca de termos compostos trazendo resultados que contemplem todas as palavras do termo, na ordem em que elas são apresentadas. Termos compostos como por exemplo: “história em quadrinhos”.

Tendo em mente como funciona a busca avançada nos periódicos da CAPES, os termos de busca foram organizados da seguinte forma: “História em quadrinhos” OR “Quadrinhos” AND Qualquer campo contém “Independente” OR “Publicação independente”.

Foi considerado o termo “Independente” e “Publicação Independente” com base na denominação apresentada nas categorias dos troféus HQ Mix e Angelo Agostini, mas também em decorrência das discussões apresentadas por Paz (2017) e Rivero (2020).

Para auxiliar na busca, foram considerados os textos revisados em pares, que foram publicados em português, tendo um recorte temporal de 2011 a 2022 e com acesso aberto.

SEGUNDO MOMENTO: LEITURA DOS ARTIGOS SELECIONADOS

Como resultado inicial, foram identificados 125 artigos, porém após a leitura do título e a leitura do resumo, foram considerados apenas 18 trabalhos que apresentavam a possibilidade de expor questões relacionadas aos quadrinhos independentes em seu conteúdo. Em seguida, todos os 18 artigos foram lidos integralmente

e após essa leitura, 10 textos foram desconsiderados para a revisão narrativa por não apresentarem informações suficientes que permitissem o leitor compreender como o autor delimitava os quadrinhos dito independente em seu trabalho. Logo para esta revisão narrativa de literatura, foram considerados apenas 8 artigos. Os 8 artigos selecionados para esta revisão narrativa de literatura foram listados na tabela a seguir:

TABELA 1 - ARTIGOS SELECIONADOS PARA A REVISÃO NARRATIVA DE LITERATURA

Data de publicação	Título do artigo	Autor/a
2015	Translesbianizando o olhar: representações na margem da arte	Lin Arruda
2017	Nippon ichi! O esporte na cultura dos animes e mangás	Gilson Cruz Junior
2018	Psicodelia, humor e militância: os coletivos de mulheres quadrinistas no comix underground norte americano	Talita S Medeiros
2018	Um breve panorama do humor nos quadrinhos feministas suecos a partir da obra de Nina Hemmingsson, Malin Biller e Liv Stromquist	Natania Nogueira
2018	As mulheres ou os silêncios do humor: uma análise da presença de mulheres no humor gráfico brasileiro (1968-2011)	Cintia Lima Crescêncio
2019	Significações imaginárias do humor nos quadrinhos de Conceição Cahú	Alberto Ricardo Pessoa
2020	Mulheres produtoras de hqs e resistências possíveis	Ana Paula Oliveira Barros
2021	Transexualidade em Quadrinhos: narrativa autobiográfica nas histórias de Sasha, a leoa de juba e Alice Pereira	Maria da Conceição Francisca Pires

Fonte: o autor (2022).

TERCEIRO MOMENTO: O TERMO INDEPENDENTE DIRECIONADO AOS QUADRINHOS NOS ARTIGOS BRASILEIROS

Nesta parte será apresentado brevemente como cada autor abordou o termo independente relacionado às publicações de histórias em quadrinhos. Arruda (2015) discute o quadrinho “Condições adversas de visibilidade” presente no Fanzine Sapatoons #2 publicado em 2013, com isso, o termo “independente” é direcionado aos Fanzines, caracterizados, de uma forma geral, como um tipo de publicação que possui uma circulação abrangente, popular, pretensiosa e como uma alternativa menos lucrativa.

Para Junior (2017) o termo “independente” é apresentado através dos *doujinshis*, que seria a versão japonesa dos fanzines, considerados, pelo autor, como publicações independentes de quadrinhos japoneses que não recebem suportes de editoras e nem recursos financeiros para as suas produções.

Em seu texto, Crescêncio (2018) utiliza o termo “independente” relacionando-o com a maneira como as publicações alternativas surgiram no cenário de combate à ditadura brasileira entre os anos de 1964 e 1985. Neste caso, a autora caracteriza as publicações alternativas, onde eram expostos quadrinhos, charges e tiras produzidas por mulheres, como possibilidades onde uma dependência de editoras não é necessária para a publicação e divulgação das obras.

Já para Medeiros (2018), o termo “independente” direcionado às publicações de quadrinhos é apresentado através do movimento *underground* norte americano. Segundo a autora, os quadrinhos eram produzidos de forma próxima do artesanal, distribuídos em pequena escala sem pretensões comerciais, além de serem editados por pessoas com interesses próximos e, com isso, possuírem enorme liberdade criativa.

No texto de Nogueira (2018), o termo “independente” é utilizado como uma forma de caracterizar um tipo de publicação, que no início do século XX, na Suíça, possibilitou um encontro entre produtores e consumidores que buscavam propostas de histórias em

quadrinhos que fossem além daquelas encontradas nas publicações *mainstream* de grandes editoras do mercado produzidas em uma linha de produção.

Já no trabalho de Pessoa (2019), o quadrinho independente é abordado como um dos produtos que a contracultura, movimento *underground* norte americano, trouxe. Caracterizando essas publicações como produtos comercializados pelos próprios autores, produzidas em pequenos meios e como uma circulação fora dos contextos das empresas dominantes do mercado, o que possibilitava uma certa ousadia nas artes e também nos discursos dessas publicações.

Em Barros (2020), o termo “independente” é associado aos quadrinhos que acabam rompendo os cânones impostos pela indústria, o que torna possível, por exemplo, a dissociação de velhos estereótipos da feminilidade e da masculinidade. Além de ser apresentado como uma forma onde os quadrinhos encontram espaço de publicação em plataformas digitais.

Por último, Pires (2021) apresenta o termo “independente” para caracterizar cartunistas, que seriam profissionais que trabalham com discursos e representações que vão em oposição às ideias hegemônicas.

A partir das considerações apresentadas anteriormente, foram elaboradas delimitações que pudessem contemplar pontos em comum nas abordagens do termo “independente” direcionado às publicações de quadrinhos nos textos investigados nesta revisão narrativa de literatura. Delimitações que foram organizadas na tabela 02, apresentada a seguir:

TABELA 2 - PONTOS EM COMUM DOS ARTIGOS

nº	Pontos em comum	Autores
1	Oposição às publicações desenvolvidas por empresas dominantes no mercado editorial.	(NOGUEIRA, 2018) + (PESSOA, 2019) + (BARRO, 2020) + (PIRES, 2021)
2	Não possui fins lucrativos.	(ARRUDA, 2015) + (MEDEIROS, 2018)
3	Associação com os Fanzines.	(ARRUDA, 2015) + (JUNIOR, 2017)
4	Não recebimento de suporte de editoras e nem recursos financeiros para a sua produção.	(JUNIOR, 2017) + (CRESCÊNCIO, 2018)
5	Associação com o movimento Underground norte americano.	(MEDEIROS, 2018) + (BARRO, 2020) + (PESSOA, 2019)
6	Liberdade criativa.	(MEDEIROS, 2018) + (PESSOA, 2019) + (BARROS, 2020)

Fonte: o autor (2022)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Boa parte dos autores estudados nesta revisão narrativa de literatura apresentaram o termo independente, no contexto das publicações de histórias em quadrinhos, associado a algo oposto às publicações que são desenvolvidas e comercializadas por empresas dominantes, de certa forma, no mercado editorial. Trouxeram também, em alguns casos, o termo no contexto das publicações do movimento *underground* norte americano, na contracultura. Além de associado a ideia de publicações que não possuem fins lucrativos e também que apresentam uma possibilidade maior de criatividade que não é contemplada em outras formas de publicação.

Com isso, as delimitações que cercaram o termo “independente” encontradas nesta revisão narrativa de literatura, dialogam tanto

com o trabalho de Rivero (2020), como com o de Paz (2017), ilustrando também que essa dificuldade de delimitação do termo em relação às publicações de histórias em quadrinhos se estende também entre as pesquisas brasileiras.

Esta investigação ressalta a discussão que Williams (2007) levando, quando aponta que definições de palavras acabam limitando no espaço e no tempo o significado delas, algo que pode ser válido para determinado grupos. Porém no caso de palavras, termos que estão associadas a ideias e valores, como no caso do termo “independente” nesta investigação, esse processo acaba sendo irrelevante.

Por fim é preciso ressaltar que esta investigação se limitou apenas aos artigos indexados nos periódicos da CAPES, logo, ela não reflete o cenário completo de como o termo “independente” associado às publicações de histórias em quadrinhos estão sendo abordados e trabalhados em todas as pesquisas brasileiras, porém ela apresenta uma parcela significativa desse retrato.

Parcela está que pode direcionar futuras abordagens e investigações relacionadas aos quadrinhos ditos independentes e com isso, ajudar no panorama de significados e delimitações dessas publicações.

REFERÊNCIAS

ARRUDA, L. Translesbianizando o olhar: representações na margem da arte, **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 23, n. 1, p. 229-238, jan./abr. 2015.

ASSOCIAÇÃO DOS QUADRINISTAS E CARICATURISTAS DO ESTADO DE SÃO PAULO (AQC). Disponível em: <<http://aqcsp.blogspot.com/2022/02/votacao-37-trofeu-angelo-agostini.html>>. Acesso em: 28 de Junho de 2022.

BARROS, A. P. O. Mulheres produtoras de HQs e resistências possíveis. **Ambivalências**, São Cristóvão, v.8, n. 15, p. 100-126, jan./jun. 2020.

BASES DE DADOS NACIONAIS E INTERNACIONAIS. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/institucional/escoladegoverno/ed-superior-1/base-de-dados-internacional>. Acesso em: 16 de Junho de 2022.

COELHO, T. **Dicionário crítico da política cultural: cultura e imaginário**. São Paulo: Iluminuras, 1997.

CRESCÊNCIO, C. L. As mulheres ou os silêncios do humor: uma análise da presença de mulheres no humor gráfico brasileiro (1968-2011), **Revista Ártemis**, João Pessoa, v. XXVI, n. 1, p. 53-75, jul./dez. 2018.

GREEN, B. N.; JOHNSON, C. D.; ADAMS, A. Writing narrative literature reviews for peer-reviewed journals: secrets of the trade. **Journal of chiropractic medicine**, United States of America, v. 5, n. 3, p.101-117, fall, 2006.

JENKINS, H. **Cultura de convergência**. 2. ed. São Paulo: Aleph, 2009.

JUNIOR, G. C. Nippon ichi! O esporte na cultura dos animes e mangás. **Revista Movimento**, Porto Alegre, v. 23, n. 3, p. 1091-1104, jul./set. 2017.

JUNIOR, J. J. Cultura pop: entre o popular e a distinção. In: SÁ, S. P. de; CARREIRO, R.; FERRARAZ, R (ORG). **Cultura pop**. Salvador: EDUFBA; Brasília: Compós, 2015. p. 46-56.

LOVRETO, J. A. **Blog oficial do troféu HQ MIX**. Disponível em: <<https://blog.hqmix.com.br/noticias/lista-de-indicados-33-trofeu-hqmix/>> . Acesso em: 28 de Junho de 2022.

MEDEIROS, T. S. Psicodelia, humor e militância: os coletivos de mulheres quadrinistas no comix underground norte americano, **Revista Ártemis**, João Pessoa, v. XXVI, n. 1, p. 76-103, jul./dez. 2018.

NOGUEIRA, N. A. S. Um breve panorama do humor nos quadrinhos feministas suecos a partir da obra de Nina Hemmingsson, Malin Biller e Liv Stromquist, **Revista Ártemis**, João Pessoa, v. XXVI, n. 1, p. 104-124, jul./dez. 2018.

PAZ, L. E. **Tecnologia e cultura nos quadrinhos independentes brasileiros**. 2017. 299 p. Tese (Doutorado em Tecnologia e Sociedade) - Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2017.

PESSOA, A. R. Significações imaginárias do humor nos quadrinhos de

Conceição Cahú, **Revista Ártemis**, João Pessoa, v. XXVII, n. 1, p. 119-135, jul./dez. 2019.

PIRES, M. da C. F. Transexualidade em quadrinhos: narrativa autobiográfica nas histórias de Sasha, a leoa de juba e Alice Pereira, **Revista anos 90**, Porto Alegre, v. 28, p. 1-21, 2021.

PORTAL DE PERIÓDICOS DA CAPES. **Guia rápido**. Brasília, 2021.

RIVERO, R. B. C. **Autopublicação: Observações sobre os quadrinhos brasileiros independentes**. 412 p. Dissertação (Mestrado em Design Gráfico e Projetos Editoriais) - Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto, Porto, 2020.

ROTHER, E. T. Revisão sistemática x revisão de narrativa. **Acta Paulista de Enfermagem**, São Paulo, v. 20, n. 2, p. v-vi, fev. 2007.

SANTOS, L. S. **Multidão gráfica: o financiamento coletivo na popularização dos quadrinhos nacionais independentes**. 46 p. Trabalho de conclusão de curso - Centro de Estudos Latino-americanos sobre Cultura e Comunicação, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

VITORIO, T. A CCXP de SP bate recorde e se consolida como a maior do mundo. Exame. 2019. Disponível em: <<https://exame.com/negocios/ccxp-bate-recorde-de-publico-e-se-consolida-como-a-maior-do-mundo/>> . Acesso em: 26 de Junho de 2022.

WILLIAMS, R. **Palavras-chaves**: um vocabulário de cultura e sociedade. São Paulo: Boitempo, 2007.



16

SUSANA AZEVEDO REIS
ANA PAULA DESSUPOIO CHAVES
CHRISTINA FERRAZ MUSSE

As novas formas de se discutir literatura: *BookTokers* e o consumo de livros pela geração Z

Susana Azevedo Reis¹

Ana Paula Dessupoio Chaves²

Christina Ferraz Musse³

Este trabalho tem por objetivo compreender como os usuários da rede *TikTok* dialogam com a literatura. Os *BookTokers* são perfis específicos que fazem parte dessa rede social, que compartilham suas leituras, elaboram resenhas e divulgam livros, principalmente para o segmento *Young Adult* (jovens adultos), que tem como foco a idade de 14 a 21 anos. Entendemos que o *TikTok* é uma das redes sociais mais utilizadas pela chamada geração Z, nascida a partir de 1996, pois pesquisas recentes nos Estados Unidos mostram que de um total de 78,7 milhões de usuários da plataforma, 37,7 milhões se inserem nessa geração (WIEDERHOLD, 2022).

Nesse sentido, também reconhecemos que os usuários desse espaço estão, de forma consciente ou inconsciente, disseminando a cultura pop e o consumo (HUI ZUO, 2019). Pesquisas demonstram que muitos títulos famosos nessa rede estão cada vez mais populares nas livrarias. O segmento jovem adulto nos Estados Unidos, por exemplo, teve seu melhor ano desde 2004 (KAPLAN, 2022).

Assim, surge o questionamento: como se comportam os *Book-*

¹ Mestra em Comunicação pela Universidade Federal de Juiz de Fora, Doutoranda em Comunicação (UFJF), susanareis.academico@gmail.com

² Mestra em Artes, Cultura e Linguagens pela Universidade Federal de Juiz de Fora, Doutoranda em Comunicação (UFJF), anadessupoio@gmail.com

³ Doutora em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, professora do PPGCOM/UFJF, cferrazmusse@gmail.com

Tokers no Brasil? Para respondê-la, tomaremos como objeto de pesquisa o perfil do *BookToker* brasileiro *OTiagoValente* – que faz sucesso indicando livros infantojuvenis e que hoje reúne mais de 381 mil seguidores – com a intenção de analisar qual o conteúdo dos vídeos e seus principais formatos. Defendemos que a produção de vídeos dinâmicos e o conteúdo criativo sobre livros, que tratam de narrativas mais leves e com temas mais próximos dos leitores, são o ponto chave para a popularidade desses perfis de livros no Brasil. A fim de testar a hipótese, optamos por utilizar a metodologia de Análise Televisual Convergente de Beatriz Becker (2012; 2019).

A seguir, detalharemos os principais conceitos que nos ajudaram no desenvolvimento da pesquisa, o significado dos principais resultados obtidos e seus desdobramentos.

BOOKTOKERS: O TIKTOK COMO PLATAFORMA PARA OS LEITORES DA GERAÇÃO Z

O compartilhamento de conteúdo sobre livros em plataformas online não é uma prática recente. O ciberespaço oferece, desde o seu surgimento, diferentes ambientes para que os leitores possam compartilhar suas impressões individuais e coletivas dos livros. Primeiramente, de forma textual por meio de blogs. Mais tarde, surgiram os *vlogs*, um tipo de blog cujos os formatos principais são vídeos, que podem ser postados em diversas plataformas, como o *YouTube*. Inaugurado em junho de 2015, segundo Jean Burgess e Joshua Green (2009, p. 22 e 23) o *YouTube* se diferenciou por possuir uma tripla função: “site de grande tráfego, plataforma de veiculação” e “arquivo da mídia e rede social”.

Dentre os diversos conteúdos que poderiam e ainda podem ser postados nesta plataforma, se destacam os vídeos amadores produzidos por indivíduos comuns, que se enquadram no que Burgess e Green (2009, p. 48) chamam de “cultura do quarto”: “[...] brincadeira produtiva, consumo de mídia e desempenho cultural são parte constante do repertório desses espaços semiprivados de participação cultural”. E foi nesse espaço que se desenvolveram os *Book-*

Tubers, perfis criados para se discutir exclusivamente a literatura. Com a evolução das tecnologias, novas redes e mídias sociais foram desenvolvidas e permitiram o compartilhamento de conteúdos literários. Com a facilidade para produzir, gravar e editar vídeos no próprio celular, plataformas contemporâneas viram surgir os perfis que tratam de nichos específicos, como os livros.

Nessa perspectiva, destaca-se o *TikTok* e o surgimento dos *BookTokers*, perfis exclusivos sobre livros e leituras nessa mídia social. Esse aplicativo surgiu em 2014 e permite aos usuários postarem vídeos de até 3 minutos. Como explica Laura Cervi (2021), a geração Z, os indivíduos nascidos entre os anos de 1996 e 2010, são os principais usuários dessa rede social. A característica mais marcante dessa geração é de nunca ter conhecido um mundo sem a Internet, sendo esta parte natural de seu cotidiano. A pesquisadora comenta que o cérebro humano responde e se adapta ao ambiente e que pesquisas comprovaram que os cérebros da geração Z são estruturalmente diferentes dos das gerações anteriores:

Cercado por imagens visuais complexas, a parte do cérebro responsável pela capacidade visual é mais desenvolvida, tornando-os mais reativos ao aprendizado visual, mas com um tempo de atenção reduzido. Ou seja, essa geração é a mais exposta ao tédio, ou melhor, se entedia com mais facilidade e em menos tempo. (CERVI, 2021, p.199).⁴

Assim, o *TikTok* é a plataforma mais explorada para a produção e o consumo de conteúdo dessa geração. Como explica Tongyue Wang Hui Zuo (2019), os novos formatos de produção e consumo dos usuários do *TikTok* modificaram o modo tradicional de produção da cultura popular, pois cada usuário pode produzir conteúdo como uma unidade de produção de valor cultural independente, mas englobado em uma comunidade. Ao compartilharem um vídeo do *TikTok* em diferentes mídias sociais, por meio da função de encaminhamento de um clique, os usuários estão compartilhando de

⁴ No original: *Surrounded by complex visual imagery, the part of their brain responsible for visual ability is more developed, making them more reactive to visual learning, but with a shortened attention span. In other words, this generation is the most exposed to boredom, or, to say it better, they get bored more easily and in a shorter time.*

forma consciente os conteúdos. Porém, quando a plataforma – por meio de seu algoritmo de tráfego exclusivo para recomendação de vídeo – distribui o conteúdo para as comunidades de interesse e os perfis curtem ou comentam um vídeo, essa disseminação é inconsciente (HUI ZUO, 2019).

Além disso, para o pesquisador, existem três perfis específicos de geradores de conteúdo dentro dessa rede: usuários comuns; líderes e celebridades; e organizações comerciais. Os *BookTokers* podem ser considerados usuários comuns e, nessa perspectiva, para Hui Zuo (2019) utilizam a plataforma para exibição, capacitando-se a produzir conteúdos que atendam às necessidades psicológicas de sua autoapresentação. No caso dos perfis de livros, segundo Brenda K. Wiederhold (2022), esses micro *vlogs* oferecem experiências e opiniões sobre suas últimas leituras do usuário. Em vez de vídeos longos e análises analíticas, como as elaboradas pelos *BookTubers*, por exemplo, os *BookTokers* destacam as reações emocionais do leitor ao enredo e aos personagens, muitas vezes apresentando imagens evocativas e trilhas sonoras dramáticas: “No *BookTok*⁵, os espectadores esperam ter um gostinho da experiência completa de ler o livro, tudo bem embalado em um videoclipe de um minuto ou menos” (WIEDERHOLD, 2022, p.157)⁶. Dessa forma, os usuários, sejam eles produtores ou consumidores, se tornam os elaboradores e disseminadores da cultura pop (HUI ZUO, 2019).

O *TikTok* nasceu para entreter, sendo que seus vídeos curtos são, principalmente, exagerados, espirituosos e bem-humorados. A plataforma permite aos usuários criarem e compartilharem vídeos curtos a qualquer hora, em qualquer lugar, oferecendo o espaço para a expressão de seus desejos e personalidade (HUI ZUO, 2019). Ao mesmo tempo, o comportamento dos indivíduos é altamente suscetível à comunidade, se ajustando e se atentando a *feedbacks* de grupos que compartilham dos mesmos gostos e ideais. Assim, eles constroem identidades a partir da sua necessidade de representação

⁵ *BookTok* seria a comunidade de livros dentro do *TikTok*, enquanto *BookTokers*, seriam aqueles que produzem os conteúdos para a comunidade.

⁶ No original: *On BookTok, viewers expect to come away with a taste of the full experience of reading the book, all neatly packaged in a video clip of a minute or less*

e sua inserção em comunidades. Wiederhold (2022, p.157) corrobora com esse pensamento, destacando que o *TikTok* está permitindo que os usuários construam um senso de geração de cultura e identidade, pois as pessoas estão utilizando a plataforma não para serem narcisista, mas para serem vistas e se conectarem com seus pares: “De certa forma, com seu amplo acesso, autêntico e divertido conteúdo, o *TikTok* em geral - e *BookTok* em particular - traz um círculo completo de contar histórias, de volta às suas raízes orais.”⁷.

Pensando nisso, a pesquisadora M.K Merga (2021) realizou recentemente uma pesquisa sobre as *hashtags* utilizadas pelos *Booktokers* buscando observar, dentre outras perspectivas, os principais temas utilizados por esses perfis, que abrangeram diversas nacionalidades. Foram encontradas 8 principais temáticas: recomendações de livros; experiências de leitura; respostas emocionais do leitor; comunidade de leitores e identidade; personagens e lugares; autores; gerenciamento de bibliotecas pessoais; e o leitor na família. Vemos, assim, como é amplo a gama de conteúdos que podem ser utilizados pelos *Booktokers*, já que utilizam o espaço da plataforma para se expressarem de diversas formas.

Dessa forma, interessa-nos compreender como os *Booktokers* estão se expressando no Brasil. Para isso, tomamos como objeto o perfil do usuário Tiago Valente, considerado o maior *booktoker* do país em número de seguidores. Seu perfil *OTiagoValente* posta diversos conteúdos sobre livros e leitura, sendo a descrição de seu perfil formado pelas *hashtags* “#ResumosDeLivros 📖 #ReceitasLiterárias”⁸.

APROXIMAÇÕES ENTRE A PERFORMANCE E O AUDIOVISUAL

A *performance* passou a ser aceita como meio de expressão artística independente na década de 1970. Nesse período, a arte conceitual – que insistia numa arte em que as ideias fossem mais importantes que o produto e numa arte que não pudesse ser comprada ou vendida

⁷ No original: *In a way, with its widely accessible, authentic, and entertaining content, TikTok in general—and BookTok in particular— brings storytelling full circle, back to its oral roots.*

⁸ Disponível em: <https://www.tiktok.com/@otiagovalente>. Acesso em 28/06/2022.

– estava em seu apogeu, e a performance era frequentemente uma demonstração ou uma execução dessas ideias (GOLDBERG, 2007). Na prática performática o artista utiliza seu corpo como suporte, atitude política contra o objeto-produto de arte instituído e precificado.

A *performance*, de acordo com Cohen (2002) é antes de tudo uma expressão cênica: um quadro sendo exibido para uma plateia não caracteriza uma performance, no entanto, alguém pintando esse quadro, ao vivo, já poderia caracterizá-la. Para caracterizar uma *performance*, algo precisa estar acontecendo naquele instante, naquele local. Cohen (2002) situa *performance* no campo da chamada *Live art*, entendida não apenas como uma arte que explora o tempo presente de sua realização, mas, principalmente, como uma arte viva.

No campo das artes cênicas, a *performance* rompe com a representação, tão importante no teatro, para se propor precisamente como uma arte da presença. Ela é uma ação que é realizada pelo ator ou, de um modo mais geral, por todos os meios da cena (PAVIS, 2017). É ao mesmo tempo o processo de fabricação e o resultado final. No entanto, vale lembrar que a arte performática não se limita ao teatro, ela existe desde que o acontecimento se dirija a um espectador ou seja recebido por um observador.

Na perspectiva de Goffman (1995), o termo *performance* está ligado as ações banais e do cotidiano, ações desempenhadas pelo denominado ator social, o qual escolhe seu contexto de atuação, sua vestimenta e seu comportamento para se adequar a uma determinada situação e desempenhar um papel social ou uma *performance* social. O autor explica que uma performance “[...] é um arranjo que transforma um indivíduo em um performer para a cena, sendo esta última, por sua vez, um objeto que pode ser olhado devido ao seu comportamento interessante por pessoas que desempenham o papel de público” (GOFFMAN *apud* PAVIS, 2017, p. 225).

No caso dessa pesquisa, entendemos que a linguagem utilizada pelo *BookToker* Tiago Valente ao desenvolver seus vídeos se aproxima da *performance* teatral em alguns aspectos, como por exemplo: podemos considerá-lo como o indivíduo/ator ao combinar nos vídeos elementos do teatro, das artes visuais e da música. Com isso,

ele produz uma hibridez na linguagem; na valorização do discurso gestual e na exposição diretamente do corpo em ação, ou seja, oferece sua presença mesmo que mediada pela tela.

Os *Booktokers* localizam-se na linguagem literária, partindo dela como plataforma ou apoio, mas ultrapassando as fronteiras discursivas do seu texto e contexto. Eles conseguem misturar a linguagem fílmica dos audiovisuais; a linguagem literária da obra; e a linguagem de resumos e sinopses. Ao mesclar esses três eixos linguísticos, “criam uma arte resultante dessa mistura no próprio diapasão do recurso de cortar e colar, que pode ser melhor entendido como o recortar e o recolar na contemporaneidade” (FERRARI, 2022, p. 161). O procedimento da justaposição e da colagem na elaboração dos vídeos também é uma característica que vem da *performance*.

Os *Booktokers* resumem obras literárias, interpretam personagens, protagonistas ou coadjuvantes e, ainda, recriam narrativas sobrepostas à original, proporcionando um outro sentido, muitas vezes de escala cômica ou dramática, diferente da apresentada pela obra. É, portanto, uma forma de recontar uma história com outras bases temporais e com outra linguagem.

Como analisa Féral (1985), é a expressão de um artista que verticaliza todo seu processo, dando sua leitura de mundo, e a partir daí criando seu texto, seu significado, seu roteiro e sua forma de atuação. Por esse motivo vai ser muito mais reduzido o trabalho de criação coletiva. Ou seja, “Mesmo quando o artista (no caso, um encenador) trabalha em grupo [...] esse processo se dá por ‘colaboração’ ou por ‘direção’. Essa relação [...] vai ser uma relação horizontal, de colaboração” (FÉRAL, 1985, p. 100).

Nesse sentido, a *performance* é de natureza preponderantemente pessoal. O trabalho passa a ser muito mais individual e vemos isso nos vídeos de Tiago Valente, que são feitos, em sua maioria, apenas por ele – faz a narração, interpreta os personagens dos livros. Assim, ele adquire a figura de protagonista nas produções. Em entrevista, Valente conta que “[...] encara esse trabalho de “resumos-bala” como um trabalho teatral, uma encenação literária, uma performance artística” (FERRARI, 2022, p. 158).

Então, o trabalho corporal é imprescindível na *performance* e nas produções dos vídeos. O corpo é veículo de comunicação no cotidiano, nas relações com o mundo. Greiner e Katz reitera a importância do corpo como motor de relações expressivas:

o próprio corpo resulta de contínuas negociações de informações com o ambiente e carrega esse seu modo de existir para outras instâncias de seu funcionamento. [...] Cada tipo de aprendizado traz ao corpo uma rede particular de conexões. Quando se aprende um movimento, aprende-se junto o que vem antes e o que vem depois dele. Nesse aspecto, vê-se instalada no corpo a própria condição de estar vivo e ela se apoia basicamente no sucesso da transferência permanente de informação. (GREINER; KATZ, 2001, p. 72).

Dessa forma, a *performance* não trabalha com o corpo, mas com o discurso do corpo. O trabalho corporal vai influenciar também na leitura que os espectadores farão dos vídeos ao serem assistidos. A *performance* está nos gestos, na voz, no tom da voz, na expressão, nos recursos utilizados, elementos que vão influenciar na interpretação e aceitação dos vídeos postados.

ANÁLISE DOS VÍDEOS

Assim como já mencionado, o *BookTok* é uma comunidade sobre literatura, que se utiliza do *TikTok* e é formada, principalmente, por jovens que compartilham suas leituras, constroem resenhas rápidas, fazem resumos, ou recriam situações com as quais os usuários se identificam, criando um conteúdo literário que interessa ao leitor.

Os *Booktokers* são jovens que, ao redor do mundo, utilizam-se desse aplicativo para comentar livros em uma linguagem simples, veloz e acelerada, normalmente de apenas 30 segundos. São utilizados diversos recursos artísticos e de comunicação para que, em poucos segundos, se consiga imprimir coerência e sentido à sinopse ou ao comentário de livros pelos *Booktokers*.

Assim, para nossa análise do perfil do *Booktoker* Tiago Valente, iremos utilizar a metodologia de Análise Televisa Convergen-

te (ACT) de Beatriz Becker (2012; 2019). Ela é formada por cinco grandes etapas, sendo as quatro primeiras no contexto da Convergência, observando a Singularidades da ambivalência; Características das organizações e das práticas produtivas; Circulação do programa no ambiente convergente e Interações das audiências. Já a quinta etapa, a Análise Televisual (AT), busca-se compreender as formas como “os textos em áudio e vídeo são estruturados, inseridos ou não em uma grade de programação e produzem sentidos e representações, visibilidades e invisibilidades permeados por jogos discursivos em contextos socioculturais e políticos específicos” (BECKER, 2019, p.78).

Começaremos, assim, pela AT, pois julgamos ser de extrema importância compreendermos a dinâmica desses vídeos no *TikTok*. Ela também se subdivide em três fases, sendo que a primeira é a descrição do objeto, com suas principais particularidades, como já elaboramos no decorrer do trabalho. A segunda fase se constitui na análise dos vídeos, de forma quantitativa e qualitativa. O *corpus* do artigo é composto por 17 vídeos publicados durante o mês de maio de 2022 no perfil *OTiagoValente*.

TABELA 1: VÍDEOS PUBLICADOS EM MAIO DE 2022 NO PERFIL DO BOOKTOKER TIAGO VALENTE

Data de publicação	Legenda	Hashtags	Temática	Curtidas	Comentários
2/5/2022	POV: Edward se declarando para Bella em Lua Nova	#livros #pov #foryou	Reproduz uma cena com falas do livro.	1902	43
3/5/2022	a receita mais pedida veio aí! Qual seu sorvete favorito?	#receita #livros #PelaEducação	Receita Literária: sorvete de <i>Amor e Gelato</i> .	239.3k	77
5/5/2022	Responder @matheusmaia5 comente um ❤️ se você está obcecado por HEARTSTOPPER assim como eu!	#livros #receita #PelaEducação	A receita foi um pedido de seguidor do milk-shake de chiclete do Nick de <i>Heartstopper</i> .	97.7K	2136
6/5/2022	pra quem você daria o prêmio de melhor livro da vida? 📖: saibam mais no perfil @Prêmio Candango 🇧🇷	#secedf #premiocandango #livros	Parceria paga. Divulgação do Prêmio Candango.	562	10

9/5/2022	Responder @.namo.da.liv seu terceiro @ vai fazer esse Milkshake pra você! 🍷🍷	#receita #livros #heartstopper	Receita Literária: Milkshake de Charlie de <i>Heartstopper</i> .	38.3K	940
12/5/2022	POV: vc encontra seu escritor favorito! @PEDRO RHUAS QUINZE DIAS HINO! ❤️🍷	#livros #booktokbrasil #pov	Encenação: encontro com o autor.	4423	33
12/5/2022	Qual autor você gostaria de conhecer? 🍷🍷 PARTIU BIENAL MINEIRA!	#booktokbrasil #PelaEducação #Livros	Evento Literário: Bienal Mineira do Livro.	4352	89
13/5/2022	Comente o nome de uma lenda do folclore brasileiro! 🍷🍷 e não deixem de conhecer o Olimpo Tupiniquim!	#SextaFeira13 #livros #booktokbrasil	Indicação de livro: <i>Olimpo Tupiniquim</i> .	2808	20
14/5/2022	querem parte 2?	#livros #booktokbrasil #foryou	Filtro de "cara triste" na foto de autores nacionais.	2666	28
16/5/2022	qual livro devo resumir aqui? 🍷🍷 vocês encontram mais infos no perfil 🍷🍷 opatricksesso 🍷🍷 na rede ao lado 🍷🍷	#livros #booktokbrasil #pov	Livro em 30 segundos: <i>Filha do Paradoxo</i> .	2229	9
17/5/2022	Responder @ethanknux 🍷🍷 nossa tô muito hidratado! Obrigado, Tori!	#livros #receita #foryou	Receita Literária: Limonada da Tori de <i>Heartstopper</i> .	48.6K	544
19/5/2022	não tenho psicológico pra ser bookstan 🍷🍷 sigam a @Editora Alt para ficar por dentro de todos os lançamentos 🍷🍷❤️	#livros #booktokbrasil #pov	Parceria paga. Resenha do livro: <i>Você ligou para o Sam</i> .	19.1K	398
23/5/2022	marque alguém que vai fazer essa receita com você! 🍷🍷 Ei, @Submarino, bora pra Grécia comigo? 🍷🍷❤️	#LivroÉNoSub #booktokbrasil #receita	Parceria Paga. Receita Literária: Bolo de <i>Amor e Azeitonas</i> .	8220	159
26/5/2022	comente a inicial de quem deixou seu coração partido 🍷🍷 publi	#livros #booktokbrasil #amor	Livro em 30 segundos: <i>Era uma vez um coração partido</i> .	21K	378
27/5/2022	Caixinhas literárias são minha religião! 🍷🍷 Trama Box meu tudo - saiba mais em bit.ly/3IEktuB 🍷🍷	#unboxing #livros #booktokbrasil	Parceria paga. Divulgação da Trama Box.	738	21
28/5/2022	marque alguém que vai fazer esses cookies com você! 🍷🍷🍷🍷❤️	#livros #booktokbrasil #receita	Receita Literária: Cookie do Atlas de <i>É assim que acaba</i> .	22.9K	649
31/5/2022	qual sua capa favorita? 🍷🍷🍷🍷 vocês encontram todas essas no @submarino 🍷🍷	#LivroÉNoSub #booktokbrasil #livros	Parceria paga. Faz análise das capas.	823	11

Fonte: as autoras. Levantamento realizado no dia 6 de junho de 2022.

Primeiramente, iremos analisar esse conteúdo quantitativamente, a partir de seis categorias. Na primeira categoria, **Estrutura do Texto/Narrativa**, observamos o modo como o vídeo se apresenta a partir de seus elementos. Analisamos o estilo narrativo, o formato e a duração. Os vídeos produzidos por Tiago Valente tem duração aproximada de 60 segundos. Formato baseado em comentários, relatos e opiniões do *Booktuber* - consegue criar uma certa “naturalidade” por meio da encenação construída (gestos e fala) e com isso gera uma relação de intimidade com os seguidores, provavelmente porque também já dominam o conteúdo explorado nos vídeos.

Eles possuem classificação indicativa, legendas de acessibilidade, legendas que funcionam como títulos dos vídeos, *hashtags* e aviso de gatilhos para temas sensíveis. Essa percepção pode ser porque seu público é composto prioritariamente de integrantes da geração Z (nascidos a partir dos anos 1996), sujeitos que estão acostumados a debater questões sociais. Os vídeos são postados quase diariamente.

A segunda categoria, **Temática**, corresponde aos campos temáticos abordados e os conteúdos privilegiados nos vídeos. Nos 17 vídeos, observamos a presença dos seguintes temas: 2 vídeos de “*performances* de uma cena”; 6 de “receitas literárias”; 2 de “prêmios de livros”; 4 de “resenhas e sinopses de livros” e 3 que podem ser caracterizados como “outros”, pois seus temas não se repetem. Destes, 6 foram considerados publicidades, pois continham a *tag* “parceria paga” ou a palavra “*publi*” na legenda.

Na terceira categoria, **Enunciadores**, analisamos as vozes dos vídeos, ou seja, os atores sociais que participam da narrativa audiovisual, observando as entrevistas e outras intervenções. Nesse caso, o protagonista dos vídeos é o próprio Tiago Valente, que inclusive, em diversas publicações, também interpreta os personagens das histórias. Dos vídeos analisados há presença de outras pessoas apenas em dois arquivos: um deles tem a participação de Pedro Rhuas, que é cantor e escritor nordestino; no segundo tem pessoas (não identificadas) que estavam na Bienal Mineira - porém, as imagens de parte do público aparecem de forma bem rápida, como breves *takes*.

Na quarta categoria, **Visualidade**, avaliamos a instância cêni-

co-visual. Normalmente o cenário é desfocado, o enquadramento de Tiago Valente é em primeiro plano - meio corpo. Por isso, só conseguimos ver parte do figurino: blusa, casacos ou algum acessório na cabeça ou pescoço.

Quando o vídeo é de alguma receita, o cenário também quase não aparece, fica em foco os ingredientes e a forma como é feito o passo a passo. É possível observar a cenografia de forma mais visível quando aparece uma estante de livros e quando Valente grava externas (fora do estúdio) - no *corpus* analisado isso ocorre duas vezes: na Bienal Mineira e quando o *Booktuber* encontra Pedro Rhuas.

Na quinta categoria, **Som**, analisamos a banda sonora do produto audiovisual. Ruídos, trilhas, efeitos que participam da construção da narrativa. Os vídeos são compostos principalmente pelo som da voz de Tiago Valente que faz toda a narração do texto e de fundo há uma trilha sonora que varia de acordo com o tema abordado. Ela ajuda a criar um clima e a preparar o espectador.

Na sexta e última categoria desta primeira etapa da análise, a **Edição**, são analisados os processos de montagem do produto audiovisual. Como os vídeos são curtos, a edição é feita de forma bem dinâmica e ágil. É como se a edição fosse feita com recortes que mesclam imagens de objetos (livros, ingredientes, fotografias) juntamente com gravações de Tiago Valente. Em alguns vídeos também são utilizados recursos gráficos, como, por exemplo, letras que formam o título do assunto do vídeo ou palavras-chave (títulos dos livros, nomes de personagens, nome da receita, etc).

Após essa primeira leitura, podemos seguir para a segunda parte, qualitativa, em que iremos avaliar os três princípios de enunciação dos vídeos. Na **Fragmentação** nós observamos se o conteúdo foi divulgado de forma segmentada ou não. No caso do perfil de Tiago Valente, cada vídeo possui um conteúdo próprio, que possui início, meio e fim. Porém, existem dois “quadros”, ou seja, vídeos que possuem o mesmo formato de edição, mas com temas diferentes. São eles “receitas literárias”, que trazem vídeos de Tiago elaborando pratos e bebidas presentes em livros, e “livros em 30 segundos”, onde ele, de forma performática, explica todo o enredo do livro em 30 segundos.

Na **Dramatização** devemos verificar quais os recursos e técnicas de produção e edição empregados nos vídeos. É possível perceber que Tiago utiliza-se de poucos recursos para criar suas *performances*, sendo a locação, na maioria das vezes, sua própria casa. Para criar os personagens, ele usa objetos comuns do dia a dia, colocando toalhas na cabeça para representar mulheres ou um boneco para imitar um bebê. Já quando está em frente a câmera, Tiago aparece quase sempre em primeiro plano, onde podemos reparar em todos os seus movimentos corporais. Quando está mostrando um livro ou preparando uma receita literária, a câmera utiliza-se de planos detalhes. Toda a edição dos vídeos e as *performances* do *Booktoker* são realizadas de uma maneira bem criativa, muitas vezes de forma expansiva e dramática.

Já em **Definição de Identidades e Valores** reparamos que o perfil de Tiago Valente, obviamente, incentiva a leitura por falar de livros. Porém, ele expressa esse incentivo ao utilizar-se de hashtags como “#PelaEducação”, ou mesmo ao fazer vídeos sobre eventos de livros. Entretanto, é importante ressaltar que o perfil também possui um viés de consumo, já que quase um terço dos vídeos são de teor publicitário. Assim, a parceria de Tiago com editoras e clubes de livros o incentiva a falar sobre determinadas obras literárias.

Então, o que percebemos interpretando os dados, na terceira fase da AT, é que os vídeos de Tiago são extremamente performáticos e que ele se utiliza de, praticamente, uma locação e objetos do cotidiano para produzir e gravar os seus vídeos. O material é criativo, trazendo principalmente a narração do *Booktoker* e seus movimentos e expressões. Além disso, utiliza-se de músicas de fundo e pequenos frames de áudio, mas tudo buscando chamar a atenção do espectador.

No âmbito da **Convergência**, verificamos que todos os vídeos são criados especificamente para os usuários do *TikTok*, pois são vídeos curtos, de no máximo 60 segundos, mas que, ao mesmo tempo, possuem um conteúdo interessante e atrativo para o público e a comunidade *Booktoker*. Com apenas um celular em mãos, é possível produzir e assistir vídeos em alta qualidade. Porém, verificamos que alguns de seus vídeos circulam também em outras redes sociais,

como *Instagram* e *Facebook*. Assim, esses conteúdos estão presentes em outras mídias, se adaptando a novos formatos e espectadores.

Além disso, é interessante lembrar que o *TikTok* incentiva a interação entre os usuários. No total foram, em 17 vídeos, 494623 curtidas e 5545 comentários. Não foi possível realizar uma análise aprofundada dos conteúdos desses comentários, mas percebemos que o *Booktoker* responde a diversos usuários. Inclusive, as “receitas literárias” publicadas nos dias 9,17 e 23 de maio foram elaboradas a pedidos de seguidores de Tiago, pertencentes a comunidade de livros do *TikTok*, que tiveram muitas curtidas em suas mensagens. Esses usuários são marcados nas legendas dos vídeos e a captura de tela da mensagem com o “pedido” aparece no início do vídeo. Dessa forma, percebemos que existe uma grande interação, tanto entre Tiago e seus seguidores, como dos usuários entre si.

Ressaltamos que o *TikTok* é uma plataforma que visa monetizar os seus usuários e Tiago provavelmente recebe por seus vídeos, através de visualizações. Por isso, é importante que seus vídeos contenham conteúdos que interessam o seu público. Também, como comentamos, existem parcerias com livrarias e editoras, na divulgação dos livros, existindo todo um viés mercadológico que permeia a distribuição e o consumo de seus vídeos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Acreditamos que, a partir da discussão teórica e da análise, foi possível compreender como é o funcionamento da comunidade *Booktok* no Brasil. Verificamos que o *TikTok* oferece ferramentas para que a geração Z possa produzir, consumir e discutir literatura de uma forma descontraída e performática. Por meio do perfil *OTiagoValente*, percebemos que os formatos de vídeos possibilitam aos usuários se expressarem de diversas formas e sobre diversos assuntos.

Os conteúdos trabalhados são as resenhas e impressões sobre livros, receitas preparadas a partir do enredo das obras, sinopses e dramatizações e, claro, as famosas *trends*⁹ em um contexto literário. Tais

⁹ Os *trends* são as tendências do momento dentro do aplicativo.

conteúdos são construídos a partir de conversas entre produtores e consumidores. Nesse contexto, entendemos que os indivíduos são *prosumers*, ao mesmo tempo consumidores e produtores. Essa rede social também contribui para que os indivíduos encontrem outros com os quais se identificam, criando comunidades, com os mesmos gostos e desejos, ajudando na formação da identidade desses jovens.

A comunidade *Booktoker* também possui um viés comercial, já que diversas editoras, clubes de livros e livrarias fazem acordos com os *Booktokers* para a divulgação de livros e projetos. Esse potencial mercadológico dessa comunidade é explícito, já que, nas postagens, fica claro que o determinado conteúdo é uma parceria paga ou uma publicidade. Dessa forma, acreditamos que, para a comunidade, esse olhar do consumo é naturalizado.

Por fim, gostaríamos de ressaltar que existem no Brasil poucas pesquisas sobre o *TikTok* e a comunidade *Booktoker*. Assim, desejamos seguir com a pesquisa para compreendermos mais sobre esse fenômeno que está ganhando forma atualmente no país.

REFERÊNCIAS

BECKER, Beatriz. Análise Televisual Convergente: um procedimento metodológico para leitura crítica dos processos comunicativos de telejornais e programas televisivos. **Galaxia** (São Paulo, online), ISSN 1982-2553, n. 42, set-dez, 2019, p. 69-81.

BECKER, Beatriz. Mídia e jornalismo como formas de conhecimento: uma metodologia para leitura crítica das narrativas jornalísticas audiovisuais.

Matrizes. Ano 5 – nº 2 - São Paulo. jan./jun. 2012

BURGESS, Jean; GREEN, Joshua. **YouTube e a revolução digital: como o maior fenômeno da cultura participativa está transformando a mídia e a sociedade**. São Paulo: Aleph, 2009.

CERVI, Laura. TikTok and generation Z, **Theatre, Dance and Performance Training**, 12:2, 198-204. 2021

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**: criação de um tempo-espaço de experimentação. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

FÉRAL, J. Performance et théâtralité: le sujet démystifié. In: FÉRAL, J.; SAVONA, J. L.; WALKER, E. A. (Dir.). **Théâtralité, écriture et mise en scène**. Québec: Éditions Hurtubise HMH, 1985.

FERRARI, Philippe Cunha. **Práticas de leitura coletivas na contemporaneidade**: um estudo. 2022. Tese de Doutorado. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Editora Vozes, 1995.

GREINER, C., KATZ, H. Corpo e Processos de Comunicação. **Revista Fronteiras Estudos Midiáticos**. VOL III Nº 2, dezembro de 2001. Disponível em: <https://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz71314110790.pdf> Acesso em: 03 de maio de 2022.

HUI ZUO, Tongyue Wang. Analysis of Tik Tok User Behavior from the Perspective of Popular Culture. **Frontiers in Art Research**. Vol. 1 Issue 3: 1-5, 2019. Disponível em: <https://francis-press.com/papers/706>. Acesso em 5 de maio de 2022.

KAPLAN, Anna. BookTok: como o TikTok ajudou venda de livros a bater recorde nos EUA. **Forbes (online)**. Disponível em: <https://forbes.com.br/forbeslife/2022/02/booktok-como-o-tiktok-ajudou-venda-de-livros-a-bater-recorde-nos-eua/>. 15/02/2022. Acesso em 5 de maio de 2022.

MERGA, M.K.. How can Booktok on TikTok inform readers' advisory services for young people? **Library and Information Science Research**. 2021. Disponível em: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0740818821000219>. Acesso em 5 de maio de 2022.

PAVIS, Patrice. **Dicionário da performance e do teatro contemporâneo**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

WIEDERHOLD, Brenda K. BookTok Made Me Do It: The Evolution of Reading. **Cyberpsychology, behavior, and social networking**. Volume 25, Number 3, 2022. Disponível em <https://www.liebertpub.com/doi/10.1089/cyber.2022.29240.editorial>. Acesso em 5 de maio de 2022.



17

MAURINI DE SOUZA

A ética do perdão em *Homem-Aranha:* *sem volta pra casa*

Maurini de Souza¹

Para Platão, o pagamento pelos crimes levaria à libertação do mal e Santo Agostinho apresenta a punição como uma lição divina. Assim a filosofia concebe o chamado “mal moral” e, em casos significativos como os apresentados, defende a punição. Essa opção também se observa nos filmes de super-heróis: o vilão é sempre punido.

Ricoeur (1996, 2007), por outro lado, defende o perdão como uma forma ética de tratar com o mal em determinadas instâncias. Em consonância com o pensamento de Ricoeur, *Homem-Aranha: sem volta pra casa* (2021), uma das maiores bilheteiras da história do cinema, apresenta o perdão aos criminosos como um dos diferenciais entre este lançamento e o padrão dessa forma de filme, além dos anteriores do personagem na parceria entre as empresas *Soni Pictures Entertainment* e *Marvel Cinematic Universe*. Este artigo busca demonstrar a importância de um filme de super-herói como propagador de conceitos éticos.

Em 7 de dezembro de 1970, na cidade de Varsóvia, diante do memorial às vítimas da Segunda Guerra, o então chefe de governo da Alemanha Ocidental, Willy Brandt, caiu de joelhos. Esse ato, político, formado por uma atitude comumente religiosa², foi difundi-

¹ Jornalista e teatróloga. Doutora em Sociolinguística (UFPR). Professora UTFPR no Mestrado em Estudos de Linguagens e graduações de Comunicação Organizacional e Letras. Diretora de Comunicação na UTFPR. Email: maurini@professores.utfpr.edu.br.

² Não se pode ajoelhar-se ou curvar-se diante de nenhum outro ser senão Deus (Jeová ou Alá) tanto nas religiões judaico-cristãs (baseadas no quinto, dos 10 mandamentos; conf. em Exodo, capítulo 20 versículo 5), quanto nas islâmicas (conf. em <https://al-ijtihad.com/pt/history/quick-answer-can-you-take-a-knee-in-islam.html> . Acesso em 22.05.2022).

do internacionalmente e, até hoje, a foto do estadista nessa posição de contrição é divulgada³. Na reflexão proposta por este artigo, essa atitude vem apoiar a apresentação de que temas majoritariamente tratados pelo campo das religiões, como o perdão, são, também, interessantes às ciências – sociais e humanas – por seu caráter reflexivo, o que é ratificado em estudos no campo da ética apontados, em especial com Ricoeur (1996, 2007 e 2011), cujo parecer é a base para as argumentações apresentadas. Dentre outras bases, Ricoeur (2007) aponta a reflexão de Hannah Arendt sobre a questão de que o perdão provém do outro, o que implica em pluralidade e o insere no campo político e não no religioso⁴.

Neste sentido, a temática traz como objeto de análise um filme de super-herói, apresentando-o como portador de um conhecimento não proposicional, sob o olhar de Schildknecht (1999, p. 29). Para a autora, tal conhecimento não se mostra na formulação de um enunciado, mas “Se muestra en la forma de un poder, de una capacidad o de una competencia en un contexto pragmático”, o que não é uma concepção recente, mas “Formas de este conocimiento práctico son, en Platón, la sabiduría de la experiencia y de la tradición”. Assim, este estudo apresenta o último filme sobre o personagem Peter Parker – o Homem-Aranha, como representante de uma ética não proposicional nas questões relativas à temática do perdão.

Homem-Aranha é um personagem de histórias em quadrinhos criado por Stan Lee e Steve Ditko; sua primeira aparição se deu na revista *Amazing Fantasie*, de 1962 (número 15), publicada pela então Editora *Marvel Comics*. Desde então, o super-herói foi tema de outras revistas, séries, animações e filmes. Em 2002, a produtora *Sony Pictures Entertainment* lançou o filme *Homem-Aranha*; desde então, foram produzidos mais oito filmes, sendo que os últimos quatro são resultado da parceria entre a *Sony* e a *Marvel Cinematic Universe*:

³ Em: “Os 50 anos do gesto histórico de Willy Brandt em Varsóvia”. *Deutschwelle*. Disponível em <https://www.dw.com/pt-br/os-50-anos-do-gesto-hist%C3%B3rico-de-willy-brandt-em-vars%C3%B3via/a-55828472>. Acesso em 08.05.2022.

⁴ “A faculdade do perdão e da promessa repousam em experiências que ninguém pode fazer na solidão e que se fundamentam inteiramente na presença de outrem. Se a origem dessas duas faculdades é inerente à pluralidade, sua esfera de exercício é eminentemente política” (Ricoeur, 2007. P. 494)

- 1 – *Homem-Aranha* (2002)
- 2 – *Homem-Aranha 2* (2004)
- 3 – *Homem-Aranha 3* (2007)
- 4 – *O Espetacular Homem-Aranha* (2012)
- 5 – *O Espetacular Homem-Aranha 2* (2014)
- 6 – *Homem-Aranha: De Volta Ao Lar* (2017)
- 7 – *Homem-Aranha no Aranhaverso* (2018 – animação, mas importante para o contexto do filme de 2021)
- 8- *Homem-Aranha: longe de casa* (2019)
- 9 – *Homem-Aranha: sem volta pra casa* (2021).

Esses oito filmes foram protagonizados por três artistas diferentes. Os três primeiros apresentaram o ator Tobey Maguire como Homem-Aranha; os dois seguintes foram interpretados por Andrew Garfield; e as últimas produções *Sony/Marvel* trazem Tom Holland como o intérprete do papel principal. Essa informação é importante porque o filme de 2021 reúne não somente esses três atores e suas versões como também vilões que atuaram com eles e foram punidos nos respectivos filmes. Um ponto a se destacar é o mote “Com grande poder vêm grandes responsabilidades”, que foi apresentado no filme de 2002 como um “conselho” do tio Ben ao sobrinho Peter Parker, repetido no final desse filme pelo próprio Parker e nos demais filmes, retornando, em destaque, no de 2021. Este artigo pretende apontar o último filme como promotor da ética do perdão, proposta da teoria de síntese de Ricoeur sobre o assunto (1996, 2007).

A importância deste estudo se dá pela “força criadora do conflito ético” (VAZ, 1999) proposta pelo Homem-Aranha atual e ratificado pelos anteriores neste momento, já que, enquanto os filmes de super-heróis comumente apresentam o castigo pelo mal, esse propõe o perdão e a redenção; além disso, *Homem-Aranha: sem volta pra casa*, foi a sexta maior bilheteria da história do cinema (arrecadação total de US\$ 1,832 bilhão), terceiro maior lançamento de todos os tempos e terceiro mais assistido no Brasil (após seis semanas, a bi-

lheteria, no Brasil, era de US\$ 55,4 milhões)⁵, o que representa o alcance de milhões de pessoas – neste sentido, o interesse público aponta para um olhar científico singular, que parte da proposição de que é possível observar um elemento popular para a promoção de uma reflexão rigorosa.

Como suporte à escolha dessa temática, aponta-se a apresentação de Schieldknecht (1994) às verdades transmitidas pela ficção, argumentando que uma obra (“literária”) ficcional pode ser verdadeira por suas verdades serem mostradas, mesmo quando não ditas,

son verdades en las cuales los acontecimientos personas y cosas relatadas están en a relación de lo particular a lo general. La interpretación de una obra literaria de ficción ha de encontrar, pues, eso general indeterminado para un particular dado, que será la totalidad de los acontecimientos, personas y cosas relatados (SCHILDKNECHT, 1994, p. 66).

Neste sentido, a abordagem particular do Homem-Aranha com relação aos vilões pode apontar para a questão geral apresentada neste estudo, que é a ética do perdão como uma das respostas ao mal moral (ou à “falta”, conforme a referência de Ricoeur, 1996). Pela consciência da atualidade e condições do objeto de pesquisa escolhido, buscou-se não contar literalmente as cenas em questão, que poderão ser identificadas ao assistir o filme, mas não se caracterizam *spoiler* para os que não assistiram.

O PERDÃO COMO ÉTICA

Saldanha (2016) aponta que, nos últimos 30 anos, têm se desenvolvido estudos sobre o perdão; dentre eles, destacam-se os apresentados por Robert Enright, que identificou estágios do de-

⁵ Informações retiradas de notícias em diferentes sites ou blogs (Mix FM São Paulo - <https://radiomixfm.com.br/homem-aranha-sem-volta-para-casa-ja-tem-o-3o-maior-publico-de-todos-os-tempos-nos-cinemas-brasileiros/> ; blog Pipocas Club - <https://pipocasclub.com.br/2021/12/30/11-recordes-de-bilheteria-que-homem-aranha-sem-volta-para-casa-bateu/> ; revista Exame - <https://exame.com/casual/homem-aranha-sem-volta-para-casa-e-6a-maior-bilheteria-da-historia/>; blog Omelete - <https://www.omelete.com.br/filmes/10-maiores-bilheterias-globais-da-historia#57>. Acessos entre mai. e ago. 2022.

envolvimento da ideia de perdão, sendo que, em cinco, ele aparece como elemento de troca (como vingança, restituição, expectativa social ou legal e harmonia social); o sexto, porém, é apresentado como “perdão com amor (perdoar porque o perdão promove um verdadeiro sentido de amor entre as pessoas).” (SALDANHA, 2016, p. 201). É esse estágio que remete à atitude apresentada pelo objeto deste estudo.

Nos estudos sobre ética, é importante esclarecer a opção por essa palavra que, etimologicamente, é sinônimo de moral.

(...) com frequência, os termos moral e ética são usados como sinônimos, referindo-se ambos a um conjunto de regras de conduta consideradas como obrigatórias. Isso acontece legitimamente, uma vez que “ética” se origina do grego *ethos*, conjunto de costumes, hábitos e valores de uma cultura, e que os romanos traduziram por *mos*, *moris*, de onde vem a palavra “moral”. De maneira que, historicamente, ética e moral podem ser consideradas equivalentes. (KLINGER, 2014, p. 11 – epub).

A autora pondera, porém, que o uso que se dá à moral é mais institucionalizado, “um conjunto de valores e regras de ação propostos ao indivíduo de fora, por meio de aparelhos prescritivos diversos” (p. 28 - epub), enquanto que a ética se refere “a opções internas que o indivíduo faz tentando não se sujeitar estritamente a esses sistemas. Falar em moral é falar em deveres, enquanto falar em ética é falar na busca de uma vida que vale a pena ser vivida”. (p. 29 – epub). O mesmo caminho é seguido por Ricoeur, que defende a primazia, nesse sentido, da ética sobre a moral e define o desígnio ético como “o desígnio de uma vida boa, com e para os outros, em instituições justas”. (RICOEUR, 2011, p.5).

Essas definições vêm ao encontro da defesa do aspecto transgressor da ética do perdão que se propõe neste artigo. Na sua leitura sobre a proposta de Ricoeur, Saldanha (2022) apresenta o perdão como fundamento para um amanhã em que o passado não é esquecido; para ele, não pode ser, pois “não se pode perdoar aquilo que foi esquecido, como também, porque aquilo que deve ser destruído é a

dívida em que o agressor se acha perante a vítima e não a lembrança”. (p.11). No filme em questão, no momento em que há o questionamento quanto à legitimidade da proposta em que se investia, houve a narrativa das perdas das vítimas pelos atos dos vilões, e, mesmo se lembrando da dor que a “dívida” lhes causou, defenderam a continuidade na empreitada. Ricoeur (1996) explica que as marcas que causaram a perda devem ser preservadas, mas que se deve salvar a capacidade de criar um amanhã renovado, que apresenta como “o potente projeto no recurso imenso das promessas não realizadas pelo passado” (p. 7). O perdão seria, assim, uma chance de transformação e cura, possibilitando novas perspectivas de futuro.

HOMEM-ARANHA TRANSGRESSOR

Ricoeur reconhece que é difícil conceituar o perdão, pois sua trajetória se efetiva na desproporção entre a falta e o perdoar, sua antítese; e, neste sentido, reconhece que a falta (ou mal moral) são atos que produzem consequências sendo, “nessa condição, condenável” (RICOEUR, 2007. P. 468). Assim, a regra é a condenação como resultado do mal, o que transforma a opção de perdoar em exceção de esperança para a possibilidade de um futuro que se via perdido; na leitura desta pesquisadora da proposta de Ricoeur, o perdão se apresenta como um ato transgressor. Mesmo não usando essa expressão, o autor aponta para essa leitura quando busca nos textos religiosos

(...) o mandamento radical de amar os inimigos sem recompensa. Esse mandamento impossível parece ser o único a altura do espírito de perdão. O inimigo não pediu perdão: é preciso amá-lo tal como ele é. Ora esse mandamento não se volta apenas contra o princípio de retribuição, nem apenas contra a lei do talião que ele pretende corrigir, mas no limite, contra a regra de ouro que deveria romper o talião (p. 488).

O amar os inimigos ou os que cometem o mal não é institucionalizado nas Constituições dos estados-nações, pois a sociedade é formada por leis que preveem a punição determinada ao que é

considerado mal e se torna, pela legislação, crime. Assim, o perdoar, mais que exceção, é transgressor por se posicionar contra os pensamentos constituintes dos tempos em que chegamos. E é isso que o Dr. Estranho tenta obstinadamente demonstrar ao Homem-Aranha, buscando impedi-lo de sua empreitada; aquele entende os tempos e sabe que foram construídos sobre bases, que seriam transgredidas por este herói adolescente, busca levá-lo à razão institucionalizada. Ricoeur (2007) traz o pensamento popular “Aprender a narrar de outro modo”, quando apresenta a excepcionalidade do perdão na institucionalidade, e admite a falta de condições para que ele se torne norma, o que garante essa característica de infração.

Dentro, porém, da excepcionalidade, o autor (2007, p. 491) aponta para o caso da África do Sul, em que o presidente Mandela ofereceu anistia a todos os que confessassem sua atuação no *Apartheid* à comissão “Verdade e Reconciliação”, reconhecendo o erro e pedindo perdão. Esse fato demonstra a “correlação entre o perdão pedido e o perdão concedido” (p.484), que é raro e é, sem dúvida, uma forma de perdoar. Não é, porém, o apresentado pelo objeto deste estudo: o perdão concedido pelos Peter Parker foi incondicional.

Os inimigos não só não queriam esse perdão como também lutaram para que ele não se efetivasse e não se harmonizaram com seus benfeitores, o que vai ao encontro da leitura de que “o perdão não envolve necessariamente a reconciliação entre quem perdoa e quem é perdoado” (SALDANHA, 2016, p. 213). Essa incondicionalidade e desproporcionalidade com o padrão dos tempos foram destacadas pelo Dr. Estranho, a fim de dissuadir o Homem-Aranha de seu intento.

E se, no filme, não foi apresentada uma proposição para a decisão do herói, esta pode ser encontrada na explicação de Ricoeur (2007), quando afirma que

Sobre o signo do perdão, o culpado seria considerado como capaz de outra coisa além de seus delitos e faltas. Ele seria devolvido a sua capacidade de agir, e a ação a de continuar. É essa capacidade que seria saudada nos mínimos atos de consideração. Nos quais reconhecemos o incógnito do per-

dão encenado na cena pública. Finalmente é dessa capacidade restaurada que a promessa que projeta a ação para o futuro se apoderaria. A fórmula dessa fala Libertadora, abandonada a nudez de sua enunciação seria: tu vales mais que teus atos. (p. 501).

Essa seria a resposta do filme aos que desejassem entender o porquê do roteiro que opta por salvar os bandidos em vez de puni-los. E trazendo essa esperança – outra palavra de uso religioso, mas que aqui tem utilização política, pois se entende como uma determinação para o agir social – como base da ação, é possível também trazer à discussão a possibilidade desse perdão transgressor como um elemento a se considerar para a convivência dos diferentes grupos sociais destes tempos, que se encontram com uma facilidade notória imposta pelas redes sociais e ferramentas da internet.

Pois todos os tempos têm suas novidades e é preciso que a atitude do ontem seja revista e reformulada, com vistas a uma vida melhor na terra. Nessa perspectiva, segundo Vaz, a transgressão faz parte do movimento do ethos, sendo imanente a ele e dando, assim,

testemunho desse ethos do qual prorrompe e, ao mesmo tempo, anuncia o advento de um novo mundo de valores. É nessa face positiva da transgressão que a força criadora do conflito ético se apresenta nítida e irresistível, descobrindo no seu fundo, a própria natureza do ethos. (VAZ, 1999, p. 34, 35).

Vaz denomina como “personalidade de ética excepcional” (p. 30) as pessoas que arregimentam esse conflito ético, e é nessa caracterização que se enquadra o Homem-Aranha neste último filme da série. O personagem é apresentado como um adolescente, com aparente despreparo para atuar em tramas complexas: o filme em questão é continuação do anterior, em que ele é enganado pelo vilão e sua ingenuidade, com a qual já se contava, foi decisiva para os problemas criados; além disso, foi sua indecisão junto ao Dr. Estranho que acabou causando a vinda dos vilões. Apesar dessa aparência, a essência dos seus atos demonstra sua capacidade para transgredir o

estabelecido, a fim de apresentar um futuro possível, uma nova narrativa. Neste sentido, essa adolescência, que é ressaltada no filme, serve como apoio para a proposta ética, pois apresenta um exemplo desprovido de amarras, mas que visa o bem comum.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao discorrer sobre a responsabilidade da filosofia “perante o desespero”, Adorno (2008, p. 259) afirma que a redenção é o ponto de vista a se recorrer.

O conhecimento não tem outra luz, exceto a que brilha sobre o mundo a partir da redenção: tudo o mais se esgota na reconstrução e não passa de elemento técnico. Há que estabelecer perspectivas em que o mundo surja transposto, alienado, em que se mostrem as suas gretas e desgarramentos, como se oferece necessitado e disforme à luz messiânica.

No período após a II Guerra Mundial, é possível observar o investimento de pesquisadores alemães em temas teleológicos; Adorno escreveu essa ode à redenção em *Mínima Moralia – reflexões sobre vidas danificadas*, entre de 1945 a 1947, quando exilado nos Estados Unidos. Em 1949, Heidegger escreve *Serenidade*, em que discorre sobre o caminho para o povo alemão encontrar suas raízes, que, para ele, era o da reflexão. Durante toda a década de 1950, Hannah Arendt investiu em escritos que trouxeram a temática do perdão⁶.

Foram 60 milhões de mortos na guerra e os estudiosos buscavam caminhos para a sociedade que sobrevivera à barbárie. Nesse momento, conceitos definidos como abstratos se apresentavam como opção para a concretude dessa volta que se previa conflituosa⁷; além disso, a ascensão de Hitler apontava para que assuntos e

⁶ Conf. em CORREIA, Adriano. A trajetória do perdão na obra de Hannah Arendt. Disponível em [https://www.scielo.br/j/ccrh/a/xs5ZbVnn9rZQtCKRKgf45cx/#:~:text=Arendt%20as-severa%20que%20%E2%80%9C%20perd%C3%A3o,%20fez%E2%80%9D%20\(Arendt%2C%202016](https://www.scielo.br/j/ccrh/a/xs5ZbVnn9rZQtCKRKgf45cx/#:~:text=Arendt%20as-severa%20que%20%E2%80%9C%20perd%C3%A3o,%20fez%E2%80%9D%20(Arendt%2C%202016). Acesso em 17.06.2022.

⁷ Hitler perdeu a eleição no segundo turno, em 1932, com 36%, contra 53% de Paul Hindenburg; ele foi chamado para participar do governo em decorrência das manifestações dos nazistas após as eleições. Após o golpe de estado, em que tomou o poder, Hitler passou a governar sobre a maioria que não votara nele. O pós-guerra iria reunir essas pessoas e seus descendentes acrescidos do peso que essas mortes significaram.

sintomas sociais tenham passado despercebidos pelos intelectuais durante o período de República de Weimar e era preciso que, dessa vez, as pesquisas fossem além. Steiner (1988, p. 54), em texto escrito em 1961, analisa as humanidades e as ciências sob a experiência da Guerra e resume a situação da época:

Em nossa época, a linguagem da política foi contaminada pela obscuridade e pela loucura. Nenhuma mentira é grosseira demais para ser expressa com energia, nenhuma crueldade abjeta demais para encontrar justificação na verbiagem do historicismo. A menos que possamos restituir às palavras - nos jornais, nas leis e nos atos políticos - alguma medida de clareza e de rigor de sentido, nossa vida irá se aproximar ainda mais do caos.

Nesse momento, era preciso buscar o ímpar para recompor os que conheceram, de forma escancarada, a barbárie – como explicita Steiner – a uma quadra das bibliotecas, em sociedades que se consideravam cultas. Era hora de buscar elementos em que se pudesse encontrar apoio.

Nos últimos anos, os confrontos em redes sociais foram notórios e *fake news* passaram a fazer parte da vida privada e da indignação em quem se revoltava por defender o que pensava ser óbvio, que é a informação pautada no que o jornalismo chama de “verdade factual”⁸. Ofensas foram potencializadas pelo imediatismo das redes e, se as respostas são mais rápidas, os ressentimentos necessariamente não são menores ou mais curtos. É momento de buscar novos temas, novas associações e abordagens, como os produtos da indústria cultural e seu potencial de alcance nos diversos grupos sociais sob a ótica de distintas propostas teóricas.

A ética do perdão vem ao encontro dessa necessidade, sob condução desses sintomas sociais. Quando o Homem-Aranha perdoa, mesmo em dores, aqueles vilões disformes, distorcidos e repugnantes, ele apresenta uma opção ao mundo contrária à direção dos tempos e lança esse desafio à população dos países em que foi exi-

⁸ Conf. em defesa de mestrado de Sara Marielli (PPGEL – UTFPR) em <https://www.youtube.com/watch?v=E20bwKvrmwk&t=2112s>. Acesso em 17.06.2022.

bido: tolerância ao diferente e, sobretudo, ao que errou. É possível encontrar caminhos além das guerras, mesmo em um mundo cuja construção é entremeada a elas.

Nessa esperança se propôs este artigo, como provocação a novos investimentos em elementos populares para o alcance dos diferentes públicos. Espera-se que obtenha sucesso no que tem de mais caro, que é a preocupação por um mundo menos cruel, em que a ciência possa intervir para que o ser humano encontre, enquanto sociedade, possibilidades de viver em justiça sem recorrer à violência, como se observou, historicamente, até aqui.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. **Minima Moralia** - *Reflexões a partir da vida lesada*. Trad. G. Cohn. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

HEIDEGGER, Martin. **Serenidade**. Lisboa: Instituto Piaget, 2001.

KLINGER, Diana. **Literatura e ética. Da forma para a força**. epub Rocco Digital

MARCONDES, Danilo. **Textos básicos de ética, de Platão a Foucault**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

PLATÃO. **Górgias**. Trad. Carlos Alberto Nunes. Créditos da digitalização: Membros do grupo de discussão Acrópolis (Filosofia). Disponível em <http://bocc.ubi.pt/~fidalgo/retorica/platao-gorgias.pdf> . Acesso em 09.06.2022.

RICOEUR, Paul. **Ética e Moral**. Trad. AMARAL, Antonio C. . Covilhã: Logosofia Press, 2011.

_____. **A memória, a história, o esquecimento**. Trad. FRANCOIS, Alan et. Al. Campinas: Unicamp, 2007.

_____. **O perdão pode curar?** Tradução: José Rosa. Revista Viragem, nº 21, 1996. Disponível em:

http://www.lusosofia.net/textos/paul_ricoeur_o_perdao_pode_curar.pdf.
Acesso em: 08.06.2022.

SALDANHA, Fernando Acílio, **Sentido ético do perdão em Paul Ricoeur**: perdoar o imperdoável. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2022. Disponível em <https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/38788/1/Sentido%20%C3%A9tico%20do%20perd%C3%A3o%20em%20Paul%20Ricoeur.pdf> . Acesso em 08.06.2022.

SANTO AGOSTINHO. **O Livre-Arbítrio**. Trad. Nair de Assis. São Paulo: Paulus, 1995.

_____. **A cidade de Deus I (contra os pagãos)**. São Paulo: Vozes, 1990.

SCHILDKNECHT, C. *Formas literárias de la filosofia*. In: LOPES DE LA VIEJA, M. T. Figuras del logos: entre la filosofia y la literatura. México: Fuente de Cultura Económica, 1994.

STEINER, Georg. **Linguagem e silêncio**. Ensaios sobre a crise da palavra. Trad.

Gilda Stuart e Felipe Rajabally. Companhia das Letras: São Paulo, 1988.

VAZ, H. C.de L. **Escritos de Filosofia II – Ética e Cultura**. São Paulo: Loyola, 1999.



18

LUCIANA R. F. KLANOVICZ

A telenovela *Pantanal* (1990): uma leitura da natureza sob a perspectiva de gênero

Luciana R. F. Klanovicz¹

Neste capítulo busco discutir e retomar algumas reflexões que produzi em minha tese de doutorado sobre o erotismo na cultura dos anos 1980 (KLANOVICZ, 2008). Em especial, presto atenção na influência da televisão na cultura brasileira a partir da redemocratização pós-ditadura civil-empresarial-militar.

A televisão brasileira dos anos 1980 estava inserida em um contexto não experimentado em momentos anteriores, com grande alcance nacional oportunizado pelo uso de novas tecnologias, tais como satélites que possibilitaram que o sinal de canais abertos (alguns com melhor, outros com pior qualidade) pudesse ser sintonizado pelas antenas de lares das mais diferentes e longínquas regiões.

Na época, o erotismo das produções artísticas brasileiras ganhou muito destaque na mídia impressa, sendo motivo de intenso debate público, produzindo um panorama de corpos em exibição que iria também ser comum na década de 1990. Programas como “Domingão do Faustão”, “Domingo Legal” e “Programa H” utilizaram quadros como Sushi Erótico (1997), Banheira do Gugu (1993), ou performances como a das personagens Tiazinha e Feiteira (1995), de lingerie, depilando homens ao vivo no palco, nas tardes de sábado e domingo, rivalizando entre si pela conquista da

¹ Doutora em História. Docente do Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Comunitário, da Universidade Estadual do Centro-Oeste (Unicentro), Paraná. Docente do Programa de Pós-Graduação em História, da Universidade do Estado de Santa Catarina. E-mail: lucianarfk@unicentro.br.

audiência através do investimento na exposição de corpos de mulheres. Para Rodrigo Felício (2020), “o fim da censura na década de 1980 pareceu ter liberado um sentimento de liberdade total que se misturou, em muitos casos, ao mau gosto. Um tudo-pela-audiência jamais visto antes. A disputa por pontos no Ibope proporcionou momentos e closes desnecessários.”

Não pretendo retomar todas as produções artísticas que foram alvo desse investimento televisivo à época ou a imprensa que se posicionou como porta-voz para a opinião pública, buscando exercer uma política de forças por meio da cultura ou da tentativa de controle dos costumes como forma de horizontalizar a censura, tirando-a das mãos estatais. É importante considerar, como já pontuei, que as tentativas de controle foram muito eficientes em uma censura horizontal, especialmente quando as obras artísticas esbarravam ou tentavam nublar a heterossexualidade normativa, exibindo sexualidades vistas como dissidentes. Por outro lado, o erotismo que marcava bem as relações e a corporalidade masculina e feminina no binarismo que as teorias de gênero/feminismo vêm fortemente combatendo por serem artificiais e dotadas de uma vontade de poder eram fartamente elogiosos, naturalizando, dessa forma, a imagem sensual da mulher brasileira como uma marca indelével do povo brasileiro.

Neste retorno à temática, então, pretendo perceber de que maneira a natureza, por meio da novela *Pantanal*, pode ser lida pela perspectiva de gênero. Para tanto, vou me aproximar inicialmente da história da televisão brasileira como um dos mais importantes vetores de produções culturais, para entender o papel que essa novela teve na cultura brasileira. Posteriormente, vou situar a primeira versão da novela, dando destaque aos discursos produzidos pela imprensa escrita que sistematicamente celebravam o binômio erotismo-natureza. Entender a novela a partir do bioma que lhe dá título pode fornecer pistas para outras práticas em jogo: paisagens e corpos se fundem, como se a natureza estivesse à mercê de um olhar produtor de sentidos, acima de tudo, produtor de efeitos discursivos. No caso de *Pantanal*, há uma necessidade de ocupar corpos e investir contra a natureza.

A TELENOVELA NA CULTURA POP DA MÍDIA BRASILEIRA

Michel de Certeau (1995, p. 234) propõe que a cultura ocidental midiaticizada está relacionada a “todas as formas de necessidade, todas as fendas do desejo [que] são ‘preenchidas’, isto é, inventariadas, ocupadas e exploradas pela mídia.” Félix Guattari e Suely Rolnik (1996) chamam atenção para a sociedade atual e maquínica e sua relação com a produção de sentidos e desejos. Para Esther Hamburger (1998, p. 441-2), a TV atualiza representações:

Longe de prover interpretações consensuais, ela fornece um repertório comum por meio do qual pessoas de classes sociais, gerações, sexo e regiões diferentes se posicionam, se situam umas em relação às outras. Ao tornar um repertório comum acessível a cidadãos os mais diversos, a TV sinaliza a possibilidade, ainda que sempre adiada, da integração plena.

Em alguns países, como na França, o alcance da TV foi percebido a partir da década de 1960 (PROST, 1992, p. 148). No Brasil, só a partir da década de 1970 (HAMBURGER, 1998, p. 444) é que o número de televisores teve crescimento expressivo, bem como maior investimento na produção brasileira de televisão. O país está entre as 8 nações líderes em audiência televisiva, sendo o quarto em número de aparelhos de TV. Nos anos 1990, esse eletrodoméstico era o principal produto a ser comercializado no varejo. Outra característica dessa mídia no Brasil centra-se no fato de que os investimentos em publicidade são maiores do que em outros países (HAMBURGER, 1998, p. 445), o que revela uma relação precisa entre anunciantes e a TV, que não é um veículo isento de significados e intenções. Como aponta Esther Hamburger (1998, p. 482):

a televisão, principalmente por meio das novelas, capta, expressa e alimenta as angústias e ambivalências que caracterizam essas mudanças, se constituindo em veículo privilegiado da imaginação nacional, capaz de propiciar a expressão de dramas privados em termos públicos e dramas públicos em termos privados.

Ao considerar esse cenário, a década de 1980 foi marcante para a história da televisão, constituindo uma etapa da produção e ampliação do público telespectador. Os anos 1980 são específicos porque desfrutaram de uma condição de privilégio por conta de um “repertório compartilhado por um público nacional composto também por homens, mulheres e crianças em todos os grupos sociais e locais do território nacional.” (HAMBURGER, 1998, p. 482). Na década seguinte, o mercado da televisão seria alterado, com a segmentação da TV a cabo e diversificação do público (HAMBURGER, 1998, p. 482).

Ao pensar a TV no Brasil, é necessário considerar que uma relação entre público e privado não isenta da busca pelo lucro, pois, mesmo sendo uma concessão estatal, os canais de televisão no Brasil, em sua grande maioria, são empresas privadas. O espaço público ocupado pelas empresas evidencia uma relação onde há cada vez menos espaço para a divulgação de notícias de interesse comum, ou para o jornalismo local ou regional, privilegiando-se os setores ligados ao entretenimento, incluindo o destaque (em termos de espaço e duração no ar) dado à cobertura esportiva, com ênfase principalmente no futebol.

A posição privilegiada da televisão como meio de entretenimento foi acompanhada, na década de 1980, por um projeto de expansão tecnológica e por investimentos públicos no setor de comunicação. No início de 1985, a Empresa Brasileira de Telecomunicações (Embratel) divulgou, por meio de anúncios ao longo de janeiro, a ativação do primeiro satélite doméstico Brasilsat I. O título do anúncio dava a dimensão da novidade: *82 Anos de solidão acabarão no dia 8 de fevereiro* (Veja, 2 jan. 1985, p. 42-3) (possivelmente uma alusão à obra do escritor colombiano Gabriel García Márquez, *100 Anos de Solidão*). A imagem mostrava uma idosa em frente ao aparelho de televisão, sugerindo que, a partir dos programas transmitidos via satélite, ela não estava mais sozinha.

Em 13 de fevereiro de 1985, a revista *Veja* (p. 68-71) comentou o lançamento do Brasilsat I, na reportagem “A janela do futuro”, descrevendo o evento como um avanço tecnológico para o Brasil,

que “dá um salto em direção a um sistema de comunicações moderno.” Edmundo Barreiros e Pedro Só (2005, p. 159) escreveram sobre o assunto. De acordo com os autores, esse lançamento acabou mudando a “cara das comunicações e apresentou novos usos dos computadores, na época ainda sob reserva de mercado no Brasil, por serem setor estratégico de tecnologia” (BARREIROS; SÓ, 2005, p. 159). No entanto, salientam que não transformaria o país numa sociedade tecnológica embora a iniciativa fosse inovadora. Para eles (2005, p. 160), as telecomunicações ainda “viviam tempos pré-históricos em que conseguir uma simples linha telefônica era coisa apenas para ricos, que podiam pagar os preços astronômicos cobrados diante da absoluta escassez de oferta diante de uma demanda que crescia rapidamente.”

Se a tecnologia possibilitou avanço na ampliação de telespectadores, tal recurso não foi o único na conquista de audiência. Chamo atenção para a própria produção das novelas, pois seu percurso define o modo como passaram a ser escritas e produzidas no Brasil. Ao contar os 40 anos da telenovela no país, a revista *Contigo!* (dez. 2003, p. 21; 39) dividiu essa história nos seguintes períodos:

- 1) **A descoberta do Brasil** (1963-1972): marcado, inicialmente, pelos dramalhões latinos e, posteriormente, com as produções de Ivani Ribeiro e Janete Clair (entre outros), “passa a representar a identidade brasileira, a nossa cara”;
- 2) **Ousadia estética** (1973-1982): período caracterizado por uma telenovela que começou a driblar a censura com ousadia estética, e onde “autores ‘de esquerda’ encontraram no gênero um meio de propor a reflexão política em narrativas irônicas”;
- 3) **“Brasil, mostra a tua cara”** (1983-1992): quando a redemocratização foi colocada como uma das responsáveis pela entrada da crítica social no campo noveleiro, e
- 4) **Novela de autor** (1993-2003): cuja estética e trama peculiar passaram a ser ligadas especificamente aos seus autores, portanto, com estilo próprio, reconhecidos com facilidade pelo público por conta da repetição de tipos, gêneros, urbanas ou não e de épocas representadas.

Há duas características marcantes das novelas televisivas no Brasil. A primeira delas refere-se ao fato de que a novela foi constituída na tentativa de representar a identidade brasileira. Nesse sentido, é importante considerar Douglas Kellner (2001), quando analisa a televisão na construção da identidade pós-moderna. Para o autor, a televisão comercial é predominantemente regida pela estética do realismo representacional, de imagens e histórias que fabricam o real e tentam produzir um efeito de realidade (p. 301). O inexorável realismo representacional da televisão também se subordina aos códigos narrativos, da história contada, e às convenções dos gêneros codificados (KELLNER, 2001, p. 363). E assevera que:

A televisão comercial é constituída como um instrumento de entretenimento, e está claro que seus produtores acreditam que o público se diverte mais com histórias, com narrativas que contenham personagens, argumentos, convenções e mensagens familiares e reconhecíveis, e com gêneros bem conhecidos. Essa pobreza estética do meio provavelmente foi responsável pelo desprezo com que tem sido ele tratado pelos teóricos eruditos e pela sua designação como um vasto “ermo intelectual” por parte daqueles que têm outros gostos e valores estéticos.

Douglas Kellner (2001, p. 304) argumenta que a televisão, ao contrariar a “noção pós-moderna de desintegração da cultura da imagem pura sem referentes, conteúdos ou efeitos – ruído puro, em última análise”, desempenha papel fundamental na reestruturação da identidade contemporânea e na conformação de pensamentos e comportamentos. N’*A cultura na mídia* (2001), o autor estuda de que modo os programas populares de TV dos EUA, assim como a propaganda, operam no sentido de oferecer “modelos de identificação no mundo contemporâneo”. Sua metodologia de estudo inclui analisar:

forma e conteúdo, imagem e narrativa, superfície pós-moderna e problemáticas ideológicas mais profundas dentro do contexto de exercícios específicos que exponham a natureza polissêmica de imagens e textos e que referendem a possibilidade de múltiplas codificações e decodificações (KELLNER, 2001, p. 304).

De qualquer forma, trabalhos sobre a relação entre identidade brasileira e televisão são de grande relevância e, embora não seja o caso deste capítulo, é importante reservar atenção maior a essa construção e observar a discussão de identidade que passa por ela, bem como antever em que direção ela caminhou na história de um dos principais entretenimentos da população brasileira.

Outra característica para a qual chamo atenção é a diferença das tendências de reflexão que existiam nas novelas – mais da segunda do que da terceira fase – se compararmos com o esvaziamento da crítica social e política da última fase, ainda vigente. Assim, a tendência de esquerda que se esboçava na década de 1970 foi sendo revertida em temas ligados aos problemas cotidianos, dos microcosmos e dos conflitos familiares que têm sido a escolha das “novelas de autor”, que é o caso de *Pantanal*.

A partir de testes de público antes da veiculação das novelas, a busca pelo retorno do telespectador comum tem sido levada em consideração pela produção televisiva, a ponto de fazer com que o autor altere o conteúdo de sua obra. Se se pensa no que está em jogo, ou seja, no faturamento das marcas que aparecem nas propagandas que entrecortam as novelas, o produto de autoria também está regido, dessa forma, pelos investimentos das empresas em relação ao consumo de seus produtos. Assim, a novela é, por si, o veículo de divulgação direta e/ou indireta de produtos, mas também de costumes, modos de vida e, no caso de *Pantanal*, da relação que estabelecemos visualmente entre corpos discursivizados pela/com a natureza.

PANTANAL (1990): O BINÔMIO EROTISMO-NATUREZA

De acordo com Diogo Montano (2007), sobre a visão geral do projeto:

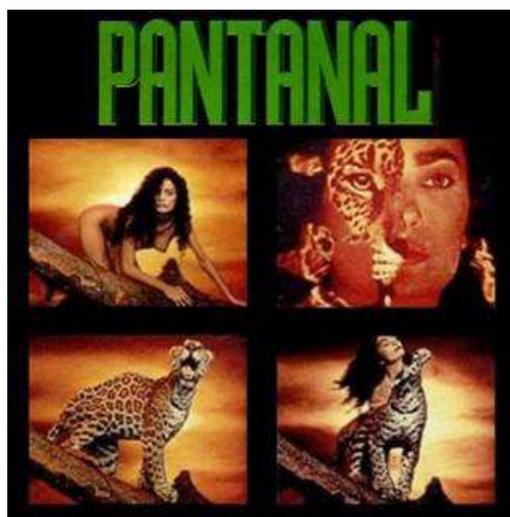
A novela estreou no dia de 27 de março de 1990 e impressionou o público e principalmente a concorrência. Seus capítulos recheados com cenas da natureza pantaneira, até então pouco explorada na TV, e de erotismo, causou um pânico na TV Globo até então líder absoluta no horário. A

emissora dos Marinho chegou a lançar a novela “Araponga” no horário das 22hs protagonizada por Tarcísio Meira, como uma tentativa de bater a superprodução da Rede Manchete. *Pantanal* atingiu médias de mais de 40 pontos, uma marca até então só atingida pela TV Globo.

Pantanal foi o maior sucesso televisivo da antiga TV Manchete; gravada e exibida entre março e dezembro de 1990, disputava a audiência da TV Globo, vencendo-a com os altos índices de audiência. O sucesso se manteve em mais duas reprises ao longo da década de 1990, a primeira em 1992 e a segunda em 1998. Em 2010, a rede de televisão SBT comprou os direitos de exibição da extinta Rede Manchete. Atualmente, no *remake* da Rede Globo, *Pantanal* foi (re)escrito pelo neto de Benedito Ruy Barbosa, autor da versão original. Bruno Luperi adaptou o texto original que, em 2022, vem ganhando novamente altos índices de audiência. A grande diferença é que, atualmente, tanto a televisão como as telenovelas vinham perdendo público para os mais diferentes *streamings*, que substituíram as TVs a cabo (que atuaram de forma majoritária a partir dos anos 2000 no Brasil). Esse fenômeno de *TV on demand* é recente; desde 2015, o público com maior acesso à internet vem utilizando outras plataformas e outras formas de assistir – é um público que não tem TV. Porém, em 1990, a atmosfera da cultura popular brasileira se ligava ao mundo televisivo como uma janela para outras realidades, outras vivências e paisagens.

Na versão original de *Pantanal*, o binômio erotismo-natureza aparecia já na abertura; o corpo da modelo Nany Venâncio circulava, em um cenário de estúdio, por uma natureza pantaneira imaginada: eram onças, cobras, galhos e vegetação que se fundiam ao corpo nu da modelo. A fusão era literal, como se observa na Figura 1. De maneira similar à narrativa da novela, a modelo de cor bronzeada e cabelos cacheados, interpretando claramente a protagonista Juma Marruá, tem sua imagem corporal fundida à imagem de uma onça em movimento, até que a transmutação está completa.

FIGURA 1: MONTAGEM COM FRAMES DA ABERTURA DE *PANTANAL* (1990)



Fonte: KLANOVICZ (2008).

Pantanal foi a primeira novela que trouxe um bioma como título. Bioma majoritariamente posicionado no centro-oeste do Brasil, o pantanal apresenta grande variedade florística, grande variedade de espécies de vertebrados que contribuem para a diversidade biológica regional. É esparsamente povoado tendo mineração, agricultura e pesca como principais atividades. Essa descrição geral do bioma, que é apresentada em diferentes mídias, fala de um bioma repleto de especificidades; a cheia sazonal dos rios é uma das marcas de suas paisagens, além de uma diversidade ambiental única no território brasileiro. No entanto, é uma paisagem em franca alteração e é uma paisagem plural, melhor descrita como ‘pantanais’, conforme observa o historiador ambiental José Luiz Andrade Franco *et al.* (2013). A poluição das terras e águas, o desmatamento, a erosão e a pesca excessiva vêm alterando a percepção e a relação que se estabelece entre humanos e não-humanos. É um cenário em transformação diante das mudanças climáticas: a Agência Nacional das Águas em 2008 já atentava para os riscos irreversíveis de um bioma em risco. Na última década, especialmente nos últimos anos, foram

as queimadas, as secas e o avanço da produção de soja os potencializadores das mudanças na paisagem pantaneira.

É bom lembrar que a novela, filmada pouco antes da realização da Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente e o Desenvolvimento, a ECO-92, realizada no Rio de Janeiro/RJ, explorou a paisagem pantaneira tendo como principal exposição a nudez ‘naturalizada’ das personagens femininas nos rios.

A novela contribuiu para a construção imagética e imaginativa do pantanal, que é permeada por uma cultura transnacional (Brasil-Paraguai); o mundo pantaneiro, assim, expande os horizontes para além das fronteiras nacionais. Ainda uma presença indígena, reconhecida na novela sob a forma do tererê, herança dos Guarani, o mundo paraguaio não é visível na versão de 1990. O sentido era reforçar uma imagem brasileira, uma natureza até então desconhecida dos grandes centros. Ao deslocar as principais cenas para o interior do Brasil, *Pantanal* também se distanciava de São Paulo e do Rio de Janeiro.

Sugiro que a construção do pantanal como um bioma brasileiro passe, na novela, pela vontade de construção e afirmação identitária do Mato Grosso do Sul, que consolidava sua separação do estado do Mato Grosso em um processo que iniciou formalmente no final da década de 1970. Belezas naturais como as apresentadas nas paisagens do município de Bonito, ao sul do bioma e bem próximo a ele (160 quilômetros), eram performatizadas discursivamente na construção do pertencimento a uma ideia de natureza imaculada, intocada (o que remete à discussão proposta por autores como Diegues, 1996 ou Schama, 1996).

Juntos, as imagens da novela e o bioma-título promoveram a reelaboração de uma imaginação ambiental (BUELL, 1995) específica, ligada à construção de uma identidade regional e nacional que atualizou as ligações entre feminilidade, sensualidade, erotismo e natureza “selvagem” no país. Em *Pantanal*, estamos falando de dualismos como natureza/cultura, urbano/rural, macho/fêmea, humanos/animais, paraísos naturais rurais/infernos tecnológicos urbanos, a atualizar estereótipos em uma espiral perpétua que

produz corpos, sentidos e apropriações que extrapolam os limites da moldura televisiva ao revelar corpos femininos e uma natureza abundante, para o consumo sem prazo de validade. A promessa de que a natureza estaria ali, com seus atributos, foi amplamente estimulada pelas agências de turismo, a partir de uma novela marcada por tomadas externas que estetizaram e fetichizaram a paisagem, com reflexos sobre personagens humanas associadas à fauna biorregional. Ali os corpos femininos também presentes nos constantes e demorados banhos de rio passaram a povoar o imaginário predatório do olhar masculino, como se os corpos das mulheres estivessem fundidos a uma natureza imaginada, em processo similar de vontade de poder predatório.

FIGURA 2: FRAME DA NOVELA.



Fonte: KLANOVICZ, (2008).

O bioma foi apropriado e estimulado pelas escolhas realizadas pela produção de 1990. Na versão, as personagens pantaneiras (Figura 2) ou que habitavam o bioma foram representadas por meio das cenas que acionavam todo um repertório erótico ligando feminilidade, sensualidade, erotismo e natureza, personificadas em Juma (interpretada por Cristiana Oliveira), mulher que se transformava em onça-pintada (*Panthera onca*) quando ameaçada.

FIGURAS 3 E 4: RECORTES DE JUMA A PARTIR DA REVISTA *VEJA*.



Fonte: KLANOVICZ (2008).

Repercussões na imprensa sobre a telenovela *Pantanal* ao longo da década de 1990 apontam para a mobilização de determinados aspectos da narrativa, em alguns casos para justificar os altos índices de audiência. Nudez e sexo alimentavam os discursos e debates sobre a telenovela engrossando o caldo discursivo principalmente em direção aos corpos femininos. Na revista *Veja* é possível perceber esse processo:

Nenhuma estrela brilhou mais este ano que a onça de nariz arrebitado: Cristiana Oliveira, a arisca Juma Marruá de *Pantanal*, a novela que levou o Brasil para a nudez à beira do rio (VEJA, 1990)

A novela da Manchete é hoje o programa mais comentado do Brasil, e Cristiana Oliveira, a deslumbrante estrela de Pantanal, transformou-se numa figura nacional praticamente da noite para o dia (VEJA, 1990)

Em lugar de carros e uma praça cheia de figurantes, atores que circulam entre jacarés, sucuris, onças-pintadas, capivaras e tuiuiús. Pouca gente sabia que o Pantanal era tão bonito. (VEJA, 1990)

O telespectador assiste à novela, vai dormir em seguida e sonha com a Juma nua. No dia seguinte, é claro, ele está novamente sintonizado na Manchete. (VEJA, 1990)

Roberto Marinho reclamava do fato de Pantanal fazer “exploração do sexo”, e afirmava que, se a Globo tivesse adquirido os direitos de produzi-la, teria construído uma novela sem apelos sexuais (VEJA, 1990)

Claro que os inúmeros banhos de rios das personagens Juma, Guta e Muda, interpretadas por Cristiana Oliveira, Luciane Adami e Andréa Rixa, ajudaram a atizar a audiência. A Juma tinha uma sensualidade de bicho, sem maldade. Por isso, a nudez estava inserida na trama. (REDE MANCHETE, 2007)

A novela *Pantanal* foi cristalizada na produção discursiva da TV brasileira a partir da ligação entre natureza/mulher e política/homem, perfazendo uma paisagem onde as liberdades dos corpos eram apenas aquelas ligadas à heterossexualidade normativa, ao exotismo/erotismo atribuído às mulheres e, também, à natureza.

Judith Butler (2002) argumenta que o sexo funciona não apenas como norma, mas nas práticas reguladoras que produzem os corpos que governa, como uma força que regula a manifestação do poder produtivo. A construção imagética de uma identidade da mulher brasileira encarnada pela materialidade de seu corpo ajuda a entender o papel que Juma teve na cultura televisiva.

FIGURAS 5 E 6: PANTANAL NA REVISTA *VEJA*.



Fonte: KLANOVICZ (2008).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em uma leitura de gênero, a novela, ao veicular determinadas imagens de mulheres em narrativas que apenas as erotizam em função da exposição corporal, constrói relações assimétricas com os homens. Nela, muitas vezes, as atrizes têm suas qualidades dramáticas reduzidas à dimensão do corpo. Nas telenovelas e na cultura dos anos da redemocratização (1985-1990), percebe-se uma corporização do erótico, em sujeitos principalmente femininos e é possível perceber uma clara relação entre a produção performática de gênero na qual essa mídia se apoiou.

É possível considerar e sustentar que a produção discursiva da televisão ou de outros meios de comunicação, como revistas do período de redemocratização, embora tenham buscado se constituir como espaços e mecanismos de promoção de liberdades, não puderam sê-lo em sua plenitude, pois, como afirma Denise Sant'Anna (1997), não só o passado, mas também o presente, precisam ser concebidos como momentos ricos tanto em liberdades quanto em coações.

Seria interessante na nova versão da novela, observar como imagética e imaginativamente, a natureza, agora perturbada pelos avanços da soja (*Glycine max*), da seca e o tema das mudanças climáticas, do desmatamento e dos incêndios tem (re)construído o pantanal como narrativa. Sugiro aqui pensar a novela, dentro da cultura popular de alta audiência, como matriz discursiva para refletir sobre o nosso próprio tempo, prestando atenção em algumas questões que são atualizadas e outras não.

REFERÊNCIAS

- 40 anos de telenovela. **Contigo!** Especial. São Paulo: Abril, dez. 2003.
- 82 anos de solidão acabarão no dia 8 de fevereiro (Anúncio da Embratel). **Veja**. São Paulo: Abril. n. 852, p. 42-3, 2 jan. 1985.
- A janela do futuro. **Veja**. São Paulo: Abril. n. 858, p. 68-71, 13 fev. 1985.
- BARREIROS, Edmundo; SÓ, Pedro. **1985: o ano em que o Brasil recomeçou**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.
- BUELL, Lawrence. **The Environmental Imagination**. Boston: Belknap Press, 1995.
- Certeau, Michel de. **A cultura no plural**. Campinas: Papiros, 1995.
- FELICIO, Rodrigo. Os anos 90 na TV foram para os fortes: o ‘mundo-cão’ ganhou as telas numa disputa desenfreada por pontos no Ibope. **Memória da TV**. Disponível em: memoriadatv.com.br Acesso em: 30 ago. 2022 [15 set. 2020].
- FRANCO, Jose L. A. *et al.* **Biodiversidade e ocupação humana do Pantanal mato-grossense: conflitos e oportunidades**. Rio de Janeiro: Garamond, 2013.
- GUATTARI, Felix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. 4.ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

HAMBURGER, Esther. Diluindo fronteiras: a televisão e as novelas no cotidiano. In: SCHWARCZ, Lilia M. (org.) **História da vida privada no Brasil**: contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Cia das Letras, 1998, p. 441-442.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**. Bauru: EdUSC, 2001.

KLANOVICZ, Luciana R. F. **Erotismo na cultura dos anos 1980**: censura e televisão na revista Veja. 2008. 303f. Tese (Doutorado em História). Programa de Pós-Graduação em História. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.

MONTANO, Diogo. Visão geral do projeto. **Rede Manchete**. Disponível em: <<http://www.redemanchete.net/portal/artigos/artigo.asp?id=34>> Acesso em: 10 jan. 2007.

PROST, A. Transições e interferências. In: ARIÈS, P.; DUBY, G. **História da vida privada**: da Primeira Guerra a nossos dias. São Paulo: Cia das Letras, 1992, p. 115-154.



19

MEGGIE ROSAR FORNAZARI

“Magic: The Gathering” dos cards para a prosa

Meggie Rosar Fornazari¹

“Magic The Gathering” (1993–presente) é um jogo de *cards* colecionáveis com os quais se realizam duelos entre dois ou mais jogadores. Sua história de fundo se passa, a princípio, dentro dos próprios cards, em entrelinhas intermídia. Pode-se compreender a micro-história por trás de um card em todas suas seções: no nome do card, em sua ilustração, no funcionamento do card em jogo e principalmente no texto ilustrativo encontrado na maioria de seus cards impressos.

Em um trabalho anterior (Fornazari, 2014) já foi feito um delineamento das áreas de um card que compõem seu *texto criativo* (*nome do card e texto ilustrativo*) sendo separado de seu texto de jogo (*tipo de card, texto de regra e texto explicativo*), onde não haveria espaço para transcrição. Dois meses após a publicação deste trabalho, o chefe de design do jogo analisado (Rosewater, 2014) publicou uma explicação de como o design do jogo aplica sua história em todas as seções do card, incluindo sua ilustração (*informação intermídia não-verbal*).

Se cada aspecto do card (textuais, pictóricos e imagéticos) devem contar a história de um card em conjunto, a localização deste produto de mídia deve tentar transmitir as mesmas mensagens criativas em todas suas partes e não apenas no texto criativo. De acordo com Rosewater, o card (ver Figura 1 abaixo) é o meio pelo qual o jogo é visto e utilizado, “a tela na qual pintamos nosso quadro” (tradução minha). O card de 6x8cm também traz limitações físicas de tamanho da ilustração, espaço para texto e o uso opcional do texto ilustrativo, já que ele só é utilizado quando o espaço na caixa de texto “sobra” depois de todo o texto de jogo ser inserido. Os três

¹ Doutora em Inglês: Estudos Linguísticos e Literários. Professora colaboradora da Universidade Estadual do Centro-Oeste (UNICENTRO). Contato: mformazari@unicentro.br

elementos (ilustração, texto de regra e texto ilustrativo) se combinam para transmitir a ideia da história, ou do momento que cada card retrata. Esse texto ilustrativo aparece em itálico para diferenciar-se dos textos de regra, já que de acordo com o Manual de Regras, ele não tem função de jogo, apenas apresentando apelo artístico a ele. Se esse texto é tão marcadamente desimportante, que papel literário ele pode receber?

A não-linearidade de uma coleção de cards, onde cerca de 250 cards são lançados contando a mesma história, também é uma questão restritiva na criação deste tipo de mídia. Cada card não contém um frame da história em ordem numerada, como se fosse um álbum de figurinhas. Cada coleção vem com cards numerados, mas a numeração se organiza pela cor do card e por sua ordem alfabética em inglês. Os cards precisam, acima de tudo, ser jogáveis entre si. Hoje em dia os cards têm a informação “Destaque de história” em cerca de três a seis cards por coleção, para ajudar a guiar a comunidade jogadora em sua leitura não-linear da história. Esses destaques de história não são numerados, então a sequência também é subentendida.

FIGURA 1: PARTES DE UM CARD DE MAGIC.



Fonte: Livro de Regras Básicas. Wizards of the Coast, 2015, p. 7.

Cada coleção conta uma história separada, como um episódio de série. Pode haver um fio condutor de uma história abarcadora ou um “vilão da temporada” (como descrito no site tvtropes.org), que pode ter sua história contada em coleções a fio, por anos. O último grande arco de histórias do Magic começou em 2015 e foi encerrado em 2018, e ainda se encontram reflexos desse desfecho nas coleções que saíram desde então. Cada coleção também se atém em um mundo, ou *plano de existência onde se repetem apenas alguns personagens, os planinautas – pessoas capazes de caminhar entre os planos. Mas a pergunta permanece: como se acompanha essa história?*

Nas primeiras coleções do jogo, o público dependia somente dos cards para acompanhar os eventos retratados nos cards, inclusive em relação a sua ordem cronológica. Após alguns anos de lançamento das primeiras coleções, a história por trás dos cards foi organizada em folhetos, novelizada em romances de bolso inicialmente pela editora Harper-Prism e antologizada em contos disponibilizados online gratuitamente no site oficial do jogo. Alguns destes contos foram organizados em antologia publicada no Brasil pela editora Planeta de Agostini (ver Figura 2). Em certo ponto da longa existência do jogo, também foram criados jogos de videogame com modo “história”, além de várias minisséries de histórias em quadinhos iniciadas e encerradas.

FIGURA 2: HQS ANTIGAS E UMA COLEÇÃO BRASILEIRA DE CONTOS ANTOLOGIZADOS.



Fonte: Google Imagens.

Essa história de pano de fundo do jogo é praticamente um folclore específico, tanto que a comunidade nomeia a história de *lore* devido a esse senso folclórico das histórias. A *lore* não tem importância e nem relevância em jogo, especialmente no ambiente de jogo competitivo. Além disso, nem todo o público colecionador demonstra interesse.

O *Magic* vem transpondo sua história dos cards para a prosa de maneiras diferentes ao longo dos seus quase trinta anos de existência. Nos últimos cinco anos, houve uma mudança no paradigma da empresa de modo que separou-se a Equipe Criativa e criou-se uma Equipe Narrativa – ou seja, as pessoas responsáveis pela criação dos cards não eram mais as mesmas que compunham suas histórias. Isso gerou algumas discrepâncias entre cards e história que chamou a atenção da comunidade de fãs: fatos, eventos ou caracterização de personagens.

Vivien Reid é uma personagem relativamente nova, aparecendo pela primeira vez na Coleção Básica 2019. No texto ilustrativo dos cards ela tem um tom quase cômico de documentarista a la Discovery Channel, empolgada com a vida animal de bestas e monstros gigantes de mundos diferentes que se diverte ao conhecê-los, sem medo do perigo implícito. Entretanto, nos contos o seu tom veio dramaticamente diferente. A história encomendada pela empresa criadora do jogo para a autora freelancer Cassandra Khaw trouxe uma Vivien Reid sisuda, amarga, soturna e vingativa. Aqui ela é uma sobrevivente de guerra amargurada pela perda de sua terra natal que carrega consigo os espíritos dos animais que caíram à sua volta. Enfim, o público acabou recebendo dois personagens diferentes com o mesmo nome, aparência e texto de regras... e personalidades dramaticamente discrepantes (ver Figura 3).

FIGURA 3: CARDS E LIVROS FIGURANDO A PERSONAGEM VIVIEN REID.



Fonte: arquivo pessoal da autora.

Este trabalho traz uma breve discussão sobre a tradução intersemiótica intermédias da história de fundo em um jogo de cards colecionáveis (o Magic: The Gathering especificamente) para antologias de contos em prosa. A análise de todas as outras obras intermédias não é possível devido à pequena tiragem de algumas séries de quadrinhos já descontinuadas, e outras obras de editoras já falidas que não disponibilizaram versões digitais em plataformas com o Kindle, por exemplo. Este é um trabalho lateral relacionado à minha pesquisa principal em relação ao MTG, que se concentra na localização do jogo para o português brasileiro.

Vamos utilizar aqui o conceito de tradução intersemiótica de Roman Jakobson, onde um sistema de signos (os cards) são recodificados em prosa, em livros e contos. Júlio Plaza traz um conceito de intersemiose onde a questão de fidelidade é discutida a fundo. Fidelidade já é um assunto bem delicado e muito debatido dentro dos Estudos da Tradução. Plaza questiona e ressignifica esse conceito para compreender fidelidade de maneira útil para este trabalho, pois há de se considerar os seguintes questionamentos:

Se o card veio primeiro, é a Vivien Reid documentarista que existe de fato, ou a investigadora soturna dos contos? Considerando que a coleção é lançada simultaneamente às histórias, por mais que sejam produzidos por equipes diferentes, qual dos dois materiais vence esse cabo-de-guerra? A primeira resposta seria o card, pois em todo outro aspecto do jogo é o texto do card original em inglês que prevalece, inclusive em erratas de regras quando há erros de tradução em alguma das nove línguas em que o jogo é lançado. Entretanto, como esta consideração é do universo de jogo competitivo e a história não tem importância para o jogo competitivo, por que a regra do card ter prevalência importaria para uma dualidade em relação à *lore*? A quem se deve fidelidade em termos de história? Qual delas deve permanecer utilizável pela comunidade de fãs?

Como nem todo material de divulgação é produzido pela empresa, incluindo as histórias, é lançada pelas mesmas equipes que desenvolvem o jogo, a princípio permanece a regra de que o card é prevalente. Essa história pode perpassar mais de uma coleção, mas em uma mesma coleção se pode perceber uma narrativa por meio de vários cards. Por exemplo, os cards da personagem Liliana Vess na coleção intitulada Guerra da Centelha (2019) mostram etapas diferentes do final da narrativa abarcadora da personagem. As etapas anteriores apareceram em coleções lançadas até 5 anos antes. A Figura 4 abaixo demonstra algumas das etapas desta história.

FIGURA 4: CARDS RETRATANDO PARTES DA NARRATIVA DA PERSONAGEM LILIANA VESS (75% DO TAMANHO REAL).



Fonte: Gatherer, o banco de dados oficial do jogo.

INTERSEMIOSE E TRADUÇÃO

De acordo com Roman Jakobson, existem três tipos de interpretação para os signos verbais: eles são traduzidos “em outros signos da mesma língua, em outra língua, ou em outro sistema de símbolos não-verbais” (p. 43). Assim, se definem três tipos de tradução, respectivamente: tradução intralingual, tradução interlingual (propriamente dita) e tradução intersemiótica, que é o objeto deste trabalho. Alguns exemplos de tradução ou transposição inter-

semiótica, onde saímos de um sistema de signos para outro, seriam um poema de “arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura” (JAKOBSON, p. 48).

Já na opinião de Julio Plaza, a tradução intersemiótica converte sensações de um meio para outro, em uma “fronteira fluida entre informação e pictoricidade ideográfica, uma margem de criação” (p. 13). Mesmo na tradução propriamente dita, é consenso entre os dois autores e a autora deste capítulo que a tradução não se trata meramente de um serviço realizado palavra por palavra, traduzindo-se “sincronicamente os aspectos envolvidos” (PLAZA, p. 72). É a mensagem (JAKOBSON, p. 65) que é recodificada e transmitida em outra fonte pela pessoa do tradutor.

Dentro destas diretrizes, Plaza continua sua definição de equivalência entre dois signos por meio de três referências precisas: transdutora (a conversão de uma forma de energia em outra, podendo perder ou ganhar informação estética contanto que se mantenha a carga energética), paramorfismo (mudança estrutural que mantém o significado) e otimização (obtenção do melhor resultado tradutório possível, podendo se utilizar de metalinguística e outras estratégias de “código, repertório e convenção” (p. 73).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O contexto exibido e o aporte teórico abrem a possibilidade de interpretação de que a tradução intersemiótica entre mídias diferentes do Magic the Gathering especificamente parece ter o objetivo de ser transdutora. Os cards têm uma ilustração estática que pode ser expandida com várias imagens em uma história em quadinhos, mas os contos que expandem o texto ilustrativo e a ilustração do card para texto narrativo corrido, na forma de romance ou conto, também se utiliza das ilustrações dos próprios cards para manter alguma coesão entre as formas diferentes de narrativa.

Entretanto, é possível notar momentos onde o paramorfismo também se vê dentro desses diferentes produtos de mídia, pois a estrutura de um trailer lançado para um lançamento de coleção, por

exemplo, é totalmente diferente dos fragmentos de história encontrados no texto ilustrativo de um card, sendo também diferentes nos contos em narrativa corrida que são publicados no site oficial do jogo ou em livros. Mantendo o exemplo da personagem Vivien Reid, ela protagoniza o trailer da coleção Ikorria, lançada em 2020. Este trailer foi lançado dois anos após a inconsistência de tom entre a personagem no texto ilustrativo dos cards em relação aos contos, como visto na Figura 3 acima, que causou reações do público engajado com o assunto da lore do jogo. Então, neste trailer, criou-se um tom intermediário entre a documentarista de criaturas perigosas e a investigadora soturna, ao som de *Bad Reputation*, canção da banda Joan Jett & the Blackhearts. Na narrativa atual, Vivien é uma personagem mais leve do que o retratado nos contos, cujo passado criou cicatrizes na personalidade esfuziante que ela tinha antes de começarmos a acompanhar sua história dentro do jogo. Assim, jogos com atualizações da história acabam por se utilizar de técnicas narrativas como o *retcon* (retroação do cânone) para que questões de inconsistência desse tipo consigam ser, pelo menos em parte, arrumadas.

REFERÊNCIAS

FORNAZARI, Meggie Rosar. **Localization Practices in Trading Card Games** – Magic: The Gathering from English into Portuguese. *Belas Infieís*, Brasília, v. 9, n. 4, p. 145-171, jul./set., 2020.

KHAW, Cassandra. **Insubmissa, parte 1 – Magic Story. Magic: The Gathering Archives. Publicado em 29/08/2018. Disponível em** <<https://magic.wizards.com/pt-br/articles/archive/magic-story/insubmissa-parte-1-2018-08-29>>. Acesso em 20/09/2022.

ROSEWATER, Mark. **Story Time** – Making Magic. *Magic: The Gathering News*. Publicado em 28/04/2014. Disponível em <<https://magic.wizards.com/en/articles/archive/mm/story-time-2014-07-28>>. Acesso em 15/07/2022.

Múltiplos autores. **Arc Villain** – Tvtropes.org. Disponível em <<https://>

tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/ArcVillain> Acesso em 20/07/2022.

JAKOBSON, Roman. **Lingüística e comunicação**. Editora Cultrix, 2008.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. Perspectiva, 2010.

COORDENAÇÃO

DO SIMPÓSIO

MÚSICA
AUDIOVISUALIDADES
& GÊNERO
NA CULTURA POP

Ricardo Desidério
Anderson Lopes da Silva





20

KAIPE ARNON SILVA REIS

“Will & Grace”, “Modern Family” e a legalização do casamento entre pessoas do mesmo gênero nos Estados Unidos¹

Kaippe Arnon Silva Reis²

“Will & Grace” (1998-2006; 2007-2020) é uma *sitcom* lançada em 1998 que conta a história da designer de interiores hétero, Grace, e de seu melhor amigo, Will, um advogado gay. Eles passam a morar juntos após, no primeiro episódio, Grace desistir de casar com o então noivo. Completam o quarteto central Karen, a assistente de Grace, que é uma socialite alcoólatra hétero, e Jack, um ator gay, amigo de Will.

O sucesso do show aconteceu de maneira rápida e já na primeira temporada figurou entre as 20 maiores audiências do interstício de 1998-1999, posição mantida nos anos posteriores (COOPER, 2003, p. 516). O canal oficial do show no Youtube diz que “Will & Grace” foi a comédia mais assistida da NBC por sete anos, ganhando 18 prêmios Emmy, incluindo o de Melhor Série de Comédia e cada membro do elenco foi premiado por sua atuação. Em certo momento, “Will & Grace” era visto semanalmente por 15 milhões de famílias (COOPER, 2003, p. 520), que acessavam através do seriado a projeção do que seria a cultura da comunidade gay.

¹ Artigo desenvolvido a partir da dissertação “Do que dá pra rir dá pra chorar: O padrão representacional das personagens LGBTAs das sitcoms originais da Netflix na década de 2010” (REIS, 2022), realizada com financiamento da CAPES sob orientação da Prof^a Dr^a Renata Malta.

² Mestre pelo Programa de Pós-Graduação de Comunicação da Universidade Federal de Sergipe. kaippereis@gmail.com

Tamanho sucesso era imprevisível, já que um ano antes da estreia de “Will & Grace”, “Ellen” (1994-1998) se tornou o primeiro seriado protagonizado por uma personagem abertamente lésbica e foi cancelado na temporada seguinte por ser considerado “muito gay” (SHATTUCK, 2017). Dentro desta perspectiva, o encerramento de “Ellen” mostrou que a rede ABC, naquele momento, estaria preparada para exibir personagens homossexuais de forma pontual, mas não para sancionar a sua permanência na programação (McCARTHT, 2001 *apud* KOOIJMAN, 2019, p. 453).

Ao contrário de Ellen, a personagem de Will, apesar de gay, é interpretada por um homem hétero que e não carrega estereótipos comuns às personagens desviantes como a marcação caricatural e jocosa e no apontamento da inerência entre homossexualidade e desmasculinização (BATTLES e HILTON-MORROW, 2002; SHUGART, 2003 *apud* MERRIFIELD, 2016, p. 3).

Apesar de na primeira cena do show Will insinuar que gostaria de transar com George Clooney, há, ao longo da *sitcom*, uma lacuna de afeto físico entre a personagem e os homens com os quais se relaciona (COOPER, 2003, p. 517). Esta é uma contradição do desenvolvimento do show, já que no primeiro episódio há um beijo entre Grace e Will, e este diz que não sentiu nada, reafirmando a sua condição de homossexual. No entanto, Kooijman (2019, p. 453) aponta que há um recorrente clima platônico entre os protagonistas que dá esperanças à audiência de que os dois ficarão juntos. Tal expectativa é reafirmada quando, ao final do show, há um *flashforward* de um encontro do filho de Will com a filha de Grace (KOOIJMAN, 2019, p. 453), passando a ideia de que o romance será concretizado na próxima geração, dando um final heterossexual à série.

Por outro lado, Jack, interpretado por um ator gay, corresponde a estereótipos da desmasculinização homossexual (KOOIJMAN, 2019, p. 452), bem como da promiscuidade e da infantilidade que não o deixa ser autosuficiente (COOPER, 2003, p. 519). No episódio piloto, há um diálogo sobre quanto tempo se leva para descobrir a identidade sexual de Jack e a resposta de todos foi que esta informação vinha de imediato, afirmação calcada nos estereótipos de gênero. Nesta

cena, Grace diz que até o seu cachorro sabia que Jack era gay quando o viu e neste momento há uma risada da plateia, a claqué, validando a comicidade da fala e a sexualidade desviante como algo risível. Tal situação se insere no entendimento de Stuart Hall (2003, p. 181-182, aspas do autor) de que “é dentro dos sistemas de representação da cultura e através deles que nós ‘experimentamos o mundo’”. Assim, os homossexuais que viam a cena recebiam uma mensagem sobre a sua condição sexual, socialmente apontada como abjeta.

Ao longo do show, Jack é foco de zombarias por parte de Will e de outros personagens por sua “homossexualidade excessiva”, concomitantemente, ele aponta para Will e sua “falta de homossexualidade” (COOPER, 2003, p. 519). Este contraponto representacional, que expunha diferentes formas de comportamento seria importante, num contexto progressista, para demonstrar ao público que mesmo aquelas pessoas que não ‘parecem’ homossexuais, também podem estar dentro deste escopo da sexualidade, sem haver uma fórmula padrão para a identidade. Para Kathleen Woodward (2014, p. 17-19), a representação midiática pauta identidades e indica a posição-de-sujeito que deve-se ocupar dentro dos espectros que são reproduzidos na mídia – estereótipos, arquétipos – com intuito de criar identificação entre o que se vê e aquilo que se é.

Quanto ao contexto político, ele fica distante em pontos como na falta de representação de intimidade física entre homens (BECKER, 2006 apud KOOIJMAN, 2019, p. 452). Woodward (2014, p. 19) lembra que “práticas de significação que produzem significados envolvem relações de poder, incluindo o poder para definir quem é incluído e quem é excluído”. Assim, o domínio da mídia, e consequentemente da representação comunicacional, passa pelo poder de significação que os grupos dominantes têm de classificar o outro, gerenciando os processos de diferenciação (SILVA, 2000; KELLNER, 2001; BUTLER, 2013) e “criando um repertório comum e compartilhado de conceitos” (HALL, 2003, p. 181).

Quando foi exibido o primeiro beijo entre homens do show, que naturalmente teria relevância política, não houve uma mensagem progressista clara. Na cena³, Jack protesta, em um link ao vivo

³ A cena do beijo de Jack e Will está disponível no canal do show no Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=Z_sf336rwwA>. Acesso em 16 nov. 2021.

da NBC, por conta da rede não ter exibido um beijo entre homens em determinado show, perguntando ao repórter quanto tempo ele vai ter que esperar para ver dois homens se beijando na televisão e o jornalista diz “às vezes um beijo apenas não é um beijo” (tradução nossa). Ao ver o protesto do amigo, Will beija Jack em frente às câmeras e faz com que este seja o primeiro beijo entre homens daquela rede de TV, diegética e extradiegeticamente. No entanto, o beijo não se deu entre um casal, pragmaticamente ele se dá entre amigos e nas cenas que seguem há o choque das pessoas assistindo a tal ato.

Apesar de a descrição da citada cena no canal oficial no Youtube dizer que o beijo serviu para que os amigos fizessem um pronunciamento, em certo momento a jornalista Christine Champagne (2003 apud COOPER, 2003, p. 530) elogiou o show por não focar no lado político já que “gays não querem constantemente lidar com tópicos como ataques e AIDS” (tradução nossa).

Estas nuances nos fazem pensar sobre representação e suas duas funções políticas apontadas por Judith Butler (2013, p. 18). A primeira é que “a *representação* serve como termo operacional no seio do processo político que busca estender visibilidade e legitimidade às mulheres como sujeitos políticos” (grifo da autora), e pode-se aplicar aos homossexuais, e a toda comunidade LGBT, quando, ao serem vistos como uma massa concisa, reafirmam necessidades como o casamento entre pessoas do mesmo gênero. No entanto, Battles e Hilton-Morrow (2002 apud COOPER, 2003, p. 530) apontam que o efeito fora contrário e o show levava a audiência heterossexual a crer, erroneamente, que a discriminação contra gays seria um assunto superado. Isto se daria por parecer haver algum tipo de aceitação da comunidade no horário nobre após Will e Jack terem atingido um espaço de prestígio até então reservado a heterossexuais.

A segunda função da representação para Butler (2013, p. 18) é ser “a função normativa de uma linguagem que revelaria ou distorceria o que é tido como verdadeiro sobre a categoria de mulheres”, se aplicando aos homossexuais em voga na mídia, que mesmo brancos e ricos, são entendidos como similares aos gays que cercam o cotidiano da audiência. Isto corrobora com a fala do ator Eric McCormack, in-

térprete de Will, de que sua personagem seria o filho ou o irmão da audiência (NATALE, 1998 apud COOPER, 2003, p. 517). Ao mesmo tempo, a zombaria contra Jack também reforçaria o preconceito para com os desviantes que não seguissem o padrão heteronormativo.

Christine Champagne (2003 apud COOPER, 2003, p. 530) diz que Jack e Will teriam tirado os gays do espaço do “outro” por estarem presentes semanalmente na casa das pessoas, algo consideravelmente equivocado já que a visão inferiorizada do grupo perante a sociedade não se modificou, sendo Jack uma prova disso. Contudo, apesar das contradições aqui levantadas, “Will & Grace” teve importância ao mostrar, semanalmente, gays de forma ‘comum’ ao retratá-los em situação de trabalho e diversão. Mesmo que de forma higienizada, pela TV aberta, a sociedade estadunidense pôde interromper a repetição performática que, até poucos anos, se dava de forma a inferiorizar ainda mais a comunidade ao representá-los como de molestadores de menores ou vítimas de violência (RALEY e LUCAS, 2006 apud COOK, 2018, p. 6; HIMBERG, 2018, p. 72). E, mais importante, esta nova visão furou a bolha que “Ellen” não havia conseguido.

Há em “Will & Grace” um pensamento liberal de alcançar o *status* que os ricos héteros brancos têm na sociedade, sem querer subverter a lógica binária que afeta e diminui grande parte da população. Em troca, o show usa parte dos homossexuais que não estão em consonância com a masculinidade e virilidade padrão para ser objeto cômico. Este seriado é um exemplo do que Guacira Lopes Louro (2016, p. 279-280) chama de “entretenimento hétero de luxo” e por mais próximo que “Will & Grace” esteja de uma ‘aceitação gay’, ainda está longe de uma libertação queer.

“WILL & GRACE” NA PAUTA DA LEGALIZAÇÃO DO CASAMENTO ENTRE PESSOAS DO MESMO GÊNERO

No começo da década de 2010, debatia-se nos Estados Unidos a legalização do matrimônio entre pessoas do mesmo gênero. Naquele momento, a sociedade era mais empática a esta união que em décadas anteriores. Por exemplo, em 1996, o instituto de pesquisas

Gallup apontou que 27% da população do país apoiava o casamento entre pessoas do mesmo gênero e 68% reprovava. Já em 2011, o percentual aferido pelo instituto foi de 53% de pessoas que apoiavam tal casamento e 45% se opunham (LEVS, 2012). Este aumento se deu sobretudo na virada da década de 2000 para 2010 como mostra a pesquisa da CNN/ORC International de 2008 cujo percentual de estadunidenses a favor do casamento entre pessoas do mesmo gênero era de 44%, já em 2011, o percentual era de 53% (LEVS, 2012).

Em 2012, Joe Biden (então vice-presidente de Obama e atual presidente dos EUA) foi entrevistado pela NBC no programa “Meet The Press”, e afirmou que “Will & Grace” “provavelmente fez mais para educar o público estadunidense do que quase qualquer pessoa já fez até então.” (tradução nossa). Uma afirmação que repercutiu na mídia e em pesquisas acadêmicas (SHATTUCK, 2017; HIMBERG, 2018, p. 10; COOK, 2018, p. 4), debatendo o poder e a influência da mídia.

Levando em consideração que o discurso das produções midiáticas não são impositivos, mas sim disciplinares (ZILLER e BARRETTOS, 2021, p. 5), a afirmação de Biden faz-nos pensar criticamente sobre “Will & Grace” e seus problemas representacionais. Afinal, como pode uma série tão importante para disciplinar a audiência reproduzir microagressões homofóbicas? E por que estes insultos são recorrentes para com Jack ao passo que Will não costumava passar por isso?

Para responder a estes pontos, e pensar sobre o que disse Biden, podemos fazer a leitura crítica e observar os microassaltos envolvidos. Microassalto é um tipo de microagressão que passa pelo desprezo ou agressividade conscientemente discriminatórios, que tem por base a hierarquização de pessoas, utilizando para isto estereótipos negativos (MOREIRA, 2019, p. 37). Vemos concretiza-se um microassalto na segunda cena do primeiro episódio quando, em meio a uma partida de poker com outros homens na casa de Will, Jack age de forma desmasculinizada, cantarolando e realizando trejeitos estereotipados que irritam o grupo. Em certo momento, o anfitrião diz que, aproveitando que Jack vai mudar-se para aquele apartamento, que mude também tudo relativo à sua personalidade,

humilhação que é seguida por uma série de falas que buscam diminuir-lo. Assim, percebemos que a homossexualidade socialmente aceita perpassa pelo simulacro de masculinidade heteronormativa a qual Will representa, buscando apontar uma norma a ser seguida, mesmo que no desvio da sexualidade padrão. Ao contrário, a desmasculinização e os trejeitos que Jack emula são diretamente rechaçados, seja com risos ou falas diretas, lembrando que o desvio não é aceito. Esta era uma mensagem enviada recorrentemente à audiência do show que, segundo Biden, fez mais pela comunidade do que qualquer um até então.

Alguns meses após a fala do vice presidente dos EUA, a “The Hollywood Reporter” divulgou uma pesquisa que apontava a influência de personagens gays da TV estadunidense, exemplificando nominalmente com os shows que estavam no ar naquele momento: “Glee” (2009-2015), “The New Normal” (2012) e “Modern Family” (2009-2020), sem nenhuma menção a “Will & Grace”. Os dados afirmam que as personagens influenciavam 27% dos eleitores do país para que fossem pró-casamento entre pessoas do mesmo gênero, e 6% se disseram contrários por conta do conteúdo (APPELO, 2012).

No entanto, a fala de Biden não parecia estar preocupada em apontar fatos científico-quantitativos, mas aproveitar-se da popularidade da *sitcom* para afirmar a mudança de posicionamento do governo. E para isto, o Estado que por tanto tempo reafirmou a opressão estrutural, propunha, na figura de Biden, que não necessitaria realizar uma mitigação formal sobre a questão ao afirmar que a mídia já teria feito o suficiente ao educar sua audiência. Esta ideia desconsidera que os conglomerados de mídia foram, historicamente, responsáveis por reproduzir discursos contra os minorizados, criando um “repertório comum e compartilhado de conceitos” (HALL, 2003, p. 181), por vezes, utilizando e reforçando estereótipos.

Esta situação traz à comunicação o entendimento de Foucault (1988, p. 28-29) de que o sexo é um assunto importante para o Estado enquanto meio de controle da população. Assim, quando “Will & Grace” é saudado, isto se dá pelo show ter disciplinado os desviantes que, para serem respeitados, deviam seguir a lógica hetero-

normativa como faz Will que, ao final, além de ter um relacionamento fixo e não promíscuo, adota uma criança a fim de mimetizar a lógica de casais heterossexuais. Esta biopolítica, mantém o padrão da cisheteronormatividade dentro do Estado e aponta que ela deve ser preservada para o bem da estabilidade da “Ordem Pública” (NAVARRO, 2017), conceito caro ao ambiente jurídico e que neste contexto reforça o sistema heterocentrado. Assim, a biopolítica priva o acesso de desviantes a direitos, situação que Gayle Rubin (2018, p. 101) chama de “apartheid sexual”, equiparando a estruturação socio-estatal do preconceito étnico racial com a discriminação sexual. Até a legalização do casamento entre pessoas do mesmo gênero faz parte da biopolítica com a liberação e reconhecimento de que estas pessoas podem transar e constituir família, desde que sem infringir regras heteronormativas, mantendo uma diretriz a ser seguida, estipulada pelo Estado (FOUCAULT, 1988, p. 29).

É neste complexo meandro que a possibilidade de “Will & Grace” educar o público é evocada pelo partido democrata, tornando-se a materialização dos escritos de Foucault sobre biopolítica. O show foi responsável por expor o primeiro beijo entre homens da NBC e naturalizar, em algum nível, a homossexualidade para o público, aspectos importantes, mas que ainda são pouco perto do combate à estrutura que oprime LGBTs. Em suma, o show foi evocado por conta de sua popularidade que serviu para publicizar a mudança de postura da gestão Obama.

A (NÃO) POLÍTICA DE “MODERN FAMILY”

Um ano após a declaração de Biden, em junho de 2013, o caso *Estados Unidos v. Windsor* foi votado pela Suprema Corte dos EUA para analisar a constitucionalidade da 3ª Seção da Lei de Defesa do Matrimônio, promulgada em 1996 por Bill Clinton, que limitava o casamento a uma união entre um homem e uma mulher. No julgamento, a corte entendeu que a lei era uma violação da Quinta Emenda e a tornou inconstitucional. Em 2015, a Suprema Corte julgou o caso *Obergefell v. Hodges* e derrubou as proibições estaduais

ao casamento entre pessoas do mesmo gênero que ainda existia, tornando um direito federal e não mais de apenas alguns estados.

No período que antecedeu a vitória jurídica de 2013, “Modern Family” foi levada ao centro do debate político por parte da American Civil Liberties Union (doravante ACLU). Naquele momento, assim como “Will & Grace”, o seriado gozava de prestígio ao figurar entre o primeiro e segundo lugar na audiência do horário nobre dentre a faixa etária de 18 a 49 anos de idade (HIMBERG, 2018, p. 67).

Entendendo a popularidade da *sitcom*, a organização realizou uma petição online pela encenação do casamento de Cameron e Mitchell, alegando que o evento seria importante para a percepção do público acerca do tema em meio a votação na Suprema Corte (HIMBERG, 2018, p. 75-77). A intenção da organização tinha amparo em pesquisas como da “The Hollywood Reporter” (APPELO, 2012) que afirmou que para 42% do eleitorado estadunidense, a encenação de casamentos entre pessoas do mesmo gênero os fez mais conscientes e ativos sobre o assunto.

Seis semanas após o início da petição online da ACLU, que utilizava um convite de casamento digital do casal, a Suprema Corte deu vitória à comunidade (HIMBERG, 2018, p. 75-77). Apesar da tentativa, foi apenas a partir do fim do imbróglio jurídico que foi encenada a troca de alianças em “Modern Family”. Este foi um acontecimento que movimentou toda a quinta temporada⁴, narrando desde a pressão pelo pedido de casamento no primeiro episódio até a aceitação dos pais dos noivos no último episódio da temporada, que foi visto por 10,45 milhões de espectadores, maior audiência do show até então (HIMBERG, 2018, p. 78). Para dar visibilidade à primeira parte do episódio final da temporada, a ABC anunciou que pagaria a taxa de todos os casamentos, entre pessoas do mesmo gênero ou não, que ocorressem no cartório de Nova Iorque em 12 de maio de 2014, dois dias antes de o episódio ir ao ar (HIMBERG, 2018, p. 78). Esta ação de marketing é importante por dois motivos: primeiro, para mostrar como evoluiu a aceitação do público e consequentemente as possibilidades da representação homossexual. Pode-se exemplificar isto lem-

⁴ A quinta temporada foi a última a ganhar o Emmy de melhor série de comédia. Esta, bem como as onze temporadas de *Modern Family*, está disponível no Star+ <<https://www.star-plus.com/pt-br/series/modern-family/6p2yzz9mh8Kp>>. Acesso em 26 maio 2022.

brando do caso do seriado “Thirtysomething” (1987-1991) que, em 1989, fez com que a ABC perdesse US\$1,5 milhão em anúncios resultante do protesto de organizações cristãs como reação pela exibição de uma cena de dois homens na cama, numa clara encenação de pós-sexo, mesmo sem contato físico⁵ (KELLOGG, 2014, p. 26-27). Em 2013, o mesmo canal dá a possibilidade de pessoas do mesmo gênero se casarem para promover um show que mostra um casal de homens brancos que dividem uma casa, dormem na mesma cama e adotaram uma jovem vietnamita. O caminho para a aceitação foi tornar história mais palatável e higienizada, seguindo a lógica heteronormativa de família, que justifica o toque entre ambos e traz pouca disrupção dentro da lógica *queer* (MISKOLCI, 2012).

O segundo fator de importância dessa ação é a seletividade da empresa que antes não se mostrava solícita a criar fatos políticos, que poderiam auxiliar na conquista de direitos para LGBTs, mas agora o faz para jogar holofote sobre um episódio final, buscando a audiência e consequentemente o lucro em cima da comunidade. Esta passagem deixa explícita a colocação da comunidade como um mercado consumidor em potencial apto a ter capitaneado em função do seu *pink money*⁶. E, neste sentido, a atitude é publicizada com ‘bons olhos’ mediante a um discurso progressista que acontece quando as práticas financeiras são favoráveis, demonstrando a atemporalidade do texto de Cedric Clark (1972) que aponta o interesse de empresas pelos minorizados apenas quando estes fornecem insumos (prestígio ou dinheiro).

A MENSAGEM DE “MODERN FAMILY” PARA A AUDIÊNCIA

Diante da exposição da recusa da ABC em encenar o casamento de Mitchell e Cameron, pensemos como foi mostrada a homossexualidade em “Modern Family”, citado nominalmente na pesquisa

⁵ A cena pode ser vista no vídeo do programa “Entertainment Tonight” disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=zxUT0vOgggU>>. Acesso em 15 nov. 2021.

⁶ Por vezes, espaços de consumo da população LGBT não são criados por pessoas da comunidade, mas por empresários ‘sujeitos’ do binarismo que investem em produtos, serviços e/ou publicidade específicos para esta população, em busca do *pink money*, o capital que esta comunidade pode produzir. Estas empresas mostram-se amigáveis aos desviantes e criam um espaço nichado, que serve de segmentação social e limitação de circulação dessas pessoas, que logo é chamado de *LGBTfriendly* (amigável aos LGBTs, em tradução livre). (FONSECA, 2018, p. 31-35).

da “The Hollywood Reporter” como um show que auxiliou na aceitação da união entre pessoas do mesmo gênero. Para isso, faremos uma análise crítica de duas passagens da *sitcom* para entender a representação ambígua dos desviantes nos anos que antecederam a votação da legalidade e tal união.

No episódio “Dia de eleição”⁷, da terceira temporada de “Modern Family” (2011-2012), a comicidade em determinado ponto se dá por Cameron e Mitchell não perceberem que o auto falante do carro de som está ligado e expõem suas suspeitas acerca de que o noivo da professora de Lily seja gay. O casal alega que a mulher está sendo enganada por não conseguir ver no noivo estereótipos de feminilidade, como ele ter escolhido as flores do casamento, ou ter se inscrito em aulas de dança para se preparar para a cerimônia. O reforço desses padrões de masculinidade e feminilidade está na base do estereótipo de gênero cuja feminilidade é significativa de união, laços de harmonia familiares e relacionamentos (VIEIRA, 2008, p. 224-225). Tendo em vista que estereótipo é uma ferramenta da estratificação social, a sua repetição é imprescindível para que sua rede de significações possa ser internalizada pelo indivíduo, gerando impactos negativos às identidades dissidentes.

O que há aqui é uma projeção de características identitárias que contribuem “para definir ou reforçar a identidade que supostamente apenas estamos descrevendo” (SILVA, 2000, p. 93). No entanto, estas descrições utilizam estereótipos negativos atribuídos à identidade homossexual. Isto se agrava quando o julgamento vem de seus semelhantes, expondo que a estrutura social-ideológica introjeta nestas pessoas uma visão negativa delas próprias e põe em xeque a valoração pessoal (MOREIRA, 2019, p. 44-45). Tal problemática, quando exposta na mídia, cria identificação entre o que está na tela e o que seria a vida real, deixando a audiência com uma representação reacionária do grupo, em algum nível, afetando a sua cidadania.

Curiosamente, estereótipos reforçados no episódio “Dia de Elei-

⁷ O episódio “Dia da eleição”, bem como as onze temporadas de *Modern Family*, está disponível no Star+ <<https://www.starplus.com/pt-br/series/modern-family/6p2yzz9mh8Kp>> . Acesso em 26 maio 2022.

ção” já haviam sido contestados no episódio “Dia das Mães”⁸, da segunda temporada (2010-2011). Nesta ocasião, as mulheres do bairro convidam Cameron para tirar uma foto comemorativa, sob o pretexto de que ele seria uma ‘mãe honorária’. Isso fez com que Cameron se sentisse mal ao colocarem seu gênero sob suspeita por ser o esposo que dedica mais tempo à filha. Mitchell tenta apaziguar a situação lembrando que, como eles são um novo tipo de família, as pessoas podem não compreendê-los bem, fazendo uso de um vocabulário inapropriado. Tal episódio mostra uma nuance contemporânea das representações e possibilita a abertura de debate sobre formações familiares não heterossexuais. A passagem toca questões estruturais, fala da constituição familiar tradicional, um dos alicerces que institucionalizam a heterossexualidade como sendo algo natural (MISKOLCI, 2012), importante por estar presente num produto midiático tão popular. Assim, a homofobia é exposta não como discurso proferido por uma pessoa, mas pela sociedade, possibilitando ao espectador compreender a discriminação vivida por homossexuais, bem como apontar possibilidades para transformar o significado da identidade corrente (WOODWARD, 2014, p. 17-18).

“Dia das Mães” é um episódio que mostra a importância da representação progressista da comunidade, sobretudo em uma série de grande audiência, auxiliando o questionamento a posições hegemônicas na da estrutura social (KELLNER, 2001, p. 81). O que nos deixa surpresos é que este episódio foi ao ar antes de “Dia de Eleição” e deixa explícito que “Modern Family” não possui uma linha política firme, que não pode ser considerado definidor para a aceitação da comunidade, já que o próprio show não aceita a diversidade como ela é.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A afirmação de Biden credita mudanças sociais a empresas que lucram com identidades desviantes. Isso diminui a importância de grupos militantes que, por vezes, foram de encontro a grandes

⁸ O episódio “Dia das mães”, bem como as onze temporadas de *Modern Family*, está disponível no Star+ <<https://www.starplus.com/pt-br/series/modern-family/6p2yzz9mh8Kp>> . Acesso em 26 maio 2022.

emissoras para evitar episódios degradantes fossem ao ar, ou ainda os que, como a ACLU, buscaram o apoio das redes e não tiveram retorno. Desse modo, somos levados a pensar se a mídia merece os créditos de transformação da sociedade e sua cultura.

Ao fim desta incursão acerca da utilização política dos seriados, questionamentos tornam-se latentes, tais quais: quem contribui para uma visibilidade (e visualidade) progressista da comunidade são os canais? Quais são as intenções e interesses em jogo? Serão o mercado audiovisual e seus anunciantes responsáveis pela aceitação do casamento de pessoas do mesmo gênero? Apresentar respostas simples, como fez Biden, vai de encontro tanto à vertente estruturalista quanto à marxista dos Estudos Culturais que apontam para o imbricamento dos campos econômico, político e ideológico da complexa estrutura social (HALL, 2003, p. 160-161). Ciro Marcondes Filho (1988, p. 85, aspas do autor) corrobora contra a simplificação de Biden ao lembrar que os proprietários dos meios de comunicação são cercados de outros “bolsões’ [de poder] que atuam juntos na política [...] [tendo] ramificações na indústria, na agricultura, no grande comércio, no exército, na política e na vida artístico-intelectual.”. Esses espaços exercem também influência na mídia e na sociedade, possibilitando mudanças ou retrocessos sociais.

Podemos, então, seguir Fiske (1987 apud ROCHA, 2011, p. 181-182), quando ele aponta os programas televisivos como polissêmicos e que qualquer produção de sentido de resistência não é independente por ter relação com a ideologia dominante, operando sob a lógica capitalista. Vale lembrar o pensamento de Althusser (1970 apud HALL, 2003, p. 173-175) de que a ideologia é uma prática, ou seja, no âmbito televisivo, a ideologia se daria na rotina audiovisual quando se escolhe quem e como será representado, sendo esta uma expressão de um contexto muito maior que aquela coleção de frames. Para Hall (2003, p. 180), os trabalhadores da mídia “produzem, reproduzem e transformam o próprio campo da representação ideológica”, mais até que os trabalhadores do mundo das mercadorias materiais.

Para pensar sobre “Will & Grace” e Biden, partimos da premissa de que a cultura midiática, enquanto um campo de batalha de

grupos sociais, reproduz lutas e discursos políticos existentes em cada época. Grandes empresas produzem diversos conteúdos e alguns desses têm viés progressista, ao passo que outros são reacionários. Mas também tem conteúdos como “Modern Family” que é amplamente contraditório e oscila entre ambos os pontos sem haver algum tipo de maniqueísmo, comprovando que há uma falácia na ideia de que haja uma “ideologia dominante” replicada por toda uma classe de forma linear (HALL, 2003, p. 170). É necessário então analisar como os textos são produzidos, quais as práticas sociais lhe cabem dentro da disputa de poder de grupos privilegiados como a mídia (KELLNER, 2001, p. 80).

Ressaltamos que a afirmação de Biden, depois de tanto tempo do seriado “Will & Grace” ter sido finalizado, sinaliza uma tomada de posição dos democratas, um aceno para o eleitorado progressista que estava inserido na cultura da mídia para assim ‘surfear’ na popularidade do show e atingir a devida publicização da mudança de postura. Seja “Will & Grace” ou “Modern Family”, os produtos midiáticos estão a serviço de poderosos grupos que têm condição de representar narrativas que podem disciplinar nosso entendimento de mundo, por isso devemos constantemente exercitar a leitura crítica da mídia.

REFERÊNCIAS

APPELO, Tim. THR Poll: ‘Glee’ and ‘Modern Family’ Drive Voters to Favor Gay Marriage — Even Many Romney Voters. **The Hollywood Reporter**, 3 nov. 2012. Disponível em <<https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/thr-poll-glee-modern-family-386225/>>. Acesso em 15 maio 2022.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

CLARK, Cedric. Race, identification, and television violence. *In.:*

COMSTOCK, RUBINSTEIN, MURRAY (ed.). **Television and social**

behavior: Reports and Papers, Volume V: Television's effects: Further explorations. Rockville: National Institute of Mental Health, 1972. p. 120-184. Edição e-book.

COOK, Carson. **A content analysis of LGBT representation on broadcast and streaming television.** Honors Theses - University of Tennessee at Chattanooga. Chattanooga/TN, p. 48, 2018.

COOPER, Evan. Decoding Will and Grace: Mass audience reception of a popular network situation comedy. **Sociological Perspectives**, v. 46, n. 4, p. 513-533, 2003. Disponível em <<https://doi.org/10.1525/sop.2003.46.4.513>>. Acesso em 15 maio 2022.

FONSECA, Leandro Noronha da. Capitalismo e diversidade sexual na sociedade de consumo. **Revista Alabastro**, São Paulo, v. 2, n. 11, 2018. Disponível em <<http://revistaalabastro.fespsp.org.br/index.php/alabastro/article/view/237>>. Acesso em 12 de agosto de 2021.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade de saber.** Edição 13. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

HALL, Stuart. **Da diáspora: Identidade e mediações culturais.** Belo Horizonte/Brasília: Editora UFMG/Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HIMBERG, Julia. **The new gay for pay: The sexual politics of American television production.** Austin: University of Texas Press, 2018. Edição Kindle.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia: estudos culturais: identidade e política entre o moderno eo pós-moderno.** Bauru: Edusc, 2001.

KELLOGG, Andrew. **Closeted channels: Trends of sexual-minority characters on primetime television.** 2014. Tese de Doutorado. Ohio University.

KOOIJMAN, Jaap. After Will & Ellen: Uneventful queer television. **Critical Studies in Television**, Leicester, v. 14, n. 4, p. 451-455, 2019. Disponível em: <<https://doi.org/10.1177/1749602019875855>>. Acesso em 14 out. 2021.

LEVS, Josh. Obama's change on same-sex marriage comes after voters reach turning point. **CNN**, 10 maio 2012. Disponível em <encurtador.com.br/moKS5>. Acesso em 11 maio 2021.

LOURO, Guacira Lopes. Discursos de ódio. *In.*: SEFFNER, Fernando; CAETANO, Marcio (org.). **Discurso, discursos e contra-discursos latino-americanos sobre a diversidade sexual e de gênero**. Rio Grande: Editora da FURG, 2016. p. 270-282.

MARCONDES FILHO, Ciro. **Televisão: a vida pelo vídeo**. São Paulo: Moderna, 1988.

MERRIFIELD, Ryan Lewis. **Developing the harmless homo: Representations of gay men on US television**. 2016. Dissertação de Mestrado em Artes. University of Colorado Colorado Springs. Kraemer Family Library.

MISKOLCI, Richard. **Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças**. Belo Horizonte: Autêntica/UFOP, 2012.

MOREIRA, Adilson. **Racismo recreativo**. São Paulo: Pólen, 2019.

NAVARRO, Pablo Perez. Cisheteromonormatividade y Orden Público©. *In.*: OLIVEIRA, João Manuel de; AMÂNCIO, Lígia (org.). **Gêneros e Sexualidades: Interseções e Tangentes**. Lisboa: Centro de Investigação e de Intervenção Social (CIS IUL), 2017. p. 89-112.

REIS, Kaippe. **Do que dá pra rir dá pra chorar: O padrão representacional das personagens LGBTAs das sitcoms originais da Netflix na década de 2010**. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Programa de Pós-graduação em Comunicação, Universidade Federal de Sergipe. São Cristóvão, p. 190. 2022.

ROCHA, Simone Maria. A análise cultural da televisão. *In.*: JANOTTI JUNIOR, Jader; GOMES, Itania Maria Mota. **Comunicação e estudos culturais**. Salvador: EDUFBA, 2011. p. 177- 194.

RUBIN, Gayle. **Políticas do Sexo**. São Paulo: Ubu Editora, 2017. 144 pp.

SHATTUCK, Kathryn. 14 TV Shows That Broke Ground With Gay and Transgender Characters. **The New York Times**, Nova Iorque, 16 fev. 2017. Disponível em <encurtador.com.br/bipO8>. Acesso em 28 set. 2019.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. *In: _____*. (org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, p. 73-102, 2000.

VIEIRA, Cristina Maria Coimbra. Estereótipos de gênero. *In: RUBIM, Antônio Albino Canelas Rubim; RAMOS, Natália* (orgs.). **Estudos da cultura no Brasil e em Portugal**. Salvador: Edufba, 2008. p. 217-250.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. *In: SILVA, Tomaz Tadeu da* (org.) **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, p. 7-72, 2014.

ZILLER, Joana; BARRETOS, Dayane. Lesbianidades em vídeos no Youtube: homonormatividade e violências. *In: ANAIS DO 30º ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 2021, São Paulo. Anais eletrônicos...* Campinas, Galoá, 2021. Disponível em: <<https://proceedings.science/compos/compos-2021/papers/lesbianidades-em-videos-no-youtube--homonormatividade-e-violencias>> Acesso em: 01 nov. 2021.



21

BÁRBARA PIAZZA DOS REIS

O *Backstage* da *Femme Fatale* no *thriller* Criminal e Erótico: do fetiche à ética em *Basic Instinct*

Bárbara Piazza dos Reis¹

INTRODUZINDO A *FEMME FATALE*

De todas as variantes arquetípicas indexadas ao feminino, talvez a que mais demande discussão, por seu caráter sorrateiro e subversivo, seja a imagem da *Femme Fatale*. Proliferada de maneira avassaladora nas artes e literaturas europeias da segunda metade do século XIX, a mulher má e destrutiva guarda consigo nuances de uma sociedade arraigada em misoginia, que sublima na personagem um inverso equivalente ao hegemônico desejo de dominação masculina (BADE, 1979; STOTT, 1992).

Na Era Vitoriana, a crença de que as mulheres minavam a criatividade dos homens, por serem incapazes de compreender os sentimentos elevados e as artes, era fortemente difundida. Pintores como Delacroix, Corot, Courbet, Degas, Moreau e Munch, evitavam o casamento por temor ao que a interferência feminina poderia gerar em suas produções (BADE, 1979). Moreau chegou a afirmar que “a grave intrusão das mulheres na arte seria um desastre irremediável” (BADE, 1979, p. 06, tradução minha).

¹ Psicóloga e Escritora | MBA em Comunicação e Semiótica pela FAVENI | Mestranda do PPGCOM-UFPR. E-mail: contato.antropoiesis@gmail.com

A hostilidade em relação às mulheres era frequentemente acompanhada por uma atitude ambivalente em relação ao sexo. A associação do erotismo com a dor e a morte e a crença de que as relações sexuais implicam uma subjugação, muitas vezes violenta e destrutiva, de um parceiro ao outro, permeiam grande parte da arte do século XIX. Mas no decorrer do século, os artistas interpretaram essa subjugação de uma nova forma, passando de uma concepção sádica para uma masoquista dos papéis sexuais em que a mulher era dominante (BADE, 1979, p. 06, tradução minha).

Essa concepção, essencialmente masculina, contrasta com o olhar de mulheres artistas que marcaram a época. Não há, por exemplo, traços de *Femme Fatale* nos trabalhos de Berthe Morisot, Mary Cassatt, Suzanne Valadon e Gwen John; mas sim temáticas referentes à vida doméstica (BADE, 1979).

No bojo dessa personagem, reside a projeção de ansiedades existenciais que correspondem a um período marcado pelo sentimento apocalíptico de decadência e insurgência de novas narrativas que repensam a organização da sociedade (STOTT, 1992). Ao passo em que eclodiu a Guerra Franco-Prussiana em 1870, houve, consecutivamente, a unificação da Alemanha como Estado-nação em 1871 e, meses mais tarde, a Comuna de Paris, importante evento para a ascensão dos ideais socialistas entre o proletariado europeu. Os exemplos, contudo, não se encerram por aí. Na arena discursiva continental, existia uma disputa entre projetos imperialistas, nacionalistas, social-democratas, liberais, socialistas e até mesmo anárquicos. Diversos historiadores se referem às políticas imperiais adotadas no final da era vitoriana como “defensivas”, “medrosas” e “preservacionistas” para descrever o espírito da época (*Ibid.*, 1992).

Tal embate foi marcado por distintos movimentos que direcionaram a Europa para um desenvolvimento cultural mais amplo. Dentre eles, cita-se: a agência das lutas feministas, que reivindicavam o direito ao voto, à educação, à independência financeira e a melhores condições de trabalho; as transformações no campo da literatura, trazidas por escritores como Thomas Hardy, Henry James, George Meredith e George Moore, que relativizavam a moralidade

ao retratar personagens complexos e ao desafiar as representações vigentes sobre a sexualidade nos romances; e, por fim, os avanços nas teorias psicológicas e psicanalíticas, impulsionados pelas obras de Sigmund Freud, Havelock Ellis e Edward Carpenter (*Ibid.*, 1992).

Pode-se inferir, portanto, que no *Late-Victorian Zeitgeist*² do imaginário masculino despontou uma inclinação criativa e artística que deu vazão aos sentimentos de medo e pavor ao descontrolo, num teor pessimista, derrotista, fatalista e, evidentemente, conservador (*Ibid.*, 1992). O tema da *Femme Fatale* era quase que onipresente, contemplando “homens de crenças artísticas opostas, simbolistas e realistas, rebeldes e reacionários, e penetrando profundamente na consciência popular” (BADE, 1979, p. 06, tradução minha), que presenciava a desintegração de valores culturais homogêneos, alicerçada às novas e multifacetadas tensões políticas e econômicas (STOTT, 1992).

Vale dizer, no entanto, que tais traços míticos sedimentados na cultura ocidental – esses que associam o feminino e a presença da mulher a uma maldição, a um perigo – se originaram em um período muito anterior à Era Vitoriana. Basta resgatar algumas personagens icônicas. A começar por Lilith e Eva, presentes no texto do Antigo Testamento Bíblico.

Lilith, a primeira mulher de Adão, feita de “sujeira e sedimento”, diferente dele, feito de “terra pura” (GRAVES; PATAI, 2005, p. 65, tradução minha), recusou-se a uma relação de submissão, questionando-o sobre a repetida coreografia sexual na qual ela deveria ficar por baixo durante o coito. Seu destino: uma travessia pelo Mar Vermelho, em diferenciação aos anjos e em comunhão aos demônios (GRAVES; PATAI, 2005; LINS, 2013; SIMKIN, 2014). Já Eva, subsequente esposa, feita da costela de Adão, ousou dar ouvidos à cobra e à sua curiosa inquietude de experimentar o sabor da maçã, “fruto proibido”. Convenceu Adão a fazer o mesmo e, na sequência, ambos receberam de Deus, Pai-Todo-Poderoso, o castigo de viver sob o exílio do Jardim do Éden, o “Paraíso” (GRAVES; PATAI, 2005; LINS, 2013; SIMKIN, 2014).

² Do alemão, *zeitgeist* significa “espírito da época”. Do inglês, *late-victorian* significa “vitoriano tardio”. *Late-Victorian Zeitgeist* seria, com sua licença poética, o equivalente ao “espírito da época final da era vitoriana”.

Os exemplos são inúmeros e a discussão interminável. Na Grécia Antiga, Hesíodo, poeta e historiador influente, difundiu, dentre tantos outros, o mito de Pandora. A personagem, criada por Zeus para castigar Prometeu, vem como aparição narrativa que busca tensionar o jogo de poder entre duas figuras masculinas. Prometeu tentou roubar o fogo dos deuses e entregá-lo à humanidade; Zeus, em resposta, insere Pandora em cena como forma de punição à sua desobediência (SIMKIN, 2014). Apesar de Pandora não ser essencialmente maléfica, sua curiosidade leva-a a abrir a caixa que contém toda a miséria da humanidade, condenando os homens, antes livres, a viverem sob um regime trágico (*Ibid.*, 2014). É pela vontade de Zeus que permanece a Esperança “sob a borda do jarro”, impedida de voar (HESÍODO, 1988, p. 39-40 apud *Ibid.*, 2014, p. 22, tradução minha). Nesse sentido, entende-se que a concepção imaginal do “perigo” a residir no feminino e, portanto, o seu “feitiço” (fetiche), guardam profunda relação com o sentimento excitatório da “tentação”, desejo de transgressão à Lei e à Ordem.

Ainda no que toca à mitologia grega, Medusa complementa a discussão na medida em que seu destino anuncia de maneira direta a correlação entre beleza e violência / letalidade. Considerada linda, sedutora e, para alguns, “a mais bela das mulheres”, Medusa foi estuprada por Poseidon no templo de Atena, que a puniu ainda mais, transformando seus cabelos em serpentes e seu rosto - especialmente os olhos - em algo capaz de petrificar os homens (SIMKIN, 2014). Vítima de violência sexual, Medusa incorpora sentimentos de culpa e estigma social que marcam sua existência para todo o sempre. Ainda assim, sua imagem se converteu em uma espécie de “musa inspiradora” para muitos homens, como “Petarca (que a usou como índice da profundidade de seu amor por sua adorada Laura), Leonardo da Vinci, Percy Bysshe Shelley, Goethe, Dante Gabriel Rossetti e, de uma forma muito diferente, Sigmund Freud e Karl Marx” (SIMKIN, 2014, p. 23, tradução minha). Uma das pinturas mais famosas de Caravaggio, italiano barroco, registra Medusa decapitada. Até mesmo o estilista Gianni Versace, também italiano, adotou Medusa como ícone a ser enaltecido pela logomarca de sua grife.

Para Freud, ela simbolizava os genitais femininos e, assim, encarnava a ansiedade de castração do macho (e, na lógica tipicamente tortuosa de Freud, as cobras em sua cabeça são inevitavelmente fálicas); para Marx, ela representava os males ocultos do capitalismo. Em 1975, Hélène Cixous a reconfigurou como uma figura subversiva e feminista desafiando o patriarcado: “Basta olhar para a Medusa de frente para vê-la. E ela não é mortal. Ela é linda e está rindo” (1975, p. 885 apud SIMKIN, 2014, p. 23, tradução minha).

Em que pese toda uma gama de possibilidades interpretativas sobre a imagem da *Femme Fatale*, pode-se chegar a uma afirmação um tanto quanto óbvia. Da mesma forma que a pintura, a literatura e a moda transmitem, de maneira inventiva, os anseios vividos em determinada realidade sociohistórica, o que o Cinema faz, é a reprodução do *continuum* da vida e a demarcação de valores no seio de uma cultura. Nas próprias palavras de André Bazin:

A realidade que o cinema à vontade reproduz e organiza é a realidade do mundo que nos impregna, é o *continuum* sensível pelo qual a película se faz moldar tanto espacial como temporalmente. Não posso repetir um só instante da minha vida, porém qualquer um desses instantes pode o cinema repetir indefinidamente, posso vê-lo (BAZIN, 1983, p. 133).

Nesse sentido, a discussão do presente texto envereda para um interesse particular: a presença da *Femme Fatale* no *Film Noir* e o desenvolvimento desse subgênero / estilo cinematográfico ao longo dos anos para, mais adiante, compreender a produção de *Basic Instinct*, longa-metragem traduzido como “*Instinto Selvagem*” e considerado o quarto maior filme de bilheteria de 1992.

CINEMA, *FILM NOIR* E A NOVA HOLLYWOOD

O que ficou convencionado como “*Film Noir*”, fenômeno cinematográfico que joga com o fascínio, o horror e a subversão de valores socialmente aceitos como “Bem” e “Mal”, pode gerar intermináveis discussões que dispensam um consenso sobre suas bases

ético-estéticas (LINDOP, 2015; WALKER-MORRISON, 2019). Contudo, é preciso identificar certos traços, que sejam capazes de conectar um filme ao outro e de dizer se eles pertencem ou não a um mesmo movimento de insurgência, ainda que este movimento seja fruto de um desejo disruptivo, dissociativo e anárquico.

Deborah Walker-Morrison, professora associada na University of Auckland, propõe em seu livro *“Classic French Noir: Gender and the Cinema of Fatal Desire”* (2019) um conjunto de características estilísticas, narrativas e temáticas para o *Film Noir*; conjunto inspirado nos estudos de Borde e Chaumeton, conhecidos pelo seu livro *“Panorama Du Film Noir Americain (1941-1953)”*:

1. A associação de crime e erotismo: ganância, desejo ou paixão romântica condenada e morte;
2. Tom emocional sombrio, refletido metaforicamente em composição visualmente sombria e desequilibrada, via iluminação expressionista (claro-escuro) e ângulos oblíquos, pelo menos em momentos-chave da narrativa;
3. Sentimento subjacente de pessimismo, fatalismo, angústia existencial e/ou cinismo e paranóia, muitas vezes realçado pelo uso de flashback, narrativa circular e/ou narração em off subjetiva ou onisciente;
4. Ambiguidade moral: a problematização das fronteiras convencionais entre o bem e o mal, muitas vezes sublinhada por uma alternância entre o realismo e o imaginário metafórico (lírico ou surreal);
5. Ausência de fechamento positivo: o bem não triunfa ou parece triunfar apenas superficialmente. Mesmo quando o crime é solucionado e/ou os culpados neutralizados, o espectador fica com uma sensação de mal-estar (p. 21-22, tradução minha).

Ainda assim, assume-se que nenhum desses recursos é exclusividade do *Noir*, classificado pela autora não como um gênero, um subgênero, ou mesmo um estilo, mas como um fenômeno multifacetado e transcultural, cuja sensibilidade traduz angústias existenciais e uma forma de ver o mundo (WALKER-MORRISON, 2019).

Neste esforço em estabelecer uma conjunção de elementos que dê conta de abarcar certa ordem para o *Noir*, complexo narrativo

que evoca o caos, é possível delinear-lhe uma cronologia, dividindo-o em três principais ondas.

A primeira, contemplando entre 1930 e 1950, período tido como “clássico”, no qual evidencia-se forte influência estética do expressionismo alemão e a produção do filme de horror - seja o sobrenatural, seja o psicológico -, além do melodrama criminal (LINDOP, 2015; WALKER-MORRISON, 2019). A segunda onda, ambientada nas décadas de 60 e 70, caracteriza-se pela inserção de cores nos filmes e por uma expressão mais explícita das tensões sexuais vividas entre os personagens, influência dos movimentos de contracultura e do aumento de distribuição do cinema pornô (*Ibid.*, 2015; *Ibid.*, 2019). Um exemplo marcante é o filme *Taxi Driver* (1976), de Martin Scorsese. Já a terceira onda percorre os anos 80 e 90, período no qual regimes ditatoriais-militares entram em crise na América Latina e vários países vivenciam um processo de redemocratização e abertura política, concomitantemente à ascensão de ideais liberais e neoliberais - ecos de Thatcher, Major, Reagan, Bush e Clinton.

Tanto a segunda quanto a terceira onda compõem aquilo que é conhecido como *Neo-Noir* e participam de um intenso fluxo na produção cinematográfica norte-americana, a “*Nova Hollywood*”. Caracterizada pelo esforço em rever o seu passado e resgatar o público jovem que estava perdendo para o cinema europeu, a *Nova Hollywood*, além de apostar em certa “crítica juvenil à autoridade”, edificou-se sobre um “sistema de recordações”, acrescentando ao clássico elementos que lhe propunham um frescor, um “sabor inédito” (LA-DEIRA, 2018, p. 101-102). Dessa forma, “o novo aparece a partir do velho, produzindo uma estranha sensação em relação ao tempo” (*Ibid.*, p. 101). Obra de importante peso para o início dessa geração foi *Bonnie and Clyde* (Arthur Penn, 1967), filme biográfico de crime que narra a história de um casal que cometeu roubos e assassinatos durante a Grande Depressão estadunidense.

Independente do período e das contingências sociohistóricas, os dramas *Noir* se inserem no cenário urbano, onde o realismo visual introduz uma participação narrativa confessional, que enaltece o ponto de vista de um protagonista dividido, em crise de per-

tencimento. O resgate ao estilo gângster nos anos 70, que se via associado ao improviso e ao valor documental das obras foi, nos anos 80, se esgotando e cedendo o seu espaço para a espetacularização da ficção científica, com o imperativo dos efeitos especiais em produções de grandes orçamentos (*Ibid.*, 2018). Apesar do contraste entre as proposições estéticas de tais décadas, o efeito gerado por ambas foi similar: certa “infantilização” do público adulto e pretensa contraposição ao *establishment* (*Ibid.*, 2018). Já nos anos 90, os filmes de grande orçamento saturam e o *indie* ressurge dando ênfase aos pequenos dramas que versam sobre o cotidiano e sobre questões psicológicas, comportamentais e identitárias, com narrativas interessadas em retratar núcleos suburbanos e outras subculturas (*Ibid.*, 2018). As “grandes lutas” são preteridas pelos detalhes contidos nas interações, nas sutilezas dos diálogos e na vulnerabilidade dos personagens frente às circunstâncias presentes nos enredos.

BASIC INSTINCT: NEO-NOIR SOFTCORE

Concomitante às alterações no estilo cinematográfico estão as transformações tecnológicas acessadas pelas produtoras de filmes e pelo público em geral. O que ficou conhecido como “guerra do formato do videocassete” (*videotape format war*), disputa que começou a ser travada nos anos 70 pela Sony e pela JVC, com os seus respectivos produtos Betamax e VHS (*Video Home Studio*), abriu as portas para o aumento da produção de filmes independentes e de baixo orçamento (PINHEIRO, 2015). Essa disputa beneficiou, dentre outras coisas, o desenvolvimento da indústria pornográfica e a distribuição de seus conteúdos.

Nesse sentido, a popularização e consequente naturalização de narrativas sexualmente explícitas influenciou a adoção de títulos com teor lascivo para as produções da terceira onda *Noir* (LINDOP, 2015). Alguns exemplos são: *Body Heat* (dirigido por Lawrence Kasdan, 1982); *Night Eyes* (Jag Mundhra, 1990); *Night Rhythms* (Gregory Dark, 1992); *Body of Evidence* (Uli Edel 1993); *Body of Influence* (Gregory Dark, 1993); *Basic Instinct* (Paul Verhoeven, 1992); *Show-*

girls (Paul Verhoeven, 1995); *The Last Seduction* (John Dahl 1995); e, por fim, *Wild Things* (John McNaughton, 1998). Traço característico dessa onda consiste na adoção de elementos básicos do clássico *Noir* mesclados com os códigos e convenções do pornô *Softcore*. Há, ainda, a utilização do sexo pela personagem fatal como uma espécie de arma estratégica para o alcance de seus objetivos.

Esses filmes prosperam em cenas de sexo explícito que são predominantemente filmadas em foco suave com iluminação discreta de uma única fonte (geralmente uma lareira ou velas) que projeta sombras oblíquas ousadas nas formas dos personagens, envolvendo parcialmente certos recursos, como rostos (denotando duplicidade), enquanto acentua outros – os seios parecem ser os preferidos. A câmera é posicionada de forma voyeurística, pairando à distância com objetos como cortinas transparentes que separam o espectador da ação, ou alternativamente em close-up, permitindo o acesso ao escrutínio íntimo dos corpos dos atores. O uso de fades, dissolves e filtros em âmbar ou azul são comuns. As partituras sonoras não diegéticas geralmente apresentam música sensual de saxofone ou outras composições igualmente amorosas que refletem o clima da cena, e o diálogo é geralmente carregado de referências sexuais explícitas e implícitas (LINDOP, 2015, p. 45-46, tradução minha).

Basic Instinct, thriller criminal e erótico escrito por Joe Eszterhas e produzido por Alan Marshall, conta a história de Nick Curran (Michael Douglas), um detetive policial de São Francisco, a partir de seu envolvimento na investigação de um caso de assassinato. A vítima: Johnny Boz, um aposentado astro do rock que inaugura o filme praticando sexo. A mulher loira que está por cima de Boz amarra-o na cama e, ao final da cópula, perfura-o várias vezes com um picador de gelo. Curran, ao analisar a cena, manifesta tensões com o chefe, Capitão Talcott (Chelcie Ross). Depois de ouvir que o astro era um “cidadão respeitável”, decide fazer uma piada sobre a quantidade de cocaína encontrada no quarto. Talcott, então, diz a ele que sofrerá muitas pressões com o caso e não quer ninguém cometendo erros. Constrangido, Curran retoma a seriedade e pergunta quem era a namorada de Boz. Um colega lhe responde: “Catherine Tramell”.

O detetive junta-se a seu melhor amigo e parceiro, Gus Moran (George Dzundza), para irem atrás de Tramell. Ao chegarem no endereço da mansão, são surpreendidos pela presença de outra mulher loira, Roxy (Leilani Sarelle), que deixa-os confusos por um tempo até esclarecer-lhes que não é Catherine. Logo, ela os orienta a irem até a sua casa de praia e afirma que eles estão perdendo o seu tempo, pois Catherine não o matou. Os detetives saem um tanto perplexos e dirigem até a casa de praia. Encontram Catherine (Sharon Stone) do lado de fora que, de aparência tranquila, contemplativa e confiante, logo manifesta sua hostilidade, com respostas debochadas, provocativas e impacientes às suas perguntas. Em algum momento, ela corta a conversa e diz a eles para irem embora, manifestando sua repulsa a Moran e sua atração por Curran, com ligeiros gestos sedutores. Assim, a trama se inicia: mutuamente, Curran e Tramell se percebem como alvos a serem explorados e desvendados.

Na volta para o trabalho, Curran se dirige até a sala de Elisabeth Garner (Jeanne Tripplehorn), psicóloga que atua junto à polícia e que o está acompanhando por determinação do departamento de Assuntos Internos. Durante a conversa, fica explícito que Nick Curran tem dificuldades com o estabelecimento de limites, seja pela menção à abstinência no consumo de álcool, cocaína e cigarros, seja pela declaração apelativa de que sua vida sexual está uma porcaria desde que ele e Garner pararam de se encontrar.

Enquanto isso, a equipe policial avança nas investigações. Tramell, sem antecedentes, se formou na Universidade Berkeley, com habilitação em Literatura e Psicologia. Foi filha única de dois milionários, que morreram em um acidente no veleiro e lhe deixaram uma herança de \$110 milhões de dólares, e também namorada do lutador de boxe Manny Vasquez, morto no ringue de luta anos depois. Escritora atuante, seu último livro publicado narra uma ficção onde um astro do rock é assassinado pela namorada, da mesma forma que Johnny Boz o foi - amarrado com uma echarpe de seda branca e perfurado com um picador de gelo. Dr. Lamott (Stephen Tobolowsky), professor de psicopatologia de *Stanford* e membro do Grupo de Perfil Psicológico do Departamento de Justiça, é convi-

dado a auxiliar no caso. Para ele, existem duas possibilidades: ou a autora do livro é também a autora do crime e usa a obra como um álibi, ou alguém leu o livro e repetiu o crime em detalhes para incriminar a autora. Em ambos os casos, quem praticou o assassinato manifesta psicopatia com traços bastante obsessivos, traduzidos por Lamott como “alguém muito perigoso e muito doente”.

A equipe responsável pelo caso se alvoroça e diverge quanto ao que fazer, uma vez que não existem provas materiais consistentes para acusá-la de praticar o crime - não há impressões digitais, o picador de gelo utilizado era extremamente comum e a echarpe, apesar de ser um produto nicho para classe A, também não constitui evidência suficiente. Receosos de que ela contratasse um bom advogado, ainda assim, decidem intimá-la a participar de uma sessão de interrogatório. Catherine aceita, mesmo sem a presença de um advogado. No caminho à delegacia, ela já adianta a Nick que está escrevendo um novo livro sobre “um detetive que se apaixona pela mulher errada” e que, no final, “ela o mata”.

A sequência do interrogatório demarca grande tensão para o protagonista, que é exposto na frente de seus colegas como peça destaque. A atitude predatória de Catherine concebe Nick como diferente do resto da equipe e, portanto, dissociado do seu papel supostamente principal - o de detetive. Publicamente, Nick é associado a um papel de interesse sexual - o de objeto de desejo - no momento em que Catherine admite o uso ocasional de cocaína e logo pergunta a ele se já transou sob efeito da droga. Em seguida, descruza as pernas e revela que por baixo do vestido não está utilizando calcinha, deixando toda a equipe constrangida e em silêncio. Ela também se oferece a responder às perguntas utilizando um polígrafo, que não detecta nenhuma alteração fisiológica para inferir sobre nervosismo ou mentira. Assim, não resta mais nada à equipe a não ser liberá-la. Mas Nick não está convencido. Diz aos colegas que conhece pessoas que já conseguiram enganar o aparelho - mais adiante, o espectador toma conhecimento de que este era um comentário autorreferente.

Liberada, Catherine pergunta se alguém pode levá-la para casa. Nick se oferece. Neste instante, percebe-se, no arco dramático, a

passagem do primeiro ao segundo ato: o protagonista assume o risco de estreitar sua relação com uma potencial assassina que pouco lhe esconde os interesses. E isso certamente o excita.

PRAZER DO TEXTO E PRAZER VISUAL

Buscando compreender aquilo que torna o filme uma experiência de prazer, evoca-se como referencial “*O Prazer do Texto*”, de Roland Barthes (1977), e “*Prazer Visual e Cinema Narrativo*”, de Laura Mulvey (1983).

Em “*O Prazer do Texto*”, Barthes disserta sobre aquilo que entende ser o freesom, o lugar mais erótico, que guarda um texto. Para o autor, não há zonas erógenas na perversão, expressão que ele, aliás, considera bastante inoportuna. “É a intermitência, como disse muito bem a psicanálise, que é erótica”, “a pele que cintila entre duas peças”, “ou ainda: a encenação de um aparecimento-desaparecimento” (1977, p. 16).

Não se trata do prazer do strip-tease corporal ou do suspense narrativo. Em ambos os casos, não há rasgão, não há margens; há uma revelação progressiva: toda a excitação se refugia na esperança de ver o sexo (sonho de colegial) ou de conhecer o fim da história (satisfação romanesca) (p. 17).

Nesse “aparecimento-desaparecimento” dos elementos narrativos, reside alguma esperança... Qual seria? Solucionar o caso e conhecer a verdade? Entrar no jogo de sedução da viúva-negra e driblar a morte? Neutralizar a potencial assassina? Descobri-la sexualmente? Fundir-se a ela? Ou, por fim, morrer? Todas essas possibilidades são igualmente válidas para interpretar o que mobiliza o detetive Curran.

Em “*Prazer Visual e Cinema Narrativo*”, texto publicado originalmente em 1975 na *Revista Screen*, Laura Mulvey reflete sobre o prazer do olhar e a fascinação pela forma humana. Segundo a autora, o cinema dominante de Hollywood “codificou o erótico dentro da linguagem da ordem patriarcal dominante” (1983, p. 440). Nesse processo de manipulação iconográfica e narrativa, um dos prazeres despertados pela experiência cinematográfica é a “escopofilia”, cuja base eró-

tica consiste em olhar para outra pessoa como objeto. E isso acontece quando observamos os personagens do enredo de um filme - algo que é reforçado pelos planos fotográficos fechados.

Em suma, “o cinema possui estruturas de fascinação bastante fortes que permitem uma temporária suspensão do ego, ao mesmo tempo que o reforça” (*Ibid.*, p. 442). A experiência estética proporcionada nas salas de exibição implica numa “separação entre a identidade erótica do sujeito e o objeto na tela (escopofilia ativa)”, bem como na “identificação do ego com o objeto na tela através da fascinação e do reconhecimento do espectador com o seu semelhante” - no caso, o personagem (*Ibid.*, p. 443). Apropriando-se deste conceito - escopofilia ativa -, é possível pensar a produção cênica em termos de relacionamento entre o elenco e a disposição corporal ativada nos atores para dar vida ao enredo fílmico. Neste grande *mise en scène*, quem ou o quê está sendo objetificado/a? Quem, efetivamente, está sujeito/a a “um olhar fixo, curioso e controlador” (*Ibid.*, p. 441)?

FIGURAS 1 E 2 - CENA DO INTERROGATÓRIO.



Fonte: *Basic Instinct* (1992).

PERVERSA PRODUÇÃO: POLÊMICA E DESPRAZER

Em 2021, a autobiografia de Sharon Stone, “*The Beauty of Living Twice*”, foi publicada. O título é uma alusão ao período em que ela quase faleceu, em decorrência de uma hemorragia cerebral, e conseguiu sobreviver - tendo, assim, uma “segunda chance”. Em uma entrevista ao *The Sun* (2020), no entanto, a atriz compartilhou sobre outras duas experiências de quase morte quando jovem - uma delas sendo atingida por um raio e a outra sendo estrangulada por um varal. Já no livro, Stone narra diferentes momentos de sua carreira, sendo um deles a sua inserção na produção de *Basic Instinct*. Segundo a atriz, o seu empresário da época, Chuck, costumava lhe dizer que ninguém a contrataria em *Hollywood* porque ela não era “fodível” (2021, p. 76, tradução minha). Roy London, seu treinador, também a questionava: “Se você continua deixando sua sexualidade na porta, como você espera interpretar alguém?” (p. 76, tradução minha).

Para além do apelo sexual demandado por vozes masculinas, Stone nos apresenta outras nuances comportamentais evocadas durante o processo de aproximação da personagem e da possibilidade de interpretá-la.

Chuck teve que invadir o escritório do diretor de elenco com seu cartão de crédito e roubar o roteiro para que pudessemos lê-lo, pois ninguém nos daria. Eu soube imediatamente que queria fazer aquele papel. Chuck então ligou para o diretor, Paul Verhoeven, todos os dias por sete ou oito meses para me fazer um teste de tela. Eu já tinha feito *Total Recall* com Paul, mas Michael Douglas não quis testar comigo. Ei, eu não era ninguém comparada a ele, e este era um filme tão arriscado. Então Paul testou comigo e continuou jogando meu teste para depois de todos os outros. Eventualmente, depois que eles ofereceram o papel para outras doze atrizes que recusaram, Michael concordou em testar comigo. O teste está disponível online. Você pode assistir se quiser (STONE, 2021, p. 76, tradução minha).

Este é um relato atravessado por um contexto no qual se desenvolvem atitudes perversas. Por “perversão” entende-se, pela na-

tureza de seus radicais *per vertio*, por sua vez derivado de *per vertere*, algo que remete à noção de “pôr de lado”, ou “pôr-se à parte” - um eufemismo para “desvio”. Apelando à perspectiva psicanalítica, pode-se afirmar que a perversão, assim como o “fetichismo”, decorre de um mecanismo de recusa da realidade (castradora) - do alemão, *verleugnung* -, ou seja, de uma dificuldade do sujeito em interpretar a realidade de forma não narcísica (FREUD, 1905; 1927). Para efetivar o seu desejo de interpretar o papel, Sharon e Chuck criaram um pacto de recusa à castração (rejeição), adotando diferentes estratégias para se chegar a uma realidade satisfatória, na qual a atriz não se vê rejeitada e participa da produção do filme.

O que, por um lado, parece ser excitante e oportuno, já que se trata da interpretação de uma personagem perversa; por outro lado, coloca a atriz em um estado de vulnerabilidade e consequente perturbação mental, já que, ao longo das gravações, seu corpo foi levado a transgredir os limites repetidas vezes.

Posso dizer que o papel foi de longe o mais extenso que já fiz em termos de considerar o lado sombrio de mim mesma. Foi aterrorizante. Eu saí para caminhar enquanto dormia três vezes durante a produção, duas vezes acordando completamente vestida no meu carro na minha garagem. Tive pesadelos horríveis. Durante as filmagens da sequência de esfaqueamento de abertura do filme, a certa altura cortamos e o ator não respondeu. Ele apenas ficou ali, inconsciente. Comecei a entrar em pânico; eu pensei que o picador de gelo falso retrátil não havia se retraído e que eu de fato o havia matado. A fúria da sequência juntou-se ao diretor gritando: “Bata nele, mais forte!” e “Mais sangue, mais sangue!” enquanto o cara debaixo da cama bombeava mais sangue falso pelo peito protético já tinha me deixado fraca. Levantei-me tonta, certa de que ia desmaiar. Parecia que eu tinha batido no ator tantas vezes no peito que ele desmaiou. Eu estava horrorizada, nua e manchada com sangue falso. [...] Parecia que não havia uma linha em que eu não fosse convidada a patinar até o limite para fazer este filme (STONE, p. 78, tradução minha).

Sharon Stone, no entanto, não foi a única a se colocar sob estado de estresse e risco durante as gravações. Jeanne Tripplehorn, que

interpretou a psicóloga Beth Garner, também lembrou como sua própria cena de sexo com Douglas – repugnantemente violenta – foi mais áspera do que originalmente descrito para ela. “Uma vez no set, pude ver os novos storyboards de Paul e percebi o que estava acontecendo”, disse Tripplehorn à *Entertainment Weekly* em 1993 (sem página, tradução minha). “Antes de filmarmos a coisa, eu estava tão nervosa que ria incontrolavelmente. Mas eu apenas segui o roteiro e tudo ficou bem – bem, exceto pelo galo na minha cabeça que eu tive de bater contra a parede tantas vezes” (sem página, tradução minha).

É possível perceber, ainda, uma série de entrevistas disponíveis na internet nas quais Stone se apresenta de maneira difusa, replicando o *roleplaying* de Catherine Tramell e adotando como estratégia performática o deboche e o teor lascivo. Em um vídeo gravado para o Festival de Cannes (1992), onde o elenco e o diretor são entrevistados, Paul Verhoeven é questionado sobre os custos de produção do roteiro e, durante sua fala, é interrompido pela atriz, que aproxima-se para beijar sua boca e que depois sai dando risadas. Na sequência, exibem trechos de sua fala, onde ela diz “Eu acho que ela é má e eu acho que ela é divina” e, posteriormente: “Tem havido tanta atenção sobre a nudez, ou a poderosa qualidade da... Quero dizer, todas as... Você aceita e revela coisas muito vulneráveis com cada personagem que você interpreta. Quero dizer, é meio que a alegria, a graça disso” (sem página, tradução minha).

Eu estava confortável fazendo isso. Foi realmente minha ideia que ela faria isso. Não é um movimento sexual, é um movimento de poder. Ela está dizendo para aquelas pessoas na sala: ‘Eu tenho poder absoluto sobre você. Você vê o que quero dizer? Você vê que não pode me vencer?’. Bem, quando eu fiz isso, eu não tinha ideia de que seria tão explicitamente visto... Quando eu vi (risos) depois de um período de tempo e eu não estar mais encarnando aquela personagem feminina; como membro da platéia, eu estava apenas... A temporada empalou essa energia em mim e: ‘Ah... Eu não fiz isso! Eu, eu... Posso retirar isso? Eu gostaria de tirar isso agora’ (STONE, 1992, sem página, tradução minha).

Nessa mesma gravação, Verhoeven é questionado sobre o teor misógino do filme e sobre a cena de sexo na qual Tripplehorn participa - nesse sentido, o entrevistador é direto: pergunta se Paul não gosta de mulheres e nomeia a cena de *date rape* (do inglês, o termo refere-se a um estupro [*rape*] ocorrido durante um encontro [*date*]). O diretor deflete do caráter pessoal e argumenta que, só porque inseriu uma cena de *daterape* em seu filme, não significa que ele pense que isso é “algo a ser promovido”. Na sua perspectiva, a cena representa o personagem Nick Curran, que é o tipo de cara que praticaria um *daterape*, por “estar no seu limite”.

Controverso, no entanto, é perceber que, apesar de seu suposto distanciamento acerca do personagem que ele próprio dirige, anos depois, Stone apresenta mais uma faceta da polêmica constituição dos personagens e do tratamento às cenas registradas:

Depois que filmamos *Instinto Selvagem*, fui chamada para assistir. Não sozinha com o diretor, como seria de esperar, dada a situação que nos fez parar, por assim dizer, mas com uma sala cheia de agentes e advogados, a maioria dos quais nada tinha a ver com o projeto. Foi assim que vi minha vulva disparada pela primeira vez, muito depois de me dizerem: “Não podemos ver nada - só preciso que você tire sua calcinha, pois o branco está refletindo a luz, então sabemos que você tem calcinha”. Sim, houveram muitos pontos de vista sobre esse assunto, mas como sou eu que tenho a vulva em questão, deixe-me dizer: os outros pontos de vista são besteiras. Agora, aqui está a questão. Não importava mais. Era eu e minhas partes lá em cima. Eu tinha decisões a tomar. Fui até a cabine de projeção, dei um tapa no rosto de Paul, saí, fui até o carro e liguei para meu advogado, Marty Singer. Marty me disse que eles não poderiam lançar este filme como estava. Que eu poderia obter uma liminar. Primeiro, naquela época, isso daria ao filme uma classificação X. Lembre-se, isso foi em 1992, não agora, quando vemos pênis eretos na *Netflix*. E, disse Marty, de acordo com o *Screen Actors Guild*, meu sindicato, não era legal atirar a câmera no meu vestido dessa maneira. Ufa, pensei. [...] Depois da exibição, eu deixei Paul saber das opções que Marty tinha estabelecido para mim. Claro, ele negou veementemente que eu tivesse qualquer escolha. Eu era apenas uma atriz, apenas uma mulher;

que escolhas eu poderia ter? Mas eu tinha escolhas. Então eu pensei e pensei e escolhi permitir essa cena no filme. Por quê? Porque era correto para o filme e para a personagem; e porque, afinal, eu fiz isso. A propósito, você provavelmente não se lembra, mas meu nome não estava no topo com o de Michael Douglas no pôster (STONE, 2021, p. 76-79, tradução minha).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Aquilo que circunscreve a imagem arquetípica da *Femme Fatale*, como signo do equivalente inverso à dominação masculina, encontra-se replicado, não só no roteiro de *Basic Instinct*, como também nas formas de relação adotadas entre a equipe de produção e o elenco. Mesmo sendo a atriz protagonista, Sharon Stone foi chamada de “Karen” pelo produtor durante toda a gravação do filme, comportamento que foi diferente durante o jantar do *Oscar*, uma cerimônia pública (STONE, 2021, p. 80). Percebe-se, portanto, que o jogo de manipulação e violência extrapola a zona da Ficção e toca o campo do Real. A narrativa fílmica, dotada de tensões, evoca o prazer naquilo que é tido como proibido ou perigoso. Para efetivá-la, convoca-se um *ethos* libidinoso, perverso e transgressor na produção cênica, levando os atores ao limite durante as gravações.

Nas entrevistas em Cannes, Michael Douglas revelou um particular interesse em interpretar o personagem Curran pela alta carga de sexualidade do papel e por crer que, no momento político e econômico que os EUA viviam em 1992 - segundo suas palavras, “conservador” e “repressivo” -, o debate sobre a expressão do sexo e da violência nos filmes lhe interessava, já que cenas explícitas de violência lhe preocupavam muito mais que cenas explícitas de sexo. É necessário lembrar, contudo, que as cenas de perseguição de carro presentes no longa são contracenadas por Douglas, e não por um dublê. Douglas foi piloto de corrida e era conhecido por sua boa condução de veículos. Ainda assim, as perseguições de carro em alta velocidade, da forma como foram registradas, são claras exposições de risco à integridade física dos atores.

Questionamento que cabe de ser feito a toda a comunidade de cinéfilos e investigadores interessados nos bastidores das gravações e que, certamente, tende a impulsionar novas pesquisas: o quão ingênua se faz uma discussão que busca pela separação entre Ficção e Realidade, quando os atores vivenciam a violência para a produção de sua imagem?

REFERÊNCIAS

ARNOLD, Sarah. Survival Instinct: Struck by lightning, throttled, and a stroke... Sharon Stone, 62, reveals how she's cheated death three times. In: **The Sun**. Publicado em: 08 ago. 2020. Disponível em: <<https://www.thesun.co.uk/tvandshowbiz/12350573/sharon-stone-cheated-death-three-times/>>. Acesso em: 25 jul. 2022.

BADE, Patrick. **Femme Fatale: Images of evil and fascinating women**. New York: Mayflower Books, 1979.

BARTHES, Roland. **O Prazer do Texto**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.

BASIC Instinct. Direção de Paul Verhoeven. Produção de Alan Marshall, Mario Kassar, Louis D'Esposito e William S. Beasley. Distribuição por TriStarPictures (Estados Unidos), Guild Film Distribution (Reino Unido) e UGC (França). 1992.

BASIC Instinct - Vintage 1992 cast and director interviews. Rare 1992 Cannes Film Festival cast and director interviews for Basic Instinct. Youtube: **Raremedia**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ajxv8DTqm30>>. Acesso em: 25 jul. 2022.

BAZIN, André. Morte todas as tardes. In: XAVIER, Ismail (org.). **A Experiência do Cinema: Antologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983, p.129-134.

FREUD, Sigmund. Três Ensaios sobre a Teoria da Sexualidade. 1905. In: FREUD, Sigmund. **Obras Completas, volume VII: Um Caso de Histeria**,

Três Ensaio sobre a Sexualidade e outros trabalhos (1901-1905). Rio de Janeiro: Imago. Edição *Standard* Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud.

FREUD, Sigmund. O Fetichismo. 1927. In: FREUD, Sigmund. **Obras Completas, volume 17: Inibição, Sintoma e Angústia, O Futuro de Uma Ilusão e outros textos (1926-1929).** Tradução de: Paulo César de Souza. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

GRAVES, Robert; PATAI, Raphael. **Hebrew Myths: The book of Genesis.** Edited with an introduction by Robert A. Davis. Manchester: Carcanet, 2005.

LADEIRA, João Martins. Um Sistema de Recordações: o cinema norte-americano dos anos 1970 e 1990. In: LADEIRA, João Martins (org.). **Televisão e Cinema: O Audiovisual Contemporâneo em suas Múltiplas Vertentes.** Rio de Janeiro: Folio Digital: Letra e Imagem, 2018.

LINDOP, Samantha. **Postfeminism and the Fatale Figure in Neo-Noir Cinema.** University of Queensland, Australia. London / New York: Palgrave MacMillan, 2015.

LINS, Regina Navarro. **A Cama na Varanda: arejando nossas ideias a respeito de amor e sexo. Novas tendências.** Edição revisada e ampliada. 8ª ed. Rio de Janeiro: Best Seller, 2013.

MULVEY, Laura et al. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (org.). **A Experiência do Cinema: Antologia.** Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrasilme, 1983, p. 437-453.

PAUL Verhoeven, Michael Douglas and Sharon Stone talk Basic Instinct, 1992. Youtube: **Eyes On Cinema @RealEOC #uap #ufo.** Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LUhdX4-R0fY>>. Acesso em: 25 jul. 2022.

PINHEIRO, Thiago Augusto. **Trajetória Tecnológica do Videocassete.** Monografia elaborada para as disciplinas Monografia I e II do Curso de Ciências Econômicas, Setor de Ciências Sociais Aplicadas, Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2015.

SIMKIN, Stevie. **Cultural Constructions of the Femme Fatale: From Pandora's Box to Amanda Knox.** University of Winchester, UK. London / New York: Palgrave MacMillan, 2014.

STONE, Sharon. **The Beauty of Living Twice.** New York: Alfred A. Knopf, 2021.

STOTT, Rebecca. **The Fabrication of the Late-Victorian Femme Fatale: The Kiss of Death.** Lecturer in English. University of Leeds. London / New York: Palgrave MacMillan, 1992.

WALKER-MORRISON, Deborah. **Classic French Noir: Gender and the Cinema of Fatal Desire.** London / New York: I.B.Tauris, 2019.

ZEMAN, Ned. Jeanne Tripplehorn in "The Firm": The actor talks about her role as Tom Cruise's wife in the upcoming feature film. In: **Entertainment Weekly.** Publicado em: 23 jul. 1993. Disponível em: <<https://ew.com/article/1993/07/23/jeanne-tripplehorn-firm/>>. Acesso em: 06 jul. 2022.



22

MARIA APARECIDA BORGES LIMEIRA

O folhetim é pop: a trajetória da telenovela brasileira no especial setenta anos esta noite

Maria Aparecida Borges Limeira¹

Apresentar a telenovela como cultura pop no Brasil não é uma tarefa fácil. O produto mais popular da televisão brasileira atravessa o cotidiano do brasileiro, influencia comportamentos, gera tendência, discute assuntos sociais e mostra uma narrativa que utiliza as emoções como regente. Lopes (2003) afirma que a telenovela cria interseções entre o privado e o público. A cultura pop, no que lhe concerne, tem enraizamento nas lógicas de mercado, indústria cultural, estilo de vida e imagens transnacionais. (GOODWIN, 1992) São os produtos provenientes dos Estados Unidos, em sua maioria, seja música, televisão ou cinema reconhecidos como constituinte dessa expressão.

Soares (2013) aponta a cultura pop como algo que se nos habita e nos interessa. O autor se refere aos tensionamentos entre esses produtos e o nosso cotidiano o qual consumimos e nos identificamos. A telenovela, nessa ótica, representa a identidade do território latino-americano em razão das histórias que, por meio do melodrama, englobam as vivências dos nativos e se perpetuam nas gerações seguintes. Para Martín-Barbero (1997); (2004) os enredos melodramáticos das telenovelas encontraram terreno fértil na América Latina porque apresentam a cultura e o modo de viver de um povo.

Dessa forma, o especial “Setenta Anos Esta Noite”, exibido pela

¹ Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Mídia (PPgEM) da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). E-mail: maria.borgeslimeira@gmail.com

TV Globo, em homenagem ao septuagenário aniversário do gênero no Brasil, evidencia o valor significativo e popular desse folhetim eletrônico. É a partir das histórias que nos conectamos e reconhecemos o outro. (MARTIN-BARBERO, 1997). Por isso, o objetivo deste estudo é analisar a trajetória da telenovela brasileira apresentada no especial Setenta Anos Esta Noite, exibido pela TV Globo, observando a narrativa do programa ao explicar o gênero como personagem e protagonista da cultura pop no cotidiano brasileiro. A metodologia utilizada é a análise de conteúdo de Bardin (2011) o qual investiga o objeto a partir da pré-análise, exploração do material e resultado. A partir daí, identificamos a marca da cultura pop na forma de fruição e compartilhamento desse produto midiático.

ALGUNS APONTAMENTOS SOBRE A CULTURA POP

Entender a cultura pop é tarefa árdua pois se constitui como fenômeno contemporâneo em andamento. (BECKO, 2020) Para Lippard (1998) a noção de Pop emerge sob o viés do entretenimento, o qual faz referência à diversão e ao lazer. Tem origem na década de 1950 a partir do termo “Pop Art” o qual abreviava a palavra “popular” iniciava as elucidações acerca da massificação da cultura popular capitalista.

Estávamos diante de um momento histórico em que a discussão implantada era a da existência de uma estética das massas, tentando achar a definição do que seria a Cultura Pop, mas, neste momento, aproximando-a do que se costuma chamar de “kitsch”. Temos, então, no contexto da língua inglesa, o “pop” como o “popular midiático” em consonância com os ecos das premissas conceituais da “Pop Art”. (SOARES, 2013, p. 6)

As formas culturais devem ser consideradas como item não estático, pois, elas se transformam quando “(...) é atravessada por diversos atores, fatores, cenários, fenômenos, relações, forças etc. Então, deve-se considerar que as discussões acerca do conceito de “cultura pop” também estão em evolução a todo momento”. (BEC-

KO, 2020, p. 4) Dessa maneira, essas apreciações abarcam na língua portuguesa a cultura popular (folclórica) e cultura popular midiática/massiva. (SOARES, 2013) O segundo vocábulo representa os bens de consumo uma vez que ela depende do ato dos indivíduos para se definir. (BECKO, 2020)

O que parece “vazar” naquilo que o bom gosto, a “norma culta”, o valorativo, a *intelligenza*, soam atestar como excessivamente comercial, deliberadamente afetivo e ultra-permissivo, nos interessa. E nos interessa porque, de alguma forma, nos habita. (SOARES, 2013, p. 2)

Os bens de consumo, de acordo com Douglas & Dashwood (2009), manifestam-se por meio das categorias culturais e valores sociais. São essas divisões que explicam as dimensões culturais e simbólicas, pois, tem a capacidade de tornar visíveis certas escolhas culturais, reproduzem julgamentos morais e expõem significados sociais sobre algum indivíduo. Segundo Barbosa & Campbell (2006), a definição da sociedade contemporânea é regida pelas práticas da provisão de bens e serviços e os diferentes acessos que produzem sentido e identidades. A cultura pop, nessa perspectiva, caracteriza-se a partir dos fluxos midiáticos e comunicacionais porque ela origina-se nas mídias. (BECKO, 2020)

Para Soares (2013) a cultura pop designa as formas de fruição e consumo e transpõe um certo senso de comunidade, pertencimento ou compartilhamento de afinidades que situam o indivíduo transnacional ou globalizante. “A questão do sujeito dentro do contexto pop aponta para a definição de que o público interpreta, negocia, se apropria de artefatos e textos culturais, compreendendo-os dentro da sua experiência de vida” (SOARES, 2013, p. 8) O autor considera que ao estarmos imersos nessa vivência do pop experienciamos falas clichês, frases de efeito, arranjos incessantemente já difundidos, cenas de filmes as quais já sabemos o final e telenovelas que nos fazem chorar. É um elemento primordial para compreender o consumo através dessas formas de fruição e compartilhamento de afinidades dos conteúdos.

Por isso, esses produtos criam uma cultura de mídia por meio das imagens e sons os quais ajudam a arquitetar o cotidiano, modelar opiniões políticas e comportamentos sociais, muitas vezes, forjando uma identidade. (KELLNER, 2001)

AS MATRIZES MELODRAMÁTICAS DA TELENOVELA

A trajetória da telenovela brasileira tem origem no melodrama nos séculos XVIII. A configuração desse gênero vem do teatro ao apresentar histórias em formas orais e de performances ao ar livre em feiras. (MARTIN-BARBERO, 1997) Para Thomasseau (2012) as transformações sociais mediante a Revolução Francesa conduzem a estética melodramática a qual conhecemos hoje. Conhecido pelas narrativas emocionais, a dicotomia bem e mal e o excesso essa estética possui a fórmula que atraiu a burguesia em questão de negócios e as camadas populares pelas apresentações em formato de pantomima. (THOMASSEAU, 2012)

Segundo Martin-Barbero (1997), as performances ao ar livre priorizavam os os gestos e discutiam os padrões sociais da época. As produções extremamente didáticas elucidaram questões para quem assistia e se identificava com as histórias. Martin-Barbero (1997) explica que as apresentações encenavam o cotidiano dos indivíduos, a cultura e os costumes e, dessa, forma, havia a conexão e, conseqüentemente, o sentimento perante à comoção com as tramas representadas na rua.

O melodrama encenado pelo teatro naquela época tornou-se uma arte massiva, voltada para o povo, um gênero que se apresentará posteriormente no rádio e na televisão. Ao contrário das encenações do teatro da alta nobreza, o melodrama era alvoroço, emoção e gestos corporais. (RIBEIRO; TUZZO, 2013, p. 5)

Na América Latina o melodrama encontrou terreno fértil porque se deparou com um ambiente abarrotado de lutas, heróis, paixões políticas e “exaltaram a imaginação e exacerbaram a sensacionalidade de certas massas populares que afinal podem se per-

mitir encenar suas emoções. (...)” (MARTIN-BARBERO, 1997, p. 158). Esse modo de contar histórias se tornará nesse solo como uma consciência coletiva. (MARTIN-BARBERO, 1997)

Nessa perspectiva, verificamos que os produtos provenientes do melodrama se associam às características massivas, e consequentemente pop, porque estão atreladas às estratégias mercadológicas. A telenovela, por exemplo, derivada das transmutações melodramáticas inseridas no folhetim e nas radionovelas, vinculam-se às produções seriadas cujo leitores, ouvintes e telespectadores anseiam pelo desenrolar da história dia após dia. Identificamos nessas produções elementos semelhantes e descrevem a estética melodramática porque é por meio dela que os indivíduos se reconhecem e causam emoções. (MARTIN-BARBERO, 2020)

Tendo como eixo central quatro sentimentos básicos – medo, entusiasmo, dor e riso – a ele correspondem quatro tipos de situações que são ao mesmo tempo sensações – terríveis, excitantes, ternas, e burlescas – personificadas ou “vivas” por quatro personagens – o Traidor, o Justiceiro, a Vítima, e o Bobo – que ao juntar-se realizam a mistura de quatro gêneros: romance de ação, epopeia, tragédia e comédia. Essa estrutura nos revela no melodrama uma tal pretensão de intensidade que só pode alcançar à custa da complexidade. (BARBERO, 1997, p. 162).

Thomasseau (2012) conceitua as personagens do melodrama como máscaras de comportamento facilmente codificadas e identificadas. Essa estrutura substancializa as telenovelas brasileiras as quais se modificam de acordo com as realidades locais. Para Hamburger (2005) as emergências da indústria cultural estabeleceram as interpretações do Brasil e, segundo Anderson (1983), as urgências contribuíram para a formação de comunidades imaginadas. A telenovela, nesse contexto, reverbera essa afirmação ao compartilhar afinidades e temáticas específicas de um território. Lopes (2003) esclarece que a televisão é a difusão de informações de fácil acesso sem distinção social que gera probabilidade de pertencimento.

A possibilidade dessa comunidade imaginada só foi possível graças as mudanças e a inserção de conteúdo geográfico nas histó-

rias melodramáticas encenadas no Brasil. O ponto de partida dessas produções veio com *Beto Rockfeller* (1968), exibida pela TV Tupi, ao inserir diálogos mais coloquiais, vocábulos comuns, vestimentas populares na época e personagens facilmente identificáveis nas ruas. (ALENCAR, 2002) A estética melodramática se solidificou por meio das transfigurações sociais e a maleabilidade de conteúdo permitida por ele. (THOMASSEAU, 2012)

No tópico a seguir discutiremos como a telenovela habita no cotidiano dos indivíduos e de que maneira as narrativas explicam o protagonismo desse produto na cultura pop brasileira a partir do programa “Setenta anos esta noite”.

SETENTA ANOS ESTA NOITE: A TELENOVELA É POP!

A telenovela fez setenta anos em território brasileiro e para homenagear esta data o especial “Setenta anos esta noite”, exibido no dia 21/ 12/ 2021, pela TV Globo e disponibilizado pelo Globoplay. Criado por Bia Braune e Celso Taddei, com supervisão de George Moura e dirigido por Henrique Sauer², o programa utiliza arquivos televisivos e elementos reconhecidos para contar a história do gênero no Brasil. E, pela primeira vez, a telenovela conta a própria história ao ser uma personagem em *off* interpretada pela atriz Jéssica Ellen.

FIGURA 1- LOGOTIPO DO PROGRAMA



Fonte: Globoplay, 2021

² Disponível em: <https://portalpopline.com.br/especial-70-anos-esta-noite-celebra-historia-novelas/>. Acesso em 01 de jun. de 2022.

Dessa forma, observamos a partir da categorização do programa os elementos os quais narram a trajetória do gênero utilizando as personagens mais famosas, os galãs mais fortes, as heroínas, as maiores vilãs, os enredos mais famosos, as novas linguagens e a particularidades do paradigma brasileiro em outros países. O programa inicia com a seguinte frase: “Desde que nasci eu conto histórias para vocês e hoje não poderia ser diferente. Mas a história que eu vou contar agora é a minha”. A voz da atriz Jéssica Ellen ecoa e sinaliza o início da trajetória desse gênero no Brasil.

Para começarmos devemos entender que no programa a origem da telenovela se configura pelos olhos da maternidade, pois, segundo as próprias palavras da personagem, nascemos de alguém. Tudo começa pela mãe e como essas personagens são fortes nas narrativas porque as mães dessas produções são associadas a iconografia da Virgem Maria (OROZ, 1999). Em paralelo a isso, temos as mães megeras as quais são qualificadas como castradoras dos filhos. (OROZ, 1999)

A personagem Lurdes, por exemplo, interpretada pela atriz Regina Casé, é um dos destaques do programa porque para os telespectadores ela representa a maioria das mães brasileiras das classes C e D. A cotidianidade do produto telenovela vislumbra as possibilidades de reconhecimento e de como os enredos atravessam a vida dos telespectadores. Lopes (2003) explica que ao gerar identificações entre os indivíduos, as histórias causam sensações e emoções. Dessa forma, uma senhora do interior do nordeste com um filho perdido que venceu na cidade grande do sudeste é passível de empatia e legitimação perante a história. Diferentemente da personagem Branca Letícia de Barros Mota, interpretada pela atriz Susana Vieira na telenovela *Por Amor* (1997) e citada no especial, uma madame da zona sul carioca que trata mal os filhos, explicita favoritismo por um e a castração aos outros.

FIGURA 2 - PERSONAGEM LURDES



Fonte: Globoplay, 2021

Sob a perspectiva de gênero nas matrizes melodramáticas temos a união entre mães e heroínas em contraponto às vilãs uma vez que toda mãe, antes de tudo é uma mulher. As histórias das paixões das heroínas, das personagens ultrajadas, principalmente as personagens femininas explicam a formação identitária do protagonismo feminino na sociedade brasileira no país. Nas telenovelas encontramos grandes mocinhas, fortes e empoderadas. Essa caracterização denota como as mulheres foram ocupando espaços nos ambientes no decorrer das décadas.

No programa, temos as personagens Carolina (Nívea Maria) em *A Moreninha* (1975), Jade (Giovanna Antonelli) de *O Clone* (2001). Preta (Taís Araújo), protagonista de *Da cor do pecado* (2004), Isabel (Camila Pitanga) de *Lado a Lado* (2012) e Helô (Giovanna Antonelli) em *Salve Jorge* (2013). Diferentes entre si, elas simbolizam a evolução das mulheres como protagonistas, distinguindo as mocinhas passivas das heroínas brasileiras. Temos a representação das personagens empoderadas (Helô), das pretas (Preta e Isabela) e das românticas (Jade e Carolina). Para Huppés (2000) as mocinhas despertam facilmente a simpatia dos espectadores. Já as vilãs revelam os valores opostos, pois enquanto as protagonistas são a virtude, as malvadas simbolizam o vício. (HUPPES, 2000)

FIGURA 3 - HEROÍNAS



Fonte: TV Globo, 2021.

No paradigma da telenovela brasileiro, a vilania acresce de características reconhecidas na camada social do Brasil como é o caso da Odete Roitman de *Vale Tudo* (1988). A vilã de uma das produções mais famosas do gênero no país personifica as ações de um ambiente complexo e elitista cuja morte foi a fórmula perfeita para a jornada dessa personagem. A pergunta “quem matou Odete Roitman?” gerou discussões sobre os prováveis culpados porque a telenovela permite a sociabilidade entre os indivíduos nos espaços. Para Martín-Barbero (2003) a interação entre os sujeitos fundamenta as discussões e trazem a particularidade dialógica ao gênero.

Além disso, a vilania tem como alicerce o desvelar imagético e estilístico uma vez que, em sua maioria personagens femininas, mostram-se imaculadas, todavia, em privado, mostram-se cruéis. (THOMASSEAU, 2012) Para Brooks (1991) essa persona traça a moral oculta cujos desejos estão escondidos mediante a repressão social. Tal questão é confirmada pela participação da atriz Christiane Torloni, a vilã Teresa Cristina em *Fina Estampa* (2011), que interpretar vilãs externaliza sensações as quais não podem ser exibidas por causa da moral da sociedade. Também podemos identificar essa particularidade na personagem Flora (Patrícia Pillar), presente no programa, ao destacar no enredo as dificuldades de apreensão do público ao não reconhecê-la como malvada por causa dos atributos físicos dela - branca, loira e olho claro - até a chegada do *plot twist* da história.

Nesse ínterim, a trajetória da telenovela no especial “setenta anos esta noite” revela os enredos, personagens a partir de novas configurações humanas como é o caso dos galãs descritos pelo programa como heróis e as transmutações ocorridas durante o processo evolutivo das telenovelas no Brasil. O especial clarifica que os novos galãs podem chorar e serem emotivos os quais trazem para a telenovela as novas denominações masculinas”.

A masculinidade se exerce através de pensamentos, comportamentos e sentimentos. Há diversas práticas – variáveis de cultura para cultura, épocas, classe social, faixa etária, valores referenciais, entre outros – que se inscrevem no âmbito do exercício da masculinidade. (JAKUBASZKO; NEMINETO, 2017, p. 2)

Essas novas possibilidades masculinas nas telenovelas são apresentadas pelo mix de cenas da personagem trans Ivan/ Ivana (Carol Duarte) do folhetim “A força do querer” escrito pela autora Glória Perez. Essa mesma configuração se delinea com os casais de telenovela ao abordar as novas famílias contemporâneas representadas pelo casal homoafetivo Félix (Mateus Solano) e Nico (Thiago Fragoso).

O enredo proveniente da matriz melodramática apresenta a telenovela como protagonista da cultura pop porque ela está presente no cotidiano dos brasileiros. Para Lopes (2003) a telenovela é o produto mais lucrativo da televisão brasileira, uma narrativa sobre a família a qual torna pública as questões privadas. Esse produto ultrapassou os limites de lazer, construiu mecanismos de interação, compartilhamento e de participação imaginária. (LOPES, 2014)

Os telespectadores se sentem participantes das novelas e mobilizam informações que circulam em torno deles no seu cotidiano. As relações do público com as novelas são mediadas por uma variedade de instituições, pesquisas de audiência, relações pessoais, contatos diretos com autores, além da imprensa e da mídia especializada e, mais recentemente, por dispositivos da internet. (LOPES, 2014, p. 4)

Silverstone (2002) explica que é impraticável fugir da mídia, pois dependemos dela para o entretenimento e a diversão. Segundo Certeau (1994), existe no cotidiano uma disputa simbólica entre estruturas de poder e, nessa ótica, a telenovela apresenta-se como produto responsável pelas informações as quais deveriam ser de instituições e estruturas de poder. (LOPES, 2003) É um produto que ganha um viés realista e uma diferenciação estilística. (HAMBURGER, 2011). Essa característica mais naturalista da telenovela estabeleceu o paradigma brasileiro a levando atravessar oceanos e exprimir o modo de contar histórias em outros países. No programa “Setenta anos esta noite” os atores Antônio Fagundes e Tony Ramos apresentam as telenovelas brasileiras exibidas em outros países e como as peculiaridades do nosso território se destacam entre as produções latinas. Hamburger (2011) explica que o paradigma brasileiro, muitas vezes, se diferencia porque não possuem títulos semelhantes às telenovelas de outros países, o *know-how* se modifica e os estilos dos autores possuem distinções. “São as referências de tempo e espaço que garantem a verossimilhança de histórias interpretadas pelo público como espaços para a veiculação de modelos nacionais de comportamento”. (HAMBURGER, 2011, p. 71).

Todavia, o fluxo transnacional de ficção televisiva brasileira acontece, segundo Straubhaar (2004) por causa da proximidade de gênero melodrama capaz de aproximar indivíduos de diversas culturas e, conseqüentemente, compartilhar histórias. Parafraseando o ator Antônio Fagundes no especial “Setenta anos esta noite”, o Brasil não produz *soap opera*, e sim, novela brasileira. Contudo, quem consome o primeiro produto, compreende os códigos melodramáticos também presentes nas obras brasileiras.

Sendo assim, o especial “Setenta anos esta noite” evidenciou os atravessamentos da telenovela na cultura pop brasileira porque a comercialização, junto com a compreensão da narrativa possibilita a concepção de cultura de consumo, explanada por Featherstone (1995). O autor relata, a princípio, a premissa de expansão dos produtos capitalistas, em seguida, um viés sociológico considerando a relação de satisfação de acesso e como as relações de afeto desenca-

deiam a criação de vínculos entre distintos grupos sociais. A telenovela por se tratar de um bem cultural latino-americano propicia a conexão entre telespectadores, o reconhecimento, a criação de laços e a sociabilidade porque é um produto o qual permite o indivíduo se reconhecer perante uma tela, ou seja, muitas vezes, torna-se parte identitária do sujeito. (HALL, 1998)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao destrincharmos os aspectos reconhecidos nas narrativas das telenovelas - entrecchos, mocinhas, vilãs e casais - observamos que os modos de ver esses enredos evidenciam o lugar da telenovela na sociabilidade, no imaginário e na construção de sentidos do telespectador que consome cultura pop. Essas análises permitem compreender como o gênero atravessa as realidades dos indivíduos brasileiros por meio de histórias contadas repetidas vezes e, em diversas circunstâncias, explicam os relatos sociais a partir das discussões presentes nas narrativas. A telenovela por intermédio das imagens e dos sons introduz opiniões, geram tendências e permitem identificações entre indivíduos.

A trajetória do folhetim eletrônico no programa “Setenta anos esta noite” rememora como a telenovela é um produto em constante transformação e a partir do momento em que a sociedade muda os produtos midiáticos massivos precisam se modificar, pois, os discursos neles contidos formam identidades. Por isso, ao contar a própria história a telenovela olha para si, suas transmutações ou particularidades e como as mudanças dão longevidade para um produto que já nasceu pop.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, Mauro. **A Hollywood brasileira**: panorama da telenovela no Brasil. 2ª ed. São Paulo: Editora Senac Rio, 2002.

ANDERSON, Benedict. **Imagined Communities**. London: Verso, 1991.

BARBOSA, Livia.; CAMPBELL, Colin. O estudo do consumo nas ciências sociais contemporâneas. In: BARBOSA, L.; CAMPBELL, C. (Org.). **Cultura, consumo e identidade**. São Paulo: Editora FGV. 2006.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. 2ª reimp. da 1.ed. São Paulo: Edições 70, 2011.

BECKO, Larissa Tamborindenguy. “IT’S A TRAP!”: reflexões acerca da cultura pop como fenômeno midiático. In: ANAIS DO 29º ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 2020, Campo Grande. **Anais eletrônicos...** Campinas, Galoá, 2020. Disponível em: <<https://proceedings.science/compos/compos-2020/papers/---it---s-a-trap-----reflexoes-acerca-da-cultura-pop-como-fenomeno-midiatico>> Acesso em: 10 jun. 2022.

BROOK, Peter. The Melodramatic Imagination – Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess. In: LANDY, Marcia. *Imitations of Life – a reader on film & television melodrama*. Detroit: Wayne State University Press, 1991.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: 1. artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.

FEATHERSTONE, Mike. **Cultura de consumo e pós-modernismo**. São Paulo: Studio Nobel, 1995

GOODWIN, Andrew. **Dancing in The Distraction Factory**: Music Television and Popular Culture. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992.

HAMBURGER, Esther. **O Brasil antenado**: a sociedade da novela. . Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

_____. Telenovelas e interpretações do Brasil. **Lua Nova**, São Paulo, 82: 61-86, 2011. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ln/a/b4TLvPwwSfT4DfSnJqJ3fvQ/?lang=pt&format=pdf> . Acesso em: 20 de jun. de 2022.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP & A Editora, 1998.

HUPPES, Ivete. **Melodrama gênero e permanência**. Ateliê Editorial: Cotia, 2000.

JAKUBASZKO, Daniela; NEMI NETO, João. As masculinidades nas telenovelas do horário nobre da Rede Globo: uma proposta de observação da representação de um novo espectro de masculinidades à luz da Teoria Queer. **Interin**, vol. 23, núm. 2, pp. 37-54, 2018. Disponível em: <https://www.redalyc.org/journal/5044/504459790004/html/> . Acesso em: 20 de jun. de 2022.

KELLNER, Douglas. **Cultura da Mídia**. Bauru (SP): Editora da Universidade do Sagrado Coração (Edusc), 2001.

LOPES, Maria. Immacolata Vassalo. de. Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. **Comunicação & Educação**, [S. l.], n. 26, p. 17-34, 2003. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/37469>. Acesso em: 28 abril. 2022.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Memória e identidade na telenovela brasileira. 2014, **Anais**. Belém: Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2014. Disponível em: <https://www.eca.usp.br/acervo/producao-academica/002659666.pdf>. Acesso em: 04 de jun. de 2022.

MARTÍN-BARBERO Jesus. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora: UFRJ. 1997.

MARTÍN-BARBERO, Jesus; REY, Germán. **Os exercícios do ver**: hegemonia audiovisual e ficção televisiva, 2. ed. São Paulo: Senac São Paulo, 2004.

OROZ, Silvia. **Melodrama**: O cinema de lágrimas da América Latina / Sílvia Oroz. - 2ª ed. rev. e ampl.- Rio de Janeiro: Funarte, 1999.

RIBEIRO, Luiza Carla; TUZZO, Simone. Antoniaci. Jesus Martín Barbero e seus estudos de mediação na telenovela. **Comunicação & Informação**, Goiânia, Goiás, v. 16, n. 2, p. 39–49, 2014. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/ci/article/view/29187>. Acesso em: 13 jul. 2022.

SETENTA anos esta noite. **Globoplay**. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/10148732/?s=0s>. Acesso em: 01 de jun. de 2022.

SILVERSTONE, Roger. Por que estudar a mídia? São Paulo: Edições Loyola, 2002.

SOARES, Thiago. Cultura Pop: Interfaces Teóricas, Abordagens Possíveis. In: ANAIS DO XXXVI CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, INTERCOM, 2013, Manaus. **Anais eletrônicos...** Manaus, 2013. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2013/resumos/r8-0108-1.pdf>. Acesso em: 06 de jun. 2022.

STRAMASSO, Carolina. Especial “70 Anos Esta Noite” celebra história das novelas nesta terça. **Popline**. São Paulo, 21 de dez. de 2021. Disponível em: <https://portalpopline.com.br/especial-70-anos-esta-noite-celebra-historia-novelas/>. Acesso em: 01 de jun. de 2022.

STRAUBHAAR, Joseph (2004). As múltiplas proximidades das telenovelas e das audiências. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. **Telenovela: internacionalização e interculturalidade**. São Paulo: Loyola.

THOMASSEAU, Jean Marie. **O Melodrama**. São Paulo: Perspectiva, 2012. TV GLOBO comemora 70 anos das telenovelas com especial no dia 21 de dezembro. **O Liberal**. 2021. Acesso em: 01 de jun. de 2022. Disponível em: <https://www.oliberal.com/cultura/televisao/tv-globo-comemora-70-anos-das-telenovelas-com-especial-no-dia-21-de-dezembro-1.470539> .



23

MAURÍCIO JOÃO VIEIRA FILHO
LEONY LIMA

Usurpando o *mainstream*: Lógicas pornográficas de apropriação da cultura pop

Maurício João Vieira Filho¹

Leony Lima²

As produções cinematográficas contemporâneas podem engajar intensamente sua audiência possibilitando a expansão do universo narrativo em outros formatos e plataformas como televisão, animações e games. Esta amplificação pode se dar pelos criadores originais ou por terceiros, de forma não oficial, como no caso de *fanfics* e paródias. Neste cenário, a pornografia também se configura como um desses espaços que se vale da repercussão original para cooptar espectadores.

Em 2021, por exemplo, Arlequina, Mulher Maravilha, Harry Potter, outros personagens e filmes destacaram-se entre os termos buscados na plataforma *Pornhub*. Trata-se de produções cinematográficas de ampla repercussão no cenário da cultura pop e transbordam para outras dimensões como na pornografia. Com a emergência das plataformas no espaço on-line e as alterações nos modos de consumir e circular conteúdos, o setor pornográfico se transforma na medida em que grandes corporações se valem das lógicas algorítmicas e comerciais para se estruturarem. Com isso, angariam públicos e se espriam pela internet, adquirindo fluxos exponenciais de consumo.

¹ Doutorando no Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora (PPGCOM/UFJF). Bolsista do Programa de Bolsas de Pós-graduação (PBPG/UFJF). E-mail: mauriciovieiraf@gmail.com.

² Mestrando no Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora (PPGCOM/UFJF). Membro do Grupo de Pesquisa em Comunicação, Arte e Literacia Midiática e do Observatório da Qualidade no Audiovisual. Bolsista FAPEMIG. E-mail: leony.lima@estudante.ufjf.br.

A partir de uma perspectiva comunicacional, o objetivo deste artigo é apreender os formatos mobilizados pela indústria pornográfica para apropriação da cultura *pop* na produção de conteúdos. A reflexão é conduzida com o fenômeno em articulação com o arcabouço teórico mobilizado do campo do pornográfico e das relações de consumo. Cabe acentuar que discussões sobre pornografia são atravessadas por disputas de sentidos que precisam ser lidas por diferentes chaves de análise, como as relações mercadológicas.

Nesse sentido, o texto se estrutura em torno de uma discussão inicial sobre a cultura pop global e as emergências de diferentes meios de comunicação e tecnologias que se engendraram nas interações comunicacionais. Em seguida, com a convergência e cultura participativa, é possível entender como o fenômeno do consumo se configura nas relações dos fãs. Por fim, caminhamos pelo campo do pornográfico observando como a cultura pop é articulada em produções voltadas às paródias.

CULTURA POP GLOBAL

Com frequência, usamos o termo “pop” para classificar produtos, fenômenos, artistas, lógicas e processos midiáticos. Segundo Goodwin (1992), de forma geral, a dita “cultura pop” sempre esteve atrelada a formas de produção e consumo de produtos orientados por uma lógica de mercado, expondo as entranhas das indústrias da cultura e legando disposições miméticas, estilos de vida, compondo um quadro transnacional de imagens, sons e sujeitos atravessados por um “semblante pop”. Dentro do cenário do consumo, Canclini (1997) afirma que as transformações na maneira de consumir estão alterando as possibilidades de exercício da cidadania. Para o autor, “as perguntas dos cidadãos hoje recebem suas respostas mais através do consumo privado de bens e dos meios de comunicação do que nas regras abstratas da democracia ou pela participação coletiva em espaços públicos” (CANCLINI, 1997, p. 13).

O rápido avanço das tecnologias, o barateamento da produção de diversos itens e a consequente ampliação de desejos e expectati-

vas mudou o exercício da cidadania em direção às práticas de consumo. Assim, temos identidades que, atualmente, configuram-se neste ato de consumo, dependem daquilo que se possui ou daquilo que se pode chegar a possuir. Partindo da hipótese de que, quando selecionamos os bens e nos apropriamos deles, Canclini (1997) afirma que o consumo serve para pensar: definimos o que consideramos publicamente valioso, bem como os modos com que nos integramos e nos distinguimos na sociedade. Nesse sentido, a cultura pop por meio da música, da TV, do cinema ou de qualquer tipo de entretenimento estabelece diálogos intrínsecos com os indivíduos.

A cultura pop estabelece formas de fruição e consumo que permeiam um certo senso de comunidade, pertencimento ou compartilhamento de afetos e afinidades que situam indivíduos dentro de um sentido transnacional e globalizante. [...] Os sujeitos dentro do contexto da Cultura Pop interpretam, negociam, se apropriam de artefatos e textos culturais ressignificando suas experiências. Descortina-se a questão de que produtos/performances/artistas da Cultura Pop ajudam a articular normas de diferenciação dentro dos contextos contemporâneos, a partir de aportes como raça, gênero, faixa etária, classe social, entre outros, e acabam sendo forjados em função das premissas do capitalismo (SOARES, 2015, e-book).

Como proposto por Soares (2015), as modalidades audiovisuais e massivas de organização da cultura foram subordinadas a critérios empresariais de lucro, assim como a um ordenamento global que desterritorializa seus conteúdos, e seu consumo se dá a partir de recortes identitários como raça, gênero, faixa etária, classe social. Vale ressaltar que na era da globalização, o acesso simultâneo aos bens materiais e simbólicos possibilitado pelas tecnologias não garante um exercício global da cidadania.

O cinema e a televisão, para alcançar públicos extensos e recuperar os investimentos, promovem o que Canclini (1997, p. 192) chama de “narrações espetaculares”, inteligíveis por espectadores de todas as culturas, onde referências nacionais e os estilos locais se dissolvem. Em relação ao cinema, o fechamento de dezenas de salas

de cinemas de rua iniciou uma mudança na relação entre o indivíduo e a telona.

Com a mudança dos espaços, mudou o modo de fazer filmes e de assisti-los. Por consequência, mudou também toda a configuração cultural da sociedade em relação ao cinema. Ambos os entrevistados afirmaram que, devido ao shopping ser um grande centro de convívio e de consumo, com lojas, alimentação e diversas outras atividades, o cinema também se transformou em um ato de consumo (A QUASE EXTINÇÃO DOS CINEMAS DE RUA NO PAÍS E SEUS IMPACTOS CULTURAIS, 2011).

Hoje, assistimos mais filmes do que em qualquer época, pois a experiência cinematográfica se diluiu em diversos territórios como a casa, com o advento do *home vídeo*, a TV ou os dispositivos móveis como *smartphone* e *tablet* via *streaming*. A partir disso, modificamos nossa relação com o cinema: surgem, então, espectadores multimídia, que se relacionam com o cinema de diversas maneiras — desde as icônicas salas, passando pela TV, vídeo sob demanda, sites especializados, etc. —, percebendo-o como parte de um amplo sistema e diversificado de programas audiovisuais.

Com isso, as produções cinematográficas contemporâneas podem engajar intensamente sua audiência, possibilitando a expansão do universo narrativo em outros formatos e plataformas como televisão, animações e games.

CONVERGÊNCIA E CULTURA PARTICIPATIVA

Partindo da centralidade que a comunicação exerce em nossas vidas, a cultura da convergência, conceito proposto por Jenkins (2008), trata de variados aspectos da sociedade e do fluxo de conteúdo em várias plataformas, enfatizando, sobretudo, a convergência das mídias que, em coexistência e em um determinado propósito torna mais harmoniosa a mensagem. Porém, esta convergência não é somente tecnológica. Perpassa também por mudanças de mentalidade individual, social e de exercício da cidadania, ou seja, a cultura

presente entre as mídias e as pessoas. O fato é que convivemos cada vez mais com diferentes tipos de mídia simultaneamente, como *smartphone*, *tablet*, *notebook*, televisão, rádio, *streaming*, entre outros.

Dentro da cultura da convergência, alguns pontos são destacados por Jenkins (2008) na obra *Cultura da convergência*. O principal deles é o advento da cultura participativa que dá voz aos indivíduos por meio da tecnologia e das interações proporcionadas por ela, sejam votações, enquetes, caixas de perguntas, possibilidades de comentários, criação de perfis em redes sociais e fóruns, debates, dentre uma infinidade de possibilidades. Desta cultura participativa, pode advir um segundo ponto, a inteligência coletiva, que acontece quando um grupo chega a novos conhecimentos e práticas de maneira que todos estejam usando a mesma linguagem e dinâmica social.

Na produção contemporânea, Jenkins (2008) aponta a narrativa *crossmedia* e *transmídia* como formas de contar histórias. A *crossmedia* acontece quando a mesma mensagem e o conteúdo são exibidos em mídias diferentes sem sofrer alterações. Enquanto isso, a *transmídia* pressupõe um desdobramento de um conteúdo cânone em diferentes veículos, em síntese, a produção em diferentes plataformas complementares e independentes: quem tem acesso a apenas parte desses suportes alcança um entendimento diferente de quem integra o mundo completo.

Sendo assim, a produção de conteúdos transmidiáticos tem de levar em conta a cultura participativa, ou seja, a participação que o público exerce neste processo. Segundo Soares (2021, p. 64), “quando se trata especificamente de narrativas transmídia, o primeiro papel que se espera dos fãs é o de caçar as peças do quebra-cabeças para que se forme a imagem completa, ligando as histórias distribuídas por cada mídia”. Ao mesmo tempo, a cocriação é um importante ponto levantado, a participação ativa dos fãs na produção e expansão dos produtos é vista por dois vieses: pode ser lucrativa, já que gera fidelização; mas leva a riscos e a resistência dos que detêm os direitos autorais sobre esses produtos. o caso é tão emblemático que tem forçado uma mudança comercial, algumas vezes incluindo brigas judiciais.

Segundo Jenkins (2015), o termo fã refere-se ao indivíduo que

tem uma relação passional e de profunda admiração por algo, como uma franquia de mídia, um filme, uma história em quadrinhos, ou por uma pessoa pública como atores, atrizes e cantores. No caso das ficções televisivas, o fã seria aquele telespectador ávido que conhece e explora profundamente o universo ficcional. Neste cenário, o fã assume também este papel de produtor “ao perceber que os sentidos oferecidos pelos recursos ficcionais da trama podem ser ampliados, seja a partir de suas experiências pessoais, seja a partir de experiências compartilhadas em comunidades de fãs ou redes sociais” (LOPES *et al.*, 2015, p. 18).

Os fãs se dedicam a produzir conteúdos próprios ou *remixados*, tornando-se importante para a indústria midiática. Jenkins (2008) afirma que, ao invés de falar de produtores e consumidores midiáticos como termos separados, podemos definir os telespectadores como participantes que interagem uns com os outros de acordo com novas regras. A cultura participativa enxerga os consumidores de mídia como possíveis participantes que interagem para formar novos conteúdos. Nesse sentido, esses fãs tendem a ser consumidores que também produzem, leitores que também escrevem e espectadores que também participam (JENKINS, 2015).

É neste panorama da cultura participativa que o público ganha poder e passa a participar intimamente do modo de fazer cultura. De acordo com Jenkins (2008, p.44), fãs de qualquer produto audiovisual midiático

podem capturar amostras de vídeo ou áudio, resumir episódios, discutir roteiros, criar *fanfictions*, participar de debates, gravar suas próprias trilhas sonoras, fazer seus próprios filmes — e distribuir tudo isso ao mundo inteiro pela Internet (JENKINS, 2008, p. 44).

O fã é convidado a conhecer um universo fantástico e quer continuar a participar, quer recriar, a indústria precisa do envolvimento, mas teme perder o controle sobre sua produção. Jenkins (2008) lembra que por muito tempo a indústria cultural não precisou se preocupar com a cultura alternativa porque esta tinha baixa capacidade

de circulação. “Os filmes caseiros nunca ameaçaram Hollywood, enquanto permaneceram dentro de casa” (JENKINS, 2008, p. 193).

Os amadores começaram a incomodar, particularmente, quando seus feitos, inspirados nos grandes produtos comerciais — reflexo da paixão dos fãs — passaram a envolver milhares de outros internautas com o mesmo apego, ainda que sem interesses econômicos. Os grupos comerciais querem a convergência, entendem os benefícios, mas temem a falta de controle. Neste cenário, a pornografia também se configura como um desses espaços que se vale da repercussão original para cooptar espectadores.

PORNÔ E CULTURA POP

Quando atentamos para as lógicas de consumo no setor da pornografia, observamos brevemente um conjunto de mudanças que influenciaram na regulação e circulação dos conteúdos. Inicialmente em livrarias, o gênero ficava exposto em locais ocultos e longe da visibilidade dos compradores. No audiovisual, alguns cinemas pornôs ainda resistem, mas os filmes também já passaram pelos “quartinhos” nas locadoras de VHS e DVDs e nas prateleiras altas de bancas de jornais, passando pelos canais de televisão por assinatura e habitando a internet.

Com o cenário convergente já debatido anteriormente, o pornô saltou para o dia-a-dia na cultura pop. A linha que divide a pornografia *hardcore* e o que hoje se chama de “soft porn” — imagens e vídeos que insinuam o ato sexual — está cada vez mais obliterada, especialmente porque o *soft porn* está cada vez menos *soft* (ABREU, 2012). Karsay *et al.* (2019) identificou um aumento do que os autores chamam de “movimentos sexualmente sugestivos” em videocliques de música pop. Em 462 cliques veiculados entre 1995 e 2016, a análise afirma que, apesar de o tema da sexualidade e suas representações não terem aumentado ao longo dos anos, houve um aumento significativo em “expressões sexuais ambíguas”, movimentos e gestos sexualmente sugestivos.

Nesse sentido, vale ressaltar a visão de Baltar (2018, on-line) de

que “as imagens e sons têm o poder de nos mover corporalmente. Elas nos afetam, capturam, engajam... Nos fazem partilhar sensações e sentimentos com os corpos que se movem nas telas”. No cinema comercial, o conteúdo erótico e/ou pornográfico se infiltra a reboque de repercussões satisfatórias como a de *50 tons de cinza* (Universal Pictures), adaptação cinematográfica do livro erótico homônimo de E. L. James, e suas sequências. James Franco, Lars von Trier, Rob Epstein, Michael Winterbottom e Abdellatif Kechiche são alguns dos diretores que despontaram no mundo do cinema erótico “com conteúdo”, embora nem sempre o sexo seja explícito.

Welsh (2016) considera que “a pornografia é o novo *rock and roll*”. Para o autor, a internet facilitou o acesso ao material do gênero e que qualquer um agora pode produzi-lo. Durante muito tempo, o pornô foi território exclusivamente masculino. De acordo com dados do Grupo Globo, hoje as mulheres respondem por 44% da audiência do canal SexyHot, parte da carta de canais por assinatura do grupo brasileiro (ANDRADE, 2022). O pornô passou de assunto completamente tabu a tema aceitável para uma conversa cotidiana.

A extrema popularidade da pornografia a partir das tecnologias traz debates como o *sexting* (ou compartilhamento de fotos íntimas explícitas) entre adolescentes, o contato acidental de crianças com este tipo de conteúdo já que as barreiras que impedem acesso a sites como a *Pornhub*, por exemplo, são inexistentes ou até mesmo crimes como divulgação em sites ou compartilhamento ilegal de conteúdo sexual de terceiros por aplicativos como *Telegram*.

A questão da plataformação, em si só já desdobra questões delicadas, visto que são infraestruturas com serviços, coleta, compartilhamento de dados e lógicas mercadológicas. Isso quer dizer que as plataformas constituem espaços online nos quais ocorrem processos comunicacionais que interagem na vida social. Desse modo, o fenômeno de plataformação pode ser lido como a inserção e participação dessas plataformas nas relações da sociedade, em questões econômicas e políticas, assim como nos processos simbólicos de construção de sentidos.

OPERACIONALIZAÇÃO DA PORNOGRAFIA: PLATAFORMIZAÇÃO E *PORNHUB*

A princípio, é necessário entender que as plataformas são mecanismos on-line que envolvem prestação de serviços, regulações, lógicas mercadológicas e compartilhamento de dados (D'ANDRÉA, 2020). Isto significa que *Facebook*, *TikTok*, *Netflix*, *Google* e tantos outros serviços que fazem parte de nosso cotidiano são plataformas que se fundam com base nas interações entre usuários e serviços. Com isso em vista, cabe situar que a *Pornhub* é uma plataforma on-line cujos serviços extravasam para dimensões além da internet e estabelecem outras lógicas para as sexualidades e os corpos em tela e para além dela (VIEIRA FILHO, 2021).

Conforme D'Andréa (2020) compreende o fenômeno da plataformação, diferentes setores são alterados pelas plataformas, haja vista o cenário musical em ligação com *Spotify*, a indústria cinematográfica com *Netflix*, e o mesmo ocorre com a pornografia e *Pornhub*. Esse avanço para a plataformação implica em apreender como esses serviços compostos por dimensões como datificação e algoritmos, infraestrutura, modelos de negócio, governança, práticas e affordances participam e desencadeiam transformações sociais e culturais (D'ANDRÉA, 2020; POELL, NIEBORG, VAN DIJCK, 2020).

E em razão dessas situações, torna-se preponderante situar o contexto de emergência da *Pornhub* nesse cenário tecnológico. Produto da empresa canadense *Mindgeek*, a *Pornhub* foi desenvolvida em 2007, em meio ao cenário de consolidação do *YouTube* e de suas funcionalidades para postagem, compartilhamento e interação com vídeos, e se consolidou no mercado como um dos maiores produtos do segmento pornográfico. Essa abrangência se ilustra com o alcance, em abril de 2022, como o décimo site mais acessado do mundo, conforme dados divulgados pelo medidor de métricas *SimilarWeb*³. Porém, a *Mindgeek* é um conglomerado pornográfico detentor de outros serviços como *RedTube*, *YouPorn* e produtoras de vídeos.

³ Disponível em: <https://www.similarweb.com/pt/website/pornhub.com/#overview>. Acesso em: jun. 2022.

Logo, forma um amálgama de serviços pornográficos de ampla abrangência virtual.

Frente a expressividade das métricas de consumo na plataforma, a *Pornhub* se apresenta, institucionalmente, como a maior plataforma de pornografia do mundo. Para confirmar esse alcance, são publicados detalhamentos de métricas de dados numéricos e gráficos na extensão *Insights*. Nessa seção, mais de 400 publicações compilam números e estatísticas para envio à imprensa e exposição pública.

Um dos formatos de divulgação mais comum é o relatório anual, no qual uma retrospectiva com informações sobre o que foi destaque no ano vigente na plataforma é realizada. São priorizadas informações como: pesquisas e estrelas pornô, tráfego e tempo no site, categorias mais populares, pesquisas gay — referente às produções com sexo entre homens —, homem versus mulheres — denotando uma divisão binária conforme o que cada gênero consome ali —, personagens de filmes e da televisão mais buscados, feriados e eventos que afetaram o tráfego de usuários, entre outras. Com interesses mercadológicos não divulgados explicitamente naquele espaço, a *Pornhub* busca se localizar no campo da pornografia com a finalidade de ratificar sua posição de amplo alcance no espaço on-line (VIEIRA FILHO, 2021).

Tal fator indica que as possibilidades on-line amplificam lógicas mercadológicas da pornografia para circular materiais em maior escala. De todo modo, a pornografia caracteriza-se por operar com a *máxima visibilidade* (BALTAR, 2011), ou seja, acentuando a exibição de partes sexualizadas do corpo na tela (quase uma decupagem das genitálias, da ejaculação e da penetração dos corpos) juntamente ao desenvolvimento de uma economia de prazeres aceitáveis culturalmente. Conjuga-se a esse elemento, a noção de *excesso*, cara ao fenômeno da pornografia.

Em diálogo com as formulações da pesquisadora Linda Williams, Baltar (2012, p. 127) compreende o excesso como o “(...) sistema primordial das estratégias de representação e expressão”. Isso quer dizer que o corpo precisa ser colocado em evidência para despertar sensações nos públicos, como também é crucial engendrar saberes e desejos a partir do corpo. Trata-se de uma promessa

de real que se arregimenta através do mostrar e exhibir para trazer realidade (BALTAR, 2011, 2014). Portanto, para conferir realidade ao que busca colocar em cena e aos sentidos que deseja trazer em evidência e circulação, a pornografia necessita acionar o excesso e a máxima visibilidade, visto que “é real o que é visível, pois o que pode ser visto (sobretudo pelo olhar maquínico) pode ser experimentado, racionalizável, verificável (...)” (BALTAR, 2011, p. 479).

Visibilidade traz existência. Assim, cria-se uma circulação de desejos, prazeres e corpos desejantes que se entrelaçam com as finalidades de consumo que guiam essas plataformas. É bom lembrar que o excesso tem aspectos pedagógicos para despertar sensações e sentimentos na experiência do sujeito (BALTAR, 2012). A pornografia tem que mesclar tanto realidade quanto fantasia, ação que garante ao espectador a factibilidade da cena, bem como estimular a imaginação. As características supramencionadas na máxima visibilidade exprimem a exigência da repetição, o foco no corpo e, em específico, em zonas sexualizadas e nas performances do corpo (ABREU, 2012).

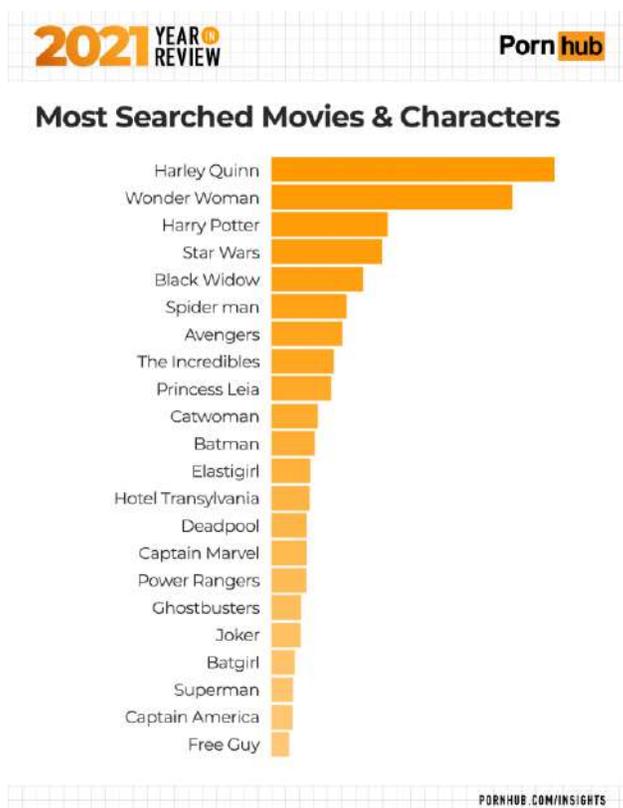
PARODIANDO A CULTURA POP CINEMATOGRAFICA NA PORNOGRAFIA

Segundo informações destacadas pela *Pornhub*, produções que se constroem com base na fantasia são atrativas em razão das narrativas que descrevem a ação dos personagens até chegar à relação sexual. Nesse caso, a plataforma destaca ainda que o setor pornográfico busca envolver o público espectador para se sentir imerso ao conteúdo (PORNHUB INSIGHTS, 2021). Diante dessas considerações, entre a infinidade de possibilidades de consumo disponíveis na tela, vale salientar a seção dedicada aos personagens e filmes mais buscados do cinema (Figura 1). Em um gráfico de barras, sem detalhamento quantitativo do que realmente expressa, estão ranqueados, em ordem decrescente: Arlequina, Mulher Maravilha, Harry Potter, Star Wars, Viúva Negra, Homem Aranha, Vingadores, Os Incríveis, Princesa Leia, Mulher Gata e outros. Sabemos que se trata dos filmes e personagens mais pesquisados, já que a *Pornhub* salienta esse elemento,

contudo não há valores que simbolizem a medição desses dados e nem os métodos empregados para esse posicionamento.

Abreu (2012) acentua essa característica típica da pornografia de mesclar ficção e realidade como artifício para angariar públicos e envolvê-los na trama por meio de artifícios narrativos que estimulem as sensações. O próprio discurso da plataforma traz essa perspectiva embrenhada na divulgação dos dados sobre filmes e personagens. Para a *Pornhub*, portanto, a procura por tais tipos de conteúdos se solidifica pelo próprio interesse dos espectadores.

FIGURA 1 – PERSONAGENS E FILMES MAIS BUSCADOS NA *PORNHUB*



Fonte: Pornhub (2021)⁴

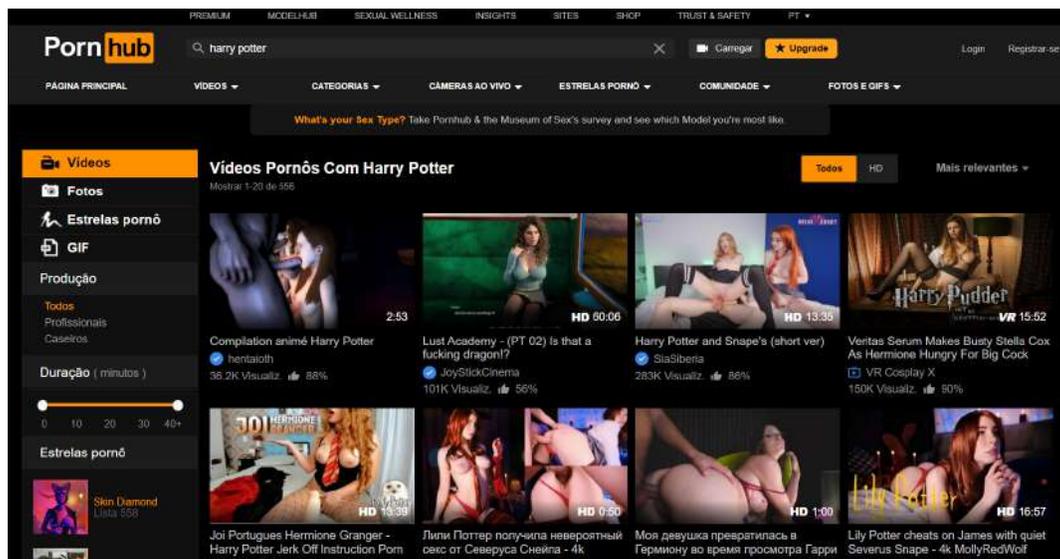
⁴ Disponível em: <https://www.pornhub.com/insights/yir-2021>. Acesso em: 16 jun. 2022.

Ao navegar por produções que se estruturam pela paródia, os princípios da máxima visibilidade e do excesso (BALTAR, 2011, 2012, 2014) se confirmam como fundamentais para o desenvolvimento do conteúdo pornográfico. Esse procedimento de recriação de uma obra já existente põe em evidência elementos que reproduzem e se assemelham ao conteúdo original como centrais para capturar o espectador. Por isso, há saturação do corpo, o qual deve ter roupas e acessórios que assegurem a cópia do original, assim como a mobilização exagerada de estereótipos e características dos personagens, sempre priorizando a sexualização. A afirmação de Abreu (2012, p. 161-162) é potente para apreensão desse fenômeno.

Para fazer ver um corpo, apodera-se dele fragmentando-o com a ditadura dos closes. Talvez porque a exibição dos corpos se esgote com sua entrada em cena, eles já são reduzidos a uma de suas partes: as nádegas, o pênis, a vagina, o esperma encontram uma ‘individualidade’ na linguagem (ABREU, 2012, p. 161-162, grifos do autor).

Logo, o corpo é o foco da narrativa pornográfica, de modo geral, seja para expô-lo na tela, reduzi-lo às regiões sexualizadas ou mesmo para ser alvo da investida comercial de atrair públicos e ofertar prazeres considerados pelas lógicas mercadológicas como receptíveis. Para termos ideia de como isso se organiza na paródia, podemos nos atentar, por exemplo, às pesquisas por “Harry Potter” — um dos maiores sucessos mundiais do cinema —, na qual temos em cena uma grande variedade de formatos, que oscilam desde filmes de grandes produtoras da pornografia *mainstream* até realizações amadoras e animações. Ao todo, são mais de 500 produções indexadas à palavra-chave “Harry Potter”, as quais são exibidas em formato de mosaico na interface da *Pornhub* (Figura 2).

FIGURA 2 - TELA DE BUSCAS PELA PALAVRA-CHAVE
“HARRY POTTER” NA PORNHUB



Fonte: <https://pt.pornhub.com/video/search?search=harry+potter>⁵

Nessa lógica mercadológica de consumo, a pornografia se estrutura através da máxima visibilidade (ABREU, 2012; BALTAR, 2011) para realçar a exibição de partes sexualizadas do corpo de forma excessiva juntamente ao desenvolvimento de uma constituição de corpos e prazeres. Ao olharmos para os resultados da busca, é possível observar a presença do excesso como marca fundante do estilo da paródia pornográfica. São corpos saturados, fundamentalmente corpos de mulheres em cena, o que vai ao encontro das estruturas de exposição e objetificação das mulheres, assim como de relações heterossexuais na pornografia.

Outra inferência de tal manifestação está no destaque dado desde os títulos que tentam trazer nomes de personagens conhecidos do público (por exemplo, Hermione, Ginny, Harry Potter) ou de componentes de destaque na obra (como Hogwarts, Gryffindor). Essa tentativa de ligação à produção original envolve também o uso

⁵ Vale salientar que a tela de buscas apresentada destaca as produções em ordem de relevância conforme a plataforma, logo estão sujeitas às mudanças. Acesso em: 14 jul. 2022.

de fantasias que simulam a indumentária dos bruxos, os objetos que compõem a cena (como a varinha, que também se torna um artefato para uso sexual), como também as ações de magia. Por outro lado, a centralidade do corpo é elemento basilar do excesso para garantir o objetivo da pornografia e engendrar os desejos e corpos aceitáveis na esfera social. Trata-se de uma configuração que não se limita ao on-line e se difunde nos processos comunicacionais estabelecidos socialmente. Assim, a pornografia se vale das estratégias apresentadas para captar a audiência de espectadores da produção original e saltar aos olhos de outros que navegam pela plataforma, haja vista que, em meio a infinidade de conteúdos para acessar disponíveis ali, é importante ressaltar elementos simbólicos e mnemônicos para os espectadores da trama original.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por fim, neste trabalho, como gesto inicial de investigação, procuramos notar as aproximações entre a pornografia e a cultura pop para compreender as estratégias comunicacionais que lhes unem, seus limiares e contradições que atravessam esses fenômenos. Frente ao amplo alcance das plataformas pornográficas como a *Pornhub* e os infindáveis conteúdos produzidos e disponibilizados, é notório a necessidade de amplificar os debates sobre a pornografia on-line sob um ponto de vista comunicacional. Com esse movimento, desdortinam-se outras questões motivadoras para pesquisas futuras.

Os mecanismos algorítmicos e os sistemas comerciais instaurados pela plataformização estão diretamente relacionados às mudanças em setores comunicacionais, como a pornografia. O consumo e a cultura pop, como apresentamos, se atualizam com o progresso tecnológico e as possibilidades abertas de relacionamento. Assim, engendra-se uma cultura participativa do público que se torna central na relação estabelecida com os produtos culturais midiáticos. Nessa mesma esteira de transformações, ocorrem atualizações nas regulações e nos modos de circular tais produtos.

Quando voltamos para a pornografia, especificamente na plata-

forma *Pornhub*, fica nítido os não-ditos que o serviço visa angariar lucros e se inter-relacionar ao mercado. Para tanto, libera publicamente métricas e parcialmente informações sobre as visualizações e os dados coletados dos usuários que navegam por ali. Um desses dados nos chamou a atenção justamente por estar ligado diretamente à cultura pop, como filmes e personagens conhecidos do cinema. Nesse movimento, constatamos que a paródia compõe um gênero que se nutre da máxima visibilidade, saturando características do original, assim como colocando em evidência elementos basilares da pornografia como o excesso do corpo e de sua performance, as genitálias, a penetração e a exposição para conferir realidade ao que visibiliza.

REFERÊNCIAS

ABREU, Nuno Cesar. **O olhar pornô**: a representação do obsceno no cinema e no vídeo. 2. ed. São Paulo: Alameda, 2012.

ANDRADE, Vinícius. Canal pornô vê audiência feminina aumentar e cria série sem sexo explícito. **Notícias da TV**, São Paulo, 2022. Disponível em: <https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/televisao/canal-porno-ve-audiencia-feminina-aumentar-e-cria-serie-sem-sexo-explicito-78755>. Acesso em: 18 jun. 2022.

A QUASE EXTINÇÃO DOS CINEMAS DE RUA NO PAÍS E SEUS IMPACTOS CULTURAIS. **Cinema em Cena**, São Paulo, 2011. Disponível em: <https://cinemaemcena.com.br/coluna/ler/762/a-quase-extincao-dos-cinemas-de-rua-no-pais-e-seus-impactos-culturais>. Acesso em: 15 maio 2022.

BALTAR, Mariana. A pornografia é um lugar de reflexão sobre a sociedade. Entrevista concedida a Mariana Filgueiras. **Hysteria**, São Paulo, 2018. Disponível em: <https://hysteria.etc.br/ler/a-pornografia-e-um-lugar-de-reflexao-sobre-a-sociedade/>. Acesso em: 17 maio 2022.

BALTAR, Mariana. Evidência invisível – Blowjob, vanguarda, documentário e pornografia. **Revista FAMECOS**, v. 18, n. 2, p. 469-489,

2011. Disponível em: <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2011.2.9470>. Acesso em: 9 maio 2022.

BALTAR, Mariana. Tessituras do excesso: notas iniciais sobre o conceito e suas implicações tomando por base um procedimento operacional padrão. **Significação: revista de cultura audiovisual**, v. 39, n. 38, 2012, p. 124-146. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/6097/609766000007.pdf>. Acesso em: 16 jun. 2022.

BALTAR, Mariana. Real sex, real lives – excesso, desejo e as promessas do real. **E-Compós**, [S. l.], v. 1, n. 3, p. 1-17, 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.30962/ec.1042>. Acesso em: 25 fev. 2021.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Consumidores e Cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. 3. ed., Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

D'ANDRÉA, Carlos Frederico de Brito. **Pesquisando plataformas online: conceitos e métodos**. 1. ed. Salvador: EDUFBA, 2020.

GOODWIN, Andrew. **Dancing in The Distraction Factory: Music Television and Popular Culture**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. 1. ed., São Paulo: Aleph, 2008.

JENKINS, Henry. **Fans, Bloggers, and Gamers: Exploring Participatory Culture**. 1. ed., Nova Iorque: New York University Press, 2006.

JENKINS, Henry. **Invasores do texto: fãs e cultura participativa**. 1a ed., Nova Iguaçu: Marsupial Editora, 2015.

KARSAY, Kathrin; MATTHES, Jörg; BUCHSTEINER, Lisa; GROSSER, Veronika. Increasingly sexy? Sexuality and sexual objectification in popular music videos, 1995–2016. **Psychology of Popular Media Culture**, 2019. Disponível em: <https://psycnet.apa.org/>

doiLanding?doi=10.1037%2Fppm0000221. Acesso em: 27 jun. 2022.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; MUNGIOLI, Maria Cristina Palma; FREIRE, Claudia Pontes; LEMOS, Ligia Maria Prezia; LUSVARGHI, Luiza; DANTAS, Sílvia Góis; BERNARDAZZI, Rafaela; PENNER, Tomaz Affonso. A autoconstrução do fã: performances e estratégias de fãs de telenovela na internet. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de (Org.). **Por uma teoria de fãs da ficção televisiva brasileira**. 1.ed. Porto Alegre: Sulina, 2015. p. 17–64.

POELL, Thomas; NIEBORG, David; VAN DIJCK, José. Plataformização. Tradução de Rafael Grohmann. **Revista Fronteiras – estudos midiáticos**, v. 22, n. 1, p. 2-10, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.4013/fem.2020.221.01>. Acesso em: 23 ago. 2021.

PORNHUB INSIGHTS. **2021 Year in Review**. 2021. Disponível em: <https://www.pornhub.com/insights/yir-2021>. Acesso em: 16 jun. 2022.

SOARES, Thiago. Percursos para estudos sobre música pop. In: SÁ, Simone Pereira De; CARREIRO, Rodrigo; FERRARAZ, Rogério (org.). **Cultura Pop**. 1.ed. Salvador: EDUFBA/Compós, 2015.

SOARES, Matheus Pereira. **Literacia transmídia na produção dos fãs sobre o universo ficcional de Supernatural**. 2021. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – PPGCOM/UFJF, Juiz de Fora, 2021. Disponível em: <http://repositorio.ufjf.br:8080/jspui/bitstream/ufjf/12601/1/matheuspereirasoaes.pdf>. Acesso em: 1 jul. 2021.

VIEIRA FILHO, Maurício João. Pornhub e acontecimentos midiáticos: dinâmicas plataformizadas e discurso organizacional no campo do pornográfico. In: Seminário Internacional Desfazendo Gênero, 5., 2021, Campina Grande. **Anais do Seminário Internacional Desfazendo Gênero**. Realize Editora, 2021. v. 5. p. 1-13.

WELSH, Irvine. **Porno**. 1. ed. São Paulo: Rocco, 2016.



24

SANDY ALINE PALCZUK
ÉVERLY PEGORARO

Posicionamentos femininos em *Eu a patroa e as crianças*: identidade e representação da personagem Jay Kyle

Sandy Aline Palczuk¹
Éverly Pegoraro²

Eu, a Patroa e as Crianças é um seriado ao estilo sitcom³, que trata em seu enredo da rotina familiar dos Kyle's, uma família negra norte-americana de classe média-alta. Dentre os inúmeros temas abordados, a representação de mulher mãe e esposa são o foco dessa pesquisa, a partir da personagem Janet Marie Kyle, ou apenas Jay, interpretada pela atriz Tisha Campbell-Martin. Contadora, esposa e mãe de três, desde o começo da trama, ela divide-se entre os anseios próprios, para a vida pessoal e profissional, e as expectativas familiares, sobretudo as do marido.

O personagem principal é o marido Michael Kyle. De origem pobre, aos 17 anos engravidou Jay e foi obrigado pelos pais dela a se casar. Mais tarde, abandonou o emprego nos correios para empreender com a transportadora Kyle. Os Kyle's têm suas particularidades e uma maneira única de resolver problemas, sempre com humor. Michael Richard Kyle Junior (George O Gore II) é o filho mais

¹ Graduada em Jornalismo pela Universidade Estadual do Centro Oeste (Unicentro). sandypalczuk@hotmail.com.

² Professora do Programa de Pós-Graduação em Letras da Unicentro e do Departamento de Comunicação da Unicentro. Doutora em comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Líder do Grupo de Pesquisa Comunicação e Interfaces Socioculturais. everlypegoraro@unicentro.com.

³ Do inglês, *situation comedy*, que significa comédia de situação

velho, gosta de rap, fascinado por desenhos e não é o mais inteligente da família. Claire Kyle (na primeira temporada interpretada por Jazz Raycole e, a partir da segunda, por Jennifer Nicole Freeman) é uma menina vaidosa, bonita e que só pensa na aparência, é a filha do meio. A mais nova é Kady Melissa Jheny Spilken Kyle (Parker McKenna Posey), a querida do papai e o bebê da família.

Segundo Silverstone (2002, p. 22), é na mídia que o mundo é apresentado e representado repetida e interminavelmente, por isso, entender como se constrói o feminino em um seriado como este é importante para compreender as representações sobre o ambiente social e cultural no qual estamos inseridos. Além disso, os produtos da cultura da mídia podem “ensinar” o indivíduo como se comportar, pensar, sentir, acreditar, temer ou desejar, pois fornecem modelos prontos do que significa ser homem, mulher, rico, pobre, dentre inúmeras outras identidades (KELLNER, 2001).

Então, para buscar entender o feminino por meio da personagem Jay Kyle, buscou-se analisar as representações de mãe e esposa a partir de dois episódios: o “Piloto”⁴ e o sétimo, intitulado “Estalando e farejando”⁵, a partir da análise fílmica compreensiva na narrativa seriada, proposta por Azubel (2018). O olhar teórico parte dos Estudos Culturais, com a problematização dos conceitos de identidade e representação, a partir de Hall (2006; 2016), Bauman (2008) e Butler (2018), centrando-se nos posicionamentos femininos, ou seja, nos lugares sociais construídos e delegados a elas. A pesquisa centrou-se em analisar a reação da personagem sobre imposições feitas a ela, seja pela sociedade, pela família e, principalmente, pelo marido; em perceber as diferentes perspectivas em relação à sua vida profissional e pessoal da Jay e, ainda, em observar possíveis estereótipos em relação à mulher apresentados no seriado.

⁴ My wyfe and kids. Pilot (seriado). 1ª temporada, 1º episódio. Direção: Andy Cadiff. Roteiro: Don Reo; Damon Wayans. ABC, 28 de março de 2001.

⁵ My wife and kids. Snapping and Sniffing. (seriado). 1ª temporada, 7º episódio. Direção: Philip Charles Mackenzie. Roteiro: Don Reo, Damon Wayans e JJ Wall. ABC, 18 de abril de 2001.

MÍDIA E REPRESENTAÇÃO FEMININA NA CULTURA DE SÉRIES

Por meio de representações ou imagens produzidas na mídia, os sujeitos podem se identificar, ou não, com aquilo que é apresentado. Hall (2016) acredita que o sentido produzido é o que permite que as pessoas cultivem a noção da própria identidade e de pertencimento. A representação, segundo o autor, “é uma parte essencial do processo pelo quais os significados são produzidos e compartilhados entre os membros de uma cultura. Representar envolve o uso da linguagem, de signos e imagens que significam ou representam objetos” (Hall, 2016, p.31).

Na mídia, são representadas diversas identidades, como por exemplo, o que é ser mulher. Segundo Kellner (2001), a cultura da mídia fornece padrões de identidades pelos quais os indivíduos se inserem na sociedade. Em *Eu, a patroa e as crianças*, podemos constatar que representações se formam, fornecendo exemplos acerca do que é ser mulher, mãe e esposa, a partir da personagem Jay Kyle.

Outra questão importante para entender as representações construídas pela mídia é a identidade na pós-modernidade. Autores como Hall (2006) e Bauman (2008) concordam sobre a fragmentação identitária no contemporâneo. Hall (2006, p.13) reitera que “a identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia”. O autor compreende que, nos sujeitos, há identificações que são deslocadas o tempo todo. Já Bauman (2008, p.186) acredita existir um “desencaixe”, pois há várias “caixas identitárias”, com diversos estilos e tamanhos, e todos os indivíduos, em algum momento de suas vidas, viverão a experiência de ocupá-las. Porém, tais caixas não são sólidas nem estáveis, forçam homens e mulheres a se moverem o tempo todo.

Segundo Vieira (2005), cada momento histórico e as experiências particulares também influenciam a identidade do sujeito, interferindo na construção das subjetividades. Assim ocorre com a identidade feminina. Segundo Butler (2018), a criação de uma linguagem capaz de representar as mulheres é de extrema importância

para dar visibilidade e legitimá-las como sujeitos de categoria política, para revelação ou até mesmo distorção do que é ser mulher. Para a autora, “as qualificações do ser sujeito têm que ser atendidas para que a representação possa ser expandida” (BUTLER, 2018, p.15), portanto, a identidade feminina é entendida como como um “efeito de práticas discursivas” (BUTLER, 2018, p.35).

Outro elemento essencial para entender a identidade é o conceito da diferença. Segundo Vieira (2005, p. 210-211), é “por meio da negociação da identidade e da diferença que o sujeito deve ser estabelecido”. Uma dessas diferenças é a divergência na distribuição de papéis entre o público e o privado entre os sexos (ALVES e ALMEIDA, 2015, p. 21). Entende-se que isso advém de uma construção social, fazendo com que, enquanto às mulheres cabem espaços periféricos além da reprodução biológica, aos homens cabem os espaços centrais. Butler (2018) também acredita que a diferença entre os sexos é de extrema importância para as representações dos sujeitos. Segundo a autora,

[...] as mulheres também são uma ‘diferença’ que não pode ser compreendida como simples negação ou como o ‘outro’ do sujeito desde sempre masculino [...] elas não são nem o sujeito nem o seu outro, mas uma diferença na economia da oposição binária, um ardil, ela mesma, para elaboração monológica do masculino. (BUTLER, 2018, p. 36-37)

Essa diferença recai sobre as representações femininas nos seriados pois, ao entender que elas partem de uma construção social, inúmeras identidades plurais femininas passam a ser representadas e reconhecidas (ALVES e ALMEIDA, 2015, p. 21). A título de exemplo, nos primeiros episódios de *Eu, a patroa e as crianças*, Jay é apresentada como uma mulher que acumula papéis. Mãe, esposa e profissional ao mesmo tempo, a personagem está sempre lutando contra as opiniões do marido, que se vê insatisfeito com o emprego da companheira. Como salientam Alves e Almeida (2015), a mídia simula aspectos da vida cotidiana, podendo interferir e formar identidades individuais e coletivas, até mesmo interferir em modos de

pensar, se comportar e desejar. É a partir dessa perspectiva teórica que a presente pesquisa se direciona a refletir sobre representações midiáticas acerca do feminino. Como *Eu, a Patroa e as Crianças* configura-se como um *sitcom*, na sequência, problematiza-se a cultura de séries como um espaço de experiência e interações que ganha força com o *streaming*.

CULTURA DE SÉRIES E LIMITES DO HUMOR

Silva (2014) defende a existência de uma cultura de séries, um fenômeno que ocorre na convergência de três condições: a forma, que diz respeito a novos modelos narrativos; o contexto, que se relaciona com a era digital e tecnológica e, por fim, o consumo das séries. Essas condições reúnem um movimento cultural “mais amplo em torno desses programas, dentro das particularidades dos contextos específicos de produção” (SILVA, 2014, p.243).

Essa cultura de séries é responsável por um novo tipo de consumo que facilita a comunicação com o público, reunindo comunidades que fomentam experiências, informações e discussões. O seriado *Eu, a patroa e as crianças*, por exemplo, mesmo já tendo encerrado sua produção há anos, ainda está inserido na cultura de séries. É possível encontrar diversificados perfis, grupos exclusivos e páginas⁶ na internet para debater episódios e tramas da narrativa. O número de compartilhamentos de vídeos e imagens sobre a série é significativo, além da disponibilização de inúmeros *links* para o acesso ao *sitcom* de forma gratuita, em plataformas como Youtube e Telegram, o que faz com que mais pessoas tenham acesso.

Uns dos principais motivos do sucesso de *Eu, a patroa e as crianças* é o fato de tratar cenas do cotidiano familiar com humor. Lipovetsky (2005, p.132) acredita que a sociedade atual é humorística, pois quase tudo se opera com humor. Essa ideia reflete-se no fenômeno de produção em massa de formas cômicas midiáticas. Entretanto, o autor fala que, a partir do momento que esse discurso toma um lugar agressivo, não pode ser considerado engraçado, porque

⁶ A título de exemplo, os grupos do Facebook “Eu a patroa e as crianças” e “Eu a patroa e as crianças: Forever”.

“não deve ultrapassar um certo limiar de agressão: para além desse limite, surge uma violação, destituída de violação cômica” (LIPOVETSKY, 2005, p.135).

Possenti (2003, p.104) também acredita que se deve ter um limite no discurso do humor, mas não se trata apenas de até onde pode ir, mas sobre onde o humor está. Segundo o autor, a piada “mostra até onde uma língua pode ir para significar”, além de circular pelas margens, por existir momentos quando são adequadas e outros quando são inadequadas. Outra característica apontada por Possenti (2009) refere-se ao argumento que as pessoas usam para beirar o limite do “politicamente correto”, alegando uma forma de censura ou até mesmo limitação da liberdade de expressão. Piadas de mau gosto, de tons racistas, homofóbicas, machistas ou sexistas entram nesse discurso do inadequado. Possenti (2018) salienta que, em certas piadas de mau gosto, enquanto os defensores da liberdade alegam a censura, os que leem o discurso do humor baseado no limite veem abuso, agressão, desrespeito ou falta de educação. Em *Eu a Patroa e as crianças*, há muitas piadas que podem ser consideradas sexistas, machistas e misóginas. Muitas dessas sequências narrativas partem do personagem principal, Michael Kyle e, embora a esposa perceba o tom negativo, ela acha graça, ao invés de repreendê-lo.

IDENTIDADE E REPRESENTAÇÃO DA PERSONAGEM JAY KYLE

Para compreender as representações de mulher, mãe e esposa a partir da personagem Jay Kyle, esta pesquisa segue os parâmetros da análise seriada de cenas previamente escolhidas, conforme proposto por Azubel (2018), em sua metodologia de análise fílmico-compreensiva da narrativa seriada (AFCNS), cuja premissa pauta-se na proposta de Caseti e Di Chio (2013).

Além dos processos de decomposição que descreve e de recomposição que interpreta, a metodologia sugere o seguinte *modus operandi*: 1) selecionar e recortar; 2) descrever e transcrever; 3) reescrever e interpretar e 4) sintetizar e interpretar. A seleção dos

episódios desta pesquisa justifica-se pela temática, mais presente nesta temporada que nas demais. A Jay mãe e esposa é muito mais representada nos primeiros episódios do seriado. Foram selecionados, então, dois episódios da primeira temporada, o primeiro e o sétimo. Ambos, além de darem enfoque a Jay, apresentam fortemente as questões sobre ser mãe e esposa. Em ambos os episódios, foram analisadas sete sequências de cenas que, por questão de espaço, neste texto não serão detalhadas minuciosamente.

No primeiro episódio de *Eu a patroa e as crianças*, a narrativa começa com um conflito de casal. Michael Kyle se vê infeliz no casamento, por conta da vida profissional de Jay Kyle que, segundo o marido, tem negligenciado suas funções de mãe e esposa, além de o marido culpar o mau comportamento dos filhos à ausência da mãe. Um dos aspectos que podem ser observados em todas as sequências é o acúmulo de papéis. Jay tenta conciliar funções e realizá-las com êxito. Desde sua primeira aparição no episódio, a personagem se mostra o tempo todo atarefada. Ela vai de cômodo para cômodo, ouve e conversa com o marido, enquanto faz outras coisas e dá afeto para a filha mais nova. Michael também reafirma o tempo todo que a vida de “mulher de carreira” está prejudicando suas obrigações de mãe e esposa.

Badinter (1985, p. 277) defende existir um “mito sobre o amor materno”. A autora argumenta que, ao não se sacrificar pelo filho, a sociedade vê a mãe como indigna e egoísta, pois “a aptidão da mãe a aceitar o sofrimento é compensada pelas ‘alegrias da maternidade’”. A autora ressalta que não existe uma condição universal para “o ser mãe”, essa é uma característica individual, desenvolvida ao longo do processo e conforme as condições de cada uma. Portanto, nem as características individuais de Jay, nem as imposições do marido sobre a maternidade a fazem ser menos mãe. A visão que Michael Kyle tem de mãe e esposa é a mulher do lar. Isso fica claro em vários diálogos da trama. Por exemplo, ao não discordar de Jay, quando ela ironicamente pergunta ao marido sobre a visão dele de uma esposa ideal “viver descalça e grávida”, ou quando o personagem faz piadas sexistas sobre hormônios femininos e fica satisfeito ao ver – de longe – a esposa realizando tarefas domésticas.

Michael Kyle confessa, em várias sequências narrativas, só alcançar a realização no relacionamento quando tiver um “casamento tradicional”, como o do seus pais. Hall (20016, p. 139) afirma existir o que ele chama de “estereotipagem”, que seria uma forma prática representacional utilizada pela cultura para representar a “diferença”. A última cena do episódio-piloto demonstra a percepção do personagem de família perfeita: todos reunidos, jantando e discutindo (Figura 1). Assim, ele reforça estereótipos sobre a representação de esposa e seus filhos.

FIGURA 1 - CENA DE UMA INTERAÇÃO DA FAMÍLIA KYLE



Fonte: Episódio Piloto. *Eu a patroa e as crianças*. 20'22"

Freire Filho (2010), em suas discussões sobre a felicidade, afirma que a mídia constrói concepções muitas vezes persuasivas sobre o ser feliz. Solnit (2017, p.17) também aborda a existência de fórmulas prontas e padronizadas de como deve ser uma vida feliz. A autora acredita que, muitas vezes, essas fórmulas costumam falhar e, mesmo assim, não deixam de existir, até mesmo convertem-se em uma prisão imaginária que pode acorrentar pessoas que tendem a viver para essas receitas prontas. Michael Kyle entende que a visão de um casamento feliz constrói-se com a mulher dona de casa, cuidando dos filhos e dos afazeres domésticos, e até mesmo apaziguando as discussões fa-

miliares, enquanto ele apenas toma um vinho e admira, de longe. Em um dos episódios, ele até afirma que não pagou os estudos da esposa para que ela tenha uma vida profissional, mas sim para que ajude as crianças nas tarefas de casa. Toda a responsabilidade de Jay, na visão do marido, se resume ao lar. Sua visão de felicidade no casamento pode ser considerada, então, um padrão estereotipado e ilusório, por isso ele se vê infeliz o tempo todo.

Essa percepção estereotipada de Michael Kyle sobre a Jay mãe e esposa pode ser considerada o que Lipovetsky (2007, p.211) associa ao conceito “mulher do interior”, cuja imagem é idealizada apenas para a “esposa-mãe-dona-de-casa” e sua ideologia é “elaborada na recusa da mulher indivíduo, igual e independente”, pertencendo a ela apenas as tarefas do lar. Jay, em alguns momentos, recusa-se a ser essa mulher, buscando sua independência pessoal, encaixando-se então, nas características de um outro conceito apresentado pelo mesmo autor: a “pós-mulher do lar”.

Essa nova mulher, então, busca por independência e responsabilidade profissional, muitas vezes até o encerramento da vida doméstica (Lipovetsky, 2007). No primeiro episódio, em discussão com Jay, Michael Kyle alega que a busca de independência financeira da esposa seria um problema. Jay argumenta querer independência profissional, e não do marido. Então, mesmo que a personagem não queira dar fim às obrigações domésticas, com sua ascensão profissional ela buscaria “afirmar-se como protagonista de sua própria vida”, classificando-se então, como uma “pós-mulher do lar” (Lipovetsky, 2007, p.222).

Outro aspecto observado nos episódios analisados é o uso da linguagem sexista, tanto em imagens quanto em diálogos. Santoro (2007, p. 141) acredita que a língua não é neutra e reflete a sociedade. A autora aponta que uma linguagem sexista seria a predominância do masculino sobre e o feminino. Argumenta que a cultura da mídia exerce um papel fundamental na busca pela igualdade mas, para isso, precisa incluir uma linguagem que rompa esses padrões. Como discutido com os autores Lipovetsky (2005) e Possenti (2003; 2009), o humor não precisa utilizar tons agressivos e ofensivos. As piadas

de Michael Kyle contribuem para uma linguagem sexista e embora Jay o tempo todo questione as falas do marido, ela é representada como alguém que acha graça dessas piadas. Algo que demonstra a subordinação da personagem ao encantamento ao marido, característica que será problematizada mais adiante.

Outros estereótipos apresentados ao longo do primeiro episódio referem-se à mulher que gosta de falar e gastar dinheiro, que consegue tudo o que quer com o jogo da sedução e que fica histérica para demonstrar seus argumentos. Além disso, o corpo da Jay esposa também é usado a partir de uma lógica sexista (Figuras 2 e 3). Goldenberg e Ramos (2007, p.17) argumentam que a super exposição do corpo na cultura da mídia, sob uma perspectiva de “moral da boa forma”, demanda conformidade a determinados padrões de estética e beleza. Essa moral imposta às mulheres, no caso da personagem Jay, se dá com a representação da mulher esposa sempre bem arrumada, até mesmo ao fazer as tarefas domésticas, o que acaba se tornando um fetiche sexual aos olhos do marido.

FIGURA 2 - JAY OUVINDO O MARIDO, MAS CONCENTRADA



Fonte: Episódio Piloto de *Eu a patroa e as crianças*: 0'57"

FIGURA 3 - MICHEL KYLE ADMIRA JAY, ENQUANTO ELA COZINHA.

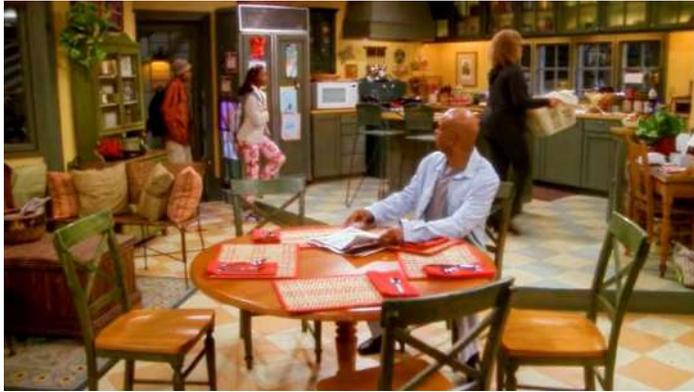


Fonte: Episódio Piloto de *Eu a patroa e as crianças* : 17' 36"

As cenas do primeiro episódio oferecem representações estereotipadas do que é ser mulher, mãe e esposa. Ela precisa ser sexy e estar sempre apresentável, a mãe precisa cuidar dos filhos e se sacrificar por eles, e à esposa cabe as tarefas do lar. Jay representa uma mulher que acumula papéis e, embora não seja totalmente favorável às demandas do marido, submete-se aos desejos dele. Mesmo que Michael Kyle tenha uma visão estereotipada da mulher esposa-mãe-dona-de-casa, Jay oscila entre dois extremos, ora uma “mulher do interior”, ora uma “pós-mulher do lar” que busca independência das obrigações da rotina doméstica. Ambos os conceitos são apresentados por Lipovetsky (2017).

O episódio sete foca na dificuldade que Jay sente em conciliar a vida profissional com as tarefas de casa. Michael Kyle, assim como no primeiro episódio, se vê infeliz com o casamento e, ao chegar em casa e não encontrar a família, se incomoda ainda mais. Nas sequências narrativas, tem-se a representação da mulher atarefada com os serviços domésticos e solitária nesta tarefa: está cozinhando e cuidando da roupa suja ao mesmo tempo, enquanto o marido permanece sentado à mesa, de costas para ela e esperando seu jantar (figura 4).

FIGURA 4 - JAY NA ADMINISTRAÇÃO DAS TAREFAS DOMÉSTICAS



Fonte: Episódio Estalando e farejando. *Eu a patroa e as crianças*.3º 22'

Em muitas discussões com o marido, Jay expressa exaustão, suspira ou revira os olhos, como se fosse algo cansativo e repetitivo falar sempre as mesmas coisas e estar o tempo todo reafirmando a importância do seu papel de mulher de carreira. Em uma das sequências narrativas analisadas, contraria as opiniões de Michael Kyle, que a desafia a ser uma “supermulher”. Ela aceita o desafio e prova que, mesmo depois do expediente do trabalho, consegue tomar banho, lavar roupas e louças e ainda cozinhar os pratos favoritos de todos da casa. Embora exista uma cobrança imposta pelo companheiro sobre os afazeres domésticos, a própria personagem se cobra e se desafia a cumprir todas essas obrigações delegadas a ela. O estereótipo de uma “super mulher”, retratado no seriado, constrói-se sobre as funções do lar: limpar a casa, fazer as refeições, cuidar dos filhos e ainda, agradar o marido.

Na cena em que ela cozinha para a família, a personagem fica excluída das discussões familiares, aparece ao longe ou apenas ocupada com as tarefas domésticas, que não são auxiliadas em nenhum momento pelo marido. Além disso, quando finalmente senta-se, após servir o prato de todos, não serve comida para si mesma. Essa representação da mulher excluída pode ser considerada o que Wolf (2012) designou como “anjo lar”, ou seja, uma mulher

[...] extremamente simpática. Imensamente encantadora. Totalmente altruísta. Excelente nas difíceis artes do convívio familiar. Em suma, seu feitio era nunca ter opinião nem vontade própria, e preferia sempre concordar com as opiniões e vontade dos outros. (WOOLF, 2013, p. 3-4)

Embora Jay, em muitas dessas situações, aparente infelicidade e insatisfação, ela escolhe permanecer na condição pedida pelo marido. Essa situação pode ser considerada um aspecto da “terceira mulher” designada por Lipovetsky (2007). O autor fala da existência de três mulheres. A primeira, diabolizada, desprezada, silenciada, desaparecida e afastada das funções nobres. A segunda, idealizada e adulada, mas ainda assim subordinada ao homem. E, por fim, a “terceira mulher”, quando tudo se torna escolha. A partir dela, ambos os sexos “são reconhecidos como donos do seu destino, mas isso não equivale a uma situação de permutabilidade de seus papéis e lugares” (Lipovetsky, 2007, p. 239). Jay, mesmo que tenha o seu trabalho profissional desvalorizado e lute por ele, ainda escolhe as funções de mãe e esposa designadas a ela pelo marido.

A representação apresentada no seriado referente a “super mulher” também é estereotipada. A mulher que consegue cumprir todas as tarefas do lar com êxito e agradar o marido, aquela esposa que se doa pelo parceiro e aquela mãe que se sacrifica pelos filhos. Todas as tarefas do lar recaem sobre Jay, nenhum membro da família sente-se na responsabilidade de dividir os serviços domésticos. Mesmo que a personagem seja cobrada intensamente sobre essas obrigações por parte do marido, também existe uma cobrança própria, pois ela mesma se desafia a ser essa “super mulher”. Embora Jay seja representada como uma mulher de opiniões próprias, muitas vezes é excluída das convivências familiares por precisar cumprir todas as tarefas domésticas. Contudo, ela se vê feliz em sua condição, configurando-se como a “terceira mulher”, a quem tudo torna-se “escolha própria”, independente das diferenças entre os sexos (LIPOVETSKY, 2007).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da problematização sobre identidade, representação, cultura de séries e os limites do humor na mídia, entende-se que obras midiáticas propiciam representações sobre as quais as pessoas cultivam sua própria definição identitária e de pertencimento. Ver como uma mulher, mãe, esposa e profissional ao mesmo tempo é representada em um seriado pode fazer com que o receptor se identifique, se comporte como, acredite, ou até mesmo deseje aquilo para si. *Eu a patroa e as crianças* produz representações, por meio da personagem Jay Kyle, que são fundamentais para entender como se constrói e se entende o feminino na sociedade contemporânea. Vieira (2005), ao falar sobre a identidade feminina, aponta duas questões importantes: o momento histórico em que vivemos e o conceito da diferença entre as pessoas e os sexos. A representação de Jay se dá por meio de estereótipos, que apenas ressaltam essas mesmas diferenças.

A diferença entre as relações pessoais e profissionais da personagem mostram que Jay dá muito valor ao seu trabalho profissional e, muitas vezes, demonstra exaustão em precisar reafirmar o tempo todo ao marido a importância que sua carreira tem. Mas, embora ela tenha uma vida profissional ativa nos episódios analisados, dá indícios que acabará optando pela esfera doméstica. Na segunda temporada, no episódio intitulado “Jay é despedida”⁷, a personagem perde seu emprego, se vê sobrecarregada e entediada com todas as tarefas do lar e, mesmo assim, quando há uma proposta de recontração, escolhe ficar em casa, cuidando dos filhos e do marido, dando mais importância às tarefas do lar.

A “mulher do interior”, apresentada por Lipovetsky (2007) acaba sendo a idealização da esposa perfeita de Michael Kyle; a mulher a quem prioritária e exclusivamente cabem tarefas domésticas, que está o tempo todo linda e bem arrumada, dando espaço à objetificação do corpo por parte do marido. Jay também incorpora várias facetas identitárias do ser mulher, muitas das quais contraditórias: a

⁷ *My wyfe and kids. Jay gets Fired* (seriado). 2ª temporada, 9º episódio. Direção: James Widdoes. Roteiro: Don Reo; Damon Wayans; James Hannah. ABC, 14 de novembro de 2001.

consumista, que gosta de gastar o dinheiro do marido; a que usa do jogo da sedução para conseguir o que quer; a irracional, que ergue o tom de voz e até fica agressiva quando não consegue o que quer; a egoísta e relapsa que descuida dos filhos; a sacrificial que abdica da própria individualidade em prol dos filhos e do marido; a frágil e insegura, que precisa da presença do companheiro para lhe consolar, ao fim do dia.

Dessa forma, em *Eu a Patroa e as crianças*, temos um produto midiático que camufla, por meio do humor irônico e, muitas vezes, inconveniente e abusivo, as representações do feminino. Jay representa os anseios, as imposições, as contradições e as condições delegadas ao feminino, oscilando entre a “pós-mulher do lar” e a “terceira mulher”, cobrando-se e sendo cobrada, em situações nas quais o humor torna-se o engessamento de estereótipos para o que é ser mulher, mãe, esposa e profissional.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Ivia. ALMEIDA, Alvanita. Introdução. In. ALVES, Ivia. ALMEIDA, Alvanita (Orgs.). **Mulheres em Seriadados**. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia, 2015.
- AZUBEL, Larissa Lauffer Reinhardt. Análise-filmico compreensiva da narrativa seriada: uma proposta metodológica para ler o imaginário em séries de TV. **Revista Geminis**. São Carlos, v.9, n. 2 (p. 29-45). maio./ago. 2018. Disponível em: <https://www.revistageminis.ufscar.br/index.php/geminis/article/view/339/pdf> Acesso em jul. 2022.
- BALOGH, Ana Maria. **O discurso ficcional na tv: sedução e sonho em doses homeopáticas**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002
- BADINTER, Elisabeth. **Um amor conquistado: o mito do amor materno**. Tradução Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1985.
- BAUMAN, Zygmunt. **A sociedade individualizada: vidas contadas e histórias vividas**. Tradução José Gradel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2008.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade**. Tradução Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

FREIRE FILHO, João. Fazendo pessoas felizes: o poder moral dos relatos midiáticos. XIX Encontro da Associação Nacional do Programas de Pós Graduação (Compós), Rio de Janeiro, 2010. Disponível em http://compos.com.puc-rio.br/media/gt4_joao_freire_filho.pdf acesso em 04 mar. de 2022.

GOLDENBERG, Mirian. RAMOS, Marcelo Silva. A Civilização das formas: o corpo como valor. In: GOLDENBERG, Mirian. **Nu & Vestido: dez antropólogos revelam a cultura do corpo carioca**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2007, p.14-27.

VANOYE, Francis. GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise filmica**. Campinas: Papirus, 2002.

HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 22, nº 2, p. 15-46, jul./dez. 1997. Disponível em <https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/71361/40514> acesso em jul. 2022.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, Stuart. **Cultura e Representação**. Tradução por Daniel Miranda e Willian Oliveira. Rio de Janeiro: Editora Apicuri, 2016.

JOST, François. **Do que as séries americanas são sintoma?** Tradução por Elizabeth B. Duarte e Vanessa Curvelho. Porto Alegre: Sulina, 2012.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**. Estudos Culturais: identidade e pós política entre o moderno e o pós moderno. Bauru: Editora Universitária do Sagrado Coração, 2001.

LIPOVETSKY, Gilles. **A Era do Vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo**. São Paulo: Editora Manole, 2005.

LIPOVETSKY, Gilles. **A terceira mulher: permanência e revolução do feminino**. Letras, 2007.

LOZANO, Fernanda Gil. História de las mujeres. Mujeres en la Historia. In: CHAHER

S; SANTORO S. **Las palabras tienen sexo: Introducción a un periodismo con perspectiva de género.** Buenos Aires: Artemisa Comucación Ediciones, 2007. p.34-54

My wyfe and kids. Pilot (seriado). 1ª temporada, 1º episódio. Direção: Andy Cadiff. Roteiro: Don Reo; Damon Wayans. ABC, 28 de março de 2001.

My wife and kids. Snapping and Sniffing. (seriado). 1º temporada, 7º episódio. Direção: Philip Charles Mackenzie. Roteiro: Don Reo, Damon Wayans e JJ Wall. ABC, 18 de abril de 2001.

POSSENTI, Sírio. Limites do Humor. **Revista do programa de pós-graduação em Letras.** Santa Maria, n. 23 (p. 103-110) jan./jun. 2003.

POSSENTI, Sírio. **Os limites do discurso: ensaios sobre discurso e sujeito.** São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

POSSENTI, Sírio. **Cinco ensaios sobre humor e análise do discurso.** 1º ed. São Paulo: Parábola, 2018.

RIBEIRO, Silvana Mota. **Retratos de Mulher: construções sociais e representações visuais do feminino.** Porto: Campo das Letras, 2005.

SIGILIANO, Daiana. CAVALCANTI, Gêsa. BORGES, Gabriela. Feminismo e TV social: a repercussão dos telespectadores sobre o empoderamento de Dana Scully em The X-files. In: **Ficção seriada: estudos e pesquisas.** Org. CASTILHO, Fernanda. LEMOS, Ligia Prezia. São Paulo: Editora Jogo de Palavras, 2018. p. 79-93.

SILVERSTONE, Roger. **Por que estudar a mídia?** São Paulo: Edições Loyola, 2002.

SANTORO, Sonia. La práctica del periodismo de género. In: CHAHER

S; SANTORO S. **Las palabras tienen sexo: Introducción a un periodismo con perspectiva de género.** Buenos Aires: Artemisa Comucación Ediciones, 2007. p.137-152.

SODRÉ, Muniz. O Bios Midiático. **Revista do programa de pós-graduação em comunicação social**. Minas Gerais, v.2, nº 1, p. 108-110, 2013.

SOLNIT, Rebecca. **A mãe de todas as perguntas: reflexões sobre os novos feminismos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

WOOLF, Virginia. **Profissões para mulheres e outros artigos feministas**. Porto Alegre: L&PM Editores, 2012.



25

MAXMILLIAN GOMES SCHREINER
DENISE GABRIEL WITZEL

Os cabelos cortados e enredados nas tramas do saber-poder: discurso, poder e corpos de personagens mulheres na mídia audiovisual

Maxmillian Gomes Schreiner¹

Denise Gabriel Witzel²

“Mas ter a mulher cabelo crescido lhe é honroso, porque o cabelo lhe foi dado em lugar do véu”.

(Coríntios, 11:15)

O corpo e a subjetividade das mulheres têm sido alvo de normatizações e violências específicas ao longo do tempo, afinal, “tão longe quanto se possa olhar no horizonte da história, vê-se apenas a dominação masculina”, como assinala a historiadora francesa Michelle Perrot (2005, p. 468). A epígrafe que abre este texto, uma citação bíblica amplamente repetida e difundida em nossa sociedade, sobretudo no interior de espaços como igrejas e veículos de propagação de certos discursos religiosos, atualiza uma memória discursiva que liga, à mulher, o cabelo comprido como símbolo de feminilidade, fragilidade, santidade, pureza e submissão.

¹ Graduando em Letras Português e Literaturas de Língua Portuguesa na Universidade Estadual do Centro-Oeste (UNICENTRO). Membro do Laboratório de Estudos do Discurso da Unicentro (LEDUNI). Bolsista PIBIC da Fundação Araucária. E-mail: maxgschreiner@gmail.com

² Doutora em Linguística e Língua Portuguesa pela Unesp - Araraquara. Docente na graduação e no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Centro-Oeste. Coordenadora do Laboratório de Estudos do Discurso da Unicentro (LEDUNI). E-mail: witzeldg@gmail.com

Assim como todo o restante do seu corpo, o cabelo da mulher foi discursivizado a partir de uma série de enunciados que visam fundamentar um conjunto de verdades mediante uma perspectiva notadamente machista e patriarcal. Através de dispositivos de poder, como a religião, o matrimônio, a mídia, dentre outros, os cabelos entraram e ainda permanecem na ordem de discursos constituídos por saberes sobre os sujeitos, ou, nesse caso, *as sujeitas*. De acordo com os cortes e penteados que as mulheres ostentam, o uso ou não da tintura, o véu, as tranças e mesmo o fato de não terem cabelos, fazem proliferar uma série de já-ditos sobre os cabelos em sua relação específica com ser mulher. Isso porque a constituição das sujeitas mulheres é inevitavelmente atravessada por uma história tramada por redes de saberes, poderes, e, como pretendemos destacar, por discursos sobre os cabelos.

Refletir sobre discurso, a partir da arqueogenealogia de Michel Foucault (2017), requer pensar em um conjunto de práticas que inclui o verbal e o não-verbal, sem negar a estrutura da língua, mas focalizando o acontecimento, os modos de existência que determinam a materialidade própria de um enunciado resultado do que se fala/prodiz. Tendo em conta a relação inescapável entre discursos, sujeitos e história, partimos do princípio de que o uso que os sujeitos fazem de seus cabelos emaranha-se em relações de saber-poder e, nesse sentido, qualquer manifestação estética realizada nos cabelos é sempre constituída histórica e discursivamente. Em suma, um corte de cabelo não é feito à toa, tampouco por uma vontade individual.

Um exemplo disso é o nome dado ao corte de cabelo curto, utilizado por mulheres, popularmente conhecido como “Joãozinho”³, conforme vemos na série imagética abaixo.

SÉRIE 1: MULHERES-JOÃOZINHO



Fonte: Imagens adaptadas da *internet*.

³ OLIVEIRA, Jorge Marcelo. O *Pixie Cut*, ou Corte de cabelo 'Joãozinho'. **Mundo Moda**, 2016. Disponível em: <https://mondomoda.com.br/2016/10/17/pixie-cut-ou-corte-joaozinho/>. Acesso em: 31/07/2022.

A constituição dessa série, formada com várias imagens de artistas famosas no cenário midiático, leva-nos a pensar como o corte dos cabelos - e um tipo de corte específico -, torna-se uma prática repetível ao longo do tempo, formada interdiscursivamente. Ao pesquisarmos “corte de cabelo + Joãozinho” na *internet*, nos deparamo-nos com uma enormidade de imagens e uma vasta produção de informações sobre como esse corte de cabelo está relacionado a tipos de personalidades femininas e atitudes, ou seja, uma composição de significantes que atrela, novamente, o uso do cabelo a uma história das mulheres.

Ao nos voltarmos especificamente para a designação “Joãozinho”, cabe-nos o questionamento do porquê desse nome. Seguindo a trilha da análise dos discursos definida pelo filósofo Michel Foucault (2017, p. 33), tomamos “Joãozinho” enquanto um enunciado, e isso implica compreender como ele pôde se formar historicamente e em quais realidades – econômicas, sociais, culturais, políticas, etc. – se articula. Assim, importa responder: “como apareceu um determinado enunciado, e não outro em seu lugar?”. Responder à essa pergunta significa compreender as condições de possibilidade de esse enunciado vir à tona, ou seja, como o cabelo torna-se um elemento que funciona dentro de dispositivos de poder e que relaciona as mulheres que cortam à “Joãozinho” a uma posição de enfrentamento da feminilidade que as constituiu historicamente.

Atentos à materialidade do signo linguístico à “Joãozinho”, sobretudo à utilização do sufixo ‘inho’ vemos na manifestação da língua uma complexa relação entre o eu que diz e o poder que incide sobre corpos e sujeitos. Ao utilizarmos esse sufixo de maneira corriqueira, dois sentidos nos chamam atenção: de um lado, o sentido conotativo, apontando para efeitos carinhosos, como quando usado em palavras como “amorzinho”; de outro, o sentido pejorativo, até mesmo desprezível, como em “professorzinho”. Assim, esse signo linguístico enunciado e, mais que isso, o uso do aparato ‘inho’ aponta para fatores externos à língua, em nosso caso, à história das mulheres e de sua subjetivação a partir de relações de saber-poder.

Diante disso, as regras que tornam possível a emergência do

nome de homem “João”, no diminutivo “Joãozinho”, atrelado às mulheres, fazem parte de uma prática que, ao longo da história, tenta incutir a verdade de que o cabelo longo é destinado às mulheres, enquanto o cabelo curto é destinado aos homens, e quem ousa desafiar essa norma pode ser posta em uma posição marginalizada, já que “Joãozinho” não é nem homem o suficiente, tampouco mulher. Com isso, vemos que há, pela nomeação das mulheres que aderem a essa prática, materializada na língua, uma forma de discursivizar mulheres que “querem parecer ser homens” quando cortam o cabelo curto, mas que “não são homens verdadeiros”.

Portanto, o cabelo, comprido ou curto, funcionou, e ainda funciona, como uma parte do corpo tomada como indicador não só de gênero, mas também de sexualidade. Sendo o cabelo comprido uma marca materializável daquilo que confere, socialmente, às mulheres, uma verdade sobre a feminilidade, posta em discurso por uma ordem do saber patriarcal, uma forma de violência que se tornou muito comum é a prática de raspar o cabelo da mulher à força, ato hediondo cometido, quase sempre, por homens⁴. Além da dor física, tal violência também gera sentidos no campo do simbólico, já que é como se o homem retirasse da vítima o que a torna mulher, como se ela não fosse digna de ser mulher porque desobedeceu.

A partir da ótica dos *Estudos Discursivos Foucaultianos*, tomamos, portanto, o ato de cortar o cabelo – ou tê-lo cortado, à força, por outrem – como um “acontecimento discursivo”, ou seja, aquilo que irrompe na história fruto de regras que regem o aparecimento dos discursos, e entendendo discurso como

[...] um bem – finito, limitado, desejável, útil – que tem suas regras de aparecimento e também suas condições de apropriação e de utilização; um bem que coloca, por conseguinte, desde sua existência (e não simplesmente em suas ‘aplicações práticas’) a questão do poder; um bem que é, por natureza, o objeto de uma luta, e de uma luta política (FOUCAULT, 2017, p. 147-148).

⁴ “Mulher tem parte do cabelo raspado pelo marido após discussão em Cascavel, diz polícia”. G1, 2022. Disponível em: <https://g1.globo.com/pr/oeste-sudoeste/noticia/2022/07/04/mulher-tem-parte-do-cabelo-raspado-pelo-marido-apos-discussao-em-cascavel-diz-policia.ghhtml>. Acesso em: 31/07/2022.

Com isso, queremos evidenciar, a partir da arqueogenealogia foucaultiana, que a defesa do cabelo curto ou comprido para as mulheres sempre é feita a partir de uma posição específica dada pelos discursos. Assim como postula Foucault (2017), os enunciados são formados por elementos que tornam possível sua circulação, atualização e transformação. Esses elementos a que o autor se refere são: i) o referente; ii) o campo associado; iii) a posição-sujeito e iv) a materialidade. Enquanto referente, temos a prática do corte de cabelo em si, algo feito nas mais diversas sociedades, carregado de significantes com condições específicas para acontecer, já que os sujeitos são levados a cumprir com uma dada prática de acordo com a posição que lhes é possibilitada no interior de um tipo de governo.

Já o campo associado nos permite mirar como o enunciado - “Joãozinho” - é margeado por outros enunciados que constituem, com ele, uma rede. Pensamos, por exemplo, no dito popular: “Mulher de bigode, nem o diabo pode”, “Mulher tem que se depilar, pois é uma questão de higiene”, ou mesmo o enunciado bíblico de que o cabelo “é o véu da mulher” e, por isso, não pode ser cortado. A rede formada por esses enunciados, como vemos, demonstra como há a circulação de outros dizeres sobre as mulheres e seus corpos, composta em lugares distintos, seja na saúde, na igreja, ou mesmo na família.

A materialidade, enquanto elemento indispensável à caracterização do enunciado é, em nosso caso, o lugar linguístico em que ele aparece, seja nos sites de *internet* que trazem, à tona, o corte de cabelo nomeado como “Joãozinho” e as fotos das atrizes e cantoras que servem de exemplo ao corte de cabelo “Joãozinho”. Assim, como afirma Fernandes (2012, p. 16), “o discurso é exterior à língua, mas depende dela para sua possibilidade de existência material, ou seja, o discurso materializa-se em forma de texto, de imagens, sob determinações históricas.” Conforme já adiantado neste texto, é preciso pensar uma dada formação linguística como a do nome a partir de seu funcionamento sociocultural, naquilo que entrelaça sujeitos com os dispositivos de poder.

Por fim, a posição-sujeito nos evidencia como, nas palavras de Foucault (2017, p. 116) “esse lugar é uma dimensão que caracteriza

toda formulação enquanto enunciado, constituindo um dos traços que pertencem exclusivamente à função enunciativa e permitem descrevê-la”, ou seja, o corte “Joãozinho” só pode ser feito em mulheres. Falar desse corte se refere diretamente às mulheres que o utilizam, e, mais que isso, é, todavia mais importante ao que nos interessa aqui, as mulheres que utilizam esse corte preenchem uma função-sujeito determinada por aquilo que é dado pelo próprio enunciado, a resistência à norma de manter o cabelo comprido para ser mulher.

Atentamos para o fato de que os sujeitos fazem parte do campo discursivo, seu lugar e sua função é possibilitada pelo próprio campo discursivo, já que, conforme Foucault (2010, p. 8), “o discurso não é o lugar de irrupção da subjetividade pura; é um espaço de posições e funcionamentos diferenciados para os sujeitos.” Conforme buscamos evidenciar, o corte de cabelo ou outros atos estéticos que os sujeitos venham a realizar sobre seus corpos, seja pela medicina, pela moda, enfim, nunca parte de uma vontade individual deslocada das condições sócio-históricas em que estamos enredados.

Percebe-se, então, como o corte dos cabelos é um ato analisável pelo tratamento que se pode dar a ele, pensando-o enquanto discurso que cria, a partir daquilo que é dito e visto, posições para os sujeitos se inscreverem nessa prática. Com isso, visamos demonstrar em nosso gesto de análise, como, na mídia audiovisual e tomando personagens populares, o corte de cabelo só é possível ocorrer da forma com que ocorre porque faz parte de uma série de estratégias de controle do corpo das mulheres.

MULAN, SAKURA, ARTE E MARIANA ENREDADAS NAS TRAMAS DO PODER

Para compor o *corpus* de análise deste trabalho, elencamos quatro audiovisualidades: (i) o filme de animação *Mulan* (1998); (ii) a série de anime *Naruto* (2002-2007); (iii) e a série de anime *Arte* (2020); (iv) a telenovela *Orgulho & Paixão* (2018). Conforme destacamos, a partir da proposta teórico-metodológica dos *Estudos Discursivos Foucaultianos*, propomos agrupar essas quatro materialida-

des a partir daquilo que as une e funciona enquanto regularidade nas tramas dessas audiovisualidades: o corte dos cabelos pelo qual as personagens são marcadas e forjadas nas narrativas.

Retomando a indagação foucaultiana sobre a formação dos discursos, nos debruçamos sobre os sentidos que as cenas dos cortes de seus cabelos, ao serem produzidos da forma como foram exibidas e não de outras, (re)produzem verdades sobre os corpos e as subjetividades dessas quatro personagens mulheres: a jovem guerreira *Mulan* do filme homônimo, a ninja *Sakura* do anime *Naruto*, a aspirante à pintora *Arte Spalletti* do anime *Arte*, e a piloto *Mariana* da telenovela *Orgulho & Paixão*.

Ao tomarmos o corte de cabelo enquanto uma prática, podemos observar como as quatro personagens - *Mulan*, *Sakura*, *Arte* e *Mariana* - são obrigadas a realizar tal feito, o que evidencia, para nós, uma regularidade do poder patriarcal que age sobre seus corpos. Há uma regularidade que une essas cenas e enunciados, tornando-se visível a constituição de uma formação discursiva que as possibilita, já que

no caso em que se puder descrever entre um certo número de enunciados, semelhante sistema de dispersão, e no caso em que entre objetos, os tipos de enunciação, os conceitos, as escolhas temáticas, se puder definir uma regularidade (uma ordem, correlações, posições e funcionamentos, transformações), diremos, por convenção, que se trata de uma *formação discursiva* (FOUCAULT, 2017, p. 47, grifos do autor).

Nota-se que o conceito de formação discursiva, conforme destacado por Fernandes (2012) a partir do trabalho de Michel Foucault, parte do entendimento de que é o próprio funcionamento dos dispositivos de saber-poder que possibilitam a dispersão dos enunciados, e que, nessa perspectiva, ao relacionarmos enunciados materializados em diferentes lugares a partir da composição de séries, buscamos o princípio de regularidade a que tais enunciados obedecem.

Nessa perspectiva, o corte de cabelo é tomado enquanto objeto de que tratam os enunciados, constituído discursivamente ao longo da história e definindo, portanto, como iremos mostrar na cons-

tituição das séries, lugares e posições específicas. Com isso, deslocamos o pensamento e a prática metodológica ao não tomarmos as práticas no cinema enquanto representação, tampouco nos interessa descobrir algo que estaria escondido sob os discursos, nosso interesse é o jogo disperso dos discursos ao longo da história que evidenciam a relação sempre tensa do saber-poder que tem como alvo o corpo das mulheres.

Ao trabalharmos com o conceito de audiovisualidades para o recorte das cenas dessas quatro materialidades, estamos propondo a constituição de séries, tal como nos ensina Foucault em sua *A Arqueologia do Saber* (2017) e, a partir dele, Nilton Milanez em *Audiovisualidades: elaborar com Foucault* (2019). Trata-se de uma noção que é móvel, descontínua e heterogênea e que nos permite verificar como os discursos, em sua dispersão, constituem a nós como sujeitos forjados na/pela história.

Como argumenta Foucault (2017), devemos pensar não a partir de um discurso isolado, mas ele compondo um quadro, uma rede em série com outros discursos dispersos ao longo do tempo. No cinema, o trabalho de recorte de imagens, cenas e sons, é um exemplo evidente de como a imagem e o som nunca são fixos, é sempre uma série que os constitui, uma rede com outras cenas já vistas que tornam possíveis outras cenas acontecerem.

É profícua essa forma de tomar um enunciado verbal ou verbo-visual justamente porque podemos relacioná-lo com outros enunciados, materializados em outros objetos fílmicos ou vidiáticos ao longo da história, sem a necessidade de seguir uma cronologia linear, mas sim tomando-os enquanto acontecimentos discursivos, que contam e deixam ver como nos constituímos enquanto sujeitos.

As audiovisualidades, sempre no plural, constituem, segundo Milanez (2019), uma possibilidade de tomar materialidades fílmicas e vidiáticas, entendendo seu funcionamento a partir de discurso para Michel Foucault, ou seja, compreendendo que é possível trabalhar com os discursos - e, nesse caso, com filmes e vídeos -, a partir da ideia de seriação, em que se criam séries de séries no interior e a partir do próprio objeto que está sendo analisado.

Milanez (2019) nos propõe uma forma de refletir sobre o cinema e sua integração com a história, pensando o enlace entre memória histórica e memória filmica, o que significa dizer que as condições de possibilidade para a constituição de um saber produzido no cinema só é possível porque as personagens, em suas vivências, contam a nossa própria história enquanto sujeitos.

Pelas audiovisualidades, nós nos vemos a nós mesmos e, então, podemos dizer que pelas audiovisualidades - por essa formação de séries audiovisuais que toma forma material a partir da cultura de filmes e imagens postas em movimento -, conseguimos dar respostas possíveis à formulação tão cara à Foucault, a de refletir sobre ‘quem somos nós hoje?’

Ainda de acordo com Milanez (2019), tomar a noção de discurso para refletir sobre as audiovisualidades, requer o entendimento de que os filmes e vídeos não materializam a verdade em si, mas abrem para nós a possibilidade de problematizarmos como os regimes discursivos das audiovisualidades, ou seja, o próprio discurso cinematográfico, só pode ser tomado como verdadeiro a partir de uma série de regras que, necessariamente, contam e normatizam a experiência social de formação dos sujeitos.

A busca dessas regras de formação para tais discursos que emergem da materialidade filmica e vidiática aponta para um duplo movimento analítico: o primeiro dá respeito à constituição do cinema enquanto aquilo que diz sobre nós, sujeitos de uma história permeada pelos filmes, vídeos e sons; o segundo refere-se ao entendimento de que forma as personagens “se torna[m] sujeito[s] no interior de audiovisualidades que, em seus desdobramentos, contará[ão] sempre a nossa própria história” (MILANEZ, 2019, p. 11).

Em sua primeira versão, *Mulan* é uma animação dos estúdios da *Disney*, lançada originalmente em 1998⁵, baseada em um conto chinês que apresenta a história da personagem homônima, Hua Mulan, “uma jovem destemida [que] arrisca tudo pelo amor à sua

⁵ *Mulan* teve uma nova versão em formato *live-action* lançada pelos estúdios *Disney* em 2020 em que não há o corte de cabelo. O produtor de *Mulan* (2020), Jason Reed, destaca que “o corte de cabelo no filme original alienou o público chinês por causa de sua imprecisão histórica” (SANTOS, 2020).

família e ao seu país, até se tornar uma das maiores guerreiras da história da China” (DISNEY, 2020). Ela, por ser mulher, não pode ir à guerra no lugar de seu pai. Só são aceitos homens no exército imperial. A função-sujeito que ela deveria preencher naquela sociedade é a de esposa, portanto, a ela se impunha certas condutas, que pudessem levá-la seguramente ao encontro de um possível e desejado marido. Ir à guerra não fazia parte do conjunto de comportamentos considerados válidos para esse encontro, no entanto, é a partir da sua contra-conduta, porque foi para a guerra que ela encontrou seu marido. Por isso, Mulan é considerada “uma das princesas mais empoderadas dos desenhos” (RECREIO, 2021).

Sakura (TV TOKYO, 2002; 2007), por sua vez, é uma personagem que vem à tona a partir do anime *Naruto*. No mundo em que vivem, a sociedade é regida por ninjas, *shinobis* em japonês. O protagonista Naruto é um ninja da aldeia da Folha, uma organização de ninjas que agrupa jovens ninjas em equipes de três para que passem por provas e cumpram missões, com o intuito de ascenderem na hierarquia dos ninjas. Sakura é a *kunoichi*⁶ que faz parte da equipe de Naruto, e por quem ele mantém um interesse romântico. Apesar de estar na mesma equipe do protagonista, Sakura é a que menos recebe destaque nas missões e é considerada como a mais fraca da equipe, pois geralmente é salva por seus companheiros.

O anime *Arte* (SEVEN ARCS, 2020) tem como ambientação a Itália durante o período do Renascimento. Sua protagonista, Arte Spaletti, é uma jovem pintora amadora que: “sonha em se tornar uma artista e contribuir para a revitalização da civilização” (DYWEEN, 2020). Seu pai reconhece sua vontade e paga para ela ter bons professores, no entanto, quando ele vem a falecer, sua mãe não aceita que Arte não se case, pois, na perspectiva dela, sua filha “também precisa ser uma dona de casa gentil” (DYWEEN, 2020). Então, Arte precisa encontrar um tutor para dar continuidade a seus sonhos. No entanto, ela passa a ser execrada pelos ateliês, todos chefiados por homens, porque uma mulher naquela sociedade que divide profissões por sexo não pode ser pintora profissional.

⁶ De acordo com o fundador do Instituto Sankai de Tradições Orientais de São Paulo, Roberto Corrêa de André, *kunoichi*, designa algo como “nove mais um”, fazendo referência direta aos orifícios do corpo, sendo que o “mais um” é especificamente a vagina (GORZONI, 2015).

Por fim, a partir da telenovela brasileira *Orgulho & Paixão* (TV GLOBO, 2018), vêm à tona a personagem Mariana⁷, que tenta efetivar vontades um tanto quanto difíceis de serem concretizadas para uma mulher do início do século XX: dirigir e casar por amor. Na sociedade em que vive, no vale do café no interior de São Paulo, para Mariana e suas irmãs, bem como para as demais mulheres retratadas na novela nesse período histórico, o casamento deveria ser a sua única preocupação.

Tomando essa breve apresentação das personagens, constituímos a segunda série de análise das materialidades supracitadas, em que se torna evidente o choque das personagens Mulan, Sakura, Arte e Mariana com o poder que dita o lugar que elas, enquanto mulheres, deveriam ocupar.

SÉRIE 2: A INTERDIÇÃO POR SER MULHER



Fonte: Imagens adaptadas da *internet*.

A partir da reunião desses vários momentos constitutivos de nossos objetos fílmicos e vidiáticos em análise, vemos funcionar uma produção discursiva que dita os lugares, as posições, as atividades, as profissões e os tipos de comportamento que as personagens mulheres estão sujeitas.

Agrupamos algumas sequências enunciativas das materialidades elencadas, a fim de compreendermos como é verbalizada pelos homens essa posição que as personagens mulheres deveriam ocupar.

⁷ Mariana é baseada na personagem Marianne Dashwood, personagem do romance *Razão e Sensibilidade*, de Jane Austen, publicado originalmente em 1811. Toda a obra de Austen serve como referência para a novela *Orgulho & Paixão*.

<p>Mulan (DISNEY, 1998) - cena em que a personagem enuncia que quer lutar a guerra no lugar de seu pai.</p>	<p>Conselheiro do rei: “Quieta! Seria bom ensinar sua filha a dobrar a língua na presença de homens.”</p> <p>Pai (para Mulan): “Eu conheço o meu lugar, está na hora de você conhecer o seu.”</p>
<p>Sakura (TV TOKYO, 2002; 2007) - cena em que a personagem é desmoralizada por sempre ser ajudada por seus companheiros homens.</p>	<p>Kin (que está segurando o cabelo de Sakura): Minha nossa, mas que cabelo brilhante e sedoso! Quer saber, se perdesse menos tempo usando xampu, e mais tempo treinando seus <i>jutsus</i>, talvez não estivesse nessa encrenca.</p> <p>Sakura (falando para si própria): Não adianta, eu estou sem forças... Bem feito, Sakura, você decepcionou todo mundo de novo.</p>
<p>Arte (SEVEN ARCS, 2020) - cena em que a personagem tenta ser aceita como aluna aprendiz em um ateliê de pintura.</p>	<p>Arte: “Pelo menos veja meus desenhos antes...”</p> <p>Pintor 5: “Não preciso ver!”</p> <p>Arte: “Por que não?”</p> <p>Pintor 5: “Por quê? Porque você é mulher!”</p> <p>Outros enunciados que Arte lembra das dezessete vezes que havia tentado mostrar seus desenhos para algum chefe de ateliê: “Você quer ser aprendiz mesmo sendo mulher?! Uma mulher que desenha?! Não vou deixar uma mulher entrar no meu território!”</p>

<p>Mariana (TV GLOBO, 2018) - cena em que a personagem tenta ser aceita na competição de corrida de motos.</p>	<p>Xavier: (se dirigindo ao Coronel Brandão, par romântico de Mariana): O Coronel sabe muito bem que para correr tem que ser homem!</p> <p>Juiz da corrida: Deve se retirar, esse não é um lugar para moças.</p> <p>Xavier: Você não é bem-vinda aqui, fora!</p> <p>Juiz da corrida: Vá arrumar sua casa!</p> <p>O restante dos homens presentes na cena começa a gritar: Fora! Fora!</p>
---	---

Esses enunciados não emergem sem que haja uma possibilidade de relação entre as personagens com uma rede de discursos e poderes agindo sobre as mulheres. Destaca-se que há um funcionamento discursivo em nossa sociedade, atualizado pelas materialidades, que diz, ao longo da história, que a mulher não deve lutar uma guerra, praticar artes marciais, ser uma artista e, tampouco, ser uma reconhecida esportista. Apesar de esses discursos parecerem ultrapassados para nossa atualidade, eles são reconhecidos, e o fato de não parecerem estranhos, a ponto de serem utilizados na contemporaneidade, denota, portanto, os fios históricos que enlaçam a subjetividade das mulheres, ontem e hoje.

Como dito anteriormente, Foucault (1987) aponta para o fato de que devemos verificar como os discursos estão sempre relacionados às práticas de poder, constituindo um imbricamento entre saber e poder. Para o autor, “não há relação de poder sem constituição correlata de um campo de saber; nem saber que não suponha e não constitua ao mesmo tempo relações de poder” (FOUCAULT, 1987, p. 31). Interdiscursivamente emerge destas cenas uma formação discursiva patriarcal, que só pode funcionar se observarmos as distintas relações macro mas também micro em que as personagens são levadas a enfrentarem o poder que visa agir sobre seus corpos.

Focalizamos a terceira série constitutiva deste estudo, em que as personagens são levadas a agirem sobre seus corpos ou, no caso de Mariana, em que os homens agem sobre ela.

SÉRIE 3: O CORTE DE CABELO E A MODIFICAÇÃO DE SI MESMAS



Fonte: imagens adaptadas da *internet*.

Atentos à afirmação de Foucault (2021, p. 242) de que só se constrói uma arqueologia das ciências humanas “pelo estudo dos mecanismos que penetram nos corpos, nos gestos, nos comportamentos”, com essa série, visamos mostrar como o corpo é um espaço em que age o poder. Isso porque o corpo é essa “superfície de inscrição dos acontecimentos”, o lugar em que somos atravessados pela história, “a história arruinando o corpo” (FOUCAULT, 2021, p. 65). Em se tratando do corpo das mulheres, ele está no centro das relações de poder de maneira mais imediata, constituindo-se como um espaço/lugar específico por onde o poder age e produz subjetividades.

A partir da arqueogenealogia foucaultiana, entendemos que os cortes dos cabelos de Mulan, Sakura, Arte e Mariana não acontecem à esmo, mas, sim, pelo poder que as une por meio dessa prática, e o que faz com que os homens cortem o cabelo de Mariana à força em *Orgulho & Paixão* é o fato de que os sujeitos são atravessados pela história, porque o corpo, ainda com Foucault,

também está diretamente mergulhado num campo político; as relações de poder têm alcance imediato sobre ele; elas o investem, o marcam, o dirigem, o supliciam, sujeitam-no a trabalhos, obrigam-no a cerimônias, exigem-lhe sinais” (FOUCAULT, 1987, p. 29).

Dessa forma, torna-se evidente que para se inscreverem em práticas “de homens”, subjetivando-se de modo a ingressar no universo saturado de virilidade, as personagens precisaram passar por uma transformação: o corte de algo que constitui seus corpos e suas subjetividades femininas, os cabelos. Essa prática, por mais simples que possa parecer, está inscrita em um jogo de relações que só é possível desfiar quando analisamos a história das mulheres e como o poder age sobre seus corpos. Materializadas no cinema e na televisão, a constituição das sujeitas mulheres é atravessada por práticas que as levam a ter de justificar suas ações, e mudarem a si mesmas, para entrar na ordem histórica do “masculino”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Assim como afirma a historiadora das mulheres, Michelle Perrot (2005, p. 447), “toda mulher em liberdade é um perigo, e ao mesmo tempo, está em perigo, um legitimando o outro”, torna-se necessário pensar em como as práticas que nos constituem enquanto sujeitos são materializadas na mídia, especificamente aquelas que em imagens e discursos nos mostram a necessidade de personagens mulheres terem de transformar a si mesmas para ascenderem a um cargo, a uma profissão, ou mesmo para receberem algum tipo de reconhecimento.

A partir da inquietação que sentimos ao vermos cenas em que personagens mulheres são alvo de um poder que “corta” seus cabelos, criamos séries de audiovisualidades com as personagens Mulan, Sakura, Arte e Mariana, tornando evidente que age sobre elas uma formação discursiva de ordem patriarcal quando elas são interditas de praticar certas atividades.

Com isso, evidenciamos que há uma ligação entre o cabelo comprido e a fragilidade, ancorados numa memória discursiva que ligou, historicamente, à mulher - e seu cabelo comprido que a torna “mais feminina” - o estereótipo de ser frágil e estar disposta ao matrimônio. Dessa forma, o corte dos cabelos produz, nos corpos e nas subjetividades das personagens supracitadas, uma necessidade de rompimento com a própria feminilidade.

A constituição das séries mostra que a prática do corte de cabelo nos forja enquanto sujeitos, especificamente quando tomamos a história das mulheres. Na medida em que essa prática está enredada em uma história de punição e transformação de si, as materialidades fílmicas e vidiáticas que elegemos para a análise evidenciam como o poder patriarcal age sobre as mulheres e faz parte da memória de audiovisualidades a que temos acesso na contemporaneidade: *Mulan*, uma das princesas da *Disney*, *Sakura*, a personagem mulher mais relevante da famosa série *Naruto*, *Arte*, personagem de um dos animes aclamados no ano de 2020 e *Mariana*, personagem de uma novela global.

Foi nosso intuito mostrar, com este gesto de análise, a proficiência das pesquisas que articulam a reflexão sobre os discursos que constituem a mídia em sua relação com a história das mulheres, em que se percebe um jogo que conta e trama a nossa própria história enquanto sujeitos, os poderes que agem sobre nós, e a necessidade de enfrentamento a eles.

REFERÊNCIAS

ARTE. Direção: Takayuki Hamana. Roteiro : Keiko Yoshida. Tokyo: **Seven Arcs**, 2020. Anime (12 episódios).

BÍBLIA Sagrada: Antigo e Novo Testamento. ed. revista e atualizada. São Paulo: Almeida, 2005.

DYWEEN. *Arte* 2ª temporada. **NN The Blog**. Disponível em: <https://nntheblog.com/pt-br/arte-temporada-2-data-de-lancamento/>. Acesso em: 30/07/2022.

FERNANDES, Cleudemar Alves Fernandes. **Discurso e sujeito em Michel Foucault**. São Paulo: Intermeios, 2012.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**: nascimento da prisão. Tradução de Raquel Ramallete. 27ª ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos**. Repensar a Política. MOTTA, Manoel Barros da (Org.). Tradução de Ana Lúcia Paranhos Pessoa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010. v. 6.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 8. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2017.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. MACHADO, Roberto. (Org.). 12ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2021.

GORZONI, Priscila. Existiram mulheres ninjas e samurais? **Superinteressante**, 2015. Disponível em: <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/existiram-mulheres-ninjas-e-samurais/#:~:text=J%C3%A1%20as%20kunoi-chi%20>. Acesso em: 30/07/2022.

MILANEZ, Nilton. **Audiovisualidades**: elaborar com Foucault. Londrina: Eduel; Guarapuava: Ed. Unicentro, 2019.

MULAN. Direção: Tony Bancroft, Barry Cook. Roteiro: Rita Hsiao, Chris Sanders. Estados Unidos da América: **Disney**, 1998. Cinema (1h 28min).

NARUTO. Direção: Hayato Date. Roteiro: Masashi Kishimoto. Tokyo: **TV Tokyo**, 2002-2007. Anime (220 episódios).

ORGULHO E PAIXÃO. Direção: Fred Mayrink. Roteiro: Marcos Bernstein. Rio de Janeiro: **Estúdios Globo**, 2018. Telenovela (162 capítulos).

PERROT, Michelle. **As mulheres ou os silêncios da história**. Tradução de Viviane Ribeiro. 1. ed. Bauru: EDUSC, 2005.

SANTOS, Taynara. Mulan: a polêmica por trás do corte de cabelo. **Garotas Geeks**. 2020. Disponível em: <https://www.garotasgeeks.com/mulan-a-polêmica-por-tras-do-corte-de-cabelo/>. Acesso em: 30/07/2022.



26

RAQUEL CAMPOS DA CRUZ

Relacionamento com fãs: o posicionamento da Warner Bros. diante dos comentários transfóbicos de J.K. Rowling

Raquel Campos da Cruz¹

Lançado nos anos 1990, a franquia Harry Potter cresceu com seus fãs, mudou de nome para Mundo Bruxo - por incluir as experiências dos parques temáticos e a história dos filmes Animais Fantásticos - e moldou parte de duas gerações. Até hoje, a história alcança um número expressivo de crianças e adolescentes e serve de refúgio para alguns leitores. Como examinaremos ao longo deste trabalho, é característico do fandom interagir com a história de forma a criar narrativas paralelas. Dessa maneira, é esperado que questões que infrinjam o cânone causem grande comoção.

Ao proferir comentários ofensivos contra a comunidade transgênero, J.K. Rowling iniciou uma crise entre os fãs que acabou respingando na imagem da Warner Bros. e demandando da empresa uma resposta estratégica. Desta maneira, este trabalho tem como objetivo analisar o desencadeamento desses fatos, perguntando: por quais razões a Warner Bros. escolheu agir por meio de ações pontuais? Quais aspectos do comportamento dos fãs interferiram nesse processo?

¹ Mestranda do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Unesp - Universidade Estadual Paulista. Bacharela em Comunicação Social - Relações Públicas pela Uel - Universidade Estadual de Londrina. ccruz.raquel@gmail.com

Para elaborar esta resposta, iremos contextualizar os fatos, observando as declarações de J.K. Rowling, da Warner Bros. e das celebridades dos filmes de Harry Potter e de Animais Fantásticos. Coletamos tweets feitos pela autora nas datas de 19 de dezembro de 2019, 06 de junho de 2020 e 10 de junho de 2020 e as declarações dadas tanto pela empresa, quanto pelos atores da franquia, Daniel Radcliffe, Emma Watson, Rupert Grint e Eddie Redmayne. Escolhemos esta amostra propositalmente por interpretarem os principais personagens do Mundo Bruxo e por terem sido os que se manifestaram oficialmente. Essas declarações foram feitas entre os dias 06 e 10 de junho de 2020, em veículos de imprensa - Sunday Times, por Rupert Grint, e Variety, por Eddie Redmayne -, pelo Twitter de Emma Watson, e pelo website da organização The Trevor Project, cuja Daniel Radcliffe é apoiador.

Para iniciar, revisaremos a literatura acerca dos fandoms e, especificamente, dos fãs de Harry Potter.

RELACIONAMENTO COM FANDOMS

Os fãs são um tipo de público com algumas peculiaridades. Jenkins (1992) explica que os fandoms, a maneira como os fãs se agrupam, são um modo de recepção específico porque conhecem detalhadamente a narrativa da qual compartilham, de tal forma que assistir a um filme ou série torna-se uma interação social por vezes maior até que a própria obra. Esta forma de consumo leva a uma participação crítica a qual acaba por pressionar as produtoras de audiovisual a incluir as ideias e os conteúdos produzidos pelos fãs.

No caso da franquia de Star Wars, por exemplo, a produção de conteúdo sempre foi tão ativa que acabou gerando uma narrativa paralela a ponto de existir o cânone oficial, produzido por George Lucas, e as histórias dos fãs com visibilidade comercial. Em alguns casos, o criador da saga chegava a empregar alguns fãs em novas produções, tamanha era a admiração dele por essas novas histórias. Contudo, essa produção paralela começou a incomodar as empresas detentoras dos direitos da franquia, o que demonstrou a vulnera-

bilidade deste relacionamento. Para limitar e controlar a produção, plataformas oficiais foram criadas, mesmo assim, isso não foi o suficiente para conter as histórias alternativas. Por mais que os conglomerados de mídia relutassem, a produção dos fãs ganhou autonomia e, na visão de Hollywood, estava competindo com a saga, além de interferir na sua reputação. (JENKINS, 2006, p. 131-168).

Embora a inclusão dos fãs de Star Wars na franquia tenha acontecido como forma de agradar os fãs e de criar um diferencial mercadológico para o negócio, este é um tipo de relacionamento sensível e interdependente, com o qual as empresas tendem a tomar cuidado. (JENKINS, 2006).

Se por um lado os conglomerados desejam vender histórias mais atrativas para os fãs, estes também têm interesse não só em consumir, mas em participar. Incluir a voz dos fãs é um ponto fundamental para a sobrevivência das franquias, ao passo que, não a considerar pode causar problemas ainda maiores para as produtoras. Ainda no caso de Star Wars, como comenta Jenkins (2006), o relacionamento com George Lucas se enfraqueceu. E, por uma questão temporal, embora os estudos do autor não contemplem esta questão, o acúmulo de crises com Lucas chegou ao ponto de, em 2012, a produtora Lucasfilm ser vendida à Disney.

Jenkins (1992) ainda menciona a capacidade dos fandoms de pressionar as empresas em outros temas, para além das obras, em questões latentes na sociedade contemporânea. Isto porque, ao mesmo tempo em que são compartilhadas ideias utópicas nesses grupos, é por meio desse tipo de imaginação que é possível encontrar soluções para problemas reais.

O que podemos observar aqui é um comportamento organizacional a favor da proteção da reputação, sempre com o empenho em proteger a franquia, ao mesmo tempo em que se tenta agradar os diversos segmentos de público. A postura é conservadora no sentido de fazer a manutenção de uma determinada lógica de produção. Da mesma forma, a aversão à mudança é um comportamento perpetuado. Também não está claro se essas empresas têm a intenção de conduzir certos debates a um diálogo, tampouco se há preocupação

em interferir nessas dinâmicas para minimizar seus aspectos nocivos. Esta sim seria uma atitude inovadora.

Por outro lado, os conflitos emergem de questões em relação à propriedade intelectual. Se é próprio dos fãs almejar o reconhecimento criativo, em contrapartida, os conglomerados de mídia resistem em compartilhar a autoria. É de interesse destes que aqueles deem visibilidade aos produtos audiovisuais; assim, a diversificação comercial pode acontecer em outros segmentos. Ainda, é importante refletir: se a internet proporciona essa interação a ponto de mudar as relações sociais, quanto tempo mais outras organizações, de outras naturezas conseguiram insistir nesta conduta?

Com estas ponderações, iremos a seguir nos debruçar sobre as questões específicas do fandom de Harry Potter.

FÃS DE HARRY POTTER

A franquia de Harry Potter está cercada de desentendimentos entre os fãs, a autora e a Warner Bros. em temas que circundam das questões legais de propriedade intelectual até as sociais sobre gênero. Além disso, foi uma das primeiras a introduzir temas sobre a educação de crianças e as dinâmicas de sala de aula. A história do fandom pode ser dividida por fases da vida, acompanhando o amadurecimento de seus participantes.

Com o lançamento e popularização do livro, Jenkins (2006) relata sobre o que foi intitulado de Potter Wars. Uma guerra em duas partes envolvendo os fãs de Harry Potter, a Warner Bros. e grupos religiosos. Na primeira, a empresa atacou os fãs por causa dos direitos autorais da obra. À época, era comum que os conglomerados de mídia não soubessem lidar com a produção de fãs. Dessa maneira, quando a produção dos filmes começou, houve uma caçada contra os websites produtores de fanfiques.

Os livros de Harry Potter deram início a um movimento de letramento entre os fãs. Por meio das histórias inspiradas no cânone, as crianças puderam desenvolver um interesse afetivo. O principal exemplo dado por Jenkins (2006) é do website The Daily Prophet,

criado por Heather Lawver, uma estudante que, na época, procurava uma nova maneira de incrementar as experiências educacionais de crianças ao redor do mundo.

Ao desenvolverem personas, as crianças podiam imaginar cenários reais em ambientes fictícios. Assim, elas davam conselhos umas às outras, estimulando a empatia e desenvolvendo o autoconhecimento. (JENKINS, 2006, p. 176).

Este tipo de interação começou, então, a modificar o jeito com que se compreendia a autoria. Se todas as pessoas ganham a habilidade de escrever sobre o que elas consomem, logo o processo de criação se desmistifica, ficando evidente que para criar algo novo é preciso se apropriar do que já existe. (JENKINS, 2006, p. 179).

Embora J. K. Rowling e a editora Scholastic apoiassem a produção dos fãs, a Warner Bros. tinha uma visão um pouco diferente. No começo as empresas tiravam do ar temporariamente os websites com domínios relacionados à franquia para analisar o conteúdo e a intenção da produção. Assim, seria possível distinguir a produção amadora da exploração comercial indevida. Este comportamento foi visto como uma forma de controle. Em alguns casos era permitido continuar a produção, seguindo algumas regras; caso elas fossem quebradas, a plataforma saíria do ar. (JENKINS, 2006, p. 185)

Assim, Lawver fundou uma organização para unir os fãs: a Defense Against the Dark Arts. Ela enfatizava que a produção de fãs ajudou a popularizar os livros, dessa forma, a organização fez uma petição que pudesse ser repercutida para outras franquias com a intenção de que os fãs produzissem livremente. Como comenta Jenkins (2006, p. 187-198), a empresa argumentou que não sabia da potência dos fãs e agiram como de costume. Conseqüentemente, quando a Warner Bros. liberou a produção de fãs, a ação foi vista como uma forma simbólica de apaziguar o embate, sem a intenção de realmente resolver a questão.

Para Jenkins (2006, p. 190, tradução nossa), “a mudança é mais provável de ocorrer mudando a maneira como os estúdios pensam sobre as comunidades de fãs do que reformulando a lei”. Isto porque o sistema legal não é capaz de dar conta desses casos e as empresas

de mídia deveriam ter mais interesse em incluir os fãs do que controlar a propriedade intelectual.

As obras de Harry Potter também sempre foram cercadas de polêmicas em relação ao folclore pagão. Na segunda parte dos conflitos, Jenkins (2006) cita as tentativas de grupos religiosos variados em banir os livros de escolas e bibliotecas públicas. Como o autor menciona, o interesse pela educação infantil surge da ideia que “moldar a infância é muitas vezes visto como uma forma de moldar a direção futura de nossa cultura.” (JENKINS, 2006, p. 171, tradução nossa).

Nesse sentido, esses grupos tinham preocupação com o estímulo infantil a práticas ocultas. Para eles, este conteúdo poderia levar a consequências durante a fase adulta. Tal pensamento influenciou, então, a decisão de gestores escolares, que proibiram atividades com as obras. Em reação, alguns educadores passaram a lutar contra a censura e pelo direito das crianças ao acesso a livros pelos quais se interessavam e com os quais tinham uma conexão afetiva. A metodologia do Daily Prophet foi um exemplo crucial para o sucesso desta reivindicação. Como consequência, outros grupos religiosos encontraram no letramento uma forma de educar as crianças para interpretar a história de acordo com os preceitos cristãos. (JENKINS, 2006, p. 192-205).

Conforme os fãs foram atingindo a adolescência, questões de gênero foram aparecendo. Como Karlsson e Olin-Scheller (2015) comentam, a internet possibilitou que as pessoas expressassem outras identidades a partir dos avatares. Isto abriu espaço para que interações heteronormativas em histórias de ficção fossem questionadas.

Os estudos sobre fanfique demonstram que a maior parte de seus escritores são mulheres, enquanto Harry Potter é a obra com o maior número desses textos. Neste contexto, os fãs ganharam a oportunidade de quebrar estereótipos. “Nessa perspectiva a dicotomia entre identidade sexual masculina e feminina pode ser borrada nas fanfics, e como consequência os fãs podem explorar alternativas queer à heteronormatividade da cultura popular.” (KARLSSON; OLIN-SHELLER, 2015, p. 170, tradução nossa).

Ainda assim, as histórias de Harry Potter têm como herói um

menino heterossexual e, nelas, as mulheres só são permitidas a agir quando os homens autorizam. (KARLSSON; OLIN-SCHELLER, 2015). O cânone também não se aprofunda em temas sobre sexo e gênero. Na verdade, a obra trata de linhagens, separadas entre puro sangue e trouxas, e da constituição de famílias tradicionais. (WALTON, 2018).

Nesse aspecto, dois grandes fansites, Mugglenet e Leaky Cauldron, foram pioneiros na formação de opinião dos fãs. Walton (2018) pontua que a criação dessas plataformas coincidiu com o estabelecimento da Web 2.0 de tal maneira que as interações do fandom foram depois replicadas entre outros espaços digitais. Com isso, comportamentos nocivos que vemos hoje nas redes sociais já podiam ser observados à época do que ficou conhecido como “shipping wars”.

Entre os fandoms, o termo “ship” remete à formação de casais entre personagens. O estudo de Walton (2018) lida com a rivalidade formada entre os fãs em relação ao desfecho dos personagens Harry, Hermione e Ron. À ocasião, a polaridade era marcada pelos que defendiam o relacionamento de Harry com Hermione contra os apoiadores de Ron e Hermione. Isto é, uma discussão sobre um casal formado por um homem e uma mulher e que culminaria numa nova geração de personagens. Ademais, o antagonismo entre Hermione e Gina acabou predominando no debate.

O papel do Mugglenet e do Leaky Cauldron nessa situação foi fundamental. Enquanto funcionavam como intermediários entre J.K. Rowling e os fãs, tinham a preocupação em produzir um conteúdo adequado para crianças. Por mais que conteúdo sexual fosse tolerado em algumas fanfiques, as com casais homossexuais eram censuradas. Segundo Walton (2018), isso se mantinha por causa do cânone e em nome da proteção dele. Estereótipos de gênero sempre foram representados nos livros e mesmo com a revelação sobre a sexualidade de Dumbledore, pouco modificava as relações estabelecidas.

Da mesma forma, Tosenberger (2008) pontua que relacionamentos de personagens do mesmo sexo é o tema mais comum entre as fanfiques de Harry Potter e que J.K. Rowling sempre esteve ciente disso. Quando a autora revelou a sexualidade de Dumbledore,

esses fãs não ficaram surpresos, mas retornaram a debater o cânone. Qual teria sido a intenção dela? Para alguns, ao não dar a devida visibilidade, deixando apenas pistas sutis, Rowling tratou do assunto como se a sociedade estivesse em um estado total de equidade entre as minorias. Além do que, este arco reforça o estereótipo de que personagens gays merecem uma vida de solidão ou a morte.

Mais recentemente, com os fãs já na vida adulta e com a emergência migratória, a personagem Cho Chang simbolizou a demanda pela inclusão da etnicidade. Além de carregar estereótipos da comunidade asiática, como ter o nome realçando o sotaque anglo-asiático e ser uma coadjuvante inferior às outras meninas da história, ela também é a única representante deste grupo. Isto se torna um problema porque, como explica Lee (2020), perde-se a possibilidade de trocar perspectivas e assim, a habilidade de aprender com elas.

Quando não vemos personagens diversos e matizados que parecem, soam, pensam e amam como pessoas reais, isso pode limitar não apenas as possibilidades que imaginamos para nós mesmos, mas também o que os outros veem como possível para e conosco. (LEE, 2020, p. 122, tradução nossa).

Todos esses casos fazem perceber que o fandom de Harry Potter abriu caminho para uma nova forma de aprendizado mais participativa. As crianças, hoje adultas e com essas dinâmicas bem estabelecidas em suas vidas, puderam trocar experiências entre si e aprender umas com as outras. O espaço digital também foi importante para que pudessem se expressar mais livremente, diferente de como o faziam no mundo real.

As fanfiques permitiram que os fãs explorassem peculiaridades de personagens do cânone com pouco destaque e que criassem a partir de seus pontos de vista. Por mais que a história apresentasse as ideias de uma autora branca de primeiro mundo, as versões alternativas ofereceram diversidade e inclusão. Isto ainda é essencial para corrigir possíveis falhas que ainda poderão aparecer conforme a sociedade evolui.

Para adicionarmos uma nova interpretação do relacionamento

dos fãs de Harry Potter com J.K. Rowling e a Warner Bros., apresentamos na sequência uma observação do caso de transfobia no fandom.

J.K. ROWLING E TRANSFOBIA

Como vimos, o histórico do relacionamento com os fãs de Harry Potter é repleto de pontos sensíveis. Para analisarmos nosso objeto de estudo, é importante, primeiro, que tenhamos em mente a sequência de acontecimentos os quais desencadearam a crise dos fãs de Harry Potter, com a autora J.K. Rowling e a empresa Warner Bros. Dessa forma, para melhor organizarmos esses fatos, elaboramos uma linha tempo, que pode ser observada abaixo.

TABELA 1 - LINHA DO TEMPO

19 de dezembro de 2019	J.K. Rowling tweeta apoio Maya Forstater
06 de junho de 2020	J.K. Rowling comenta reportagem sobre higiene menstrual
08 de junho de 2020	Daniel Radcliffe comenta tweet de J.K. Rowling
10 de junho de 2020	Warner Bros. lança nota à imprensa Emma Watson tweeta seu posicionamento Eddie Redmayne dá entrevista à Variety J.K. publica carta em seu website
12 de junho de 2020	Rupert Grint faz comentário ao Sunday Times

Fonte: a autora

Em 19 de dezembro de 2019, J.K. Rowling fez uma publicação de apoio, em seu Twitter, à pesquisadora Maya Forstater, que havia sido demitida de seu emprego na época, por se opor ao Ato de Reconhecimento de Gênero do Reino Unido, proferindo declarações consideradas transfóbicas. Tal fato gerou um processo trabalhista na corte britânica, com o entendimento de que as declarações de Forstater eram ofensivas e violavam a dignidade das pessoas transgênero. (LEWIS, 2019).

FIGURA 1: TWEET DE J.K. ROWLING EM APOIO À MAYA FORSTATER.



Fonte: Perfil de J.K. Rowling

Isso gerou uma forte reação dos seguidores da autora. Até o dia 27 de janeiro de 2022, foram 59.626 comentários, 35.106 republicações e 252.516 likes. Tivemos acesso a apenas 411 dos comentários, feitos em dias variados. Do total, 326 (79,3%) demonstravam apoio à J.K. Rowling, a maioria deles, 285 (87,4%), expressavam reclamação contra a política de remoção de conteúdo e de contagem de likes do Twitter. Enquanto isso, o restante, 85 tweets (20,7%), se colocavam contra ela, expressando decepção e afirmando que a mentalidade propagada incitava o ódio, ao mesmo tempo em que era um comportamento contraditório, uma vez que a história de Harry Potter prega a empatia.

Desses números, é preciso ressaltar que este é um debate ainda vivo na plataforma e que há uma tentativa de reativar a visibilidade do tweet especialmente em sua data de aniversário de publicação. Além disso, a distância temporal entre a análise dos dados e o acontecimento dos fatos são um ponto limitador deste estudo justamente pelas restrições de acesso da plataforma.

Após essa reação a autora ficou alguns meses sem se manifestar nas redes sociais. Até que, durante a pandemia, no mês do orgulho LGBTQ, ela voltou para um concurso de desenhos. A ideia era premiar com visibilidade desenhos de crianças com personagens de seus

livros infantis. Entre a divulgação desses desenhos, J.K. Rowling curtiu e seguiu alguns perfis de pessoas tidas como transfóbicas nesses ambientes online. Dentre esses perfis, ela compartilhou um artigo sobre higiene menstrual, no dia 06 de junho de 2020, fazendo um jogo de palavras e indagando: “Pessoas que menstruam.’ Eu tenho certeza de que havia uma palavra para essas pessoas.”.

FIGURA 2: TWEET DE J.K. ROWLING COMENTANDO ARTIGO SOBRE HIGIENE MENSTRUAL.

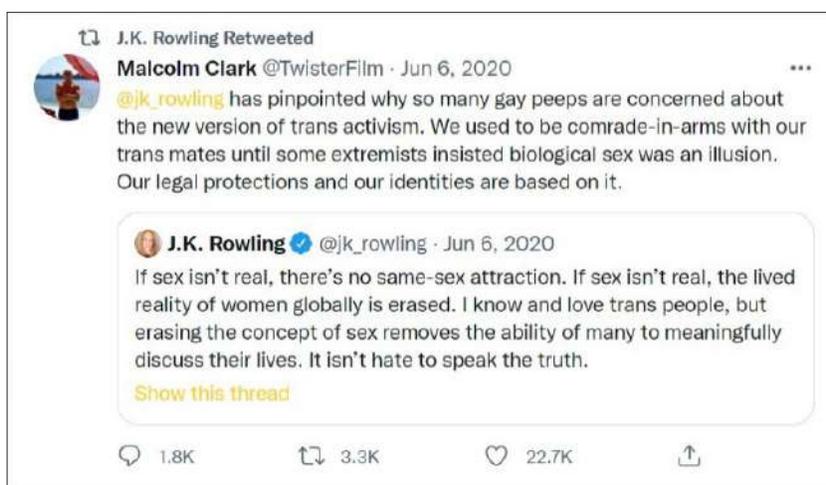


Fonte: Perfil de J.K. Rowling

Este tweet, em particular, teve uma reação menor que o anterior. Houve 28.500 comentários, 44.700 republicações e 82.390 likes. Tivemos acesso a 283 comentários, novamente de datas variadas. Cento e sessenta e nove (59,7%) se posicionavam contra J.K. Rowling, acusando-a de transfobia, argumentando sobre as diferenças entre gênero e sexo e compartilhando histórias de pessoas

que não se enquadram no espectro binário. Pode-se atribuir esses números ao fato de Rowling ter interagido em tempo real respondendo a alguns usuários diretamente e produzindo outras postagens na plataforma logo em seguida, pulverizando assim a interação. Ao todo, foram mais oito tweets da autora no dia 06 de junho de 2020, explicando seu posicionamento sobre o assunto. Novamente, é necessário lembrar das limitações da plataforma, que permite apenas um acesso parcial e personalizado dos comentários.

FIGURA 3: TWEET DE J.K. ROWLING RESPONDENDO À REAÇÃO DOS FÃS.



Fonte: Perfil de J.K. Rowling

J.K. Rowling ficou em silêncio até o dia 10 de junho, mas antes disso, o ator Daniel Radcliffe, que interpretou Harry Potter nos oito primeiros filmes da franquia, publicou uma carta em resposta no website do Trevor Project.

O Trevor Project é uma organização que trabalha para a prevenção de suicídio de jovens LGBTQ, cuja Daniel Radcliffe é apoiador há mais de uma década. Por consequência, em sua carta, o ator destaca que, devido às circunstâncias, achou importante lembrar publicamente que colabora com a comunidade trans. Em suas pala-

vas, ele disse: “Transgender women are women. Any statement to the contrary erases the identity and dignity of transgender people and goes against all advice given by professional health care associations who have far more expertise on this subject matter than either Jo or I.” (THE TREVOR PROJECT, 2022).

Não é possível dizer se esta declaração aconteceu de maneira espontânea por parte do ator ou se fazia parte da estratégia da Warner Bros. para conter a crise com os fãs de Harry Potter. Entretanto, pode-se afirmar que, no dia 10 de junho de 2020, uma série de ações se desencadearam em relação à gestão da reputação da empresa. A empresa se manifestou por meio de uma nota à imprensa, na qual expressava os valores de diversidade e inclusão, além de tomar para si parte da responsabilidade pela tensão. (D’ALESSANDRO, 2020).

Ao mesmo tempo, a atriz Emma Watson, que interpretou Hermione no cinema, utilizou o Twitter para reforçar seu apoio às pessoas transgênero e usou da sua visibilidade para encorajar seus seguidores a doarem para causas LGBTQ.

Ainda no mesmo dia, o website da revista Variety divulgou uma entrevista do ator Eddie Redmayne, protagonista dos filmes de Animais Fantásticos. Redmayne já havia se envolvido em outra polêmica, em 2015, quando interpretou uma mulher trans no longa-metragem *A Garota Dinamarquesa*, aclamado com quatro Oscars. Ele então, esclareceu sua posição, dizendo que discordava de J.K. Rowling. (LANG, 2020).

O último fato acontecido no dia 10 de junho de 2020, foi a publicação de uma carta por Rowling em seu blog explicando por que foi até o Twitter falar sobre o assunto. Nela, a autora explica que se interessou por ele em decorrência de um romance que escrevia à época e que, ao se pronunciar nas redes sociais, já esperava ser retaliada. Sua maior preocupação social, no entanto, estava na proteção de mulheres e crianças. Assim, ela tinha uma apreensão muito grande com uma “explosão” de casos em que pessoas com o processo de transição completo se arrependeram e precisaram desfazer alguns dos procedimentos. Outro ponto mencionado foi o abuso sexual sofrido pela autora e seu desejo que casos como o dela deixem de acontecer. (J.K. ROWLING, 2020).

Por fim, no dia 12 de junho de 2020, Rupert Grint, que fez o papel de Ronald Weasley, comentou sua posição ao jornal britânico *Sunday Times*, reforçando sua solidariedade com a comunidade trans. (MALVERN; WOOLCOCK, 2020).

Um ano e meio depois, a gestão reputacional parece ainda estar em andamento. No dia 31 de dezembro de 2021, a Warner Bros. lançou, em sua plataforma de streaming, um especial em comemoração aos 20 anos da estreia de *Harry Potter e a Pedra Filosofal*. A criadora não foi convidada a participar e apenas um depoimento de arquivo foi utilizado na edição do programa. Perez (2021) relata que isso se deve a uma estratégia da empresa de focar nas experiências do elenco e não em Rowling.

O que se verifica deste cenário é a eclosão de uma crise acumulada por ocorrências pontuais. O primeiro caso, em que Rowling apoiou Maya Forstater serviu mais para incitar apoiadores da pesquisadora do que contrariou os fãs de *Harry Potter*. Não tivesse a autora continuado a mencionar o assunto, talvez a questão teria desaparecido com o tempo. O que agravou a situação foi não apenas a insistência no tema, mas também a época em que tudo aconteceu. O mês do orgulho LGBTQB é uma época em que a opinião pública depende atenção a questões desta comunidade e, como uma oportunidade institucional, as empresas também aproveitam a data.

Um outro ponto é a função da narrativa nos fandoms. Como Jenkins, Peters-Lazaro e Shresthova (2020) mencionam, é por meio das histórias que podemos sonhar com uma utopia e assim construir soluções para problemas reais. No caso de *Harry Potter*, os fãs cresceram com a série e muitos deles encontraram nos livros um refúgio para suas dores pessoais. Em nossa observação, vimos relatos de fãs transgênero nesse sentido. Para outros a questão estava em torno da contradição entre os valores pregados nas histórias e o comportamento da autora.

O que surpreende é a forma com que J.K. Rowling lidou com a situação. Nenhum tweet foi apagado até hoje e houve uma tentativa de amenizar a situação em tempo real, respondendo às demandas dos fãs. Por ser uma pessoa de alta visibilidade esperava-se que um

planejamento mínimo fosse aplicado, o qual parece só ter acontecido dias depois e por iniciativa da Warner Bros.

Em relação à empresa, quis mostrar que o Mundo Bruxo é uma franquia formada por vários artistas, embora a criação seja de J.K. Rowling. E que, por mais que ela tenha ideias “antiquadas”, querendo assim, distanciá-la das obras, ainda vale a pena consumir este produto porque há uma relação de anos construída entre os fãs e os atores, em especial, com as “crianças” de Harry Potter.

Simultaneamente, o posicionamento das celebridades foi superficial em alguns casos. Parece ter havido uma preocupação com a imagem de Rowling, muito devido ao relacionamento pessoal dela com os atores. Pressupõe-se que a Warner Bros. tenta proteger sua reputação se posicionando de maneira a agradar os fãs, mas também a manter um bom relacionamento com a autora da obra. Dessa forma, os discursos não se comprometeram com a mudança de comportamento. Ações mais contundentes, como uma campanha de doação para entidades do terceiro setor, o empenho em escolher um elenco mais diverso em produções futuras, ou até mesmo produções paralelas, poderiam ter sido desenvolvidas.

Sob este último ângulo é preciso dizer que Rowling talvez tenha dificuldade em aceitar a participação dos fãs na construção das narrativas, ou mesmo em ponderar uma perspectiva comercial estratégica por parte da Warner Bros. Até certo ponto é natural que a criadora queira proteger sua criação, no entanto, como vimos em nossa revisão de literatura, incluir a produção dos fãs é fundamental para a sobrevivência das histórias.

Em suma, uma estratégia com foco na informação sobre esta comunidade específica poderia ter sido construída colaborativamente entre a empresa, as celebridades e os fãs. Ainda, a Warner Bros. mantém uma posição antiquada sem interesse em inovar no trato com os fãs.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em nosso estudo constatamos que as empresas precisam se debruçar cuidadosamente no trato com os fãs. Estes são um público ex-

tremamente crítico e imprescindível para a existência comercial de algumas obras. No caso de nosso objeto de estudo, este relacionamento possui peculiaridades como o fato de os fãs terem tido o primeiro contato com os livros e filmes ainda durante a infância, além das questões de gênero e diversidade cultural associadas aos personagens.

As declarações de J.K. Rowling quanto à comunidade trans trouxeram desconforto para esta interação e a gestão da crise da Warner Bros. foi conservadora. A empresa optou por não interferir nas reações dos fãs. Estas interações foram direcionadas principalmente à autora, atacando ou defendendo-a, e a troca foi pouco produtiva.

Em nossa observação empírica encontramos limitações importantes a serem destacadas. Sabemos que uma pesquisa qualitativa com os fãs de Harry Potter seria essencial para completá-la, observando, em especial, a demografia deste fandom em relação a de outros, uma vez que as questões levantadas aqui circundam as de gênero. Outro ponto foi a restrição de acesso às publicações mais antigas colocadas pelo Twitter. Além disso, a plataforma conta com algoritmos que personalizam a experiência para cada usuário de tal forma que os tweets os quais conseguimos coletar estavam adaptados a um histórico de uso específico. A distância entre a coleta de dados e a ocorrência dos fatos também limitou a análise.

Para terminar, as ponderações feitas aqui são importantes porque a participação é um instrumento fundamental para a conquista de direitos sociais e o ambiente digital transformou a maneira com que nos arranjamos. Trazer luz a questões do entretenimento pode iluminar a solução de problemas públicos.

REFERÊNCIAS

D’ALESSANDRO, A. Warner Bros Responds to J.K. Rowling Comments, Resolves To “Confront Difficult Societal Issues”. **Deadline**, 10 jun. 2020. Disponível em: <<https://deadline.com/2020/06/warner-bros-responds-to-j-k-rowling-comments-resolves-to-confront-difficult-societal-issues-1202956215/>>. Acesso em: 27 jan. 2022.

JENKINS, H. **Textual poachers**: television fans & participatory culture. New York: Routledge, 1992.

_____. **Convergence culture**: where old and new media collide. New York: New York University Press, 2006.

JENKINS, H.; PETERS-LAZARO, G.; SHRESTHOVA, S. **Popular culture and the civic imagination**: case studies of creative social change. New York: New York University Press, 2020.

J.K. ROWLING. J.K. **Rowling Writes about Her Reasons for Speaking out on Sex and Gender Issues**. Disponível em: <<https://www.jkrowling.com/opinions/j-k-rowling-writes-about-her-reasons-for-speaking-out-on-sex-and-gender-issues/>>. Acesso em: 28 jan. 2022.

KARLSSON, M.; OLIN-SHELLER, C. 'Let's party!' Harry Potter fan fiction sites as social settings for narrative gender constructions. **Gender and Language**, Sheffield, v. 9, n. 2, p. 167-188, 2015.

LANG, B. Eddie Redmayne Criticizes J.K. Rowling's Anti-Trans Tweets. **Variety**, 10 jun. 2020. Disponível em: <<https://variety.com/2020/film/news/eddie-redmayne-jk-rowling-anti-trans-tweets-harry-potter-fantastic-beasts-1234630226/>>. Acesso em: 27 jan. 2022.

LEE, D. A Letter to J. K. Rowling from Cho Chang. In: JENKINS, H.; PETERS-LAZARO, G.; SHRESTHOVA, S. **Popular culture and the civic imagination**: case studies of creative social change. New York: New York University Press, 2020.

LEWIS, S. J.K. Rowling facing backlash after supporting researcher who lost her job over transphobic tweets. **CBS NEWS**, 19 Dec. 2019. Disponível em: <<https://www.cbsnews.com/news/jk-rowling-maya-forstater-backlash-support-researcher-fired-over-transphobic-tweets-2019-12-19/>>. Acesso em: 29 nov. 2021.

MALVERN, J.; WOOLCOCK, N. Harry Potter stars turn on JK Rowling in trans row. **The Times**, 12 jun. 2020. Disponível em: <<https://www.thetimes.co.uk/article/weald-school->

drops-jk-rowling-from-its-house-names-after-transphobia-row-shlm9gbh6?wgu=270525_54264_1591952435851_d40e23b134&wgu=270525_54264_15921579132022_aae5a76107&wgexpiry=1599933913&utm_source=planit&utm_medium=affiliate&utm_content=22278>. Acesso em: 27 jan. 2022.

PEREZ, C. The Real Reason J.K. Rowling Wasn't Asked to Participate In The New Harry Potter Special. **Looper**, 17 nov. 2021. Disponível em: <<https://www.looper.com/663920/the-real-reason-j-k-rowling-wasnt-asked-to-participate-in-the-new-harry-potter-special/>>. Acesso em 28 jan. 2022.

THE TREVOR PROJECT. **Daniel Radcliffe Responds to J.K. Rowling's Tweets on Gender Identity**. Disponível em: <<https://www.thetrevorproject.org/blog/daniel-radcliffe-responds-to-j-k-rowlings-tweets-on-gender-identity/>>. Acesso em: 27 jan. 2022.

TOSENBERGER, C. "Oh my God, the Fanfiction!": Dumbledore's Outing and the Online Harry Potter Fandom. **Children's Literature Association Quarterly**, Baltimore, v. 33, n. 2, p. 200-206, 2008.

WALTON, S. S. The leaky canon: Constructing and policing heteronormativity in the Harry Potter fandom. **Participations: Journal of Audience & Reception Studies**, v. 15, n. 1, p. 231-251, 2018. Disponível em: <<https://www.participations.org/Volume%2015/Issue%201/13.pdf>>. Acesso em: 25 jan. 2022.



ORGANIZADORES

ORGANIZADORES

Ricardo Desidério – Pedagogo e também Licenciado em Ciências e Matemática. Doutor e Pós-doutor em Educação Escolar na linha de pesquisa em Sexualidade, Cultura e Educação Sexual pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho-UNESP/Araraquara. Também é Pós-doutor em Educação pela Universidade Federal da Bahia (FACED/UFBA), onde se dedicou aos estudos das performances e pedagogias sexuais masculinas no Twitter a partir dos estudos culturais na educação e cibercultura, desenvolvidos no âmbito do grupo de pesquisa Educação, redes sociotécnicas e culturas digitais de investigação (EDUTECH). Mestre em Educação para a Ciência pela Universidade Estadual de Maringá-UEM/Paraná. Líder do Grupo de Pesquisa em Educação e Diversidade - GPED/UNESPAR CNPq. É prof. adjunto do Curso de Pedagogia e Chefe da Divisão de Pesquisa e Pós-graduação da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR, Campus de Apucarana). Atualmente é docente do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar Sociedade e Desenvolvimento - PPGSeD/UNESPAR, campus de Campo Mourão e do Programa de Pós-graduação em Educação Sexual, nível de Mestrado da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista (UNESP), Campus de Araraquara, SP. Tem experiência na área de Educação, com ênfase em Formação de Professores. Atuando principalmente nos seguintes temas: Sexualidade e Educação Sexual; Sexualidade, Educação e Redes sociais digitais; Ensino de Ciências e Formação de Professores. Também tem se dedicado aos Estudos da Educação de Surdos a partir de sua vivência enquanto Surdo Unilateral, além de estar cursando Letras-Libras pela Faculdade de Educação a Distância da Universidade Federal da Grande Dourados -UFGD.

Meggie Rosar Fornazari – Docente colaboradora do Departamento de Letras da Universidade Estadual do Centro-Oeste (Unicentro), Guarapuava, Paraná. Doutora em Inglês: Estudos Linguísticos e Literários pela Universidade Federal de Santa Catarina

em 2018; mestra pela mesma instituição (PPGI/UFSC) em 2014, tendo sido bolsista do CNPq e da CAPES. Pesquisadora do Grupo de Pesquisa Internacionalização, Tradução e Tecnologias (INTRA-TEC-UFSC) e do Grupo de Pesquisa Língua, Literatura, Interfaces (UNICENTRO). É tradutora profissional desde 2007, tendo atuado especialmente em tradução literária e tradução acadêmica, pesquisa de mercado e localização de games. Tem atuado como pesquisadora nas áreas de tradução e localização de games, cultura pop e tradução. Atualmente atua no Comitê de Ética em Pesquisa, da UNICENTRO.

Luciana Rosar Fornazari Klanovicz – Coordena o GT Estudos de Gênero, da Associação Nacional de História (ANPUH), no Paraná (2022-2024) e o Centro Interdisciplinar de Estudos de Gênero (CIEG), da Universidade Estadual do Centro-Oeste (UNICENTRO), Paraná. Em 2017 foi pesquisadora visitante no Lateinamerika Institut, Freie Universität, Berlim. É professora do Departamento de História, da Universidade Estadual do Centro-Oeste (UNICENTRO), em Guarapuava, Paraná. É professora colaboradora no Programa de Pós-Graduação em História, da Universidade do Estado de Santa Catarina (PPGH-UDESC) e permanente no Programa de Pós Graduação em Desenvolvimento Comunitário (PPGDC-UNICENTRO). Tem doutorado em História (UFSC, 2008), com estágio pós-doutoral no Programa de Doutorado em Ciências Humanas (DICH-UFSC, 2011) e na Freie Universität Berlin, (2017). É líder do Grupo de Pesquisa do CNPq: Corpo e Gênero na História. É vice-coordenadora do Comitê de Ética em Pesquisa, da UNICENTRO (2022-2025). Pesquisa e orienta na área de história do corpo, mulheres na ciência, gênero e história, e história do tempo presente. Foi tutora do PET-HISTÓRIA, Unicentro (2013-2017).

Renata Marcelle Lara – Doutora em Linguística pelo Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas (2008), com estágio Pós-doutoral no Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2019). Mestre em Educação pela Universidade Metodista de Piracicaba (2002). Especialista em

Língua Portuguesa e Literatura pela Faculdade Estadual de Educação, Ciências e Letras de Paranavaí (1998). Licenciada em Letras pela Universidade Estadual de Maringá (2016). Bacharel em Comunicação Social/Jornalismo pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (1996). Professora Associada do Departamento de Fundamentos da Educação, Área de Metodologia e Técnicas de Pesquisa, da Universidade Estadual de Maringá, e Professora do Programa de Pós-Graduação em Letras da UEM. Líder do Grupo de Pesquisa em Discursividades, Cultura, Mídia e Arte (GPDISCMÍDIA-CNPq/UEM) e Pesquisadora do Grupo de Pesquisa Oficinas de AD: Conceitos em Movimento (CNPq/UFRGS). É membro da Comissão Científica da Revista Internacional de Folkcomunicação (RIF), desde 2010, além de integrar o Conselho Consultivo da Revista Brasileira de Ensino de Jornalismo (REBERJ). Tem experiência no campo teórico e metodológico de investigações em Análise de Discurso materialista, Arte e Comunicação. As pesquisas acadêmicas estão norteadas, principalmente, pelo referencial teórico-metodológico da Análise de Discurso materialista, na perspectiva de Michel Pêcheux, transitando pelos estudos lacanianos, estudos da imagem di-di-hubermanianos, entre outros. Os temas investigados envolvem materialidades visuais (filmes, séries, produções artísticas), discurso artístico e sobre o artístico, corpo discursivo, discurso midiático, entre outros. Linhas de pesquisa em que atua: Análise de Discurso; Discurso em Análise; Discursos da Cultura e Mídia; Análises de Processos e Temáticas Discursivas nas Mídias; Língua, Sujeito e História. Atualmente é membro do CABIC-UEM - Comitê Assessor Local de Bolsas de Iniciação Científica, representando o Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Estadual de Maringá (UEM).

Bruno Arnold Pesch – Artista-artesão, professor e pesquisador. Professor de Desenho, Pintura e Aquarela no Ateliê Culturama (Maringá -PR). Doutorando em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PLE) da Universidade Estadual de Maringá, na área de Estudos Linguísticos; linha de pesquisa: Estudos do Texto e

do Discurso. Mestre em Letras (2017-2019) pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PLE) da Universidade Estadual de Maringá (UEM). Licenciado em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Maringá (2013-2016). Membro do GPDISCMÍDIA/CNPq-UEM - Grupo de Pesquisa em Discursividades, Cultura, Mídia e Arte. Suas pesquisas estão norteadas pela Análise de Discurso francesa (Michel Pêcheux), transitando pela Psicanálise (Freud e Lacan), pelos estudos de Didi-Huberman sobre a imagem e a história, entre outros. As temáticas investigadas envolvem arte-sanato, discurso artístico e sobre o artístico, imago da arte (termo conceitual em formulação pelo pesquisador), corpo discursivo. Idealizador e oficinairo do projeto/documentário “Caminhos da Cidade”(produzido com a verba de incentivo à Cultura n.º 11200/2020, Prêmio Aniceto Matti), lançado em 2022.

Anderson Lopes da Silva – Professor (Lecturer) na Chulalongkorn University (Spanish and Portuguese Sections, Center of Latin American Studies, Department of Western Languages, Faculty of Arts), em Bangkok (Tailândia). Foi pesquisador de pós-doutorado na mesma instituição com financiamento do C2F (Second Century Fund). Doutor em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (PPGCOM/ECA USP). Mestre em Comunicação pela Universidade Federal do Paraná (PPGCOM/UFPR). Especialista em Comunicação, Cultura e Arte pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUCPR). Bacharel em Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo, pela Faculdade do Norte Novo de Apucarana (FACNOPAR). Faz parte da Comissão Editorial e Executiva da Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación - ALAIC (Associação Latino-Americana de Investigadores da Comunicação). Foi professor e coordenador da Pós-Graduação [lato sensu] em Gestão da Comunicação em Mídias Digitais, no Centro Universitário Senac (Unidade Senac Lapa Scipião) e docente em outros cursos de graduação e pós-graduação da instituição (nas áreas de comunicação, fotografia, cultura, arte e design). É membro do grupo de pesquisa NEFICS (Núcleo de Estudos em Ficção Seriada e

Audiovisualidades), da UFPR/CNPq, e também do GELiDis (Grupo de Pesquisa Linguagens e Discursos nos Meios de Comunicação), da USP/CNPq. É vice-coordenador da Equipe Paraná-UFPR da Rede Obitel Brasil (Observatório Ibero-Americano da Ficção Televisiva). Tem interesses de pesquisa nos Estudos Televisivos e Audiovisualidades, Ficção Seriada, Estudos Culturais Latino-Americanos, Comunicação Intercultural, Cultura Digital e Streaming.



AUTORES

AUTORES

Aline Mendes – Mestranda no programa de Comunicação da Universidade Federal Fluminense e no programa de Relações Internacionais da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Bacharel em Defesa e Gestão Estratégica Internacional pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail: aline_ms@id.uff.br.

Ana Paula Dessupoio Chaves – Doutoranda em Comunicação na Universidade Federal de Juiz de Fora, na linha “Competência Midiática, Estética e Temporalidade”. Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens na Universidade Federal de Juiz de Fora (2017). Especialista em Moda, Cultura de Moda e Arte pela Universidade Federal de Juiz de Fora (2014) e em História do Teatro Brasileiro e Ocidental pela Casa das Artes de Laranjeiras - CAL (2021). Graduada em Comunicação Social, bacharel em Jornalismo pelo Centro de Ensino Superior (2013). Integrou a equipe editorial do Jornal da Associação Brasileira de Pesquisadores de História da Mídia (ALCAR). Atualmente é membro do Grupo de Pesquisa (CNPQ): “Comunicação, Cidade e Memória” da UFJF. Também atua como assistente editorial na Revista Lumina do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora (PPGCOM/UFJF). E-mail: anadessupoio@gmail.com

Bárbara Piazza dos Reis – Psicóloga e Escritora CRP 08/31939. Mestranda em Comunicação pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Especializada em Psicologia Existencial Humanista e Fenomenológica (2023) e MBA em Comunicação e Semiótica pela FAVENI (2022); Diplomada em Roteiro pelo Centro Cultural Espaço de Arte (2023) e em Cinema Documental pela Escuela de Cine de Chile (2020); Especializada em Dramaterapia pela Universidad de Chile (2019); Graduada em Psicologia pela Universidade Tuiuti do Paraná (2017); e Técnica em Publicidade pela OPET (2012). Possui experiência com Psicologia, Educação, Projetos Sociais, Comunica-

ção, Artes e Cultura. Durante a faculdade, presidiu o Centro Acadêmico de Psicologia e desenvolveu o PSICOCINE UTP, projeto interdisciplinar cuja proposta era aproximar a Psicologia das Artes e da Comunicação por meio da experiência cinematográfica e debate sobre as obras exibidas, sendo a última projeção realizada no antigo Espaço Itaú de Cinema. Seus interesses de pesquisa versam sobre os temas: Psicologia, Compromisso Social, Comunicação e Política; Narrativa, Discurso, Mídia e Cinema; Corpo, Afetividade, Expressividade e Criação; Sexualidade, Dissidências e Trabalho Sexual Autônomo. Escreve para: Fazia Poesia, companhia de poesias; Caliban, revista lusófona de letras, artes e ideias; e Journal48, site jornalístico especializado em Direitos Humanos.

Bruno Arnold Pesch – Artista-artesão, professor e pesquisador. Professor de Desenho, Pintura e Aquarela no Ateliê Culturama (Maringá -PR). Doutorando em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PLE) da Universidade Estadual de Maringá, na área de Estudos Linguísticos; linha de pesquisa: Estudos do Texto e do Discurso. Mestre em Letras (2017-2019) pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PLE) da Universidade Estadual de Maringá (UEM). Licenciado em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Maringá (2013-2016). Membro do GPDISCMÍDIA/CNPq-UEM - Grupo de Pesquisa em Discursividades, Cultura, Mídia e Arte. Suas pesquisas estão norteadas pela Análise de Discurso francesa (Michel Pêcheux), transitando pela Psicanálise (Freud e Lacan), pelos estudos de Didi-Huberman sobre a imagem e a história, entre outros. As temáticas investigadas envolvem arte-sanato, discurso artístico e sobre o artístico, imago da arte (termo conceitual em formulação pelo pesquisador), corpo discursivo. Idealizador e oficinairo do projeto/documentário “Caminhos da Cidade”(produzido com a verba de incentivo à Cultura n °11200/2020, Prêmio Aniceto Matti), lançado em 2022.

Carolina Haidée Bail Afonso Rosenmann – Doutoranda em Tecnologia e Sociedade na linha de pesquisa de Mediações e Culturas pela UTFPR, Mestra em Design na linha de Sistemas de Pro-

dução e Utilização pelo PPGDesign da UFPR (2019), Licenciada em Artes Visuais pela UNESPAR campus II - FAP (2022) e Desenhista Industrial com habilitação em Programação Visual pela PUCPR (2010). Atuou como professora substituta no Curso Técnico em Cerâmica no IFPR (2019 à 2021). Participa do grupo de pesquisa Design e Cultura da UTFPR. Pesquisa Cerâmica e tem experiência com Cerâmica Artística e Design de Cerâmicos. Atualmente é bolsista de doutorado da CAPES. Email: carolinahaidee@gmail.com

Christina Ferraz Musse – possui mestrado (2001), doutorado em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2006) e pós-doutorado pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (2017) É professora titular do Curso de Jornalismo da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). É professora permanente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFJF. Professora visitante da Universidade de Paris VIII, Saint-Denis, na França, onde ministrou aulas, e atuou juntos aos professores Anne-Marie Autissier e Alain Sinou, do Instituto de Estudos Europeus. É presidente da Rede Alcar - Associação Brasileira de Pesquisadores de História da Mídia, tendo sido eleita em junho de 2019, com mandato de quatro anos. É membro da Rede Histórias Conectadas, com pesquisadores da América Latina. Vice-coordenadora da GT de Estudos do Jornalismo da Associação Latino-Americana de Investigadores em Comunicação - Alaic. É autora dos livros: “Imprensa, cultura e imaginário urbano: exercício de memória sobre os anos 60/70 em Juiz de Fora” (2007); “Memórias possíveis: personagens da televisão em Juiz de Fora” (com a colaboração de Cristiano José Rodrigues) (2011) e “Os cinemas de rua de Juiz de Fora: memórias do Cine São Luiz” (com a colaboração de Gilberto Faúla Avelar Neto e Rosali Maria Nunes Henriques). É co-autora do livro “Memórias do cineclubismo: a trajetória do CEC - Centro de Estudos Cinematográficos de Juiz de Fora” (de autoria de Haydêe SantAna Arantes) (2014). É organizadora do livro “Comunicação e Universidade: reflexões críticas” (2019). Foi editora-chefe da revista “A3” de Jornalismo Científico e

Cultural (2011/2014). Atualmente, é membro do Conselho Editorial desta publicação, como também integra o Conselho Editorial da “Revista Brasileira de História da Mídia”. É líder do grupo de pesquisa COMUNICAÇÃO, CIDADE, MEMÓRIA/CNPq (COM-CIME) do PPGCOM/UFJF. Participa da Rede de Pesquisa Jornalismo, Imaginário e Memória (JIM). Foi coordenadora do GP de Telejornalismo da INTERCOM. É ex-coordenadora e participa do GP de História da Mídia Audiovisual e Visual da Rede Alcar - Associação Brasileira dos Pesquisadores em História da Mídia. Faz parte da Rede Telejor, de Pesquisadores em Telejornalismo, dentro da Sociedade Brasileira de Pesquisadores em Jornalismo (SBPjor). Na área administrativa, respondeu pela Secretaria de Comunicação da UFJF, nos períodos de 1994/1998; 1998/2002 (secretaria de comunicação do gabinete do reitor) e 2010/2014. Foi coordenadora do projeto de extensão “Memórias do golpe: os depoimentos da CMV-JF disponíveis ao público”. É coordenadora dos projetos de pesquisa: “Cidade e memória: a configuração do espaço urbano pelas narrativas audiovisuais”; “Ruínas do passado: a imprensa, a memória e os depoimentos da CMV-JF” e do projeto “Ruínas narrativas: a construção midiática dos imaginários sobre a ditadura militar em Minas Gerais”. Coordenou os projetos de pesquisa “Memórias da imprensa de Juiz de Fora”; e “Memórias Possíveis”, este último, desenvolvido pelo grupo de pesquisa do qual é líder, em parceria com o Museu de Arte Murilo Mendes da UFJF. Tem experiência na área de Comunicação, com ênfase em Videodifusão, atuando principalmente nos seguintes temas: comunicação, globalização, cultura, memória, cidade, identidade e televisão. Foi apresentadora do programa semanal “Panorama Entrevista”, veiculado pela TV Panorama, hoje, TV Integração, emissora afiliada à Rede Globo de Televisão, de novembro de 2005 a dezembro de 2009. Na emissora, foi responsável pelo projeto “Curso de Treinamento Básico em Telejornalismo”, que capacitou dezenas de estudantes da UFJF, nas áreas de produção, reportagem, edição e apresentação de TV. Foi produtora e repórter de televisão de 1981 a 1994, na antiga TV Globo de Juiz de Fora.

Darlete Cardoso – Possui graduação em Comunicação Social - Habilitação em Jornalismo pela Universidade do Sul de Santa Catarina (1996), graduação em Administração pela Universidade do Sul de Santa Catarina (1978), especialização em Comunicação Social e mestrado em Ciências da Linguagem pela Universidade do Sul de Santa Catarina (2003). Atualmente é professora da Universidade do Sul de Santa Catarina e coordenadora do Curso de Comunicação Social da Unisul. Tem experiência profissional em imprensa escrita, rádio e assessoria de comunicação. Na área da pesquisa atua principalmente nos seguintes temas: jornalismo, mídia impressa, linguagem, comunicação, semiótica, análise do discurso.

Denise Gabriel Witzel – Possui graduação em Letras Português Francês pela Universidade Estadual Paulista - UNESP-Assis (1989), mestrado em Linguística Aplicada pela Universidade Estadual de Maringá (2003) e doutorado em Linguística e Língua Portuguesa pela Universidade Estadual Paulista - FCL/UNESP-Araraquara-SP (2011). Em 2009, realizou estudos em programa de doutorado sanduíche na Universidade Louis Lumière de Lyon II, França. Desde 1998, é professora na Universidade Estadual do Centro-Oeste (UNICENTRO-Guarapuava/Pr). Líder do Grupo de Pesquisa Laboratório de Estudos do Discurso da Unicentro (LEDUNI/CNPQ); Membro do GT de Estudos Discursivos Foucaultianos da ANPOLL. Diretora da Editora UNICENTRO (EDUNI). Coordenadora Institucional do Programa Paraná Fala Francês (PFF) na UNICENTRO. Tem experiência na área de Linguística, com ênfase em Análise do Discurso, atuando principalmente nos seguintes temas: ensino da língua portuguesa, discurso, corpo e história das mulheres.

Eva Alves Lacerda – Pesquisadora, artista visual e professora. Graduada em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Maringá (UEM) - 2016, é mestre em Educação pelo Programa de Pós-Graduação em Educação (PPE) da UEM (2018). Doutoranda em Processos Artísticos Contemporâneos pelo Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da UDESC. É professora formadora em técnicas de desenho, pintura e gravura nos cursos de Design, Arquitetura

e Urbanismo e Artes Visuais EAD da Unicesumar. Como artista desenvolve trabalhos que tensionam relações entre tempo, pintura e espaço. Desenvolve pesquisa sobre os seguintes temas: Poéticas Visuais, Pintura Contemporânea, Feminismo e Estudos Culturais.

Éverly Pegoraro – Professora associada do Departamento de Comunicação da Universidade Estadual do Centro-Oeste - Unicentro e docente do Programa de Pós-Graduação em Letras da Unicentro. Doutora em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, mestre em História Social pela Universidade Federal Fluminense e graduada em Jornalismo pela Universidade Estadual de Ponta Grossa. É líder do Grupo de Pesquisa Comunicação e Interfaces Socioculturais (Cnpq). As principais áreas de interesses são: Comunicação, Cultura Urbana (com ênfase em Neovitorianismo e Neomedievalismo) e Cultura da Memória no contemporâneo.

Gabriel Aírto Domingos – Graduado bacharel em jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUCPR). Mestrando em comunicação no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Paraná (UFPR). Membro do grupo de pesquisa Click do PPGCOM da UFPR. Bolsista de pós-graduação da Agência Escola UFPR.

Giovana Santana Carlos – Doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos) com doutorado-sanduíche no Departamento de Comunicação na DePaul University, com bolsa Fulbright. Mestre em Comunicação e Linguagens pela Universidade Tuiuti do Paraná (UTP), graduada em Comunicação Social: habilitação em Jornalismo pela Universidade de Passo Fundo (UPF). Foi professora substituta no curso de Jornalismo na Universidade Federal de Viçosa (UFV), em Minas Gerais, entre 2012 e 2013. Em 2020 e 2021, ministrou disciplinas em especializações voltadas ao Marketing Digital como professora convidada na Unochapecó, no Centro Universitário da Serra Gaúcha (FSG) e Faculdade Descomplica (EAD). Integrante dos Grupos de Pesquisa Cultpop (Unisinos) e TecFic (PUC/RS). Suas pesquisas envol-

vem comunicação digital, cultura pop e de fãs, cultura pop japonesa (mangá) e literatura (romances de amor, ou “romance novels” no inglês), as quais podem ser acessadas em <http://gcarlos.wordpress.com/producao-academica/>.

Mayara Araujo – Mayara Araujo atualmente atua como professora substituta (Adjunto A - 40h) no Departamento de Estudos Culturais e de Mídia da Universidade Federal Fluminense. É Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense e Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Graduada em Estudos de Mídia pela Universidade Federal Fluminense. Em sua tese, abordou a mediação ocidental presente no diálogo dos países do “Sul Global”, especificamente a partir da relação Brasil-China no campo cultural e intelectual. É coordenadora adjunta do MidiÁsia da UFF (Grupo de pesquisa em mídia e cultura asiática contemporânea). Atua como vice-coordenadora Acadêmica do Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia em Disputas e soberanias informacionais (INCT-DSI), além de desenvolver pesquisa em conjunto com a instituição. Também é pesquisadora associada ao CiteLab - Laboratório de Investigação Ciência, Inovação, Tecnologia e Educação e participa do Animamídia. Em 2018, foi bolsista de intercâmbio cultural financiado pela Shanghai Open University na China. Seus interesses de pesquisa incluem os seguintes assuntos: geopolítica do conhecimento, indústrias audiovisuais não-ocidentais, SVODs, cultura pop asiática, e mídia e relações internacionais.

Gustavo Haiden de Lacerda – Doutorando em Estudos da Comunicação na McGill University. Possui mestrado em Letras (área de concentração: Estudos Linguísticos) pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá (PLE-UEM) e graduação em Letras pela mesma universidade. Desenvolve pesquisa em Estudos da Linguagem, com aporte teórico da Análise de Discurso materialista e da Psicanálise freudo-lacaniana, analisando principalmente materialidades midiáticas e artísticas, como fotogra-

fias, memes, fake news e manifestações fúnebres em redes sociais. É membro do grupo de pesquisa GPDISCMIÍDIA (Discursividades, Cultura, Mídia e Arte). Palavras-chave: Análise de Discurso; Psicanálise; Morte; Luto; Espaço Digital; Memória; Fotografia.

Hertz Wendell de Camargo – Doutor em Estudos da Linguagem, UEL (2011); Mestre em Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte, UNICAMP (2006); bacharel em Publicidade e Propaganda, e Jornalismo. Atua no ensino superior desde 2002. Professor adjunto do Departamento de Comunicação da Universidade Federal do Paraná (UFPR) onde é o atual coordenador do curso de Publicidade e Propaganda. Professor permanente do Programa de Pós-graduação em Comunicação (PPGCOM) da UFPR. Foi vice-diretor da Editora da UFPR (2017-2019). Autor do livro MITO E FILME PUBLICITÁRIO: ESTRUTURAS DE SIGNIFICAÇÃO (Eduel, 2013, versão em e-book 2016) - finalista na categoria Comunicação do Prêmio Jabuti 2014. Possui experiência na área de Assessoria em Comunicação, com ênfase em Produção Editorial, Direção de Arte e Storytelling. Em produção audiovisual possui experiência em Documentários, Videoarte e filmes de curta-metragem. No teatro possui experiência em atuação e roteiro. Pesquisador das áreas relacionadas a Imagem, Imaginário, Antropologia e Consumo. Coordenador do SINAPSENSE - Laboratório de Inovação em Neurociência do Consumo da UFPR. Coordenador do SINAPSE - Laboratório de Consumo, Criação e Cultura projeto de extensão, do curso de Publicidade e Propaganda da UFPR. Em seu currículo, as temáticas mais frequentes na contextualização da sua produção científica, tecnológica e artístico-cultural são: Mito, Arquétipo e Consumo; Imagem, Narrativa e Antropologia do Consumo; Mídia e Religiões Ameríndio-afro-brasileiras; Marca, Storytelling e Neurociência do Consumo.

Jonatan Rafael da Silva – Possui graduação em Jornalismo pela Escola Superior de Ensino Empresarial e Informática (2010). Tem experiência na área de Comunicação, com ênfase em jornalismo, prática literárias e comunicação em geral. Pós graduando pela FAE,

conta com experiência na composição de texto segundo as técnicas de SEO (Search Engine Optimization).

Kaippe Arnon Silva Reis – Mestre em Comunicação (PPGCOM/UFS) e graduado em Comunicação Social com habilitação em Audiovisual (UFS). Professor substituto da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB) ministrando aulas nos cursos de Cinema e Audiovisual e Artes Visuais. Atua profissionalmente na produção audiovisual já tendo exercido as funções de diretor de produção dos curtas ficcionais “Amparo” (2019) e “À Deriva” (2019), produtor do longa-metragem “Abraço” (2020), platô em “Imã de Geladeira” (2021) e “Abjetas 288” (2020), além de produção de videocliques e peças publicitárias. Já trabalhou como redator publicitário e social media. Realiza incursões entre a comunicação alternativa e artes plásticas através de zines, como “Qual o Lado Certo?” (2016-2019) e “Não faça o que eu faço” (2020), bem como na produção e colagem de lambe-lambes com as séries “Orgulho”, “Peixe Morre Pela Boca”, “Bactérias” e “Anticapitalista”. Tem experiência de pesquisa na área de Comunicação, atuando principalmente nos seguintes temas: Representação LGBT na mídia, Estudos Culturais, Estudos Queer e de Gênero, Produção Seriada e Comunicação Social.

Laura G. Marques – Possui graduação em Publicidade e Propaganda pela Universidade do Sul de Santa Catarina (2021). Tem experiência na área de Comunicação, atuando principalmente nos seguintes temas: memória, comunicação televisiva, publicidade e estética.

Leony Oliveira de Lima – Mestrando em Comunicação pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) e Jornalista graduado pela mesma universidade. Possui MBA em Gestão Estratégica de Marketing pela União Brasileira de Faculdades (UniBF). Membro do grupo de pesquisa Comunicação, Arte e Literacia Midiática, atuando em projetos de pesquisa e análise de ficção seriada brasileira, cultura de fãs, mídia e infância, qualidade e competência midiática. Participou, ainda, entre 2016 e 2019, do Observatório da Qualidade no Audiovisual, espaço de discussão e divulgação científica do

mesmo grupo. Atuou como colunista e editor no blog Mediabox, entre 2017 e 2018. Desde 2019, é membro do podcast TV ao cubo com ênfase na crítica televisiva e audiovisual. Profissionalmente, foi estagiário na Diretoria de Imagem Institucional da UFJF (2018) na área de Jornalismo e no Hospital Albert Sabin de Juiz de Fora (2018-2019) na área de Assessoria de Comunicação. Atualmente, atua como freelancer em projetos de estratégia e gestão de marketing digital, assessoria e consultoria, desenvolvimento de conteúdo e roteiros audiovisuais, edição de áudio e vídeo, endomarketing e comunicação interna e externa.

Luan Alves de Melo – Mestrando em Comunicação e Bacharel em Design Gráfico pela Universidade Federal do Paraná, membro do grupo de pesquisa Information & Media Lab - InfoMedia, ilustrador na Spirit Animation Studios, quadrinista independente no coletivo Quadrinhos Ursa Maior e editor e colorista para a plataforma Funktoon.

Lucas Men Benatti – Crítico de arte, artista, professor e pesquisador. Doutorando e Mestre em Educação pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Estadual de Maringá. Graduado em Artes Visuais e em Pedagogia. Especialista em Metodologia do Ensino de Artes. Professor no Ensino Superior, atuando nas disciplinas de teoria, estética e história da arte e em disciplinas de formação de professores e práticas de ensino. Membro do Grupo de Pesquisa em Educação, Mídias e Estudos Culturais - GPEMEC/UEM e do Grupo de Pesquisa Discursividades, Cultura, Mídia e Arte - GPDISCMÍDIA/UEM. Autor do livro “Culturas e Estéticas Afro-diaspóricas: estratégias para uma pedagogia antirracista”, financiado pela Fundação Araucária. Desenvolve pesquisas nos campos da arte e da educação em diálogo com os Estudos Culturais e as Filosofias da Diferença.

Luciana Rosar Fornazari Klanovicz – Coordena o GT Estudos de Gênero, da Associação Nacional de História (ANPUH), no Paraná (2022-2024) e o Centro Interdisciplinar de Estudos de Gêne-

ro (CIEG), da Universidade Estadual do Centro-Oeste (UNICENTRO), Paraná. Em 2017 foi pesquisadora visitante no Lateinamerika Institut, Freie Universität, Berlim. É professora do Departamento de História, da Universidade Estadual do Centro-Oeste (UNICENTRO), em Guarapuava, Paraná. É professora colaboradora no Programa de Pós-Graduação em História, da Universidade do Estado de Santa Catarina (PPGH-UDESC) e permanente no Programa de Pós Graduação em Desenvolvimento Comunitário (PPGDC-UNICENTRO). Tem doutorado em História (UFSC, 2008), com estágio pós-doutoral no Programa de Doutorado em Ciências Humanas (DICH-UFSC, 2011) e na Freie Universität Berlin, (2017). É líder do Grupo de Pesquisa do CNPq: Corpo e Gênero na História. É vice-coordenadora do Comitê de Ética em Pesquisa, da UNICENTRO (2022-2025). Pesquisa e orienta na área de história do corpo, mulheres na ciência, gênero e história, e história do tempo presente. Foi tutora do PET-HISTÓRIA, Unicentro (2013-2017).

Maria Aparecida Borges Limeira – Mestranda em Estudos da Mídia pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Mídia(PPgEM/ 2020-2022) da Universidade Federal do Rio Grande do Norte(UFRN); Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo(2012-2016) pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte(UFRN); No PPgEM/UFRN, faz parte da linha de pesquisa “Estudos da mídia e práticas sociais. É bolsista de mestrado pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes). Tem interesse em estudos sobre melodrama, telenovela/teledramaturgia, memória televisiva e ficção-seriada/ficção-televisiva. E-mail: maria.borgeslimeira@gmail.com

Maria Luiza Correa da Silva – Graduada em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Mestranda do Programa de Pós-Graduação - Mestrado Acadêmico em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) - da Universidade Estadual do Paraná (Unespar), campus de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP), vinculada à linha de pesquisa 1 - Teorias e Discursos no Cinema e nas Artes do Vídeo. Membro do grupo de pesquisa GPA-

CS (Unespar/PPG-CINEAV/CNPq). Bolsista Técnica no Centro Acadêmico de Letramento e Escrita (CALE), da Universidade Estadual do Paraná (Unespar).

Mario Abel Bressan Junior – Possui graduação em Comunicação Social - Publicidade e Propaganda pela Universidade do Sul de Santa Catarina (2001), mestrado em PPG em Ciências da Linguagem pela Universidade do Sul de Santa Catarina (2010) e doutorado em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (2017). Atualmente é professor titular da Universidade do Sul de Santa Catarina. Professor no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem (PPGCL - UNISUL), linha: linguagem e cultura. Coordenador do Grupo de Pesquisa Memória, Afeto e Redes Convergentes - .marc. Professor no Instituto Nacional de Neuromarketing e Neuroeconomia - IBN. Escritor, palestrante e produtor de conteúdo digital.

Maurício João Vieira Filho – Doutorando no Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora (PPGCOM/UFJF). Atualmente, é bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) e, anteriormente, do Programa de Bolsas de Pós-graduação (BPPG/UFJF). É mestre em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (PPGCOM/UFMG) e jornalista graduado pela Universidade Federal de Viçosa (UFV). Desde 2019, é integrante do grupo de pesquisa DIZ: Discursos e Estéticas da Diferença. Suas pesquisas se voltam às discussões sobre gênero, sexualidade e corpos a partir do ponto de vista comunicacional. Também estuda as diferenças como forma de questionar marcadores sociais com base nos acionamentos teórico-políticos da teoria queer. Outros interesses de pesquisa são narrativas de vida, cultura pop e campo do pornográfico. Contato: mauriciovieiraf@gmail.com

Maurini de Souza – Jornalista e teatróloga. Doutora em Letras (Sociolinguística - comparativo do texto publicitário em revistas brasileiras e alemãs no século XX, 2011) pela Universidade Federal

do Paraná. Possui graduação em Letras Português (2003), em Letras Alemão (2000), e em Comunicação Social Jornalismo (1988) pela UFPR, mestrado em Letras (Estudos Literários - Dialética no teatro de Bertolt Brecht, 2005) pela mesma Universidade. Professora magistério superior da Universidade Tecnológica Federal do Paraná no mestrado em Linguagens e nas graduações em Comunicação Organizacional e Letras. Diretora de Comunicação da UTFPR. Tem experiência na área de Comunicação, com ênfase em Comunicação Social e Organizacional, atuando principalmente nos seguintes temas: comunicação, tecnologia, dialética, teatro e linguagem. Nesse contexto, destacam-se trabalhos sobre jornalismo e publicidade (Brasil e Alemanha), teatro político social (Brecht e Boal), Alemanha da primeira metade do século XX (nazismo, guerras, disputas teóricas nas linguagens artística e jornalística).

Maxmillian Gomes Schreiner – Discente da graduação em Letras Português e Literaturas de Língua Portuguesa (Licenciatura) pela Universidade Estadual do Centro-Oeste (2019-2023). Integra o Laboratório de Estudos do Discurso da Unicentro, LEDUNI, no qual realiza Iniciação Científica, analisando, sob o viés dos Estudos Discursivos Foucaultianos, os temas: discurso, corpo, subjetividade e resistência. Atualmente, focaliza os discursos de artistas travestis problematizando a história e as interseccionalidades, buscando evidenciar a potência desses corpos colocados em discurso para refletirmos sobre quem nós somos hoje. Publicou dois capítulos de livro: “Discurso, corpo travesti/transexual e resistência no videoclipe Fake Dói, de Linn da Quebrada” e “Entre corpos e discursos: o encontro das travestis Sandra e Rosali nos contos de Teoremambo, de Darcy Penteadado” e têm apresentado os resultados de suas pesquisas em eventos nacionais e internacionais. É bacharel em Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda, também pela Universidade Estadual do Centro-Oeste (2015). Tem experiência em diferentes áreas da Comunicação, com ênfase em audiovisuais, perpassando os temas: cultura, identidades de gênero LGBTQTT+ e narrativas ameríndias (o modo de ser/”nhandereko” Guarani). Re-

alizou estudos acerca das representações da imagem da mulher na mídia, identificando o corpo como estratégia de incentivo ao consumo sob um viés heterocissexista.

Meggie Rosar Fornazari – Docente colaboradora do Departamento de Letras da Universidade Estadual do Centro-Oeste (Unicentro), Guarapuava, Paraná. Doutora em Inglês: Estudos Linguísticos e Literários pela Universidade Federal de Santa Catarina em 2018; mestra pela mesma instituição (PPGI/UFSC) em 2014, tendo sido bolsista do CNPq e da CAPES. Pesquisadora do Grupo de Pesquisa Internacionalização, Tradução e Tecnologias (INTRA-TEC-UFSC) e do Grupo de Pesquisa Língua, Literatura, Interfaces (UNICENTRO). É tradutora profissional desde 2007, tendo atuado especialmente em tradução literária e tradução acadêmica, pesquisa de mercado e localização de games. Tem atuado como pesquisadora nas áreas de tradução e localização de games, cultura pop e tradução. Atualmente atua no Comitê de Ética em Pesquisa, da UNICENTRO.

Myrian Regina Del Vecchio-Lima – Bolsista Capes 2016, para estágio de pós-doutoramento na Université Lyon 2, Lyon, em França, na área de Jornalismo Digital. Jornalista profissional. Bacharel em Direito. Doutora em Meio Ambiente e Desenvolvimento (Universidade Federal do Paraná, 2002). Mestre em Comunicação Social (Universidade Metodista de São Paulo, 1992). Professora permanente e pesquisadora do Departamento de Comunicação, no Programa de Pós-Graduação em Meio Ambiente e Desenvolvimento e no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Paraná. Tem experiência e atua na área de Meio Ambiente Urbano, com ênfase em Resíduos Sólidos Urbanos e Reciclagem, Mudanças Climáticas e governança, além de trabalhar com pesquisas em Comunicação Ambiental, Educação e Meio Ambiente; na área de Comunicação atua principalmente nos seguintes temas: comunicação em redes digitais; cultura digital, jornalismo digital e novas práticas jornalísticas. jornalismo especializado (jornalismo ambiental, jornalismo científico, jornalismo literário) e jornalismo

e cidade; interfaces entre comunicação e educação, comunicação e tecnologia; comunicação e cultura. É líder do Grupo de Pesquisa Comunicação e Cultura Ciber - Click, do CNPq. . É pesquisadora do Grupo de Pesquisa Urbanização, Cidade e Meio Ambiente. Integrou o Grupo Internacional de Pesquisa JADN - Journalisme à l'Heure de Numérique, em parceria com o Icom- Instituto de Comunicação da Universidade de Lyon2, França. Foi coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Meio Ambiente e Desenvolvimento (UFPR, no biênio 2010-2012 e vice-Chefe do Departamento de Comunicação Social da UFPR, entre 2018-2020.

Nataly Costa Fernandes Alves – Possui graduação em Educação Artística, com Habilitação em Artes Plásticas, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2010. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Artes. Atua desde 2013 como professora docente I do Estado do Rio de Janeiro (SEEDUC) lecionando a disciplina Arte. É Mestre em Artes Visuais pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais (PPGAV), da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2020. Sua linha de pesquisa no PPGAV foi Imagem e Cultura, tendo como ponto chave o intercruzamento entre as histórias em quadrinhos e as mulheres. Sua pesquisa de dissertação, QUADRINIZADAS: O FEMINISMO NEGRO E AS PERSONAGENS DE ANA CARDOSO, DIKA ARAÚJO E FLÁVIA BORGES, aborda o desenho das mulheres negras feitos pelas quadrinistas negras. É doutoranda em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense - UFF desde 2022 e membro da Associação de Pesquisadores em Arte Sequencial (ASPAS) desde 2020.

Rafael Luiz de Oliveira Pedretti – Doutorando em Comunicação no Programa de Pós-Graduação Comunicação da Universidade Federal do Paraná, sob orientação do Prof. Dr. Hertz Wendell de Camargo. Mestre em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC/ SC; linha de Pesquisa Linguagens cênicas, corpo e subjetividade. Bacharel em Artes Cênicas pela Universidade Estadual do Paraná- UNESPAR/ FAP-PR. Ator com formação técnica pela EMMAPC Maestro “Fêgo Camargo” em São Paulo. Ator,

Diretor e Instrutor autônomo do curso de Teatro e Tv do Teatro Barracão Encena/ Curitiba-PR Atuou em vários espetáculos desde 1998 e em Direção desde 2010. Desenvolve suas pesquisas voltadas para o processo de formação e singularidade do ator/atriz, instrumentalização para o acontecimento teatral/perfomático, História do Teatro Contemporâneo e processos criativos de concepção do espetáculo. Área de Atuação: Ator/Atriz. Performance. Técnica. História. Ética. Política. Cultura.

Raquel Campos da Cruz – Mestranda do Programa de Pós Graduação em Comunicação na Unesp - Universidade Estadual Paulista e Bacharela em Comunicação Social - Relações Públicas pela UEL - Universidade Estadual de Londrina (2014). Especialista em Comunicação Organizacional (GESTCORP) pela USP - Universidade de São Paulo (2016). Trabalhou com influenciadores digitais e pequenas empresas (2016-2017) e realizou estágio na Sanepar - Companhia de Saneamento do Paraná (2013). Tem como tema a comunicação de celebridades para o desenvolvimento de competências midiáticas em fãs. Membro do grupo de pesquisa Relações Públicas e Comunicação: opinião pública, educação e interculturalidade (2022). Atua na linha de pesquisa Gestão e Políticas da Informação e da Comunicação Midiática, com ênfase na perspectiva crítica de Relações Públicas e em literacia midiática, celebridades e fãs. Possui CAE - Certificate of Advanced English (2014) e fala francês intermediário. Atualmente participa do estágio docência na disciplina de Técnicas de Relações Públicas para o curso de Graduação em Relações Públicas da Unesp. É bolsista de mestrado da CAPES.

Renata Marcelle Lara – Doutora em Linguística pelo Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas (2008), com estágio Pós-doutoral no Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2019). Mestre em Educação pela Universidade Metodista de Piracicaba (2002). Especialista em Língua Portuguesa e Literatura pela Faculdade Estadual de Educação, Ciências e Letras de Paranaíba (1998). Licenciada em Letras pela Universidade Estadual de Maringá (2016). Bacharel em Co-

municação Social/Jornalismo pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (1996). Professora Associada do Departamento de Fundamentos da Educação, Área de Metodologia e Técnicas de Pesquisa, da Universidade Estadual de Maringá, e Professora do Programa de Pós-Graduação em Letras da UEM. Líder do Grupo de Pesquisa em Discursividades, Cultura, Mídia e Arte (GPDISCMIÁDIA-CNPq/UEM) e Pesquisadora do Grupo de Pesquisa Oficinas de AD: Conceitos em Movimento (CNPq/UFRGS). É membro da Comissão Científica da Revista Internacional de Folkcomunicação (RIF), desde 2010, além de integrar o Conselho Consultivo da Revista Brasileira de Ensino de Jornalismo (REBERJ). Tem experiência no campo teórico e metodológico de investigações em Análise de Discurso materialista, Arte e Comunicação. As pesquisas acadêmicas estão norteadas, principalmente, pelo referencial teórico-metodológico da Análise de Discurso materialista, na perspectiva de Michel Pêcheux, transitando pelos estudos lacanianos, estudos da imagem didi-hubermanianos, entre outros. Os temas investigados envolvem materialidades visuais (filmes, séries, produções artísticas), discurso artístico e sobre o artístico, corpo discursivo, discurso midiático, entre outros. Linhas de pesquisa em que atua: Análise de Discurso; Discurso em Análise; Discursos da Cultura e Mídia; Análises de Processos e Temáticas Discursivas nas Mídias; Língua, Sujeito e História. Atualmente é membro do CABIC-UEM - Comitê Assessor Local de Bolsas de Iniciação Científica, representando o Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Estadual de Maringá (UEM).

Rodrigo E. Botelho Francisco – Pesquisador vinculado aos programas de pós-graduação em Comunicação e em Gestão da Informação; e docente do Departamento de Ciência e Gestão da Informação da Universidade Federal do Paraná (UFPR). Livre-docente em Informação e Tecnologia, pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo (USP). Doutor e Mestre em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicação e Artes da USP; com pós-doutorado na Universidad

Complutense de Madrid e na Universitat Autònoma de Barcelona. É especialista em Computação - na área de Desenvolvimento de Software para Web - e em Gestão Pública pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar); e bacharel em Comunicação Social - Habilitação em Jornalismo - pela Universidade Estadual Paulista (Unesp). Líder do Grupo de Pesquisa Information & Med Lab (InfoMedia). Pesquisador na Rede de Pesquisa Aplicada Jornalismo e Tecnologias Digitais, vinculada à Sociedade Brasileira de Pesquisadores em Jornalismo (SBPJor); e no Núcleo de Apoio à Pesquisa Escola do Futuro, da USP. É criador da marca e do Sistema de Apoio à Comunicação Integrada (SACI), um software livre de gestão convergente e colaborativa de produção midiática registrado junto ao Instituto Nacional de Propriedade Industrial (INPI). Na gestão universitária, exerceu cargo de Diretor de Comunicação da UFSCar; e, na UFPR, os de coordenador do Curso de Graduação em Gestão da Informação e do Programa de Pós-Graduação em Gestão da Informação. Atualmente é o Chefe do Departamento de Ciência e Gestão da Informação. Atua nas áreas de Comunicação e Informação, com ênfase em temas como Cibercultura, Ciberjornalismo, plataformas digitais, redes sociais digitais, gestão de conteúdos, vulnerabilidades digitais, competências infocomunicacionais e divulgação científica.

Ronaldo de Oliveira Corrêa – Mestre pelo PPGTE/UTFPR (2003), sob a orientação da Dra. Marília Gomes de Carvalho. Doutor pelo PPGICH/UFSC (2008), sob a orientação da Dra. Carmem Rial e do Dr. Gilson Queluz. Em 2007 realizou estágio de doutoramento no México, no Posgrado en Ciencias Antropológicas da Universidad Autónoma Metropolitana ? Unidad Iztapalapa, sob a orientação do Dr. Néstor García Canclini, na área de políticas culturais. Recebeu o Prêmio Capes de Teses ? edição de 2009. Estágio de pós-doutorado CAPES no PPGAS/UFRGS (jul de 2012 a jul de 2013), sob a supervisão da Dra. Cornélia Eckert. Atualmente é professor na Universidade Federal do Paraná UFPR, onde atua na graduação e pós-graduação. Áreas de interesse: cultura material, teoria e história do design, sistemas técnicos e tecnologia, produção e

crítica de imagem.

Samuel de Sousa Silva – Professor Adjunto da faculdade de letras da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campus de Aquidauana. Pós doutorado em Estudos Culturais - 2022/2023-UFMS-Cpaq. Doutorado em Linguística pela Universidade Federal de Goiás - UFG (2014 - 2018). Mestre em Linguística pela UFG (2012 - 2014). Graduação em linguística pela UFG (2008 - 2011). Graduação em teologia pelo Seminário Presbiteriano Brasil Central (2002 - 2005) Curso livre. Realiza pesquisas na área de Linguagem e Sociedade com ênfase em Ecolinguística, Antropologia do Imaginário, Semiótica Greimasiana e Análise do Discurso. Pesquisador do Núcleo de Estudos de Ecolinguística e Imaginário (NELIM), cadastrado no CNPQ. Fui professor das disciplinas de leitura e produção textual, português nivelamento na Universidade Estadual do Mato Grosso (UNEMAT), unidade Nova Xavantina, no primeiro semestre de 2018. Fui professor substituto na Universidade Federal de Goiás (UFG) em Goiânia, ministrando disciplinas de leitura e produção textual, introdução a linguística e teoria da enunciação nos anos de 2018 e 2019. Fui professor no ensino médio lecionando a disciplina de Gramática para as turmas de 1º, 2º e 3º ano na escola Geração/Objetivo na cidade de Cassilândia/MS no ano de 2020. Foi professor temporário na Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS), unidade de Paranaíba/MS, onde lecionava as disciplinas de Leitura e produção textual e Estudos culturais comparados.

Sandy Aline Palczuk – Possui graduação em Jornalismo pela Universidade Estadual do Centro-Oeste (2022).

Susana Azevedo Reis – Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação pela Universidade Federal de Juiz de Fora, na linha “Competência Midiática, Estética e Temporalidade”. Possui graduação em Jornalismo pela Universidade Federal de Juiz de Fora (2015), mestrado em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFJF (2018) e MBA em Marketing Digital pela Unopar (2019). Membro do Grupo de Pesquisa (CNPQ) “Co-

municação, Cidade e Memória”.

Victor Finkler Lachowski – Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Paraná (PPGCOM-UFPR), vinculado à linha de pesquisa Comunicação e Formações Socioculturais; Bacharel em Publicidade & Propaganda (UFPR). Membro do grupo de pesquisa NEFICS - Núcleo de Estudos de Ficção Seriada e Audiovisualidades (UFPR/PPGCOM-UFPR/CNPq). Sócio da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE). Bolsista CAPES-DS. Profissional nas áreas de redação publicitária, roteiro e produção audiovisual. Pesquisador nas áreas de: Comunicação & Cinema; Cultura; Narrativas Audiovisuais; Narrativas Midiáticas e Comunicação & Política. Apresentador do Massacre Podcast, dedicado à filmes de horror.



SYNTAGMA