



Ciência e Cultura Audiovisual



SYNTAGMA

Hertz Wendell &
Maurini Souza
(Orgs.)



Capa > Calvin Suzuki
Diagramação > Hertz Wendell de Camargo
Coordenação Editorial > Celso Moreira Mattos
Revisão > Josemara Stefaniczen
Produção Eletrônica > Syntagma Editores

Avaliação > Textos avaliados às cegas e aos pares

Conselho Científico Editorial:

Dr. Antonio Lemes Guerra Junior (UNOPAR)
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-Apucarana)
Dra. Ana Claudia Bortolozzi (UNESP-Bauru)
Dra. Denise Machado Cardoso (UFPA)
Dr. Marcio Macedo (UFPA)

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

C569 Ciência e Cultura Audiovisual. / Organizado por Hertz Wendell de Camargo e Maurini de Souza. – Londrina : Syntagma Editores, 2022.
290 p.

ISBN: 978-65-88724-29-3

1. Ciência. 2. Cinema. 3. Audiovisual. 4. Análise Fílmica. I. Título. II. Camargo, Hertz Wendell de. III. Souza, Maurini de.

CDD: 791.43 / 791.45 / 700
CDU - 778.5 / 621.39 / 7.0



SYNTAGMA

SUMÁRIO

PREFÁCIO

8

1 UMA TEORIA SEM TEÓRICOS: PERMANÊNCIA E FRAGILIDADE DA *POLITIQUE DES AUTEURS*

Luis Fernando Severo

12

2 A *MISE-EN-SCÈNE* EM A ALMA DO GESTO: DIÁLOGOS ENTRE O CINEMA DOCUMENTAL E A DANÇA

Cristiane Wosniak

32

3 O LEGADO DO PIRATA ZULMIRO: UMA VIAGEM PELA LITERATURA, CINEMA E EDUCAÇÃO

Estevan Alexandre da Silveira, Salete Paulina Machado Sirino

54

4 A CONSTRUÇÃO DA *ENFANT FATALE* NO CINEMA *NEO-NOIR*: ANÁLISES FÍLMICAS DE *TAXI DRIVER* (1967), *BLADE RUNNER* (1982) E *LÉON: THE PROFESSIONAL* (1994)

Bárbara Piazza dos Reis, Víctor Finkler Lachowski

70

5 O FUTURO É TÃO INEVITÁVEL
QUANTO O PASSADO

José de Arimathéia C. Custódio, Carlos Vinícius Rocha

98

6 ANÁLISE DAS ESTRUTURAS NARRATIVAS EM
OUTLANDER COMO REPRESENTAÇÃO DA
VIOLÊNCIA DE GÊNERO

Carolina Pohl Fornazari Zene, Éverly Pegoraro

124

7 ENCONTRO ENTRE FICÇÃO CIENTÍFICA
E TELENOVELA BRASILEIRA:
UMA ANÁLISE DE *O CLONE*

Robson Souza dos Santos

148

8 *PACTO BRUTAL*: UMA RELAÇÃO ENTRE
MEMÓRIA, TELEJORNALISMO E CONSUMO
EM TELAS NA CONSTRUÇÃO DE NOVAS
NARRATIVAS MUDIÁTICAS

Renata Caleffi, Nádía Moccelin

178





9 AS RELAÇÕES PERIGOSAS, DE CHODERLOS DE LACLOS NA ATUALIDADE DA ORDEM DO DISCURSO MIDIÁTICO

Felipe Bini, Denise Gabriel Witzel

196

10 O FILME PUBLICITÁRIO DE BRUNO AVEILLAN: ENTRE ARTE, TOTEMISMO E CONSUMO

Hertz Wendell de Camargo, Maurini de Souza

222

11 DE GAMA A LIMA BARRETO: BREVE ICONOGRAFIA DO INTELLECTUAL NEGRO BRASILEIRO NO XIX E INÍCIO DO XX

Marcele Aires Franceschini, Daniel Camargo

244

ORGANIZADORES

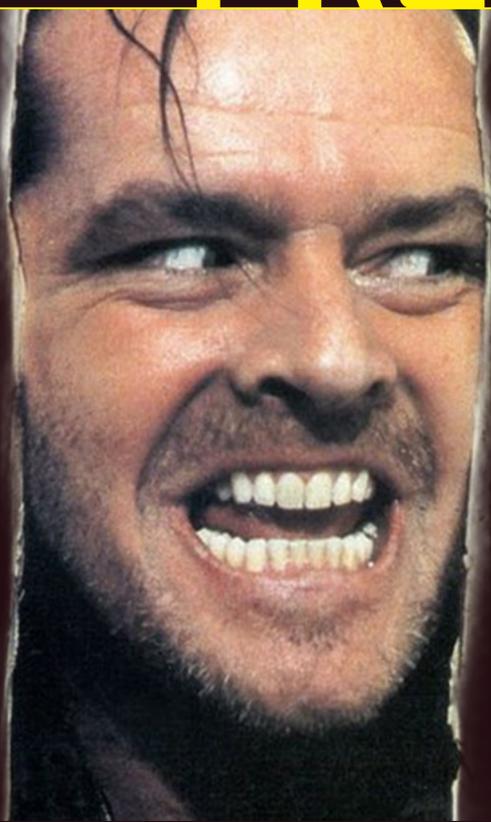
279

AUTORES

282

Hertz Wendell de Camargo
Maurini de Souza

PREFÁCIO



CIÊNCIA E CULTURA AUDIOVISUAL

Hertz Wendell & Maurini Souza

O dramaturgo alemão Bertolt Brecht escreveu que “O que é ‘natural’ deve ter a força do que é surpreendente”. Neste sentido, este livro é a prova de que a intelectualidade é um universo multifacetado, divertido e interessante, com galáxias e planetas que se aproximam e distanciam nos atordoando com sua complexidade. Em dez momentos de leituras, somos levados ao passado e ao futuro, ao local e ao distante, somos lembrados do que mais amamos e do que desprezamos avidamente por meio de elementos da comunicação e das artes.

Como pode a escrita, em um mundo tão duro, apresentar-se tão bela? Como pode, em tempos ligeiros, estudos científicos serem tão convidativos em suas páginas de reflexão e argumentos? Essas são algumas das perguntas que fizemos quando, animados, nos encontramos com os textos. É como um “valeu a pena” insistir e continuar produzindo livros de ciência.

Neste sentido, trazemos um tira-gosto do banquete que espera o ávido leitor. Aqui encontramos resistência do discernimento em tempos confusos. Lemos que a “intelectualidade negra nasce do processo de escrevivência dos que produzem pensamento, memórias e ações na sociedade em um estudo da iconografia do intelectual

negro brasileiro trazida por Marcele Franceschini e Daniel Camargo, que voltam séculos para reunir de *Gama a Lima Barreto: breve iconografia do intelectual negro brasileiro no XIX e início do XX*. E se essa narrativa se mostra convidativa, pelo retorno, o que dizer dos escritos de Renata Caleffi e Nádia Moccelin a respeito do *Pacto Brutal: uma relação entre memória, telejornalismo e consumo em telas na construção de novas narrativas midiáticas* – um capítulo *just in time* com nossos dias e as indagações mais presentes.

Mas o tempo ... ah, o que será? Aqui viajamos no tempo, com suas máquinas, seus paradoxos e as dezenas de filmes que nos levam e trazem aos futuros e passados (não necessariamente nessa ordem) do presente. José Custódio e Carlos Rocha nos conquistam com as possibilidades do capítulo *O futuro é tão inevitável quanto o passado*, em que confessam: “Quem me dera ao menos uma vez...”.

Filmes? Sim!!! Aqui tem Cinema.

A mais influente publicação voltada à crítica e ensaística cinematográfica do século 20, a *politique des auteurs*, é o foco de Luis Fernando Severo; uma obra que tratou de Orson Wells e Rossellini, Hitchcock e Ingmar Bergman, John Ford e Luis Bruñuel. Ele reúne todos eles no capítulo *Uma teoria sem teóricos: permanência e fragilidade da politique des auteurs*.

Taxi Driver (1967), *Blade Runner* (1982) e *Léon: The Professional* (1994) fazem parte da investigação sobre *A construção da Enfant Fatale no Cinema Neo-Noir*, proposta por Bárbara dos Reis e Victor Lachowski. Uma estrela em forma de capítulo.

O cinema também faz parte dos escritos de Cristiane Wosniak. Desta vez, ao lado da dança no capítulo que trata da *mise-en-scène* em *A Alma do Gesto: diálogos entre o cinema documental e a dança*. Wosniak demonstra diferenças entre o cinema ficcional e o documentário pelo olhar proposto ao filme produzido a partir da união entre grupos de pesquisa.

Estevan da Silveira e Salete Sirino nos convidam para *Uma viagem pela literatura, cinema e educação* ao apresentarem “O legado do pirata Zulmiro”, e explicam: “Inesperadamente, tudo começou por volta de 2015, por ocasião de uma conversa do cineasta Estevan Sil-

vera com alguns amigos, durante a qual toma conhecimento de uma lenda sobre um pirata que viveu na cidade de Curitiba. As pessoas o tinham como um saqueador de riquezas e diziam que seu tesouro havia sido ocultado entre os vários túneis que atravessam a cidade – uma história antiga e instigante. Como resistir?

Irresistível também é *Análise das estruturas narrativas em Outlander como representação da violência de gênero* Carolina Zene e Éverly Pegoraro analisam a série *Outlander* e questionam, apresentando elementos sobre a cultura do estupro: qual a necessidade de tamanha violência?

Brilhante também foi o trabalho de análise, a partir dos Estudos Discursivos Foucaultianos, do personagem visconde de Valmont, do livro *As Relações Perigosas por Choderlos de Laclos*, e de sua adaptação na minissérie *Ligações Perigosas*. Os autores Felipe Bini e Denise Gabriel Witzel a deliciosa leitura de do estudo *Masculinidade e Virilidade na adaptação para TV do personagem Valmont de As Relações Perigosas, de Choderlos de Laclos*.

Robson dos Santos fala de novela. *O Clone*, um sucesso nacional e internacional, apresenta aos milhões de espectadores os elementos da ficção científica na linguagem da telenovela cotidiana. O capítulo é *Encontro entre ficção científica e telenovela brasileira: uma análise de O Clone*.

Por fim, nós falamos de publicidade. E arte. Publicidade é arte? Pode ser? Será? Um convite à reflexão ousada neste universo que nos cerca e a beleza do trabalho de Bruno Aveillan.

Enfim, é hora de lermos começando “pelo começo” ou “meio” ou “fim”. Porque o que importa é mostrar que ciência, conhecimento, reflexão podem ser aprazíveis. Aliás, o mesmo Brecht, com quem iniciamos este prefácio, escreveu: “Sabemos que o conhecimento pode ser divertido”. E o livro *Ciência e Cultura Audiovisual* prova isso.

Os organizadores

Luis Fernando Severo



1

1

UMA TEORIA SEM TEÓRICOS: PERMANÊNCIA E FRAGILIDADE DA *POLITIQUE DES AUTEURS*

*Luis Fernando Severo*¹

Definida pelo crítico e historiador de cinema Antoine de Baecque como a ideia crítica mais célebre da história do cinema (BAECQUE, 2003) a *politique des auteurs* tem sua gênese nas páginas da revista parisiense *Cahiers du Cinéma*, a mais influente publicação voltada à crítica e ensaística cinematográfica do século 20, em cuja redação militavam alguns dos futuros realizadores que iriam deflagrar a Nouvelle Vague e que então recebiam o epíteto de Jovens Turcos.²

Como registra Jean-Claude Bernardet, o conceito de autoria cinematográfica tem na França um enraizamento cultural que antecede a fundação da *Cahiers* em 1951 (BERNARDET, 2018). Em

¹ Doutor em Comunicação e Linguagens – linha de pesquisa em Cinema e Audiovisual - pela Universidade Tuiuti do Paraná, com Estágio Doutoral na Universidade Aberta de Lisboa. Professor no Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual do Paraná. E-mail: luis.severo@unespar.edu.br

² Existem duas versões para a nomenclatura Jovens Turcos ter sido atribuída aos críticos autoristas da *Cahiers du Cinéma*. A primeira é que teria sido uma criação de André Bazin, remetendo à aliança, iniciada por jovens estudantes militares, de diversos grupos contrários à monarquia do sultão Abd-ul-Hamid II e que, em 1908, deu início a segunda era constitucional do Império Otomano, hoje Turquia. Uma segunda versão para o termo pode ter sido o fato de que Henri Langlois, fundador da Cinemateca Francesa e um dos mentores da geração contestatória dos jovens críticos e cineastas franceses dos anos 1950, nasceu na Turquia.

seu célebre ensaio publicado em 1948, *Nascimento de uma nova vanguarda, a câmera-caneta*, Alexandre Astruc advoga ter o cinema se tornado uma linguagem, “ou seja, uma forma na qual e pela qual um artista pode expressar seu pensamento, por mais abstrato que seja [...], como acontece hoje no ensaio e no romance” (MARIE, 2007, p. 42) e a possibilidade do diretor cinematográfico exercer uma livre expressão que ombreia com a dos pintores ou dos literatos é um dos pilares sobre o qual se sustenta o conceito de autoralidade defendido pelos críticos militantes da revista. Afirma Astruc que:

[...] eu gostaria de chamar essa nova era do cinema de era da câmera-caneta. Esta metáfora tem um sentido muito preciso. Com isso quero dizer que o cinema se libertará gradualmente da tirania do visual, da imagem por si mesma, das demandas imediatas e concretas da narrativa, para se tomar um meio de escrita tão flexível e sutil quanto a linguagem escrita (ASTRUC, 1992, p. 57).

Na convicção do crítico o cineasta que se faz artista pode utilizar a câmera como forma de traduzir formalmente sua visão de mundo, seus pensamentos mais íntimos e suas obsessões pessoais. Quando escreveu o texto Astruc estava firmemente empenhado em tornar-se um diretor de cinema, aspirando um envolvimento com a câmera que permitisse a expressão de ideias diretamente através dela, e não simplesmente transpondo para o cinema conceitos elaborados em outros campos do conhecimento. Essa visão o conduz a uma elaboração crítica onde na era da câmera-caneta não existe mais a necessidade de um roteirista propriamente dito, porque a distinção entre um diretor e um autor deixa de fazer sentido.

A direção não é mais um meio de ilustrar ou apresentar uma cena, mas um verdadeiro ato de escrever. O cineasta-autor escreve com sua câmera como um escritor escreve com sua caneta. [...]. Não se trata de uma escola, nem mesmo de um movimento, talvez se trate simplesmente de uma tendência. De uma tomada de consciência, de uma certa transformação do cinema, de um futuro possível, e do desejo que nós temos de apressar esse futuro (ASTRUC, 1992, p. 58).

Essa conceituação de Astruc vem de encontro ao que preconizava um dos principais militantes da *politique des auteurs*, François, crítico feroz do cinema francês feito por seus contemporâneos e seu procedimento recorrente de buscar fidelidade aos textos adaptados cinematograficamente, investindo numa suposta garantia de superioridade intelectual. Esse padrão seria obtido com a adaptação de obras literárias canônicas feitas por roteiristas renomados, gerando o que Truffaut batizou de “filmes de roteiristas: “Quando eles (os roteiristas) entregam o roteiro, o filme está feito” (TRUFFAUT, 2003, p. 276). Para Truffaut, o nascimento de um filme é um processo que ocorre durante sua produção, não devendo o diretor estar a serviço de um roteiro de origem literária, já que o ponto de partida da obra cinematográfica é o que acontece no set de filmagem, e sua consecução vai se dar plenamente nas fases de montagem e edição de som. Truffaut, evoca uma radicalidade sem mediações em sua crítica intitulada *Ali Baba e a política dos autores* quando cita o que ele intitula fórmula de Giradoux: “não há obras, apenas autores” (TRUFFAUT, 2005, p. 38).

Em sua essência, a *politique des auteurs* se estabelece em torno da existência de diretores de cinema cujos filmes refletem uma visão artística através de temas reconhecíveis, recorrentes e características audiovisuais que informam ao público que o diretor possui uma identidade artística consistente em toda a sua filmografia. Como afirma Baecque, “os textos fundadores dos *Cahiers Du Cinéma* associam de um modo irreversível a adesão a um cineasta e a compreensão de seu universo formal, pessoal; para dizer isso em poucas palavras: sua visão de mundo” (BAECQUE, 2003, p. 20).

Essa visão personalizada e coesa deve impregnar todos os filmes de determinados realizadores para fundamentar sua aceitação como autores cinematográficos, nesse caso detentores de *status* semelhante ao dos artistas mais reconhecidos nas mais diversas áreas da criação artística. Nessa perspectiva alguns diretores de cinema, vistos pela indústria como artesões substituíveis, passariam a ser equiparáveis a um Michelangelo ou a um Shakespeare, e ao longo dos anos os críticos devotos da autoralidade vão construir na *Cahiers* um panteão de eleitos onde figura com destaque uma cas-

ta de diretores norte-americanos de nascimento, como John Ford, Howard Hawks, Orson Welles e Nicholas Ray, e outros radicados nos Estados Unidos como Alfred Hitchcock e Fritz Lang. Também tem espaço nesse lugar privilegiado o dinamarquês Carl Dreyer, o sueco Ingmar Bergman, o japonês Kenji Mizoguchi, o alemão Max Ophüls e o espanhol Luis Buñuel. Do cinema italiano somente Roberto Rossellini e Michelangelo Antonioni recebem tal distinção e cineastas atuantes em outras cinematografias raramente foram citados pela revista numa perspectiva autoral.

Cabe ressaltar que a não inclusão de um diretor no cânone autoral não exclui a possibilidade de que filmes avulsos ou parte de sua obra não possam ser referendados ou apreciados pelos críticos que adotam o autorialismo como padrão de apreciação crítica, mas nesse caso estamos diante de alguém que na terminologia cinematográfica francesa é um *metteur en scène*, alguém que domina satisfatoriamente os códigos de linguagem e os procedimentos técnicos do cinema, mas não consegue expressar através deles a perspectiva pessoal e inconfundível que caracteriza um autor. No seu artigo *A Política dos Autores* (1957), o crítico André Bazin ³assinala:

A politique des auteurs consiste, em suma, em escolher o fator pessoal na criação artística como padrão de referência, e depois presumir que ele continua e até progride de um filme para o outro. Reconhece-se que existem certos filmes importantes de qualidade que escapam a este teste, mas estes serão sistematicamente considerados inferiores àqueles em que a marca pessoal do autor, apesar de rotineira, pode ser percebida mesmo minuciosamente (BAZIN, 1957, p. 255).

A expressão *politique des auteurs* é traduzida para o português em sua forma literal como política dos autores, mas também se adotam em nosso idioma as variantes teoria do autor (Brasil) e teoria de

³ André Bazin (1918 -1958) foi um renomado e influente teórico e crítico de cinema. Apesar da morte precoce, Bazin destacou-se como um escritor prolífico, criador de cineclubes, organizador de festivais, colaborador de jornais, palestrante frequente e fundador da revista Cahiers du Cinéma. É considerado o pai espiritual da geração de críticos-cineastas que viam a fazer a Nouvelle Vague (Truffaut, Godard, Rohmer, Chabrol e companhia).

autor (Portugal), derivadas de *author theory*, controversa tradução adotada pelo crítico norte-americano Andrew Sarris ao introduzir a autoralidade na crítica cinematográfica de língua inglesa a partir da formulação original dos críticos franceses. Política ou teoria, essa abordagem crítica representa um grande desafio no campo da pesquisa científica, porque como destaca Peter Wollen, “a teoria de autor desenvolveu-se de forma bastante fortuita; nunca foi elaborada de modo programático, num manifesto ou numa declaração coletiva” (WOLLEN, 1984, p. 79). Bazin observa que “como os critérios da *politique des auteurs* são muito difíceis de formular, a coisa toda se toma altamente perigosa. É significativo que nossos melhores escritores de *Cahiers* a tenham praticado por três ou quatro anos e ainda não tenham produzido o *corpus* principal de sua teoria” (BAZIN, 1957, p. 252). Portanto, qualquer avanço nesse campo teórico necessita contornar a escassez de textos específicos com a leitura atenta da fortuna crítica gerada em tomo dos cineastas eleitos como canônicos pelos defensores do conceito de autoralidade e extrair expressiva parte de seu cabedal de informações das entrevistas desses mesmos realizadores para os críticos da *Cahiers du Cinéma*. Realizadas em alguns casos por críticos que também iriam se notabilizar como diretores, a formulação das perguntas nas entrevistas e os ângulos de abordagem explicitam o modo de pensar do entrevistador em relação à obra do entrevistado, permitindo que se entreveja boa parte da fundamentação que embasou essa política cinematográfica que se sustenta também como teoria.

FUNDAMENTOS DA AUTORALIDADE: POLÍTICA OU TEORIA?

Quando Andrew Sarris, então crítico de cinema do jornal *The Village Voice* publica na revista *Film Culture* seu artigo *Notes on the Auteur Theory in 1962* (*Notas Sobre a Teoria do Autor em 1962*), faz a introdução da *politique des auteurs* para os leitores da língua inglesa, assinalando que “até onde sei, não há definição da teoria do autor na língua inglesa, ou seja, por nenhum crítico americano ou britâ-

nico” (SARRIS, 1996, p. 15). Nem nesse texto e tampouco em seu livro *The American Cinema: directions and directors 1929-1968* (1968) o autor justifica a substituição da palavra política pelo termo teoria, embora ambas sejam etimologicamente distintas e remetam a diferentes contextos. Nele Sarris afirma que *politique des auteurs* refere-se originalmente à política existente na *Cahiers* de ser a favor de certos diretores e contra outros (SARRIS, 1996, p. 16). É de se pensar que a escolha do termo teoria tenha sido uma tentativa de dar mais consistência a uma nova corrente de avaliação crítica que não estava assentada em bases sólidas, já que, segundo Bernardet, “os Jovens Turcos não produziram nenhum texto programático, nenhum manifesto que defina qual a política, qual a noção de autor” (BERNARDET, 2018, p. 19). Como assinala Buscombe:

A politique original dos Cahiers não era propriamente uma teoria, tendo um embasamento pouco sólido. Consistia em uma abordagem teórica do cinema que nunca chegaria a ser plenamente explicitada. A politique, como indica a escolha do termo, tinha intenção polêmica e pretendia definir uma atitude em relação ao cinema e um curso de ação. Ao seguir esse curso, os Cahiers acabavam revelando partes da teoria na qual a politique se baseava; mas em geral isso acontecia por acaso, e às vezes incoerentemente. (BUSCOMBE, 2004, p. 282).

Possivelmente essa ausência de fundamentação teórica sobre a autorialidade no cinema tenha acontecido porque “no seu próprio uso cinematográfico, a palavra autor tem primeiro uma significação literária” (BERNARDET, 2018, p. 19). Ou seja, pelo fato do conceito de autor ser amplamente difundido nos estudos literários, os críticos cinematográficos adeptos do autorismo não se sentiam navegando por um território inexplorado, bastando apenas uma transição conceitual para que as questões relativas à autorialidade já debatidas e estabelecidas em outros campos da criação artística pudessem fincar raízes nos processos de análise fílmica. Também deve ser levado em conta que a caracterização popular do cinema como a sétima arte traz implícita a atribuição aos reali-

zadores cinematográficos do mesmo *status* artístico usufruído por escritores e pintores (STAM, 2013).

Como um dos fundadores da *Cahiers do Cinéma*, e de certa forma um mentor de seus jovens críticos, o primeiro autor a quem um estudioso de cinema deve recorrer para entender mais a fundo o que norteia a política autoral deve ser indiscutivelmente André Bazin. Nos seus anos produtivos como crítico e ensaísta cinematográfico, que duraram de 1943 até sua morte em 1958, Bazin foi uma figura de proa no cinema francês, e lamentavelmente não chegou a testemunhar alguns de seus acólitos transformarem-se em luminares da Nouvelle Vague e como tal revolucionarem o cinema. O mais intimamente ligado a ele, François Truffaut, mira seu arsenal crítico em direção à produção francesa do pós-guerra no incendiário ensaio-manifesto *Uma certa tendência do cinema francês*, publicado na *Cahiers Du Cinéma* em 1954. Nele Truffaut cunhou o termo cinema de autor e investiu furiosamente contra o que intitula “tradição de qualidade” do cinema que se faz então na França, que produz obras estilisticamente amorfas e esteticamente engessadas, repetindo as mesmas fórmulas através de roteiros acadêmicos que geravam narrativas enfadonhas que não mais representavam a visão de mundo dos intelectuais de sua geração. Era uma escola de realização a que chamava pejorativamente de “o cinema de Papai”, e que não passaria de mera tradução de um roteiro para as telas, feita por burgueses para burgueses (TRUFFAUT, 2005).

É Truffaut também o pioneiro no uso do termo *politique des auteurs* nas páginas da revista, o que faz em uma crítica sobre um filme de Jacques Becker que tem como protagonista o comico Fernandel (TRUFFAUT, 2005). Em sua obra crítica e ensaística, Bazin dedica um único artigo totalmente à questão autoral, intitulado *A Política dos Autores* e publicado em 1957. É uma revisão crítica sobre o papel da *Cahiers* no estabelecimento e fortalecimento do conceito de autorialidade, onde manifesta sua adesão não incondicional e com ressalvas a seus princípios.

[...] embora eu não veja o papel do autor no cinema da mesma forma que François Truffaut ou Rohmer, por

exemplo, isso não me impede de acreditar até certo ponto no conceito de autor e muitas vezes compartilhar suas opiniões, embora nem sempre de seus amores apaixonados. Por fim, gostaria de acrescentar que, embora me pareça que *a politique des auteurs* tenha levado seus partidários a cometer vários erros, seus resultados totais foram suficientemente férteis para justificá-los diante de suas críticas. É muito raro que os argumentos utilizados para atacá-los não me façam correr em sua defesa (BAZIN, 2003, p. 46).

Bazin elogia as qualidades metodológicas desse viés crítico, louvando sua reação contra o relativismo impressionista que, ao lado do sociologismo conteudístico, ainda reinava sobre uma boa parte da crítica cinematográfica do período. Peter Wollen observa que por ter se desenvolvido de maneira informal e sem um programa definido, a teoria do autor pode ser interpretada e aplicada seguindo linhas bastante abrangentes e que “diferentes críticos aprofundaram métodos de certo modo diferentes dentro de uma atitude fluida de atitudes comuns” (WOLLEN, 1984, p. 79).

À PROCURA DE UMA METODOLOGIA DO AUTORISMO: FORMULAÇÕES TEÓRICAS

Uma vez que notoriamente não existem normas, padrões analíticos ou fórmulas a serem aplicadas que permitam de imediato a detecção ou afirmação da autoralidade na obra de um cineasta, para um crítico, ensaísta ou pesquisador enveredar nessa direção é necessário o estabelecimento de parâmetros capazes de fundamentar formulações teóricas que permitam avançar nessa direção. Neste caso um dos caminhos possíveis é o de extrair os elementos essenciais presentes nos poucos escritos fundadores e dissecar analiticamente as perguntas e respostas contidas nas entrevistas referenciais que autores reconhecidos pelos cânones dos críticos da *Cahiers dos Cinéma* concederam à revista. Esses procedimentos podem fornecer subsídios para uma metodologia que, se não prima pela ortodoxia, possibilita uma visualização dos preceitos fundamentais que subsidiaram a atribuição de

autoralidade para determinados cineastas de diferentes origens, e se for o caso, replicá-los com ou sem uma nova perspectiva de abordagem. Não se pode falar aqui no estabelecimento de uma metodologia *a posteriori* para um movimento crítico que prosperou sem ela, mas de fazer da busca de preceitos metodológicos uma caminhada que, mesmo correndo o risco de às vezes parecer tortuosa, tem no mínimo o potencial de revelar novas facetas do rico e variado universo cinematográfico que gira em torno da *politique des auteurs*. Há uma instabilidade inerente à adoção dessa postura, pois como alerta Bazin, “como os critérios da *politique des auteurs* são muito difíceis de formular, a coisa toda se toma altamente perigosa” (BAZIN, 2003, p. 52). Por outro lado, Sarris nos lembra que não há porque haver nesse campo a necessidade de uma teoria científica consolidada, já que “na verdade, a própria teoria do autor é uma teoria padrão em constante fluxo” (SARRIS, 1996, p. 16).

A existência desses supostos perigos de que fala Bazin não arrefeceu o ímpeto pela adoção da autoralidade como critério de avaliação e abordagem ao longo de muitas décadas, por críticos de diversos países, e o surgimento de novas teorias do cinema não minimizou ou apagou a importância histórica da *politique des auteurs* nem o expandir de seu movimento incessante em múltiplas direções. As observações críticas, historiográficas e ensaísticas sobre o tema presente em obras de diferentes autores, quando compiladas, tornam-se uma fonte referencial de onde podem ser extraídos alguns dos conceitos essenciais para o estabelecimento da pertinência da autoralidade em uma obra ou num conjunto delas. A bibliografia específica sobre *a politique des auteurs* é surpreendentemente escassa, fazendo com que as reflexões ensaísticas sobre o tema tenham que ser garimpadas em obras de autores que abordam a questão geralmente entrelaçada com outras questões cinematográficas. Nesse ponto, Andrew Sarris torna-se uma grande exceção, por ter sido um dos raros críticos a estabelecer premissas claramente definidas para a atribuição da autoralidade.

A primeira premissa da teoria do autor é a competência técnica de um diretor como critério de valor. [...] O que

constitui talento de direção é mais difícil de definir abstratamente. A segunda premissa é a personalidade distinguível do diretor como critério de valor. Ao longo de um conjunto de filmes, um diretor deve apresentar certas características de estilo recorrentes, que lhe servem de assinatura. A maneira como um filme se parece e se move deve ter alguma relação com a maneira como um diretor pensa e sente. A terceira e última premissa está relacionada com o significado interior, a glória última do cinema como arte. O significado interior é extrapolado da tensão entre a personalidade de um diretor e seu material (SARRIS, 1996, p. 18).

No capítulo dedicado à teoria do autor no seu livro *Signos e Significação no Cinema* Peter Wollen evoca o que chama de uma dimensão semântica no trabalho de um diretor-autor, que é construída a *posteriori* e se distingue do domínio puramente formal do *metteur-en-scène*, que existe a *priori*, visto que “não ultrapassa o domínio da execução, da transposição para o complexo específico de códigos e canais cinemáticos de um texto pré-existente: um argumento, um livro ou uma peça” (WOLLEN, 1984, p. 80). Destaca também que as características que definem um trabalho autoral não são evidenciadas de uma maneira óbvia, cabendo à crítica um papel investigativo para ir além da superfície e desvendar os códigos estruturais que fundamentam o trabalho de um verdadeiro autor (WOLLEN, 1984). Essa estrutura também é para Alan Lovell a chave para a validação de uma postura autoral, acreditando que “qualquer realizador cria os seus filmes com base numa estrutura central e que todos os seus filmes podem ser vistos como variações no desenvolvimento dela” (LOVELL, 1969, p. 48). Bernardet propõe que a matriz da autoralidade não é racional e que o autor vai ao encontro dela sem o conhecimento pleno de seus significados, cabendo ao crítico auxiliá-lo a desvendar seus próprios enigmas (BERNARDET, 2018). Essa visão convergente na direção da existência de uma base teórica comum detectável, mas não estanque tem o potencial de abrir a pesquisa em torno da *politique des auteurs* em direção a novos rumos interpretativos sem confiná-la aos limites de traçados já percorridos.

À PROCURA DE UMA METODOLOGIA DO AUTORISMO: ENTREVISTAS

Ao longo do período em que a *politique des auteurs* foi engendrada no interior da *Cahiers du Cinéma* a revista publicou inúmeras entrevistas com os diretores-autores favoritos da redação, havendo nela uma determinação não oficializada, mas informalmente adotada, de que o entrevistador tivesse profunda afinidade com a obra do entrevistado, buscando interagir com ele através de perguntas elaboradas de maneira que naturalmente fossem reafirmados os conceitos da autoralidade. Editor-chefe da revista a partir de 1968, ao lado de Jean-Luis Comolli, e mais tarde seu diretor editorial, Jean Narboni publicou na primeira metade dos anos 1970 uma compilação intitulada *La Politique des Auteurs*, reunindo em um único volume as entrevistas mais importantes sobre o tema publicadas na década compreendida entre 1954 e 1964. Os entrevistados são os cineastas mais representativos do conceito de autoralidade defendido pela *Cahiers*: Jean Renoir, Roberto Rossellini, Fritz Lang, Howard Hawks, Alfred Hitchcock, Luis Buñuel, Orson Welles, Carl Dreyer, Robert Bresson e Michelangelo Antonioni. A única ausência notória é a de John Ford, tradicionalmente avesso a entrevistas e pouco afeito às formulações críticas sobre sua obra, como pode ser visto no documentário de Peter Bogdanovich *Directed by John Ford* (1971).

O corpo de entrevistadores é composto majoritariamente por críticos que já haviam se tomado cineastas à época das entrevistas ou que ainda viriam a sê-lo, como Jean-Luc Godard, François Truffaut, Claude Chabrol, Jacques Rivette, Éric Rohmer e Jacques Becker. André Bazin e Jean Domarchi estão entre os que se dedicaram somente à crítica e outros como Jean Douchet e Jacques Doniel-Valcroze foram majoritariamente críticos que exerceram esporadicamente a direção de cinema. Com a elaboração de uma espécie de catálogo temático a partir das principais questões formuladas e respondidas torna-se possível uma compreensão mais apurada do amplo espectro das inquietações que permeiam uma visão autoral da criação cinematográfica. Embora nenhum entrevistador

refira-se explicitamente à *politique des auteurs*, ela está onipresente na dinâmica das perguntas e respostas, uma vez que a escolha de um entrevistado canônico já coloca todo o processo sob uma perspectiva autoral. Diante da ausência de fundamentos teóricos mais consistentes para que se estabeleça uma metodologia para a teoria do autor, o conjunto de entrevistas compilado por Narboni fornece valiosos elementos para que sejam vislumbrados os pontos de vista que fluem nessa direção.

— Jean Renoir entrevistado por Jacques Rivette e François Truffaut (1957): a distinção entre o realismo e o naturalismo; o interesse pelos problemas técnicos; o filme comercial; o improvisado; a utilização da trucagem; a experiência sonora; a inovação e a imitação; o sentido da história; a ambiguidade e a psicologia.

— Roberto Rossellini entrevistado por François Truffaut e Eric Rohmer (1954) e Eric Romer e Fereydoun Hoveida (1963): à parte do neorealismo; o pessimismo; a novidade no estilo; a objetividade e a impassibilidade; a abstração da liberdade; a improvisação; o cinema-verdade; ser um artista; a convenção da luz; o jogo do ator; onde começa e acaba a arte; o uso da técnica; a posição moral; o didatismo e a utilidade prática na arte; o cineasta e o cientificismo.

— Fritz Lang entrevistado por Jean Domarchi e Jacques Rivette (1959): períodos das obras; filmes mais estimados; crítica social de um sistema ou civilização; lição de conjunto dos filmes; tonalidade do filme; filmes realizados por dinheiro; cinema como instrumento de pregação e educação; gosto pelo melodrama; arte como crítica; teoria geral sobre o cinema;

— Howard Hawks entrevistado por Jacques Becker, Jacques Rivette e François Truffaut (1956): colaboração do argumentista; transportado a outra época pela imaginação; filme realista; filmes fundamentados em acontecimentos; filmes relacionados a outros; o diretor na montagem; diferenças narrativas entre livro e filme; fusão de gêneros ou explosão de gêneros: influências de outros diretores.

— Alfred Hitchcock entrevistado por Claude Chabrol e François Truffaut (1955) e Jean Domarchi e Jean Douchet (1959): necessidades para si e para o público; mesmo assunto e mesma relação entre perso-

nagens; a ideia de domínio; filmes comerciais; enquadramento e iluminação; a metafísica; significação moral ou cenário dramático; luta contra o mundo exterior; a lógica e a imaginação; oposição entre luz e sombra; elemento primordial da cena; linhas de composição; variações de objetivas com fins dramáticos; concepção pessimista da vida.

— Luis Buñuel entrevistado por Andre Bazin e Jacques Doniel-Volcronze (1954): o cinema em relação à literatura e pintura; a música nos filmes.

— Orson Welles entrevistado por Andre Bazin, Charles Bitsch e Jean Domarchi (1958): o personagem ideal; personagens representantes da moral; concepção nietzschiana da existência; a moral superior; ataque ao capitalismo; direção de atores; concepção feminina da vida.

— Carl Dreyer entrevistado por Michel Delahaye (1965): a beleza da alma e do corpo; intuições que guiam; as palavras e as imagens; a purificação do texto; o uso do som; a rigidez e a tolerância; definição de estilo.

— Robert Bresson entrevistado por Michel Delahaye e Jean-Luc Godard (1966): filmes que prefiguram outros; o filme total; filmes de encenação; a improvisação; seguir um fio e explorar um filão; insistência no sol; inversão das funções da imagem e do som; visão da humanidade; amor à pintura; vários filmes em um; sentimento em relação ao cinema; a pintura dos sentimentos.

— Michelangelo Antonioni entrevistado por Jean-Luc Godard (1964): filmar, viver e compreender; o mundo total; o mundo moderno como revelação de neuroses; e estética e a concepção do artista; conservar os sentimentos, as formas abstratas; filmar em cores; drama plástico; diálogos funcionais; pintores e romancistas.

Em 1967 foi lançado o livro *Hitchcock/Truffaut*, que resultou de uma semana de entrevistas realizadas pelo cineasta e crítico francês com o cineasta que encarnou como nenhum outro o conceito de autorialidade idealizado pela *Cahiers du Cinéma*. Desde seu lançamento foi traduzido para diversos idiomas e nunca deixou de ser reeditado, tomando-se a obra do gênero mais difundida e referencial nos estudos de cinema. Nela Truffaut demonstra um conhecimento enciclo-

pédico do universo hitchcockiano, que é rigorosamente investigado em todas as suas dimensões e minúcias, elaborado com a manifesta intenção de reabilitar Hitchcock diante da crítica norte-americana, que à época examinava seu trabalho com condescendência, quando não com desprezo (TRUFFAUT, 2004, p. 21). Como observa Ismail Xavier no prefácio à edição brasileira:

A defesa do autor do autor-artista a partir da *mise-en-scène*, de sua fatura como agenciador de imagem e som, contra a ideia de qualidade apoiada nas virtudes literárias do roteiro, deu à política dos autores uma enorme ressonância, desinibindo admiradores de Hitchcock do outro lado do oceano (XAVIER, 2004, p. 18).

Por ter sido Truffaut o deflagrador da *politique* entre a crítica cinematográfica, é natural que seu olhar sobre um realizador de obra tão extensa e variada como a do cineasta inglês possa servir como parâmetro de abordagem da questão autoral levada a outras filmografias, dada sua extensão e riqueza conceitual. Como convém à política dos autores, embora entrevistador e entrevistado estabeleçam a hierarquização dos filmes fazendo distinção entre as obras melhor sucedidas, as que ficaram no meio termo e aquelas que não lograram uma execução satisfatória, não se descarta nenhuma delas como indigna de atenção. Todas são esmiuçadas em múltiplos detalhes, assinalando-se seu pertencimento a um conjunto de obra que expressa uma visão de mundo de contornos plenamente reconhecíveis e a execução de um projeto estético que projeta essa visão para o interior da criação cinematográfica de forma recorrente. Para Truffaut, Hitchcock é o autor entre os autores.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em *Introdução à Teoria do Cinema*, Robert Stam intitula de *O Culto ao Autor* o capítulo onde se dedica a analisar a teoria do autor, que considera ter dominado a crítica e a teoria do cinema no final dos anos 1950 e princípio dos anos 1960 (STAM, 2013). A palavra culto remete automaticamente à questões da cinefilia que evocam

uma atitude quase religiosa em relação a um objeto de adoração, aproximando-se de uma apreciação crítica na qual uma postura mais cientificista pode ser obscurecida por uma visão que periga ser confundida com arroubos de misticismo. Essa zona de risco fica bastante clara numa citação extraída de *Notas Sobre a Teoria de Autor*, texto referencial onde Andrew Sarris introduz na crítica de língua inglesa o conceito que traduziu como *auteur theory*:

[...] não é exatamente a visão de mundo que um diretor projeta nem exatamente sua atitude em relação à vida. É ambígua, em qualquer acepção literária da palavra, porque uma parte é enraizada na substância do cinema e não pode ser expressa em termos não cinematográficos. Arriscarei dizer que ela é como um *élan* da alma? (SARRIS, 1996, p. 24).

David Bordwell assinala que até por volta de 1970 os estudos de cinema na academia eram uma área modesta e sem respeitabilidade, além de contar com uma bibliografia insuficiente para oferecer consistência a uma pesquisa. O desenvolvimento da política ou teoria do autor se desenrolava em um período em que a análise filmica reinante enfatizava o tema, a trama e os personagens, em detrimento daquilo que a *Cahiers Du Cinéma* nomeia como *mise-en-scène* e elege como o esteio central do pensamento cinematográfico (BORDWELL, 2013). As compilações e histórias das teorias do cinema listam diversas formulações analíticas que tiveram impacto ou projeção em algum momento antes da década de 1970, mas que não tiveram força de se impor para além de um círculo restrito de seguidores, ou estiveram circunscritas a determinados momentos históricos. Face a essas limitações, é natural que os estudos de cinema nos meios acadêmicos tenham se sentido impedidos a buscar ligações com outras áreas das ciências humanas onde as fundamentações teóricas já estivessem mais consolidadas, como a linguística, as ciências sociais e mais tarde a semiótica e o estruturalismo. Como assinala Robert Stam, “em termos cinematográficos, a adoção da metodologia das ciências humanas representou um desafio para os métodos das escolas de críticas precedentes, considerados impressionistas e subjetivos” (STAM, 2003, p. 123).

Em um artigo publicado na revista *Film Comment* em 1990, onde proclamava que o autorismo estava vivo e passava bem, Andrew Sarris reconhecia que embora ainda mantivesse os mesmos diretores no panteão autoral que estabelecera no livro *The American Cinema*, admitia que haviam diretores que subvalorizara e, mais ainda, outros que negligenciara, concluindo que “o passado ainda é rico de promessas” (SARRIS, 1990, p. 96). Lembrando que o próprio Sarris enunciou a teoria do autor como um processo em constante fluxo, sua frase soa como um convite a se proceder ou aprofundar revisões críticas, ou de estabelecer novas formas de visitar cinematografias sob o prisma da autoralidade.

As bases de estudo tradicionais da teoria do autor normalmente remetem a um recorte histórico e geográfico fundamentado em terras europeias e norte-americanas, onde se concentrou a produção textual mais difundida do autorismo. Mas sua gradativa expansão para além desses territórios operada ao longo dos anos permitiu que vários cineastas de países ditos periféricos em relação aos processos industriais de produção obtivessem reconhecimento como vozes ativas e personalizadas nos processos de libertação de suas cinematografias do sufocamento imposto pelos interesses do capital cinematográfico. Dessa forma, vimos brotar e se firmar movimentos revolucionários e deflagradores como o Cinema Novo e o *Nuevo Cine*, que proporcionaram ao cinema mundial uma perspectiva inédita, através das lentes de diretores incontestavelmente autorais como Glauber Rocha, Tomás Gutiérrez Alea, Nelson Pereira dos Santos, Fernando Solanas, Joaquim Pedro de Andrade, Jorge Sanjinés, Leon Hirszman e Fernando Birri. Todos esses realizadores encontraram em seus respectivos países e na crítica internacional o reconhecimento da originalidade e importância de seus filmes através de abordagens crítico-ensaísticas notoriamente influenciadas pela *politique des auteurs*.

Apesar de sua perceptível fragilidade conceitual a autoralidade não se situa numa esfera de influência datada e seu fluxo dialógico não foi inviabilizado pelo aporte de novos olhares no campo das teorias cinematográficas, tanto no âmbito da cinefilia quanto dos

estudos acadêmicos, permanecendo ainda um território aberto, vivo e pulsante. Mas sua sobrevivência como ferramenta analítica para os tempos futuros está condicionada à capacidade de críticos e pesquisadores de integrá-la aos avanços do pensamento cinematográfico contemporâneo, onde é incontornável que uma teoria esteja capaz para trabalhar com questões de gênero, étnico-raciais e uma perspectiva decolonialista da sociedade e da história.

REFERÊNCIAS

- ASTRUC, Alexandre. *Do stylo à caméra et de la caméra ao stylo: Écrits (1942-1984)*. Paris: Archipel, 1992.
- AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema**. Campinas: Papirus, 2003.
- BAECQUE, Antoine de. *La política de los autores*. Madri: Paidós, 2003.
- BAZIN, André. **O cinema: ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BERNARDET, Jean-Claude; REIS, Francis Vogner dos. **O autor no cinema**. São Paulo: Edições Sesc, 2018.
- BORDWELL, David. **Sobre a história do estilo cinematográfico**. São Paulo: Unicamp, 2013.
- BUSCOMBE, Edward. Idéias de autoria. RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **Teoria contemporânea do cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica**. São Paulo: Ed. Senac, 2004. p. 286. v. 1.
- LOVELL, Allan. Robin Wood – A Dissenting View, **Screen**, 10, no. 2, 1969, pp. 42-55.
- NARBONI, Jean (org.). **A política dos autores**. Lisboa: Assírio e Alvim, 1976.
- SARRIS, Andrew. *The american cinema*. Boston: Da Capo Press, 1996.
- SARRIS, Andrew. Auteurism Is Alive and Well. *Film quarterly*, Vol. 28, No. 1.

STAM, Robert. **Introdução à Teoria do Cinema**. Campinas, SP: Papyrus, 2013.

TRUFFAUT, François. **O cinema segundo Truffaut**. Rio: Nova Fronteira, 1990.

TRUFFAUT, François. **O prazer dos olhos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

TRUFFAUT, François. **Hitchcock Truffaut: entrevistas**. São Paulo, Companhia das Letras, 2004.

WOLLEN, Peter. **Signos e significação no cinema**. Lisboa: Livros Horizonte, 1984.



Cristiane Wosniak

2



2

A MISE-EN-SCÈNE EM A ALMA DO GESTO: DIÁLOGOS ENTRE O CINEMA DOCUMENTAL E A DANÇA

*Cristiane Wosniak*¹

Um filme documental poderia ser considerado como um singular documento encenado acerca do processo de criação em dança? O sujeito-da-câmera poderia estabelecer uma relação de encenação do evento documental na tomada da cena para a câmera?

Guiada por essas questões norteadoras, tenho por objetivo apresentar uma reflexão analítica sobre possíveis traços e marcas da criação de um gesto coreográfico, tendo como documento protagonista o filme documentário *A Alma do Gesto* (2020)² de Eduardo Tulio Baggio e Juslaine de Fátima Abreu Nogueira. O referido filme documenta historicamente o processo criativo do espetáculo *Black*

¹ Doutora em Comunicação e Linguagens (UTP). Professora Adjunta do curso de Bacharelado em Cinema e Audiovisual da UNESPAR. Vice-coordenadora do Mestrado Acadêmico em Cinema e Artes do Vídeo (UNESPAR/FAP). Docente do Programa de Pós-Graduação em Educação da UFPR. Líder do GP CineCriare – Cinema: criação e reflexão (PPG-CINEAV/CNPq) e membro do GP ELiTe – Laboratório de Estudos em Educação Performativa, Linguagem e Teatralidades (PPGE/CNPq). E-mail: cristiane_wosniak@yahoo.com.br

² O filme ainda está em fase de exibição em festivais e mostras de cinema, tendo sido selecionado, até o momento da escrita deste texto, para 17 deles, em 10 diferentes países e recebido três importantes premiações. O trailer do filme documentário pode ser visto em: <<https://vimeo.com/457555646>>. Acesso em: 23 de set. de 2022.

Dog (2016) do diretor e coreógrafo Rafael Pacheco para a Têssera Companhia de Dança da UFPR.

Inicialmente, é preciso explicitar o conceito de documentário que se adota nesta investigação e, para tal intento, trago os referenciais de Bill Nichols (2012), segundo o qual, o contexto histórico e a questão de representação são essenciais na formulação de um conceito para o filme documental.

Segundo Nichols,

os documentários mostram aspectos ou representações auditivas e visuais de uma parte do mundo histórico. Eles significam ou representam os pontos de vista de indivíduos, grupos e instituições. Também fazem representações, elaboram argumentos ou formulam suas próprias estratégias persuasivas, visando convencer-nos a aceitar suas opiniões. Quanto desses aspectos da representação entram em cena, varia de filme para filme, mas **a ideia de representação é fundamental para o documentário** [grifo meu]. (NICHOLS, 2012, p. 30).

Creio que a partir dessa proposição conceitual, é possível admitir que, ao contrário da ficção, o documentário estabelece asserções sobre um mundo histórico existente – neste caso, a existência concreta de uma companhia de dança em seu processo criativo para a elaboração da obra coreográfica *Black Dog* –, e o fato de alguns autores/cineastas alargarem as fronteiras entre o mundo histórico e a inserção de elementos poéticos de ficção/encenação, não altera um elemento conceitual básico: a célula primordial que nutre o cinema documentário parece ser uma provável re(a)apresentação ou uma encen(ação) do ‘real’.

Ao estabelecer estratégias persuasivas sobre o mundo, ou sobre alguém, o documentário baseia-se em alguns procedimentos que o diferenciam em relação ao cinema ficcional. Em primeiro lugar ocorre uma espécie de indexação da obra – aquilo que o espectador poderá ser capaz de perceber a partir de pistas deixadas pelas escolhas, recortes – *mise-en-scène* – do sujeito-da-câmera. E neste momento da reflexão eu me pergunto: qual seria a intenção subjacente do sujeito-da-câmera em *A Alma do Gesto*?

Esta investigação parte da noção de que o sujeito-da-câmera é uma espécie de presença encarnada – coletivo ou equipe que se encontra por trás da câmera no exato momento da tomada da cena – ou seja, “o sujeito-da-câmera sustenta a câmera na tomada [...] não designamos pelo termo somente o corpo físico que segura a câmera, mas a subjetividade que é fundada pelo espectador na tomada” (RAMOS, 2008, p. 83).

Também cabe mencionar que, de acordo com Fernão Pessoa Ramos, “no coração da encenação cinematográfica estão a noção de ação de um corpo e o que caracteriza essa ação em cena: seu movimento e sua expressão” (RAMOS, 2012, p. 20). Para o autor, a palavra/termo ‘encenação’ carrega a relação entre o mundo, entre as pessoas – atrizes e atores sociais em (inter)ação – e o sujeito que carrega/encarna/personifica a câmera no momento da tomada da cena. A ‘tomada’ da imagem documentária, por sua vez, é definida pela “presença de um sujeito sustentando a câmera/gravador na circunstância e mundo, em que formas e volume deixam seu traço em um suporte que ‘corre’ (trans-corre) na câmera/gravador” (RAMOS, 2008, p. 82).

A análise a ser empreendida aqui, portanto, encontra-se permeada por duas áreas ou linguagens artísticas: o cinema e a dança e se dedica a explorar a *mise-en-scène* documentária como a criação da cena fílmica que, por sua vez, exponencia o processo de criação em dança.

Busco, em um determinado excerto do documentário *A Alma do Gesto* [minutagem 58:30 até 1:00:42], refletir sobre as escolhas do sujeito-da-câmera para o controle da *mise-en-scène* documentária, tendo como prioridade o recorte do cenário, da iluminação e escala cromática em preto e branco (p/b) do filme, além da encenação (opções na mobilidade da câmera-corpo encarnada na cena dançante em evidência). Esta câmera testemunha a expressividade do corpo (co)movente, enquanto também se move na tomada da cena.

A MISE-EN-SCÈNE, A ENCEN(AÇÃO) DANÇANTE E A NARRATIVA DOCUMENTÁRIA

Ao nos referirmos aos termos *mise-en-scène*, cena e encenação, é possível encontrar variada literatura no campo do cinema de ficção, como atentam Baggio (2020) e Ramos (2012). São termos acoplados frequentemente às decisões artísticas, escolhas da realização cinematográfica e que afetam o resultado final da obra. Admite-se, entretanto, que no estudo do cinema documentário o material referencial não é assim tão vasto.

De acordo com Ramos (2012, p. 19), o termo *mise-en-scène* – de origem francesa – “aparece nos escritos sobre cinema a partir dos anos 1950, tentando circunscrever a especificidade cinematográfica. As definições do que é *mise-en-scène* variam ao longo da história (RAMOS, 2012, p. 19).

David Bordwell e Kristin Thompson (2013, p. 205), por sua vez, esclarecem que o termo basicamente significa “por em cena” e que sua origem advém do campo das artes cênicas, normalmente vinculado ao exercício da direção teatral. Associando-se o termo à prática cinematográfica, surge a coincidência com o proceder da direção teatral, ou seja, são as escolhas da direção que incidem sobre os aspectos da composição da cena, de tudo aquilo que será escolhido para que esteja, de fato, no plano, na tomada. Tais escolhas incluem angulação de câmera, iluminação, figurino, maquiagem, comportamento das personagens – no caso do filme documentário, os atores e atrizes sociais –, tudo aquilo que irá determinar, o enquadramento, o que aparecerá e influenciará a narrativa. Neste suposto controle do conjunto de elementos que estruturam e tecem a cena/plano, “o diretor encena o evento para a câmera” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 205). A encenação de um evento, pelo viés da *mise-en-scène*, encontra reverberação nas palavras de Ramos (2012) ao afirmar que:

a encenação cinematográfica é inteiramente determinada pela dimensão da tomada da imagem, em seu modo particular de lançar-se, pela circunstância do transcorrer, para a fruição do espectador. Ao afirmarmos que a cena fílmica é composta primordialmente pela ação na tomada, abordamos a noção de *mise-en-scène* em sua veia mais profícua (RAMOS, 2012, p. 20).

Em termos gerais, a decisão e modos singulares de operar a câmera no momento da ação, na tomada da cena, são conduzidas por um raciocínio prévio, mas aberto às circunstâncias na encenação/locação. Este tipo específico de encenação refere-se à tomada realizada “na circunstância de mundo onde o sujeito que é filmado vive a vida” (RAMOS, 2008, p. 42). Neste caso, o coletivo dançante *Téssera Companhia de Dança da UFPR* em seu estúdio/sala de dança localizado no prédio histórico da UFPR e no palco do Teatro da Reitoria (excerto analisado neste estudo).

Neste sentido, Baggio (2020), atesta que

o controle dos elementos do espaço, dos objetos e dos corpos será fundamento para a constituição da *mise-en-scène*, é da *mise-en-scène* que surgem as tomadas que serão, posteriormente, conformadas em planos que vão compor a cena. É por isso que é tão importante, tanto quanto na ficção, que na direção de documentário se considere a espacialidade, os objetos, os corpos e seus movimentos na composição do quadro e da temporalidade dos planos. A despeito de que a cena só seja de fato composta na montagem, será a partir das tomadas, enquanto matéria-prima para os planos, que a cena será feita (BAGGIO, 2020, p. 85).

Continuando a reflexão, admite-se que os diretores do documentário *A Alma do Gesto* são bastante específicos quando discorrem sobre as motivações, as premissas e os argumentos que nortearam, desde o início – e não somente no momento da montagem –, a configuração de um documentário de modo observativo e com locação encenada sobre processo de criação. Tal assertiva encontra corroboração em um texto/artigo de autoria de Baggio e Nogueira (2022) denominado *A direção do filme “A Alma do Gesto”: gênese e concepções criativas e formativas*:

Nos interessava narrar os atos criativos que levassem à constituição do espetáculo *Black Dog*. Portanto, todas as pessoas envolvidas nesses atos eram personagens em potencial para o filme e estariam envolvidas na ação comum

de criação e apresentação do espetáculo. Além disso, como perfil documental dessa narrativa, seguiríamos, majoritariamente, como mencionado, um modo de documentário observativo (BAGGIO; NOGUEIRA, 2022, p. 126).

Diante do exposto na citação fica evidente a noção de re(a)presentação inerente ao material documentário. Trata-se da realidade histórica da companhia de dança, em seu momento cronológico de criação de uma obra artística, atravessada pela ficção documentarizante a partir do modo observacional.

Nichols (2012, p. 30), argumenta que a questão de representação é essencial para se pensar cinema documental. Os documentários “formulam suas próprias estratégias persuasivas, visando convencer-nos a aceitar suas opiniões [...] a ideia de representação é fundamental para o documentário.” O autor assevera a existência de seis modos de representação documentária, a saber: expositivo, poético, observativo, participativo, reflexivo e performático.

Conforme destacam Baggio e Nogueira (2022), o documentário *A Alma do Gesto* se constitui a partir do modo observativo, evitando-se ao máximo a intervenção dos realizadores no registro do processo de criação da referida companhia de dança.

Durante o processo gradual das filmagens, algumas diretrizes guiaram o raciocínio documental. Como especulam Baggio e Nogueira:

Com o transcorrer das filmagens, iríamos afunilar o interesse por algumas das pessoas envolvidas no processo criativo do espetáculo, em um desenvolvimento de roteiro paralelo às filmagens e, até mesmo, paralelo ao trabalho de montagem. Assim fizemos para que tivéssemos condições de obter um filme documentário com uma narratividade reconhecível via personagens principais, mesmo sabendo que isso não corresponderia necessariamente à presença ou relevância dessas pessoas no espetáculo. Ou seja, algumas pessoas vieram a ter uma presença mais intensa no filme se comparadas a outros de seus colegas da companhia, sem que isso significasse que no espetáculo tal relação de intensidade se configurasse da mesma forma. Entendemos que esse é um passo inevitável ao tomarmos decisões ine-

rentes ao fazer documentário, tais como escolher o que filmar, como filmar, quanto filmar e as opções análogas a essas no trabalho de montagem (BAGGIO; NOGUEIRA, 2022, p. 126).

Assim, é possível admitir que o interesse documental dos diretores envolveu ações preparadas especificamente para a câmera e também o acolhimento das cenas/tomadas registradas no percurso das aulas, ensaios e apresentação artística, no momento da montagem.

GESTOS CRIATIVOS NA ABORDAGEM DA *MISE-EN-SCÈNE* DOCUMENTÁRIA EM *A ALMA DO GESTO*

A Alma do Gesto é um filme documentário [duração: 65 minutos] com registro cromático em preto e branco (p/b), que nasce a partir de investigações comuns aos integrantes – artistas/docentes/pesquisadores – de dois grupos de pesquisa vinculados ao Programa de Pós-Graduação – Mestrado Acadêmico em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) da Universidade Estadual do Paraná (Unespar). Os diretores e roteiristas, interessados no processo de criação nas artes do corpo, reúnem uma equipe multidisciplinar, formada prioritariamente por acadêmicos do curso de Bacharelado em Cinema e Audiovisual e da pós-graduação, para participarem do processo de realização fílmica em diversas funções técnicas.

Sobre este primeiro contato com a Têssera Companhia de Dança da UFPR, Baggio e Nogueira comentam:

A proposta que apresentamos era a de fazer um filme documentário, sem caráter institucional, que registrasse e refletisse os trabalhos da companhia por um semestre, desde a seleção do elenco de bailarinas e bailarinos que ingressariam na companhia naquele ano, passando pelo processo criativo e pelos ensaios até chegar nas apresentações públicas do espetáculo resultante desse processo. Essa proposta foi prontamente aceita e, desde o início, houve uma interação bastante colaborativa entre a equipe da Têssera e a equipe da Unespar (Universidade Estadual

do Paraná), notadamente do LICA (Laboratório de Investigações em Cinema e Audiovisual), que foi o suporte institucional vinculado à Unespar para a realização do filme a partir da proposição do grupo de pesquisa Cinecriare e do envolvimento de docentes, agentes e discentes dos cursos de Bacharelado em Cinema e Audiovisual e do Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo, que formaram a equipe de realização. Poucos dias depois da reunião, as filmagens começaram (BAGGIO; NOGUEIRA, 2022, p. 124).

Desta forma, no início do ano de 2017, tiveram início as sessões de filmagens semanais e que envolviam o processo de avaliação anual para ingresso e/ou reingresso dos integrantes da companhia, a rotina diária com aulas práticas de técnica de dança moderna, improvisação e composição coreográfica, além de laboratórios de interpretação teatral e muitas sessões de ensaios que envolveram o registro da criação dos gestos, das sequências coreográficas, a estruturação expressiva e carga emocional de cada uma das personagens, além da produção do espetáculo para a sua estreia no teatro da Reitoria da UFPR em novembro do mesmo ano.

Black Dog é uma obra coreográfica de autoria de Rafael Pacheco, construída a partir de metáforas sintomáticas pautadas em uma questão premente da contemporaneidade: a depressão. O referido coreógrafo elaborou uma narrativa dançante, com elementos de teatro, baseando-se em seis sintomas do transtorno psicossocial. A obra é gerada a partir da relação intrínseca entre emoção, alma, sentimento, interpretação e movimento.

Cabe destacar que a companhia paranaense, criada em 1981, atua no cenário da dança moderna há 41 anos (1981-2022) e possui vinculação institucional à Pró-Reitoria de Extensão e Cultura e à Coordenadoria de Cultura da Universidade Federal do Paraná. Em uma consulta ao site³ da referida companhia, percebe-se, pelos excertos de textos destacados no campo *sobre*, que o trabalho coreográfico ali desenvolvido opera a partir de uma matriz de pensamento corporalizado técnica e esteticamente e que provém de uma dança de raiz

³ Para maiores informações sobre a Têssera Companhia de Dança, consultar o referido site disponível em: <<http://www.tessera.ufpr.br>>. Acesso em: 24 de set. de 2022.

germânica “[...] atualizada pelos elementos de teatro que a contaminam, fazendo com que a sua identidade cênica seja (re)conhecida pelo padrão coreográfico simbólico, ritualista e com alta carga dramática acentuada pelo gesto performático” (WOSNIAK, 2020, p. 88).

De acordo com Wosniak (2021, p. 13) no documentário *A Alma do Gesto*, Baggio e Nogueira “se apropriam da presença da voz dançante – evocada em depoimentos corporalizados, da elocução verbal condutora de estados corporais e imagens metafóricas na criação do gesto coreográfico – e de encenação em locações diversas.” Uma destas locações selecionadas pelo sujeito-da-câmera – a equipe cinematográfica presente no local da tomada da cena e não apenas os diretores –, é o palco do Teatro da Reitoria da UFPR em que o espetáculo finalizado teve o seu clímax processual. Este ambiente/cenário construído para albergar a narrativa dançante do espetáculo *Black Dog* pode ser considerado, de acordo com Ramos (2008, p. 42) como uma encenação-locação em que os atores e atrizes sociais – personagens reais atravessados pela ficção da *mise-en-scène* documentária – movem-se numa determinada ordem promovida pela montagem cinematográfica.

Para Ramos, a encenação-locação compreende a ação localizada do sujeito-da-câmera e que solicita que os atores e atrizes sociais – nesse caso, tanto o diretor/coreógrafo, quanto todo o elenco da *Tésseira Companhia de Dança da UFPR* –, desenvolvam ações cotidianas com a finalidade de representar/encenar para a câmera atos que executam, de fato, nas circunstâncias históricas do mundo vivido/dançado. É a partir deste conceito de encen(ação) na locação ou cenário localizado no palco do Teatro da Reitoria, que me reporto ao primeiro exame do excerto do filme *A Alma do Gesto*, refletindo, ao mesmo tempo, sobre as escolhas do sujeito-da-câmera no momento da captura das imagens de uma bailarina-performer em seu momento de ‘ensaio geral’ no palco. O aparato técnico – trilhos, cabos, pedestais, microfones, carrinhos e câmeras presentes no ambiente (figuras 01) possuíam a função de operar/propor o *travelling* – movimento em que a câmera se desloca no espaço com suavidade na captura dos movimentos dos bailarinos e bailarinas – e se reportar ao cenário.

FIGURAS 01 – APARATOS TÉCNICOS PARA A TOMADA DA CENA –
PALCO DO TEATRO DA REITORIA



Fonte: registro fotográfico do processo de criação filmica (Christian Alves)

Entretanto, o que se nota nas imagens fotográficas que registram o processo de criação do documentário, no excerto em pauta, é uma clara escolha de operar não apenas com este aparato técnico – *travelling* –, mas também protagonizar os movimentos da câmera nas

mãos de um membro da equipe – uma operadora de câmera que parte para a cena, sob o gesto conduzido do diretor cinematográfico Eduardo Baggio e o olhar atento, com instruções do diretor coreográfico Rafael Pacheco, acerca da ocupação espacial e intenção da bailarina naquele exato momento da cicatriz da tomada (figuras 02).

FIGURAS 02 – DESLOCAMENTO DE CÂMERA NA MÃO DA OPERADORA –
PALCO DO TEATRO DA REITORIA



Fonte: registro fotográfico do processo de criação filmica (Christian Alves)

De acordo com Marcel Martin (2013), assim como a tomada panorâmica, o *travelling* pode ser descritivo, quando a câmara se desloca para descrever um ambiente; de acompanhamento, quando segue o movimento de um personagem, de um veículo ou um objeto; ou pode ser geográfico, quando estabelece a relação espacial entre dois personagens ou objetos. A ideia aqui, assemelha-se a um *travelling* de acompanhamento da personagem feminina acuada na cena/cenário pelos personagens masculinos.

Neste momento, tanto a portadora da câmara, quanto o diretor do documentário tornam-se a encarnação da entidade sujeito-da-câmera, para dentro e para fora da *mise-en-scène* documentária. E nesta esteira de raciocínio, Ramos (2012) destaca que

A figuração do corpo pela ação fílmica constitui, em seu âmago, a noção de *mise-en-scène*. O estilo é o movimento/expressão com o qual o corpo encarna ação e afeto. Essa 'encarnação' interage ativamente com a dimensão presencial do(s) sujeito(s) que sustenta(m) a câmara no mundo, na situação de tomada, e que, em geral, está fora do campo da cena que a tomada constrói. O corpo que encena para alguém. Encena para um espectador futuro (e essa dimensão ancora a tomada), mas também para um sujeito que o encara face a face, um sujeito que chamarei de *sujeito-da-câmera*. O *sujeito-da-câmera* tem corpo e está vivo. O *sujeito-da-câmera* surge transfigurado pela máquina-câmera que o abriga junto de si, incorporado a seu modo de ser para o mundo e para o ator/pessoa. O *sujeito-da-câmera* funciona como a boca de um funil que, ao fundar a tomada, puxa o mundo para o espectador ao ser determinado por sua presença futura. A presença do *sujeito-da-câmera* funda a tomada, ao transformar ação em encenação. Não se constitui propriamente em indivíduo físico, mas incorpora a máquina que sustenta no corpo e também a equipe que o faz existir como imagem cinematográfica. O *sujeito-da-câmera* é a máquina, mas também tem corpo, é com esse corpo (ou esses corpos) que a ação, transformada em encenação, vai interagir. O *sujeito-da-câmera* tem carne e vive no presente. A tomada que ele funda transcorre. O *sujeito-da-câmera* estampa, ao se oferecer na tomada, além de si mesmo, o espectador (RAMOS, 2012, p. 22).

De acordo com Bordwell e Thompson (2013, p. 209), o cenário não necessariamente pode ser considerado apenas como um invólucro ou um recipiente para a cena e as situações que envolvem a narrativa. O cenário “pode entrar dinamicamente na ação narrativa.”

O que se observa, neste excerto, é a possível opção estilística do sujeito-da-câmera, no sentido de operar livremente com a associação da grade – no fundo da cena – como um elemento articulador da tensão, prisão, cerceamento do movimento da personagem feminina focalizada – no filme documentário – quase que exclusivamente em primeiro plano.

De acordo com Martin (2013),

O primeiro plano corresponde (salvo quando tem um valor simplesmente descritivo e funciona como uma ampliação explicativa) a uma invasão do campo da consciência, a uma tensão mental considerável, a um modo de pensamento obsessivo [...]expressa geralmente o ponto de vista de um personagem e materializa o vigor com que o sentimento ou uma ideia se impõem a seu espírito [...]. O primeiro plano sugere, portanto, uma forte tensão mental do personagem (MARTIN, 2013, p. 42-43).

O *design* do cenário em confluência com a opção pelas angulações da câmera e as imagens em primeiro plano da bailarina/performer, atestam uma alusão semiótica ao desenvolvimento narrativo da obra coreográfica: os sintomas da depressão ‘acuando a vítima’. Assim, tanto a narrativa fílmica, quanto a dançante confluem para tornar o cenário/adereço grade em uma espécie de ‘motivo’ causal da movimentação em foco.

O exame da sequência de movimentos no plano, a seguir, pode clarificar o conjunto de ações e escolhas da *mise-en-scène* em pauta (figuras 03).

A bailarina/performer se move a partir de movimentos fragmentados, convulsivos, intensos em um pequeno espaço – contra as já mencionadas grades do fundo do palco – enquanto três bailarinos/performers circulam ao seu redor com fisionomias sérias, com a intensão de acuar a personagem em seu espaço cênico e conceitual

cada vez mais reduzido. Seu rosto, durante toda a cena, ocupa o primeiro plano com variados e invasivos/expressivos *closes*.

FIGURAS 03 – DESIGN DO CENÁRIO EM CONFLUÊNCIA COM O *TRAVELLING* DE ACOMPANHAMENTO



continua...



Fonte: Sequência de planos/captura de tela da obra *A Alma do Gesto* (2020)

O sujeito-da-câmera, neste momento, visivelmente tem corpo e está vivo na *mise-en-scène* do excerto e parece se transfigurar pela máquina-câmera que o abriga junto de si, incorporado a seu modo de ser para o mundo e para a atriz/bailarina/performer que encena sua voz corporalizada em seu mundo/palco.

Cabe lembrar que toda a cena – assim como todo o filme – decore em preto e branco. A busca pelo equilíbrio cromático em nuances de claro e escuro tem razões assentadas em questões estéticas, mas também técnicas. Nas palavras de Baggio e Nogueira (2022), pode-se notar algumas perspectivas para tal recorte de cor:

Desde o princípio, pensamos em um filme em preto e branco. Tínhamos duas razões importantes para isso: a primeira é que esteticamente havia uma relação do próprio espetáculo, chamado *Black Dog*, com a ausência de cores, tanto em seu enredo soturno, inspirado nas dores emocionais ligadas à depressão, como nos figurinos, maquiagens, no cenário e na própria trilha sonora, que foi reapropriada para o filme a partir de trechos da trilha composta por Helen Aguiar para o espetáculo. A segunda razão era de ordem prática, pois trabalhamos com bastantes limitações de equipamentos de iluminação e de câmera, o que tornava difícil construir uma iluminação, especialmente no estúdio da companhia. Assim, a opção pelo preto e branco possibilitou também um equilíbrio estético entre as cores (que passaram a ser ausência de cores) das paredes e do chão do estúdio, juntamente com as cores que apareciam no espaço externo através das janelas. Ou seja, estava mais em nossas mãos fazer um bom preto e branco do que um bom colorido. Desta forma, construímos uma concepção estética visual que partiu, desde o princípio, da ideia de um filme em preto e branco e avançou para um tratamento visual de pós-produção de imagem que, nas quatro primeiras partes do filme (as filmadas no estúdio da Têssera), tem contraste não tão intenso e baixas luzes menos fechadas, enquanto nas duas últimas partes do filme (as filmadas no Teatro da Reitoria da UFPR), o contraste entre preto e branco foi intensificado, com baixas luzes mais fechadas e altas luzes que, em determinados momentos, assumem o estouro para o branco (BAGGIO; NOGUEIRA, 2022, p. 131).

A cena ou excerto aqui mencionado é composta a partir da ideia de um cenário teatral, do figurino da bailarina/performer e dos elementos figurativos que a cercam em seu ato performativo dançante, da iluminação e do recorte/enquadramento de toda a ação capturada pela cicatriz da tomada e montada a *posteriori*. Ao nos depararmos com a noção de montagem aplicada ao campo do cinema documentário, somos levados a pensar em seu núcleo criativo. Como operar com as escolhas efetuadas a partir de variadas tomadas da ‘cena’?

Ramos (2012, p. 25) reflete sobre esta questão, ao mencionar que ao pensarmos a encenação documentária em seu núcleo criativo, “nos deparamos com a movimentação do corpo na cena da tomada (sendo designada por este termo a circunstância da presença da câmera, e do sujeito que a sustenta, no mundo e na vida). O documentário é a forma narrativa privilegiada da tomada, no presente.” Ramos também distingue dois tipos de encenação documentária direta para a câmera, decompondo-a em: *encena-ção* e *encena-afecção*.

Em *A Alma do Gesto*, possivelmente estamos no campo da *encena-afecção* que envolve a expressividade do corpo filmado. Tal categoria de encen(ação), segundo Ramos (2012):

Envolve a figuração do afeto, e da personalidade, pelo corpo. E o corpo do sujeito no mundo exprime afeto principalmente pelos traços fisionômicos da face e pelos gestos (movimentos dos membros do corpo). O cinema direto, historicamente, voltou-se, desde o início, para os primeiros planos. A *encena-afecção* aparece nos rostos em primeiro plano, é o estilo voltado para a fisionomia e o afeto que expressa, para os gestos imperceptíveis [...]. A encenação documentária também mostra o corpo na tomada asserindo, falando sobre si ou sobre o mundo (RAMOS, 2012, p. 27).

Neste sentido, a face da performer em primeiro plano transforma-se de maneira contundente em uma potente voz documentária, não apenas pelo gesto espelhado de dramaticidade ou dos movimentos convulsivos, representando o vívido cerceamento de espaço a

que está sendo submetida naquele momento, naquele espaço-tempo de re(a)presentação. A fisionomia em *close* é visivelmente carregada de *afecção* e expressão.

A tomada da cena e as escolhas técnicas e estilísticas efetuadas a partir desta tomada tornam-se índices importantes, marcas indeléveis traçadas pelo sujeito-da-câmera e que reverberam no momento da montagem. A *mise-en-scène* irrompe aqui como elemento mediador ou articulador da/na montagem documentária.

Baggio em *Direção de documentário: a constituição da mise-en-scène e a criação da cena* (2020), elucida que o controle dos elementos do espaço, do cenário e da distribuição dos corpos na cena será fundamental para a constituição da *mise-en-scène*. É a partir da *mise-en-scène* que surgem as tomadas que serão, posteriormente, conformadas em planos que vão compor a cena.

A despeito de que a cena só seja de fato composta na montagem, será a partir das tomadas, enquanto matéria prima para os planos, que a cena será feita. Por isso a relevância de pensar, no que diz respeito à direção de documentário, a espacialidade – com objetos e corpos incluídos – e as ações, traduzidas enquanto *mise-en-scène* para a composição do quadro; e pensar também a temporalidade como delimitadora das ações que ocorrem no espaço e que pressupõe a duração das tomadas e, posteriormente, a duração dos planos que vão compor a cena. Trata-se de pensar sobre a materialidade – imagens e sons – que vai assumir o papel de expressar as ideias do filme naquilo que é próprio da linguagem cinematográfica (BAGGIO, 2020, p. 85).

Diante do exposto, admite-se que aquela câmera encarnada no momento da tomada da cena aqui analisada, tornou-se não apenas matéria-prima para os planos subsequentes e para a montagem, mas foi crucial para o posicionamento da *mise-en-scène* documentária a partir do posicionamento do sujeito-da-câmera no mundo real atravessado pela ficção dançante.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao término desta breve reflexão analítica acerca do filme documental *A Alma do Gesto* (2020) e das seguintes questões: poderia [este filme] ser considerado como um singular documento encenado acerca do processo de criação em dança? O sujeito-da-câmera poderia estabelecer [neste filme] uma relação de encenação do evento documental na tomada da cena para a câmera?, acredito que a resposta seja afirmativa para ambas as indagações.

O referido filme documentário, em seu modo predominantemente observativo, se constitui em um “singular registro memorial sobre processo de criação em dança e, em consequência, como um potente manifesto histórico-corpo-gráfico sobre a Têssera Companhia de Dança da UFPR” (WOSNIAK, 2022, p. 25).

O documentário narra, por meio de sua *mise-en-scène*, uma espécie de realidade atravessada pelo ficcional. Nesta narrativa encenada/documentada, a história da dança, do movimento e do gesto exponenciado neste excerto examinado, pode ser compreendido como uma espécie distinta e subjetiva de voz documental encarnada e constituída na e pela linguagem cinematográfica.

REFERÊNCIAS

A ALMA do gesto. Direção de Eduardo Tulio Baggio e Juslaine de Fátima Abreu Nogueira. Curitiba, PR, Unespar/FAP, 2020. 1 filme documental (66 min.): son.; p/b.

BAGGIO, Eduardo Tulio. Direção de documentário: a constituição da *mise-en-scène* e a criação da cena. **Revista Livre de Cinema**, v. 7, Dossiê Cinema Expandido, p. 80-104, dez, 2020. Disponível em: <<http://www.relici.org.br/index.php/relici/article/view/320>>. Acesso em: 23 de set. de 2022.

BAGGIO, Eduardo Tulio; NOGUEIRA, Juslaine de Fátima Abreu Nogueira. A direção do filme “A Alma do Gesto”: gênese e concepções criativas e formativas. In: SALOMÉ, Josélia Schwanka et al. (Org.). **Processos de criação em artes visuais e audiovisual: entre poéticas e**

arte/educação. Curitiba: UTP, 2022 (p. 122-135).

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema**: uma introdução. Trad. Roberta Gregoli. Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2013.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2013.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Senac/SP, 2008.

RAMOS, Fernão Pessoa. A mise-en-scène do documentário: Eduardo Coutinho e João Salles. **Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, v. 1, n. 1, 2012, (p.16-53). Disponível em: <<https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/8>>. Acesso em: 23 de set. de 2022.

TÉSSERA companhia de dança da UFPR. Site disponível em: <<http://www.tessera.ufpr.br>>. Acesso em: 23 de set. de 2022.

WOSNIAK, Cristiane. Documentário sobre o processo de criação em dança: história(s) e memória(s) do corpo em movimento. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, [S. l.], v. 12, n. 1, p. 1-31, 2021. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/112823>>. Acesso em: 23 de set. de 2022.

WOSNIAK, Cristiane. Corpo, dança e alma do gesto: a criação de um ícone cinético pelo viés da crítica genética. In: SANTAELLA, Lucia; MOTTA, Everson (Org.). **Dança sob o signo do múltiplo**. Barueri-SP: Estação das Letras e Cores, 2020 (p. 85-106).



**Esteuan Alexandre da Silueira
Salette Paulina Machado Sirino**

3



3

O LEGADO DO PIRATA ZULMIRO: UMA VIAGEM PELA LITERATURA, CINEMA E EDUCAÇÃO

*Estevan Alexandre da Silveira*¹

*Salete Paulina Machado Sirino*²

*Chegará um momento em que,
nas escolas, tudo o que se ensinar às crianças
será através de filmes; elas nunca mais
serão obrigadas a ler livros de história.*

David W. Griffith (1915)

O Cinema é uma arte que agrega diversas outras expressões artísticas, tendo importante papel na representação social de distintos tempos históricos. Por seu potencial em materializar realidades vivenciadas pelos sujeitos sociais, a linguagem cinematográfica, nos âmbitos ficcional ou documental, torna-se forte aliada da educação. O discurso fílmico, por meio da fruição estética, é capaz de suscitar no espectador sentimentos, emoções, bem como leituras críticas que culminam, inclusive, em novas formas de ver e estar no mundo.

¹ Mestre em Artes pela Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR/FAP (2022). Especialista em produção e direção de Documentários Cinematográficos pela Faculdades Curitiba – UNICURITIBA (2007). Diretor e Produtor com atuação no Cinema Documentário

² Doutora em Letras pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná (2014). Professora Associada da Unespar/Campus de Curitiba II, do Curso de Bacharelado em Cinema e Audiovisual e do Mestrado Profissional em Artes – PPGARTES.

Em mais de cem anos de existência, desde seu surgimento em 1895, a produção cinematográfica avança de um material altamente inflamável, que compunha o suporte cinematográfico, para as novas tecnologias de captação e reprodução de imagem em digital. Com isso, consegue alcançar com muito mais facilidade e baixo custo, as várias camadas sociais, tendo forte capacidade de sedução e de propiciar a imaginação de seu receptor.

Entretanto, no contexto do ensino do cinema brasileiro na educação básica, ainda existem problemas de natureza política e institucional, a serem superados, para seu maior desenvolvimento em sala de aula. Neste sentido, faz-se relevante destacar o papel do docente em prol do envolvimento discente no processo de ensino e aprendizagem da cinematografia. Se por um lado, há o desinteresse de algumas escolas pelo ensino do cinema, por outro lado, existem pesquisadores, dentre eles, Morettin (2019), que enfatiza sobre a necessidade de articulação do cinema com a educação. Ou seja, a educação é um importante espaço para pensar esta arte, em suas virtudes e significados, que por sua vez, pode atuar como um meio pedagógico para a construção de conhecimentos.

Ao refletirmos sobre a relevância da mediação cultural no processo de ensino e aprendizagem, sabemos que ela ocorre por meio de intermediações, que propiciam a recepção de determinado trabalho artístico apresentado de forma simples e prazerosa, tanto para quem aprende como para quem ensina, Paulo Freire nos ensina:

É fundamental que as crianças tomem consciência de que elas estão fazendo, conquistando, estão se apoderando do seu processo de conhecimento. E que o professor, igualmente, com elas, os dois são sujeitos desse processo na busca do conhecimento. (FREIRE, 1983, p. 45).

Já para o estudioso Jesús Martín Barbero (1997) mediação é um tema que interessa a todos que trabalham com educação e arte, e com outras disciplinas que dialogam com a produção artística, o que inclui a reflexão e a discussão sobre questões das mais diversas áreas. E é o professor que possui este conhecimento cinematográfico,

quem pode planejar uma aprendizagem mais eficaz para o aluno, trabalhando na busca por novos espaços para mediação, fazendo com que se olhem para todas as direções e encontremos mais trabalhos, para serem usados em sala de aula.

A mediação, entre o cineasta e sua obra no contexto escolar, pode atuar como uma ponte que concentra um grande esforço em tornar as obras conhecidas de seu público. Propiciar o encontro do cinema e a educação pode vislumbrar o acesso à produção artística, muitas vezes, ainda pouco conhecida no contexto escolar. Entre os principais motivos para a dificuldade do conhecimento destas obras, destaca-se a pouca divulgação destes trabalhos no meio acadêmico e na distribuição destas obras, para aqueles que ainda não tiveram condições de conhecê-las.

Pensando em cinema e educação, o caminho que temos como referência, baseia-se nos postulados de Paulo Freire, para quem o papel do professor é estabelecer relações dialógicas de ensino e aprendizagem, numa frutífera troca de experiência, de modo que se aprende enquanto se ensina.

Juntos, professor e estudantes aprendem, em um encontro democrático e afetivo, em que todos possam se expressar e construir saberes. Assim, encontramos nos conceitos de Paulo Freire, sobre mediação em educação, um grande aliado das relações de ensino e aprendizagem sobre cinema em sala de aula. Neste sentido, o cinema deixa de ser visto apenas como mero entretenimento, para ganhar um significado pedagógico, a partir de seu potencial artístico e de formação cultural.

A arte não se dirige apenas aos artistas, o público também se integra à obra e passa a ser um realizador pela sua presença, sendo fundamental esta proximidade. Trata-se de um encontro propiciando com cada vivência, que se estabelece entre cidadãos culturais e determinado produto cultural, estimulando o público a exercer seu papel criador, desenvolvendo sua sensibilidade estética e sua necessidade de manter viva essa socialização prazerosa e estimulante.

Para as professoras Ana Maria Carlos e Flávia Pinati (2010, p. 95-97), “os cineastas viram a literatura como uma grande fonte de

inspiração, já que ambas as artes se baseiam na estrutura narrativa, possuindo como objetivo comum contar ou mostrar uma história”. Ainda afirmam sobre as adaptações literárias que:

Destas forma é que as relações entre literatura e cinema ora são marcadas por uma grande união e ora assinaladas por grandes disputas a respeito do julgamento de valor entre ambos. Uma das principais discussões que paira sobre essa atividade tão constante é a manutenção ou não dos aspectos que compõem a obra original. (CARLOS, A. M.; PINATI, F. 2010, p. 101).

Estas autoras entram em uma discussão polemizada, em ambos os campos da arte, com questões muito mais combativas pelo lado literário, do que cinematográfico. Adaptar ou transpor narrativas entre o cinema e a literatura tem sido uma discussão que toma importantes proporções na atualidade.

Desde que foi inventado, o cinema conquistou o mundo e fez nascer uma indústria, projetando nas telas o seu grande potencial narrativo, em sua maior parte, realizado a partir de adaptações literárias. O crítico de cinema Luiz Zanin³ (2011) afirma que: “O problema da adaptação de textos literários é praticamente tão antigo quanto o cinema. Se este nasceu dividido entre o documental (Lumière) e a fantasia (Méliès), logo se colocou a questão ficcional como meta possível”. (ZANIN, 2011, p.01).

A aproximação entre cineastas e educadores, portanto, tende a ser profícua à medida em que os educadores propiciam espaços e contribuem com saberes sobre o processo de mediação entre arte e educação e, por outro lado, os cineastas e artistas têm a oportunidade de após a exibição de seus filmes, abordar o processo de criação da linguagem fílmica, contribuindo para esta experiência estética e refletindo sobre o conceito que se extrai da lógica subjacente ao filme apresentado.

Sobre os encontros entre a literatura e o cinema, no livro *A Forma do Filme*, Sergei Eisenstein, evidencia:

³ Luiz Zanin (1951), crítico de cinema brasileiro, colunista do jornal O Estado de São Paulo.

O músico usa uma escala de sons; o pintor, uma escala de tons; o escritor, uma lista de sons e palavras – e estes são todos tirados, em grau semelhante, da natureza. Mas o imutável fragmento da realidade factual, nesses casos, é mais estreito e mais neutro no significado e, em consequência, mais flexível à combinação. De modo que, quando colocado juntos, os fragmentos perdem todos os sinais visíveis da combinação, aparecendo como uma unidade orgânica. (EISENSTEIN, 1949, p.15).

Ou seja, o conceito de sintaxe, transposto para o cinema, consegue explicar com propriedade a composição do plano, o sentido dos enquadramentos, o olhar narrativo e vários outros aspectos apresentados para a compreensão de uma obra.

No campo do cinema e educação, neste artigo, apresenta-se o documentário *O legado do pirata Zulmiro*, direção de Estevan Silvera, resultante de adaptação cinematográfica de dois livros escritos pelo historiador Marcos Juliano Ofenbock, sobre a história de um pirata que viveu por anos escondido na cidade de Curitiba, produzindo uma lenda que, além de fantástica, conta com vários documentos que provariam a sua existência.

MEDIAÇÃO ARTÍSTICO-CULTURAL

Belloni (2005), em seus estudos acerca da utilização de mídias audiovisuais como suporte para a didática em sala de aula, destaca a relevância de se trabalhar a arte na educação, realizando uma leitura crítica e reflexiva, que permite entender os diversos meios de abordagem de um trabalho cinematográfico, através de sua leitura como um meio essencial para a compreensão de material didático.

Destarte, a mediação de obras filmicas no contexto escolar contribui para a formação cultural dos estudantes. Sendo assim, o caminho que temos como referência para essa formação provém do educador Paulo Freire, que evidencia em seus trabalhos o papel do professor como alguém que estabelece relações dialógicas de ensino, na medida em que também aprende a cada passo que ensina.

Somente a partir desta dialogia é possível aos produtores/dire-

tores de cinema encontrarem os públicos estudantis, numa mediação capaz de trazer para os alunos o conhecimento da linguagem cinematográfica. Vários estudos indicam a importância da arte na educação, dentre elas o cinema, que comunica conceitos, para além de entretenimento, sendo uma metodologia de ensino de caráter interdisciplinar.

A mediação cultural é um processo pedagógico que precisa estar sempre em evolução, como afirma a professora Silvia Silva Quinta (2013), alertando para o fato de que a mediação mobiliza o público para criar uma conexão mais estreita com seu objeto, possibilitando aos indivíduos encontrarem seus próprios estímulos para se unir à jornada educativa.

A palavra “mediação”, proveniente do latim *mediatio*, e significa “estar entre dois ou mais tempos ou coisas”. Também significa entremeio, intermediação, arbitragem, intercessão. Podemos entender estes termos como o exercício da mediação, ou seja, da negociação entre os repertórios culturais do público e aquele manifestado pela obra. Por meio desta negociação, o mediador responde pela condução das interpretações que estimulam o acesso democrático à obra, conectando o público à experiência estética e intelectual derivada da afetividade produzida pelo encontro.

A arte não é uma ação/reflexão *interna corporis* reservada apenas aos artistas. O público conclui a experiência da arte ao vir ao encontro da obra. Desta aproximação (entre obra e público) emerge a sensibilidade, fundamental para o relacionamento da arte com seus apreciadores. “É a mediação que articula o processo de comunicação humana entre público e obra, buscando a integração social e cultural”, afirma o sociólogo Ney Wendell (2014).

Sabendo que o ato de mediar significa fixar entre duas partes um ponto de referência comum, as mediações são estratégias de comunicação, com a qual o ser humano faz a troca de sentidos.

Para compreender um filme é necessário interpretar a obra, esta competência está presente na pessoa que trabalha com seu contexto cultural. Em *Mediações culturais e contaminações estéticas* (2014), a pesquisadora Mirian Celeste Martins aborda o conceito de me-

dição em diálogo com a cultura, com a proposição de encontros significativos com a arte, seja na escola ou em espaços expositivos. A autora problematiza as diferenças entre a função e a ação do mediador, bem como entre os conceitos de apresentação, explicação, interpretação, conhecimento teórico, informação e mediação cultural, e nos instiga a provocar experiências de contaminação estética.

Uma questão que permanece é a da real existência de espaço para o cinema paranaense na formação dos futuros professores. A inovação proposta pelas diversas linhas de pesquisa da arte-educação e da leitura dos meios cinematográficos, na forma de mediações, vem ao encontro da necessidade do aprendizado da leitura de novas linguagens, como a cinematográfica, tendo em vista a pluralidade de oferta de telas digitais à população. Não é mais possível a escola ignorar a urgente tarefa de oferecer competência aos alunos na leitura da linguagem cinematográfica, tendo em vista as transformações da comunicação social do conhecimento em todo o planeta.

A mediação cultural também necessita ser mais bem trabalhada, como afirma a professora Silvia Silva Quinta (2013), para quem a mediação mobiliza um determinado público no sentido de criar uma conexão mais aproximada de seu objeto, começando antes mesmo que o público tenha um contato direto com o produto cultural, e possibilitando assim que cada público encontre seus próprios estímulos para se unir a esta vivência cultural. Esta vivência é um encontro que se estabelece entre cidadãos culturais, e o produto, que estimula ainda mais o público que não possuía o conhecimento destas obras ou destes produtos culturais, e que possibilita desenvolver a sua sensibilidade estética e sua necessidade de manter viva essa socialização prazerosa.

Ao se entender que a mediação articula o processo de integração social e cultural, este artigo aborda a práxis da transposição da literatura para o cinema, a partir do documentário *O legado do pirata Zulmiro*, realizada por Estevan Silvera, com a intenção de contribuir com estudos acerca do tema cinema documentário e educação.

Entende-se, assim, a relevância de pesquisas que desvelem os processos da transposição da literatura para o cinema, com vistas à

contribuição para a formação cultural de professores e estudantes, a partir da lei que trata do Cinema Brasileiro na Escola, baseado em uma pedagogia que aproxima os estudantes de um produto inserido em seu meio cultural, no espaço social em que estes habitam.

O DOCUMENTÁRIO: O LEGADO DO PIRATA ZULMIRO

Inesperadamente, tudo começou por volta de 2015, por ocasião de uma conversa do cineasta Estevan Silvera com alguns amigos, durante a qual toma conhecimento de uma lenda sobre um pirata que viveu na cidade de Curitiba. As pessoas o tinham como um saqueador de riquezas e diziam que seu tesouro havia sido ocultado entre os vários túneis que atravessam a cidade – uma história antiga e instigante.

Com a curiosidade que alimenta um documentarista, Silvera se depara com um texto escrito por um jornalista curitibano. A matéria foi bem oportuna, na medida em que apresentava um personagem real, inclusive com documentação registrada na Casa da Memória, órgão da Fundação Cultural de Curitiba.

Ao se analisar vários recortes de jornais, um deles chama a atenção: a página do Caderno de Turismo, do jornal Gazeta do Povo, de 25 de abril de 1975, que trazia o nome do jornalista e fotógrafo Cid Destefani (1936-2015), se torna a primeira fonte documental desta história, capaz de se transformar em argumento para um documentário.

Em 2015, enquanto finalizava outro documentário, *Lata, Chumbo e Prata*, baseado em três episódios da navegação paranaense, em que se destacaram as embarcações *Bolorot* (navio pirata, de bandeira francesa de 1714), *Cormorant* (navio que atuava na repressão ao tráfico escravo em 1850) e *Solana Star* (navio panamenho, com uma grande quantidade de entorpecentes, acondicionados em latas de leite em pó – episódio conhecido como “o verão da lata”), Silvera se depara, novamente, com a pirataria.

Apesar da falta de unidade das informações, começava a se esboçar uma história, enriquecida com relatos de algumas pessoas que detinham mais dados sobre o episódio do pirata. Um ano de-

pois, em 2016, o cineasta inicia a preparação para a produção de um documentário sobre o pirata Zulmiro, vindo a ser aprovado pela Lei de Incentivo da Cidade de Curitiba, em 2017. Para tanto, foi fundamental o encontro com o escritor curitibano Marcos Juliano Ofenbock, e de seu livro *As aventuras do pirata Zulmiro*.

Em 2018, após a finalização de toda a pesquisa e do levantamento de toda a documentação para o projeto sobre o pirata curitibano, começou a fase de captação de verbas para a produção. Após um ano, em 2019, teve início a etapa de produção do filme, com os primeiros levantamentos cinematográficos e de locações, de modo a definir o roteiro do documentário. Naquele mesmo ano, Marcos Juliano Ofenbock lança seu segundo trabalho sobre o mesmo tema: *A verdadeira ilha do tesouro (as crônicas do pirata Zulmiro)*.

As filmagens do documentário *O legado do pirata Zulmiro* começaram no início de 2020, com as primeiras entrevistas sobre o livro de Ofenbock. Mas, em decorrência da pandemia do novo coronavírus, somente em 2021, com algumas restrições, foram finalizadas as captações de imagens e a consequente finalização do documentário.

Inicialmente, o cineasta pensou em contar uma história de ação, com motins a bordo, pessoas, pois se preferia um documentário com relatos empolgantes sobre tempestades devastadoras, duelos e naufrágios espetaculares. Mas, o livro de Ofenbock conduziu o filme para um outro discurso cinematográfico, que uniu várias narrativas e adicionou a elas um personagem mais realista.

O livro de Marco Juliano Ofenbock, citado acima, inicia assim:

A história que você vai ler agora não é fruto da imaginação. Ela aconteceu exatamente como eu vou contar. Uma grande aventura inspirada na vida de um dos maiores piratas que já existiram está prestes a começar. (OFENBOK, 2019, p.10).

Narrado em primeira pessoa, o livro descreve a lenda, contada pelos moradores de Curitiba, de um pirata nascido no condado de Cork (Sul da Irlanda), aproximadamente entre 1790/1800. Com apenas 25 anos de idade se tornou um oficial da marinha inglesa e,

mais tarde, um destemido pirata. Segundo se conta, ele teria chegado ao litoral paranaense, onde foi aprisionado por um certo capitão Keppel, da marinha inglesa, depois abandonado em nossa costa. Seus últimos dias de vida teriam sido vividos na cidade de Curitiba.

De acordo com as histórias, o pirata Zulmiro residiu no Sítio do Mato, hoje Bosque do Gutierrez, tendo escondido um tesouro em um dos túneis construídos pelos jesuítas, na região onde atualmente fica o bairro Vista Alegre. O fantástico baú de ouro do pirata Zulmiro já foi procurado, sem êxito, por muitos aventureiros, mantendo acesa a lenda deste personagem da cena curitibana.

O suposto tesouro do pirata inglês, que despertou a curiosidade dos moradores da cidade, povoa o pensamento de vários estudiosos, como também inspira um roteiro para uma boa história a ser contada. Diferentemente dos piratas de histórias tradicionais, que viviam atrás de grandes aventuras, o livro de Ofenbock sobre Zulmiro revela um personagem sem os estereótipos populares, sem próteses ou tapa-olhos, nem papagaio sobre o ombro, segundo se sabe ele era discreto e vivia em seu esconderijo.

Nas primeiras imagens do documentário *O legado do pirata Zulmiro*, temos o depoimento do narrador, sobre a história dos piratas: “na história do mundo sempre apareceram os saqueadores. Os mais conhecidos foram os vikings, bárbaros escandinavos que há mais de 1.000 anos não só atacavam nos mares, como invadiam aldeias, saqueando e aterrorizando” (PENTEADO, 2021).

No texto elaborado para a introdução do filme, o narrador esclarece ao espectador os costumes desde os primórdios da navegação até a atualidade, sobre a pirataria encontrada em todos os mares do mundo. Após o que, ele inicia a história que conta a vida do último pirata de que se tem conhecimento e que morreu na cidade de Curitiba em 1889. O filme resgata a memória e provoca reflexões, enquanto auxilia os estudantes das escolas paranaenses com o conhecimento desta aventura.

Após uma dedicada pesquisa, constatou-se que na história do cinema brasileiro não existia registro ou realização cinematográfica ligada a pirataria, como este episódio ocorrido em Curitiba. Por-

tanto, documentar aqueles relatos seria um resgate desta memória, lançando luz em uma lenda esquecida pela história.

Divulgar nossas histórias em filmes é uma tarefa permanente de responsabilidade do documentarista e do ficcionista. Aprender a reconhecê-las é trabalho de uma vida inteira. Em termos de conhecimento, não há limite no tempo, para que todos estejam em um processo de aprendizado permanente. Como muitos dos temas esquecidos, esta história é importante, porque seus desdobramentos ecoam na cultura local servindo de motivação para o aprofundamento da pesquisa. Em vista disso, o documentário visou respeitar o período histórico tão bem representado pelo livro do historiador Marcos Juliano Ofenbock, buscando por uma transposição entre literatura e cinema, que muito contribui para o ensino-aprendizagem de variados temas e suas abordagens na escola.

REFERÊNCIAS

BERGALA, Alain. **A Hipótese-Cinema**: pequeno tratado de transmissão do cinema dentro e fora da escola. Rio de Janeiro: Booklink /UFPR, 2008.

CARLOS, Ana Maria e PINATI, Flávia. Das páginas às telas do cinema: a transposição do ponto de vista. **Revista de Literatura, História e Memória**; ISSN: 1983 – 1498 — ISSN: Unioeste). Cascavel 1809 - 5313. Universidade Estadual do Oeste do Paraná / PR, 2010.

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar 152pg. Ed. 2002.

FREIRE, Paulo. **A pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

FREIRE, P. **Educação e mudança**. Coleção Educação e mudança vol.1.9ª ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1983.

GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema**: trajetória no subdesenvolvimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra/Embrafilme, 1980.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

MARTINS, M. C. Mediações culturais e contaminações estéticas. Revista: **GEARTE**, [S. l.], v. 1, n. 3, 2014. DOI: 10.22456/2357-9854.52575. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/gearte/article/view/52575>. Acesso em: 24 abr. 2022.

MORETTIN, Eduardo. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. **História: Questões & Debates**, n.38, p. 11-42, Curitiba: Editora UFPR, 2003.

OFENBOCK, Marcos Juliano. **As aventuras do pirata Zulmiro**. Curitiba: Rd. Do Autor, 2017.

OFENBOCK, Marcos Juliano. **A verdadeira Ilha do Tesouro**: as crônicas do Pirata Zulmiro. Curitiba: Rd. Do Autor, 2019.

QUINTA, Silvia Silva. **Construindo um olhar pensante através da mediação em artes visuais**: Especialização em Ensino de Artes Visuais. Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG. 50 f. 2013.

ROQUETTE PINTO, Edgard. O Instituto Nacional de Cinema. *In*: **Revista do Serviço Público**. Rio de Janeiro, v. I, n. 3, Ano VII, março, 1944.

WENDELL, Ney. **Estratégias de mediação cultural, para a formação de público**. GOVERNO DO ESTADO DA BAHIA - Secretaria de Cultura do Estado da Bahia – PUBLICAÇÃO: FUNCEB, 51.pg, 2014.

ANEXO

FILME: *O LEGADO DO PIRATA ZULMIRO*



Fotos: still do filme. 1. o narrador e pesquisador: Marcos Juliano Ofenbock; 2. imagens do local de desmoronamento na Ilha da Trindade; 3. narração: sobre as embarcações piratas.

Ano de produção: 2020/2021 (pandemia - Covid 19)

Produção: *MAKING E OFF – produções.*

Sinopse: *O Legado do Pirata Zulmiro* é um filme que conta a história do último capitão pirata do século XIX, que veio se esconder no sul do Brasil há 190 anos. Com uma documentação surpreendente e depoimentos incríveis, o filme apresenta a maior história de tesouros e piratas do mundo, uma aventura que atravessou séculos.

Ficha técnica : DIREÇÃO - ROTEIRO: Estevan Silvera / ASSISTENTE DE DIREÇÃO: Tulio Viaro / PRODUÇÃO – EXECUTIVA: Making& Off – Produções / PRODUÇÃO: Estevan Silvera - Marcos Juliano Ofenbock - Marlene B. Seraphim Vítola / ASSISTENTE DE PRODUÇÃO: Antonio S. Martendal Neto / PESQUISA: Estevan Silvera - Nelson L. Penteado Alves (Farofa) - Marcos Juliano Ofenbock - Pedro Merege / NARRAÇÃO: Marcos Juliano Ofenbock - Nelson L. Penteado Alves (Farofa) / DEPOIMENTOS: Rafael Greca de Macedo (Prefeito da Cidade de Curitiba) Rafael Metri (Biólogo) / Edison Sim Valente (Bisneto - Eduardo Young _ / Glaucia Sim Valente Rocha (Bisneta - Eduardo Young / Enio Young (Neto - Eduardo Young) / Newton Young (Neto - Eduardo Young) / Clarissa Grassi (Diretora Sec. Municipal do Meio Ambiente

- MASE) / Adam P. Patterson (Cônsul Honorário do Reino Unido no Brasil) / Isaira Inglês da Silva (Tataraneta - Pirata Zulmiro) / Adriano Inglês da Silva (Pentaneto - Pirata Zulmiro) / Carlos Renato Veiga (Restaurante Tortuga) / DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA - CÂMERA: Pedro Merege / ASSISTENTE DE FOTOGRAFIA - CÂMERA: João Francisco Hoffman Batista / DIREÇÃO DE ARTE: João Mário Alves Santana (JM) / IMAGENS ADICIONAIS: Enéas Ricetti Gomez - Rafael Metri / MONTAGEM - EDIÇÃO: Pedro Merege / STILL: Enéas R. Gomez / CONTINUIDADE, VÍDEO - ASSISTEM: EluBoosloper / ILUSTRAÇÕES: Francis de Cristo / Nelson L. Penteadó Alves (Farofa - acervo de ilustrações náuticas) / CAPTAÇÃO DE SOM DIRETO: Flávio Luiz Pirkiel / ASSISTENTE DE SOM DIRETO: Leandro Mauricio Lucca / EDIÇÃO - MIXAGEM DE SOM E TRILHA SONORA: Gilberto Zanelatto / DIAGRAMAÇÃO E CARTELAS: NILDO PASELOV / MAQUIAGEM - CABELOS: Cesar Luiz VitacaBogo / CAPTAÇÃO DE RECURSOS: Saú Cultural e Simone Nunes - ME / MAQUINÁRIA - ELÉTRICA: Blass Augustinho Torres Araujo / ASS. MAQUINÁRIA - ELÉTRICA: Izonilton Zanetti / TRANSPORTE: Oliveira Car e Transportes / MOTORISTAS: Alexandre Batista Santos / Francisco de Assis Varella / BARQUEIRO: Reinaldo Bech.



**Bárbara Piazza dos Reis
Victor Finkler Lachowski**



4

4

A CONSTRUÇÃO DA *ENFANT FATALE* NO CINEMA *NEO-NOIR*: ANÁLISES FÍLMICAS DE *TAXI DRIVER* (1967), *BLADE RUNNER* (1982) E *LÉON: THE PROFESSIONAL* (1994)

*Bárbara Piazza dos Reis*¹

*Victor Finkler Lachowski*²

DO *FILM NOIR* AO *NEO-NOIR*

Fenômeno cinematográfico que se exprime por meio da subversão de valores socialmente convencionados, o *Film Noir* congrega, em seu conjunto de características narrativas e estilísticas: “1. A associação de crime e erotismo”; “2. Tom emocional sombrio, refletido metaforicamente em composição visualmente sombria e desequilibrada”; “3. Sentimento subjacente de pessimismo, fatalismo”; “4. Ambiguidade moral”; e, por fim, “5. Ausência de fechamento positivo: o bem não triunfa ou parece triunfar apenas superficialmente. Mesmo quando o crime é solucionado e/ou os culpados

¹ Psicóloga e Escritora | MBA em Comunicação e Semiótica pela FAVENI | E-mail: contato.antropoesis@gmail.com

² Redator Publicitário, Escritor e Roteirista | Mestrando em Comunicação pelo PPGCOM-U-FPR | E-mail: victorflachowski99@gmail.com

neutralizados, o espectador fica com uma sensação de mal-estar” (WALKER-MORRISON, 2019, p. 21-22, tradução da autora). Tais características, ainda que não exclusivas ao *Noir*, traduzem angústias existenciais e uma forma de ver o mundo, impressões essenciais em sua composição (*Ibid.*, 2019). Seguindo essa linha descritiva, para além da forma do filme, seu sentido vai ao encontro de suas temáticas dominantes, que se apropriam do existencialismo para tratar das crises da humanidade, promovendo interações entre personagens que evocam paranóia, claustrofobia, cinismo e outras perturbações psicológicas (*Ibid.*, 2019).

Assim, é possível descrever, no estilo do *Film Noir*, um “estado de ser”, confeccionado por um tom de violência particular e tingido por um erotismo exclusivo que, juntos, resultam em uma roupagem única. O uso de elementos do expressionismo, desde a iluminação que confere uma ambientação mais escura, com sombras duras, e posições angulosas de câmeras com lentes *wide angle*, aprofundam a densidade emocional e uma atmosfera sombria. A trilha sonora que a compõe costuma ser sentida como ameaçadora e dramática, profunda e grave na tensão harmônica, se esganiçando em agudo na consumação de um ato, produzindo um efeito desesperançoso. As tramas do enredo são fragmentadas e focadas em pesadelos fatalistas, situações desesperadoras, anti-heróis psicologicamente perturbados e debates morais conflitantes em torno dos pensamentos, desejos e ações dos personagens principais e seus agregados, como a *femme fatale*, o *homme fatale* e, ocasionalmente, a *filie fatale* (LINDOP, 2015).

Embora a *femme fatale* seja (na maior parte) uma personagem abertamente sexual, é importante notar que o filme *noir* surgiu em uma época em que o Hollywood Motion Picture Code, ou Hays Code, como era comumente conhecido (em referência ao censor-chefe Will H. Hays), estava em pleno vigor. Introduzido em 1930 (embora não aplicado até 1934) e mantido até o final da década de 1950 antes de finalmente ser substituído por um sistema de classificação em 1968, o objetivo do código era restaurar a integridade moral de Hollywood que católicos

firmemente conservadores, como o chefe do *Studio Relations Committee Joseph Breen*, sentiu que se desintegrou (DOHERTY, 1999, pp. 339-46). Alguns dos princípios centrais estipulados pelo código eram que nenhum filme deveria rebaixar os padrões morais do público, que o “mal” não deveria parecer atraente nem a simpatia deveria ser jogada do lado do crime, transgressão ou pecado. Assim, a mulher fatal nunca é mostrada para se safar de quaisquer transgressões. Ela é punida (muitas vezes com a morte) ou descobre-se que ela é inocente afinal (como em Gilda e Laura). O código também impunha restrições ao material da trama envolvendo temas sociais, políticos ou sexualmente ofensivos, adultério, vulgaridade, obscenidade, nudez ou semi-nudez, bordéis e bailes como o “cancan” (*Ibid.*, 2015, p. 25, tradução livre).

Nesse sentido, cabe uma breve separação do *Noir* em três principais ondas, sendo a primeira (1930-50) tida como o “período clássico”, ao contemplar o período de vigência do Código Hays (*Hays Code*). A segunda (1960-70) e a terceira (1980-90) ondas são classificadas como *Neo-Noir*, marcadas pela inserção de cores nos filmes e pela expressão mais explícita das tensões sexuais vividas entre os personagens (LINDOP, 2015; WALKER-MORRISON, 2019).

Essa transição do período clássico é impulsionada pelo período pós-guerra, que foi marcado por desafiantes transformações nas relações sociais e, conseqüentemente, nas maneiras de representá-las. Parte dessas transformações concentram-se no que ficou conhecido como “*Nova Hollywood*”, intenso fluxo de produções cinematográficas que buscava resgatar o público jovem que havia voltado seus olhos para o cinema europeu (LADEIRA, 2018). Em razão dessas complexidades, contextualidades convergentes e divergentes, o fenômeno do *Noir* clássico, multifacetado, se torna ainda mais difuso e emaranhado quando se transfigura ao *Neo-Noir*, por ter uma produção voltada para a distribuição global e por seus principais representantes terem distinções expressivas em relação ao *Noir* clássico (LINDOP, 2015).

Durante as décadas que se seguiram após o fim da primeira onda *Noir*, diversos filmes que reciclaram o estilo e adaptaram suas ca-

racterísticas ocuparam os cinemas. Porém, foi a partir dos anos 70 que a cultura estadunidense renovou seu interesse pelo *Noir*, em meio a uma nostalgia pelas perspectivas paranóicas “simplistas” dos anos 40. O anseio pelo cinismo, sombriedade e violência das décadas neoconservadoras/neoliberais se conectam com a escuridão, o incompreensível e fragmentado universo dos filmes quarentistas (GREVEN, 2011). Para esse *revival* do estilo e mentalidade *Noir* se tornar um fenômeno socialmente e culturalmente eficiente, o imaginário social a respeito de problemas de gênero, raça e desigualdade evocaram uma reemergência conservadora, correspondente às desestabilizações na suposta “ordem” social dominante, sendo essa “ordem” uma perspectiva alienada da realidade, extremamente fragmentada e inconsistente, tal como os personagens e universos dos filmes *Noir* (ROCHA, 2015).

Assim, a variedade de temas e convenções que constituem o *Noir* clássico são venerados, ao mesmo tempo que desenvolvidos, manipulados, alterados, adulterados e reconstituídos dentro do *Neo-Noir*. Como resultado, surgem filmes com diversas influências de outros gêneros e estilos de cinema, como *sci-fi*, ação, horror, *psychothrillers* e até mesmo os filmes de enredo *rape-revenge* [estupro-vingança] (LINDOP, 2015).

Dentro das já citadas formas convencionais do *Noir* clássico, a narração em *off* ou *over*, cenas noturnas, luz baixa, ângulos de câmeras expressionistas e movimentadas, enredos fragmentados e estados pessimistas de ser e estar são mantidos no *Neo-Noir*. O uso de tons neutros de branco, preto, cinzas, marrons, com cores saturadas em cenas de conflito, drama, ação, assim como o acréscimo de vermelho, verde e azul e alguns tons de amarelo mostram as adaptações do *Neo-Noir* ao cinema em cores. Os personagens, mesmo que fortemente influenciados pelo *Noir* clássico dos anos 1940 e 50, são adaptados para a cultura contemporânea, especialmente no que se refere aos ideais em ascensão – em sua maioria neoconservadores e neoliberais –, por exemplo, os discursos pós-feministas (*Ibid.*, 2015).

Contudo, é necessário ressaltar que, assim como *Noir* clássico não foi pensado enquanto movimento ou uma unicidade cinema-

tográfica, o *Neo-Noir* foi disposto e interpretado como tal após avaliações de críticos e acadêmicos, que perceberam nos filmes convergências temáticas, adaptações de traços comuns, recursos e técnicas específicas, assim como a periodicidade histórica do lançamento das obras, todos elementos vistos como pertencentes a determinado conjunto. Parte dele marca o retorno da *lady* sombria, a *femme fatale*, às telas (*Ibid.*, 2015).

FEMME FATALE: UMA FIGURA CONHECIDA

Dentre as reinvenções e repaginações que o *Neo-Noir* se propôs a realizar, uma das mais notáveis foi a ampliação do uso e das personificações da *Femme Fatale*, figura de importância central a essa forma de se fazer cinema, desencadeadora de inúmeros debates e críticas por conta de suas controversas finalidades dentro das narrativas e suas consequentes interpretações.

Podendo ser encarada como a materialização de uma fantasia misógina, que corresponde ao inverso equivalente do desejo de dominação masculina, a *Femme Fatale* transfigura uma narrativa fálico-narcisista e sádica para uma inversão masoquista, na qual o papel da mulher passa a ser o dominante, enquanto que o do homem passa a ser o de refém (BADE, 1979; STOTT, 1992; GREVEN, 2011). A aparição dessa figura, que concentra uma fusão de sexo com violência, ocorreu principalmente em períodos política e culturalmente conturbados, marcados por diversas mudanças sociais, como a segunda metade do século XIX e diversos momentos do século XX, que, no campo do Real, as sociedades repensam os seus costumes, tocando os campos do Simbólico e do Imaginário e despertando a angústia, o medo, o sentimento apocalíptico e a vontade de se rebelar contra aquilo que é tido como ameaçador (BADE, 1979; STOTT, 1992). São tempos propícios para o afloramento de ideias conservadoras e pessimistas da realidade (*Ibid.*, 1979; *Ibid.*, 1992).

Encontrada já em narrativas da antiguidade, como na Bíblia e na Mitologia Grega (SIMKIN, 2014), a mulher-mortífera atravessou os séculos por meio das artes, como a pintura, o teatro e a literatura. No

cinema, ela se popularizou em variantes arquetípicas como a Vampira, depois, a Diva e, posteriormente, se consolidando como uma personagem manipuladora e dissimulada: elaborada como inteligente, sagaz, bela de uma maneira sombria, melancólica e sensual, a *Femme Fatale* é responsável por trazer mistérios, dúvidas e questionamentos aos protagonistas e ao espectador (LINDOP, 2015).

Sendo uma forma de personagem amplamente usada, é de se esperar que a *Femme Fatale* apresente diversas variações. Cabe, portanto, ressaltar algumas características que são essenciais à sua construção: 1. O glamour e a capacidade de sedução; 2. Retórica verbal e corporal adaptadas para mentir e manipular; 3. O impulso em furtrar, roubar (LINDOP, 2015). Tais traços, padronizados, explicam a razão pela qual tantos protagonistas se envolvem com essa dama sombria, independente do quão “durões” e “frios” eles sejam, e o porquê deles acabarem caindo em desgraça com esse envolvimento. Seu estilo vem acompanhado por certo luxo e pela ameaça de morte, onde tanto a personagem quanto quem se envolve com ela são perseguidos, em um jogo que deixa pelo caminho rastros de obsessões e práticas criminosas. Estabelece-se como coerente em sua personalidade, portanto, que a *Femme Fatale* minta, engane e manipule quem for necessário para atingir seus desejos e objetivos (MEEHAN, 2011).

Essa figura, carregada de valorações negativas que despertam o sentimento de falsidade e inimizade, ao mesmo tempo que são atribuídas a alguém que sela um pacto de aproximação e intimidade com o protagonista, é produto das ansiedades relativas à impotência da ordem patriarcal. Nesse sentido, afirma-se que a criação dessa figura passa pela perspectiva de que uma mulher pode se dar melhor do que um homem, possibilidade que, no imaginário masculino, se vê justificada pela perversidade - portanto, uma mulher que busca atender os próprios desejos é vista como ameaçadora, desencadeando medos, neuroses e paranoias nos homens que ousarem cruzar o seu caminho (GREEVEN, 2011; MEEHAN, 2011; SIMKIN, 2014). Nos termos do enredo fílmico, é uma figura que, narrativamente, vai sendo desintegrada à medida que destoa drasticamente das convenções de gênero tradicionais, ainda mais quando comparada com

o romance clássico e as noções conservadoras do papel da mulher, do casamento e da família. Sublima-se, assim, o desejo de aniquilá-la. E essa é uma das faces problemáticas do *Noir*.

A FEMME FATALE NO NEO-NOIR

Já na onda clássica, décadas de 40 e 50 do século XX, feministas, pesquisadores e idealizadores de cinema, bem como teóricos da psicanálise e da psicologia analítica, criticavam a aparição recorrente dessa figura, dama sombria e mortífera, por entenderem-na como um estereótipo que age na contramão das transformações culturais e novas dinâmicas de gênero emergentes naquele período (LINDOP, 2015).

No que se refere à segunda e terceira ondas convencionadas como *Neo-Noir*, sobretudo à terceira onda, essa figura ressurgiu dotada de adereços de poder patriarcais, ocupando cargos de poder e autonomia dentro do capitalismo neoliberal ocidental (*Ibid.*, 2015). Essa forma de representação da mulher é conflitante até mesmo para o chamado “feminismo liberal”, estando muito mais alinhada a discussões disruptivas, anarcocapitalistas e despolitizadas da Era da Informação, as quais propunham uma superação da lógica feminista rumo ao individualismo - debate que ficou conhecido como “pós-feminismo” (*Ibid.*, 2015). Enquanto que a glamourização dessa nova roupagem da mulher fatal implica em uma exaltação do individualismo, sua vilanização opera como ênfase ao tradicionalismo, onde mulheres independentes, solteiras, com carreiras executivas e autônomas demandam certa punição.

Quando, nos anos 60, houve uma revisão *Hays Code* (código regulamentador das produções cinematográficas de Hollywood), seguida da substituição pelo sistema de classificação, diversos temas e elementos fílmicos foram sendo flexibilizados e, de certa forma, legalizados. Ao mesmo tempo, houve a insurgência de movimentos contracultura e sexualmente revolucionários, os quais trouxeram uma nova cara para a produção cultural ocidental. O resultado disso, na indústria da sétima arte, incluiu a adoção do teor pornográfico, ancorando a fusão de sexo e violência em uma linguagem mais

explícita. O que, nos anos 60 e 70 se vinculou ao estilo gângster, nos anos 80 e 90 foi se direcionando para a classificação *Soft Core* - que significa a exposição da nudez e do sexo, preversando apenas a imagem dos genitais (LINDOP, 2015; WALKER-MORRISON, 2019).

Dessa forma, a composição hiperssexualizada no espetáculo visual da mulher fatal participa do ideário neoliberal e pós-feminista de autoempoderamento, autodeterminação e autossuficiência. A crescente erotização também impactou a eleição dos títulos filmicos, que passaram a convidar o público às salas de cinema através do apelo sexual. Alguns exemplos de títulos da terceira onda 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); *Showgirls* (Paul Verhoeven, 1995); *The Last Seduction* (John Dahl, 1995); e, por fim, *Wild Things* (John McNaughton, 1998). Outra característica a ser notada são posições de ascensão econômica, retratadas por proeminentes carreiras em grandes corporações, sendo a imagem-espelho do sucesso no mercado de trabalho capitalista e que, no entanto, são pouco aprofundadas ou desenvolvidas no enredo, restando uma abordagem vaga para a vida profissional da mulher - afinal de contas, elas se opõem ao ideal que aloja a participação feminina ao domínio do lar, do matrimônio e de uma secundarização dos seus desejos.

Em suma, a dama fatal que se utilizava dos personagens ao redor para cometer crimes diversos (40-50), vai, aos poucos, adquirindo novas personificações, funções e uma independência emergente (60-70), encontrando o seu ápice de periculosidade numa composição *self made woman* (80-90). Questão que desperta particular interesse se dá na observação do surgimento de algumas variantes da *Femme Fatale* nos dois ciclos *Neo-Noir*, sendo uma delas personificada em adolescentes e pré-adolescentes, em filmes onde as mulheres adultas adquirem um papel secundário. A essa variante, convencionou-se chamar *Fille Fatale*.

A FILLE FATALE

A *Fille Fatale* (ou “filha fatal”) manifesta, em sua forma de ser, o caráter perverso-polimorfo infanto-juvenil, incorporado na personagem filha mulher, que atua de maneira sorrateira. Ela representa uma disrupção da figura centrada em uma mulher madura e dos papéis tradicionalmente estabelecidos na família nuclear. Já na onda clássica, é possível encontrar personagens como Veda, de “*Mildred Pierce*” (Michael Curtiz, 1945), que é acobertada pela mãe; enquanto que na transição para o *Neo-Noir* encontra-se a icônica adaptação da novela “*Lolita*”, escrita por Vladimir Nabokov (1955), e que foi para as telas sob direção de Stanley Kubrick (1962) em colorização preto e branco (LINDOP, 2015).

Usualmente caracterizada como uma adolescente destemida, determinada e, de certa forma, empoderada, essa figura insere-se na trincheira entre maturidade e inocência, malícia e ingenuidade. Amplamente difundida na cultura pop dos anos 1990 e dos princípios dos anos 2000, a *Fille Fatale* também cumpre com a função de alerta para os adultos que, no bojo de uma crise moral relativa ao desenvolvimento sexual da sociedade ocidental, reflete sobre ansiedades relativas e à precocidade no início da atividade sexual (*Ibid.*, 2015) – problematizando, especialmente, a precocidade na vida sexual das mulheres. Um exemplo de *Fille Fatale*, cujo desejo sexual pungente marca o período é Angela, de *American Beauty* (SAM MENDES, 1999).

A composição visual e atitudinal da personagem engloba uma presença que não passa como despercebida e que, em certa medida é tida como desconfortável, ao mesmo tempo que atraente, provocante. Com a utilização de roupas curtas, adereços que mesclam o universo infantil e adulto, um olhar provocante e uma nítida consciência dos efeitos que sobre os outros, a *Fille Fatale* costuma eleger como alvo sexual homens mais velhos. Estes, geralmente professores, amigos de seus pais, pais de amigas, e posições de proximidade relativas, em suma, “homens sérios” ou “homens de família” que entram nos jogos de sedução propostos e se corrompem (LINDOP, 2015).

Nesse sentido, destaca-se a ambivalência como ferramenta es-

sencial no *playing* da personagem. Sua faceta jovial, que denotaria certa inocência, oculta, portanto, sua letalidade. Assim, a *Fille Fatale* é uma figura que serve como extensão eficiente dos mecanismos de sublimação patriarcais que outrora viam-se incólumes, e que agora são perturbados por uma agência feminina transgeracional, percebida em mulheres cada vez mais jovens. O fato de os personagens-alvo ocuparem posições paternas serve apenas como um *continuum* dessa lógica (*Ibid.*, 2015). Em diversos casos, quando a trama ocorre dentro de um ou vários núcleos familiares, a *Fille Fatale* compete com uma mulher mais velha - seja sua mãe, seja a mãe de uma amiga, seja a esposa do homem - pelo primeiro lugar no pódio de prioridades daquele indivíduo (*Ibid.*, 2015).

Em síntese, a combinação de periculosidade, tanto física quanto psicológica, com uma sexualidade pungente, a proposta de desintegração da estrutura familiar e a ausência de uma figura paterna biológica criam uma figura que logra despertar questionamentos éticos e morais sobre a posição da mulher no núcleo familiar, bem como sobre a sexualidade das jovens e sobre as preocupações com o futuro, questões que, de maneira indireta, apelam a um viés reacionário, que culpabiliza os ideais progressistas, de liberdade sexual (LINDOP, 2015).

A ENFANT FATALE

Este texto, porém, se propõe no estabelecimento de uma nova categoria a ser explorada no universo das mulheres fatais: a *Enfant Fatale*, vista em personagens crianças ou infantilizadas que guardam consigo características da *Femme Fatale*, porém, adaptadas para a racionalidade infantil emaranhada às complexidades que atravessam suas vidas. Característica crucial que diferencia a *Enfant Fatale* da *Fille Fatale* é a sua forma de vinculação ao protagonista masculino: ela se anuncia como uma nova roupagem da “donzela em perigo” que, efetivamente, demanda salvação.

Parte da concepção da *Enfant Fatale* relaciona-se com um contexto no qual mulheres adultas, assim como mulheres jovens, estavam, fora do âmbito da ficção, exercendo maior agência em suas vidas,

seja no âmbito profissional, político, seja no âmbito romântico e sexual. Alguns acontecimentos norteiam essa percepção: o advento da pílula anticoncepcional, transformações em leis trabalhistas e em políticas bancárias, nas quais mulheres puderam abrir contas em seus próprios nomes e foram, por desejo ou contingência, repor parte significativa da força de trabalho masculina que havia falecido durante as guerras ou tornado-se deficientes físicos - aliás, é nesse período também que começam a se pensar em leis trabalhistas e em leis de acessibilidade para pessoas com deficiência (ARAÚJO, 2011).

Enquanto que a autodeterminação expressiva de mulheres jovens e adultas desencadeia interpretações de ameaça, pela sensação de falência e ressentimento masculinos, as mulheres infantojuvenis - ou seja, garotas pré adolescentes, púberes -, não a manifestavam de maneira equivalente, guardando consigo, no lugar da ameaça ou paranóia, sensação de mistério e sentimento de curiosidade quanto à sua sexualidade e aos seus desejos, além da esperança na mudança de realidades adultas tidas como angustiantes. Nesse sentido, personagens infantilizadas condensam um território tido como “proibido”, “pouco explorado” ou “fértil”, o que permite ao olhar de personagens masculinos certa fetichização, acompanhada do distanciamento necessário para nutrir o desejo pelo desenrolar da trama sem que a figura feminina seja interpretada como uma rival.

Assim, a aparição de personagens infanto-juvenis ou jovens com aspectos infantilizados tornou-se um elemento frequente a acompanhar a onda *Neo-Noir*, dos anos 70 até o fim dos anos 90 - o desenvolvimento dessas representações no século XXI demandaria outras discussões.

A INVESTIGAÇÃO EMPÍRICA

Como sujeitas à observação, foram escolhidas as personagens Iris Steensma, de *Taxi Driver* (1976); Rachael, de *Blade Runner* (1982); e Mathilda, de *Léon: The Professional* (1994). Elas foram selecionadas por apresentarem semelhanças e diferenças que contribuem para uma ampla discussão, além de cada obra em que elas vivem ser lan-

çada em uma década, o que aumenta o espectro histórico-temporal discursivo-narrativo.

A análise das personagens inspirou-se no método de análise narrativo de Barthes (2011), que contempla analisar uma obra, ou um personagem, a partir de três níveis descritivos: 1. o nível das Funções, que estão vinculadas a “unidades narrativas mínimas”, que se relacionam com a enunciação deste ou daquele detalhe da história contada, e que remetem tanto a uma operação no interior da narrativa quanto a um significado sobre a atmosfera narrada, seus personagens e suas ações (p. 27-31); 2. o das Ações (personagens como atuantes, ou “*actantes*”) e 3. o da Narração / Discurso. Esses três níveis trabalham em conjunto de maneira progressiva: uma Função trabalha quando tem lugar dentro de uma Ação geral do atuante, e a Ação recebe significação ao ser narrada.

O texto, que já fez suas considerações sobre o caráter histórico e estético do *Noir*, sua transição, alteração e conservação para o *Neo-Noir*, afunilou a especificidade da discussão para a figura da *Femme Fatale*, suas características e significados no *Noir* clássico e no *Neo-Noir*, bem como sua variação juvenil pela presença da *Fille Fatale*. Assim, atinge-se um terreno embasado e seguro para o que abrange o conceito proposto de *Enfant Fatale*, seguido das análises das personagens abordadas para exemplificarem o conceitual pelo aplicado.

IRIS STEENSMA, DE TAXI DRIVER (1976)

Taxi Driver (Martin Scorsese, 1976) é um longa-metragem que narra sobre as noites e dias insones de Travis Bickle (Robert De Niro), um veterano da Guerra do Vietnã que busca trabalho como taxista em Nova York e que, inicialmente, se apresenta como um sujeito abertamente ignorante - ignora a política, os estudos e um sentido para a própria existência. Quando vai em busca de um emprego, Travis escolhe a companhia de táxis por ter problemas de insônia. Durante a conversa inicial com o empregador, que se mostra desconfiado por ele ser jovem e sem antecedentes criminais, o protagonista declara que não quer estudar ou ter que “pensar muito”; apenas quer

trabalhar bastante e receber seu dinheiro. Em suas corridas noturnas, temos contato com suas opiniões conservadoras e deturpadas do mundo enquanto leva clientes pelos becos e ruelas da cidade grande. Dentro do labirinto urbano, suas relações pessoais são sobretudo prejudicadas por suas visões de mundo, hábitos e vícios.

A inserção de uma figura feminina seria, portanto, prerrogativa para o surgimento de uma adversidade no contexto de ações já conhecidas do protagonista (BARTHES, 1972). A primeira figura inserida é Betsy (Cybill Shepherd), mulher adulta que Travis considera “sobressair” em meio à imundície, e que passa a observar através das paredes de vidro de um estabelecimento, onde está concentrada a equipe de campanha (comitê político) de um candidato à presidência, o senador Palantine. Travis se sente atraído por ela e decide convidá-la para um encontro. Ela aceita e eles saem.

Porém, o que num primeiro momento parecia ter seu potencial, logo se desfaz: em um dos encontros, Travis a convida para entrar no cinema, no entanto, um cinema pornô, que costuma frequentar no centro da cidade. Betsy se sente ultrajada diante da projeção fílmica e sai correndo durante a exibição. Nesse sentido, Travis se vê associado à imundície que tenta limpar todos os dias quando encerra o expediente.

Existe, portanto, uma frustração na possibilidade de Travis transformar suas ações ao longo da narrativa. O personagem, então, direciona a sua energia para outro alvo: o senador Palantine, para quem ele havia feito uma corrida de táxi por acaso e solicitado para “limpar a cidade” - referindo-se à sujeira e ao fedor, mas também à criminalidade, à violência e à prostituição. Esse diálogo reforça o desejo do personagem de se ver como um sujeito dissociado da corrupção social.

Na sequência a essa corrida, Iris Steensma (Jodie Foster), uma prostituta de 12 anos, faz a sua primeira aparição, entrando no carro de noite e solicitando a Travis que a tirasse dali. No entanto, Travis demora para reagir e ela é retirada à força do táxi por seu cafetão, namorado e “proprietário”, Matthew (Harvey Keitel), também conhecido como “Sport”, que joga uma nota de 20 dólares no carro e pede a ele para esquecer daquilo. No que concerne ao “romance

psicológico” e aos três predicados-base nos quais as grandes relações se engajam (amor, comunicação e ajuda), pode-se dizer que Iris se vincula a Travis através do predicado “ajuda” (BARTHES, 1972, p. 44) - e que, por se apresentar na forma de um pedido, enquadra-a como uma espécie de “donzela em perigo” a ser salva.

Sua segunda aparição se dá quando ela repentinamente surge em frente ao carro e ele quase a atropela, sem querer. Logo, se dá conta de que ela é a mesma pessoa que havia solicitado ajuda no outro dia. Travis então começa a persegui-la com o táxi. Iris não para de olhar para trás e aticá-lo, no entanto, demonstra ligeiro incômodo por sua insistência, dizendo para uma amiga prostituta para “não olhar para trás” - algo diferente do que ela faz. Essa atitude, ambivalente, reforça a insistência de Travis, quase como se dissesse “continue me buscando”. Atendendo a um modo de funcionamento paradigmático (*Ibid.*, 1972), Iris oscila entre ideias opostas, o incluir/excluir Travis, o pedir para permanecer/pedir para desaparecer.

A energia de Travis, que antes estava estagnada, se agitou por Betsy, depois, frustrando-se; se interessou por Palantine e seus discursos políticos e morais, reservando nova energia para algum feito com significado social; e pousou sobre Iris, que lhe deu a chance de realização do feito. Travis, em meio a uma crise que antecipa a tomada de consciência sobre suas escolhas, decide comprar armas. A cena na qual ele manuseia um revólver de calibre .38 anuncia, por definição, a passagem de um objeto a outro: o *traveling* fotográfico que acompanha a sua mão segurando a arma e buscando um alvo para acertar, ainda que apenas por simulação, encontra o seu ponto de interesse: repousa sobre duas mulheres que estão conversando, cujas identidades (rostos) não se revelam, pois estão protegidas por guarda-chuvas. Pode-se dizer que tal imagem faz referência a Betsy e Iris e ao pacto que elas estabelecem enquanto participantes da narrativa: o de servirem como alvo, objeto dos desejos, anseios e projeções de Travis.

Assim, Travis começa a preparar seu condicionamento físico e diferentes maneiras de otimizar a utilização de armas. Decide comparecer a um comício de campanha de Palantine munido por debai-

xo das roupas e conversar com o agente de segurança do candidato sobre o seu trabalho. Travis, no entanto, se apresenta de maneira suspeita, em um funcionamento ambivalente, paradigmático, que oscila entre proteção e perigo, segurança e ameaça. Essa ambivalência que se estende por algumas sequências: há uma crescente tensão no seu processo de preparação para um grande feito (não se sabe muito bem qual, mas sugere-se, pela quantidade de armas que porta consigo, um massacre).

A terceira aparição de Iris se dá durante o dia. Travis caminha ao seu lado e, logo, é direcionado por ela a falar com Matthew para que eles possam ficar a sós. Matthew acerta o (suposto) programa com Travis e então ele e Iris entram em um quarto do prostíbulo. Ele começa a perguntar sobre quem ela é, qual o seu nome e idade, e tenta convencê-la a largar a prostituição. Enquanto isso, ela tenta levar o programa adiante, dizendo que pode sair dessa vida quando bem entender. Assim, ele decide insistir para que se vejam novamente fora daquele espaço. Ela aceita ambos combinam de sair no dia seguinte para tomar um café e conversar.

Durante o café, os dois conversam sobre a vida de Iris e Travis expõe seu desacordo com a forma como ela vive. Insiste, ainda, que ela deveria estar vivendo em casa, vestindo-se bem, indo para a escola, saindo para namorar com garotos e não se prostituindo. Iris o confronta, defendendo a emancipação feminina e chamando-o de “quadrado”. Travis retruca e diz que ela é quem é “quadrada”, pois está se associando a marginais que a exploram, vendendo o seu corpo por nada e se prendendo a uma vida degenerada. Travis a questiona sobre como ela irá sair dessa vida quando quiser, se o tempo todo precisa estar acompanhada ou dando satisfações. Iris deflete e diz que irá se mudar para uma comuna em Vermont e convida Travis para ir junto. Travis recusa o convite, mas se oferece para ajudá-la com dinheiro. Adverte-a de não aceitar nenhum tipo de ajuda dos que a exploram e avisa que irá viajar por um tempo. Do outro lado, Sport faz-lhe juras de amor enquanto dança abraçado com Iris para escapar de uma discussão sobre o motivo de não estar mais dando atenção a ela.

Travis se prepara. Raspa o cabelo moicano, separa uma quantia de dinheiro e coloca em um envelope junto de uma carta para Iris, veste sua artilharia, sua roupa e mistura algumas pílulas com cerveja. Dirige-se então ao comício de campanha de Palantine. No entanto, o agente de segurança o reconhece e, quando o protagonista está com a mão dentro de sua jaqueta, dando a entender que irá sacar uma arma, o agente manda os demais perseguirem-no. Assim, Travis foge e vai direto ao encontro de Sport. Lá, ele inicia o massacre. Começa pelo Sport. Depois, atira nos seguranças do prostíbulo e no cliente de Iris, que também possui poder de influência na região. Tenta se suicidar, mas falha, pois não há mais munição. O *travelling* fotográfico em ângulo *zenital* (ou *plongèe* absoluto) faz um último passeio pela cena de massacre no prostíbulo A polícia aparece.

O desfecho do enredo se dá com a narração em *voiceover* de uma carta enviada pelo pai de Iris, agradecendo a Travis pelo que fez por sua filha e dizendo que ela havia voltado à escola. A carta, justaposta a manchetes de jornal sobre o seu feito e o seu período de internação, revela, na mudança de alvo, uma mudança de imagem: Travis, que poderia ser qualificado como um anti herói, se aproxima da figura do herói e adquire legitimidade social. Por fim, retorna ao seu trabalho como taxista, sendo bem recebido pelos amigos e reencontrando Betsy, que se comunica de maneira gentil e quer saber como ele está. A conversa, breve, se encerra com Travis fazendo questão de não cobrar pela corrida e dizendo-lhe “até logo”.

A *Enfant Fatale*, neste filme, cumpre com uma função de possibilitar a reconstituição moral do personagem principal, transformando sua imagem perante si e perante os outros, adquirindo notoriedade e certa nobreza. Mais: o protagonista é também impelido a resgatar laços nas configurações tradicionais de família. Na carta, o pai de Iris ressalta que a vida dele e da esposa está “completa novamente” e que, apesar de a transição estar sendo difícil, eles jamais dariam motivo para que ela escapasse de casa novamente. O casal, por fim, o considerava um “herói” e era eternamente grato ao que ele fez.

RACHAEL, DE *BLADE RUNNER* (1982)

Em *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), a narrativa gira em torno da rebeldia dos Replicantes, andróides criados por corporações para cumprirem mão-de-obra incessante nas colônias terráqueas em outros planetas. Porém, em diversos casos, essas máquinas antropomorfizadas adquirem consciência de seu estado alienado de ser, e acabam por rebelar-se contra a lógica à qual estão submetidos, retornando então à Terra, numa fuga que constantemente resulta em assassinatos de humanos e perseguições. Os perseguidores dos Replicantes, os *Blade Runners*, são membros da força policial que atuam como detetives e carrascos atrás dos robôs criminosos. Nesse cenário, futurista e distópico, ambientado no ano de 2019, o *Blade Runner* Rick Deckard (Harrison Ford) recebe a missão de caçar um grupo de Replicantes fabricados pela *Tyrell Corp.* que está escondido e disperso em uma Los Angeles *cyberpunk*, onde luzes *neon* convergem em um aglomerado urbano de decadência, violência e reflexões.

No entanto, a trama adquire camadas mais complexas quando Deckard conhece Rachael (Sean Young), assistente do Dr. Eldon Tyrell (Joe Turkel), fundador da corporação. Após a aplicação de um *Voight Kampff* - teste psicológico fictício que possibilita distinguir um andróide de um humano através de questões que medem a escala de empatia do entrevistado -, Deckard descobre que Rachael é uma Andróide, porém, ela mesma não sabe. Como Tyrell, seu criador, explica: ela é um novo modelo, ainda sob teste, no qual são utilizadas memórias de infância de sua sobrinha para gerar uma inteligência artificial mais obediente, por não saber sua origem e por ter apegos afetivos através de lembranças implantadas, fazendo com que ela demore mais para ser detectada pelo *Voight Kampff*.

Rachael nos é apresentada como uma mulher independente e misteriosa, sempre presente entre as sombras nos corredores e salões escuros da *Tyrell Corp.* Ela fuma enquanto Deckard realiza o teste, e tem diálogos enigmáticos com o *Blade Runner* sobre o seu trabalho, a função que ele desempenha, dentre outras coisas. A discursiva da personagem nos remete à um modelo de *Femme Fatale*, oculta dentre

as trevas de uma grande corporação misteriosa, cujo tom ambíguo e esguio nas conversas e movimentos parecem seduzir Deckard. No entanto, Rachael acaba se mostrando ainda mais instigante.

Após alguns acontecimentos na trama, Deckard está voltando para seu apartamento. Rachael aparece repentinamente no elevador e o acompanha até sua residência. Indignada, ela deseja saber o que todos escondem dela, a razão de a tratarem de maneira tão estranha. Mostra fotos de infância e cita suas (falsas) memórias, como provas de que ela não é um Andróide. Deckard então cita as memórias de Rachael e ela percebe que realmente é uma Andróide. Assim, vai embora, deixando uma foto de sua falsa infância para trás.

Essa parte é essencial para compreendermos Rachael enquanto uma personagem atuante enquadrada no conceito de *Enfant Fatale*. Toda a sua experiência de vida reconhecida deriva da infância, sua existência é pautada por seus laços afetivos vinculados a recordações cuidadosamente inseridas em sua constituição. Isso é visível em seu comportamento, sendo quase infantil em resposta a alguns diálogos e ações, como uma adulta que pulou anos de sua vida entre a infância e a maioridade. Por isso, é possível afirmar que há uma fragmentação e uma reconstituição dos moldes clássicos da *Femme Fatale*, manifestos pela presença de um imaginário e de comportamento infanto-juvenis em Rachael, uma vez que seu apego emocional com sua suposta família, vida e experiências, se dá por meio dessas conexões com (falsas) memórias de infância. Em outras palavras, sua subjetividade encontra-se alojada na infância, algo que muda parcialmente quando ela se envolve romanticamente com Deckard.

Rachael salva Deckard de Leon, um dos Replicantes caçados pelo *Blade Runner*, dando um tiro na testa do Andróide. Eles retornam ao apartamento dele com medo. Nesta altura da trama, ela já está foragida e teme ser caçada por um *Blade Runner*. Deckard promete proteger ela. Ela toca piano e solta seu cabelo, como o da artista na capa do vinil. Diz ter lembranças e sonhos com uma música, não sabendo se são pensamentos dela ou implantados. Após se beijarem. Rachael tenta ir embora. Deckard não permite: joga ela contra a parede, segura-a, e eles voltam a se beijar.

Essa cena possui elementos conectivos com a última. Depois de eliminar todos os Replicantes, Deckard volta para seu apartamento desesperado, com medo de que outro *Blade Runner* tenha eliminado Rachael. No entanto, a encontra dormindo em segurança no sofá. Acorda-a gentilmente e ambos fogem para viverem seu amor proibido.

As descrições das últimas cenas indicam o papel patriarcal que Deckard passa a desempenhar com Rachael, que encontra nele a figura masculina necessária para sua segurança. Mesmo com um laço afetivo-romântico que envolve os dois, o discurso e o modo de interação entre ambos indicam o espaço e a função paternas ocupados pelo Caçador de Andróides. Ele impede Rachael de sair, diz que vai mantê-la segura, acorda ela como um cuidador. Os comportamentos entre ambos indicam esta personalidade infantilizada da Andróide, fruto de uma vivência falsa e que acaba por pular etapas da constituição do ser humano adulto.

Ela é uma criança, jogada como adulta em um mundo hostil, e se vira como pode para sobreviver, ainda mais depois de descobrir sua verdadeira origem. Utiliza-se de recursos sedutores, assim como de recursos balísticos para se proteger - para matar quem ataca Deckard. Uma *Enfant Fatale* complexa, de difícil compreensão por ser resultado de uma dialética entre o ser adulto e o ser criança, sendo ao mesmo tempo os dois e nenhum deles: Rachael é um Nexus-7, o mais novo modelo de Andróide da *Tyrell Corp.*

MATHILDA, DE LÉON: THE PROFESSIONAL (1994)

Dirigido por Luc Besson e estrelado por Jean Reno (Léon) e Gary Oldman (Norman “Stan”), *Léon: The Professional* (1994) gira seu enredo em torno da relação entre Léon, um assassino de aluguel, e Mathilda, interpretada por Natalie Portman em seu primeiro papel no cinema. Mathilda tem sua família como alvo de um massacre provocado por Norman, um policial corrupto que lidera um grupo criminoso sangrento e, após a chacina, procura Léon para cuidar dela e ensiná-la técnicas de assassinato e, assim, se vingar de Norman.

Se nos casos de *Taxi Driver* e *Blade Runner* a *Enfant Fatale* apresenta uma relação paternalista ambígua com a figura masculina que a tenta “proteger”, em *The Professional* essa interação adquire contornos ainda mais pontiagudos ao decorrer das funções, ações e narração dos personagens.

Também se passando em Nova York, o filme inicia com um *traveling* que perpassa a cidade, nos orientando pelo ambiente urbano de sua ação, assim como fazem *Taxi Driver* com a Grande Maçã e *Blade Runner* com LA, através da cena na qual Deckard é convocado e sobrevoa a futurista cidade. Após sermos introduzidos ao personagem Léon, conhecemos Mathilda enquanto ela fuma do lado de fora do apartamento da família dela. Com roxos de agressão em seu rosto, vemos que a família dela é completamente disfuncional. Seu pai é envolvido com Stan em um negócio de tráfico de drogas. Sua irmã mais velha agride ela por Mathilda mudar o canal da TV. Sua mãe aparenta ser uma prostituta. O único membro da família com o qual Mathilda se dá bem é seu irmão mais novo, que ela cuida e ajuda.

Ela atende o telefone e finge ser seu pai para o colégio particular especializado em “reeducar” meninas problemáticas no qual ela foi matriculada. Seu pai não sabe que ela fugiu de lá. Quando ela apanha de sua irmã mais velha, Léon a encontra na escadaria do prédio e, com o nariz sangrando, ela pergunta: “A vida é dura só quando a gente é criança? Ou é sempre assim?”. A personagem, assim, manifesta a consciência de seu sofrimento, do estado de miséria material, afetiva e psicológica na qual sua família está inserida, assim como de sua impotência diante da crueldade da vida. Léon, oferece-lhe um pano para enxugar o sangue. No entanto, responde que a vida “é sempre assim”. Mathilda diz que vai ao mercado e oferece-se para comprar-lhe leite. Ele aceita. Ela sai alegre, com um sorriso no rosto por servi-lo.

Porém, o pior ainda está por vir. Mathilda vai ao mercado e, nesse intervalo de tempo, sua família é morta por Stan e sua gangue. Quando ela retorna, percebe que tem algo de errado. Passa reto por seu apartamento e vê o corpo do pai caído próximo à porta. Também escuta uma discussão entre os assassinos sobre a não necessidade de ter matado um garoto de quatro anos de idade - seu irmão.

Mathilda, instintivamente, se direciona até o apartamento de Léon e começa a tocar a campainha, com as sacolas de comida na mão. Ele demora a responder, mas abre a porta e deixa-a entrar. Assim, Mathilda consegue se esconder e ganhar certo tempo, enquanto a gangue de Stan procura por ela.

O mais icônico dessa sequência é o momento no qual Léon aceita abrir a porta de seu apartamento e, após as lamúrias, uma luz quase divina brilha no rosto de Mathilda, o que indica descaradamente o messianismo que a garota enxerga no homem. Léon insere-se, no ponto de vista da personagem, como seu salvador e porto seguro em momentos de desespero, um papel diametralmente semelhante ao de pai... e amante.

Em outra cena no apartamento do Léon, Mathilda pede para ele ser o seu mestre na arte dos assassinatos. Ela diz que quer “ser forte e inteligente” como Léon, e assume um papel de submissão em seu pedido, ficando inclusive de joelhos - não será a primeira vez que ela usa técnicas de submissão para conseguir o que quer, uma sedução baseada na lógica de hierarquização e exaltação daquele que é seduzido.

Ele aceita ser o “tutor” dela, ensina-a a atirar com um rifle e diz a principal regra: “mulheres e crianças, não”. Assim, faz a personagem atirar um projétil de tinta em um político que corria pelo *Central Park*. A sequência da rotina de treinamento dela intercala entre as aulas de tiro e a seu papel como uma figura feminina que precisa realizar as tarefas domésticas (lavar louça, fazer compras), além de *takes* em que vemos ela experimentando sutiãs, mantendo uma conexão com o papel de uma dona-de-casa e uma sexualidade despontante, sem deixar de exercer sua função como “mulher do lar”.

Quando ela e Léon decidem fazer um jogo de adivinhação, temos uma performatividade de sedução e sexualidade evidente. Quando ela canta “*Like a Virgin*” vestida como a Madonna, a própria noção de inocência e puerilidade dela como criança é colocada em cheque, e após agir como a Marilyn Monroe, essa sensualidade que ela deseja transmitir deixa Léon assustado. Depois da brincadeira, eles conversam sobre plantas, e ela diz que ele deveria regá-la, para que ela pudesse crescer. Em resposta, ele espirra água nela de brincadeira.

Essas ações são subentendidas como a paixão dela por ele, confusão na qual ela divide ele como paterno/amante e deseja que ele faça algo sexualmente com ela para ela “amadurecer” e, com isso, crescer. O desejo de sair da infância que ela expressa desde o início do filme se vincula ao modelo ideal de amor cortês – a figura feminina detém do poder da sedução que por sua vez é anulado pelo poder da figura masculina na tomada de decisão sobre o que ambos irão fazer em relação às suas vidas.

A função de Mathilda em ser essa criança inconformada e insatisfeita com a própria infância exige que ela busque maneiras de tentar se afastar de si enquanto infante, seja aprendendo a ser uma assassina, seja querendo ter relações sexuais. Para ambas, ela precisa de Léon, que, no entanto, só aceita contribuir com a primeira opção. Em várias cenas, ela tenta seduzi-lo, fala que está apaixonada e até diz para outras pessoas que eles são amantes. Porém, Léon só cede às suas vontades quando estas não envolvem questões sexuais e quando ela utiliza outros recursos de sedução, próprios de uma criança, como o choro, a “birra”, o drama e a voz doce.

Outras ocasiões exigem medidas mais extremas, como quando ela quer que Léon mate de uma vez os executores de sua família. Ela diz que irá se matar enquanto segura uma arma e no final diz “eu te amo, Léon”. Ele a impede e, logo na sequência, vão atrás dos policiais corruptos traficantes. Quando adentram no apartamento de um deles, ela usa uma voz suave e infantil para convencer o antagonista a abrir a porta. Léon a ensina sobre onde atirar no homem para matá-lo. Eles vão a um restaurante comemorar a execução e, enquanto bebem champanhe, ela fica alterada e fala para ele beijá-la. Léon fica constrangido e recusa.

A projeção de ação e narração da personagem Mathilda expressam de maneira bem completa diversas facetas essenciais da *Enfant Fatale*. A necessidade de uma figura paterna mesclada à figura de um amante – ou ao desejo de um amante –, aqui suprida por Léon, que assume a responsabilidade de cuidar e tutorar ela até a consumação de sua vingança, sendo que esse personagem sofre pela escolha de proteger a *Enfant Fatale*, assim como Travis e Deckard, porém,

as chagas enfrentadas por Léon resultam em um literal sacrifício, quando ele se mata para acabar com Stan. O ato messiânico final do salvador de Mathilda logra mantê-lo “puro”, ao recusar as investidas de sedução da menina e não corromper-se pela tentação.

As atitudes adultas no corpo e na mente de uma criança, como fumar cigarros, chantagear emocionalmente e sexualmente, são recorrentes e expressam bem essa infância fatal. Assim como sua personificação mais velha, a personagem precisa utilizar as armas que dispõe para conseguir o que quer de um homem, tenta sexualmente e, se não funcionar, utiliza ferramentas infantis.

Mathilda consegue complementar e potencializar a função da *Enfant Fatale* através de ações e narrações muito mais explícitas, além de possuir um tempo de tela muito maior que Rachael e Iris - não só o tempo de tela, como a atenção recebida ao seu ponto de vista. Dessa forma, o que visualizamos nas duas personagens analisadas anteriormente é perceptível na terceira, como a tentativa de formar uma sexualidade e a recusa da infância em Iris, e as relações de apego emocional a elementos da infância, como família e memórias, e reações consideradas “imaturas” de Rachael.

CONSIDERAÇÕES “FATAIS”

A maneira como Iris, Rachael e Mathilda desempenham suas Funções dentro dos filmes narrados revelam o papel da *Enfant Fatale* de ser uma personagem dependente de uma figura masculina figurativamente paterna, também com o potencial de transformar-se em um amante, como em *Blade Runner*, ou almejado como tal, como em *Taxi Driver* e *The Professional*. A *Enfant Fatale* se insere nas narrativas como a pessoa a ser protegida pela figura patriarca, alguém que desperta o instinto de amparo do protagonista, e ao longo da narrativa esse homem irá sofrer por tentar salvar, resgatar, segurar a vida da infância fatal, o que inverte o sentido de dependência da *Femme Fatale* clássica e da *Fille Fatale*.

As ações da *Enfant Fatale* também remetem ao campo da sedução, no entanto, não necessariamente no sentido sexual, como usual-

mente utilizado. Ainda que em diversos momentos isso seja tentado, como Iris tentando convencer Travis a realizar o programa, ou Mathilda pedindo para Léon fazer “amor” com ela, não é compactuado pelo protagonista. Como vemos com Rachael, o apelo com recursos infantis é muito mais funcional para “manipular” o personagem masculino, vide quando ela começa a chorar por ajuda e proteção. Mathilda também só consegue o que quer quando decide agir como criança. Iris não implora pela ajuda de Travis, mas ele toma uma decisão por auxiliá-la quando conversam no café, e percebe o quão ingênua é a visão de mundo dela. As ações dessas crianças ou adultas infantilizadas tentando serem adultas são os momentos de manipulação ou convencimento sob os personagens homens, diferindo da *Fille Fatale*, que usualmente é uma adulta que tenta agir de maneira infantilizada para seduzir um homem mais velho.

Recorrendo aos três predicados-base nos quais as grandes relações se engajam (amor, comunicação e ajuda), podemos apontar que as três solicitam por Comunicação e Ajuda com os personagens masculinos (BARTHES, 1972). Iris, apesar de entrar no táxi e verbalizar a Travis para que a retirasse dali com certa urgência, ela depois deflete e destoa, por ver no Sport a figura masculina paterna que cuida dela. É Travis quem, no entanto, insiste e tenta suprir esse espaço. Rachael necessita conversar com Deckard para entender quem ela é, e depois solicita proteção. Mathilda já buscava conselhos com Léon, e vai atrás dele quando perde sua família. No caso de Rachael, o amor surge entre ela e seu protetor, já no caso de Mathilda é a idealização de amor que aparece, por ela apreciar a cortesia e gentileza de Léon, mas o amor que se concretiza é o fraternal, não o romântico.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, José N. G. de. Pessoas com deficiência: entre exclusão, integração e inclusão no mundo do trabalho. In: **Anais XIV ENA**. Eixo do XIV Encontro: Trabalho. Instituto de Psicologia da PUC Minas. 2011. Disponível em: <http://www.abrapso.org.br/siteprincipal/anexos/AnaisXIVENA/conteudo/pdf/trab_completo_21.pdf>. Acesso em: 08 de ago. de 2022.

BADE, Patrick. *Femme Fatale: Images of evil and fascinating women*. New York: Mayflower Books, 1979.

BARTHES, Roland. Introdução à Análise Estrutural da Narrativa. In: BARTHES, Roland (Ed.). **Análise Estrutural da Narrativa**. Tradução de: Maria Zélia Barbosa Pinto. 2 ed. Petropólis, RJ: Vozes, 1972.

BLADE Runner. Direção de Ridley Scott. Produção de Michael Deeley. Estados Unidos/Hong Kong: The Ladd Company/Shaw Brothers/Blade Runner Partnership, 1982. (117 min.)

GREVEN, David. *Representations of Femininity in American Genre Cinema: The Woman's Film, Film Noir, and Modern Horror*. 1ª ed. New York-NY: Palgrave MacMillan, 2011.

LADEIRA, João Martins. Um Sistema de Recordações: o cinema norteamericano 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.

LÉON: The Professional. Direção de Luc Besson. Produção de Claude Besson, John Garland e Bernard Grenet. França/Estados Unidos: Columbia Pictures, 1994. (133 min.)

LINDOP, Samantha. *Postfeminism and the Fatale Figure in Neo-Noir Cinema*. University of Queensland, Australia. London / New York: Palgrave MacMillan, 2015.

MEEHAN, Paul. *Horror Noir: Where Cinema's Dark Sisters Meet*. 1ª ed. Jefferson-North Carolina: McFarland & Company Inc., 2011.

ROCHA, M. G. da. **Cinema, ideologia e representação: (neo) conservadorismo, resistências e belicismo nos Estados Unidos (1980-**

1990). Dissertação (Mestrado em História Social). – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 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.

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.

TAXI Driver. Direção de Martin Scorsese. Produção de Julia Phillips e Michael Phillips. Estados Unidos: Columbia Pictures, 1976. (113 min.)

WALKER-MORRISON, Deborah. *Classic French Noir: Gender and the Cinema of Fatal Desire*. London / New York: I.B.Tauris, 2019.



José de Arimatéia C. Custódio
Carlos Vinícius Rocha

5



5

O FUTURO É TÃO INEVITÁVEL QUANTO O PASSADO

*José de Arimatheia C. Custódio*¹
*Carlos Vinícius Rocha*²

NO PRINCÍPIO...

Viagens no tempo não são novidade na cultura humana. A epopeia hindu Mahabharata, a mais extensa obra literária conhecida (90 mil versos), com cerca de 2 mil anos, narra a história de um homem que vai até o mundo de Brahma pedir conselhos e, quando volta, descobre que o tempo da Terra transcorre muito mais rápido. Do final do século I, o livro do Apocalipse conta a viagem de João Evangelista ao futuro, quando testemunha o fim dos tempos.

Mais recentemente, em 1895, o escritor britânico Herbert George Wells (1866-1946) publicou “A máquina do tempo”, romance

¹ Jornalista e bacharel em Direito, tem Mestrado em Letras (UEL) e Doutorado em Estudos da Linguagem (UEL). Possui 14 títulos de Especialista, entre os quais História Social e Ensino de História (UEL), Literatura Brasileira (UEL) e História da Arte (Centro Claretiano).

² Nasceu no mesmo dia que a MTV (EUA), alguns dias antes do primeiro computador portátil (IBM 5150) e no mesmo ano de lançamento do filme/documentário “The Man Who Saw Tomorrow”, narrado por Orson Welles. É cinéfilo, “seriéfilo” e manda bem na crítica.

que gerou dois filmes (1960 e 2002), sem mencionar as incontáveis referências em séries e outros filmes.

Este estudo elenca e descreve um considerável número de filmes e séries que apresentam uma variedade de perspectivas em relação à viagem no tempo e suas consequências. Não pretende expor uma lista exaustiva, pois tem apenas caráter preambular.

O verdadeiro foco do trabalho são os paradoxos criados pela viagem no tempo, particularmente no que se refere à aparente inevitabilidade dos acontecimentos, ou seja, o viajante concorre para que aquilo que já foi tenha sido, ou que aquilo que seria apenas uma probabilidade, um futuro possível, torne-se o futuro concreto anteriormente visualizado.

Dois exemplos, um de cada caso, podem ser dados: o filme *Harry Potter: o prisioneiro de Azkaban* (2004) e “A caverna de cristal”, quinto episódio da terceira temporada da série inglesa *Merlin* (2008), que foi ao ar originalmente em outubro de 2010.

CÁLCULOS

Em seu livro “*Buracos negros, universos bebês e outros ensaios*”, o físico britânico Stephen Hawking (1942-2018) afirmou: “a melhor evidência que temos de que a viagem no tempo [ao passado] não é possível, e nunca será, é que não fomos invadidos por hordas de turistas vindos do futuro”. Pensamento que retornou em sua outra obra, “*Uma breve história do tempo*” (2015).

Faz sentido.

Hawking, porém, nesta mesma obra, apresenta um argumento no mínimo discutível, atrelando qualquer ação de um viajante do tempo ao passado ao livre arbítrio, enquanto contesta os paradoxos e a própria possibilidade da viagem. Ele diz:

[...] você não poderia voltar no tempo, a menos que a história mostrasse que já chegara no passado e, enquanto esteve lá, não matara seu tataravô nem cometera quaisquer outros atos que entrariam em conflito com sua situação no presente. Além do mais, quando voltasse para

seu próprio tempo, você não seria capaz de mudar o registro histórico. Isso significa que não teria livre-arbítrio para fazer o que quisesse. Claro, alguém poderia dizer que o livre-arbítrio é uma ilusão, de todo modo. Se há de fato uma teoria unificada completa que governa todas as coisas, podemos presumir que ela determina também suas ações. Mas o faz de um modo impossível de calcular para um organismo tão complexo quanto um ser humano. O motivo para dizermos que os seres humanos têm livre-arbítrio é que não podemos prever o que farão. No entanto, se uma pessoa parte em uma nave espacial e volta antes de ter partido, poderemos prever o que ela fará porque será parte do registro histórico. Portanto, nessa situação, o viajante do tempo não teria livre-arbítrio (HAWKING, 2015, p. 207).

O problema está na premissa equivocada: “O motivo para dizermos que os seres humanos têm livre-arbítrio é que não podemos prever o que farão”. Na verdade, a discussão em torno do livre arbítrio renderia outro estudo, como já rendeu milhares entre os filósofos. Alguns já defenderam que ele simplesmente não existe, porque uma liberdade submetida à vontade não seria verdadeira. Outros, que ele pertence à consciência individual. A questão é que prever o que alguém fará não tira deste alguém seu livre arbítrio. Pode-se ter o paradoxo do filme *Minority Report* (2002), que parte deste princípio, mas de modo paradoxal – o crime não chega a ser consumado, mas o criminoso é pego, julgado e condenado. Hoje isso seria considerado uma aberração jurídica.

Mas não é necessário complicar tanto. Um exemplo: uma pessoa qualquer premedita um crime e quando está prestes a executá-lo, envia uma mensagem a um delegado de polícia avisando de sua ação. O fato de o delegado saber o que o criminoso vai fazer não invalida seu livre arbítrio. No filme *Sem Vestígios* (2008), o assassino transmite os assassinatos ao vivo pela Internet. Seu livre arbítrio está sendo afetado pelos agentes policiais que assistem?

O melhor exemplo, contudo, vem de *Watchmen* (2009). Depois de Ozymandias contar seus planos ao Coruja e Horschach, estes dizem que vão impedi-lo. Veidt replica: “Deter? Não sou um vilão

de histórias em quadrinhos. Acham que eu explicaria meu plano se houvesse alguma mínima chance de vocês o afetarem? Eu dei início 35 minutos atrás”. Enfim, livre arbítrio nada tem a ver com saber ou não de antemão o que alguém vai fazer.

Retornando ao conhecimento do futuro, pode-se pensar na série *Jornada nas Estrelas Stranger New Worlds* (2022), na qual o capitão Pike sabe o que o espera anos à frente. Num episódio, ele se indaga: Será que saber o que vai acontecer o torna mais cauteloso? Ou menos cauteloso? E embora sua Primeira Oficial lhe diga para ignorar a visão do futuro e construí-lo como desejar, Pike sabe que isso não é possível. A não ser por obra e arte do chamado “roteirismo”.

Outro ponto que deveria ser mais controverso, mas raramente é, é uma espécie de “presentismo” da ficção, ou seja, a ideia de há um passado que já foi e um futuro “não escrito”, “a ser construído”. Claro que existe mais uma ideologia do que uma ciência por trás desta ideia, porque ela dá algum conforto a quem ainda tem vida pela frente, assim como dá a ilusão de liberdade de escolha. Só que o presente já é passado no futuro, e seria muita arrogância fixar o presente verdadeiro como aquele em que vivemos. Por que não o presente na Pré-História, na Antiguidade, na Idade Média? Para quem viveu nestas épocas, era o presente. Para o leitor desta obra, cinco anos atrás era presente, e o hoje era futuro. Não há razão para pensar que o próprio presente é “o” presente, o centro e mais importante período de tempo. Só um narcisismo exacerbado levaria a pensar assim.

É justamente este pensamento que o episódio de *Merlin* (2008), a ser descrito adiante (eis um futuro já escrito e que até já se tornou passado), refuta.

Existe mais um outro ponto a considerar. Não é necessário viajar no tempo para criar um paradoxo. Nas pesquisas de variação linguística, há um que deve ser evitado a todo custo, embora nem sempre seja fácil: é o paradoxo do estudioso. Imagine um pesquisador que estuda o falar do interior de um estado brasileiro. Ele quer saber como os falantes denominam certas espécies animais e vegetais, ferramentas e outros objetos do cotidiano. Ele precisa fazer uma pergunta aberta se não estiver diante das coisas a serem nominadas,

não pode sequer mencionar um dos nomes que conhece, sob pena de interferir no resultado.

Muda-se o que se observa foi o que o personagem Ian Malcolm, em *Jurassic Park 2 (O Mundo Perdido, 1997)*, disse enquanto sua ex-namorada fotografava estegossauros na floresta, invocando o Princípio da Incerteza de Heisenberg. O físico quântico alemão Werner Heisenberg (1901-1976) postulou, em 1927 (e ganhou o Nobel por isso), que não podemos medir a posição e a velocidade de uma partícula com total precisão, porque para medir qualquer um desses valores acaba-se alterando o outro, ou seja, quanto mais precisamente se conhece um dos valores, menos se conhece o outro.

Quanto às viagens no tempo, o único caso conhecido deste estudo em que era impossível causar qualquer modificação no passado foi numa história em quadrinhos na qual Mickey Mouse viajava ao passado, mas não conseguia mover sequer uma folha de um arbusto, porque aquilo já era passado e ela não havia se movido naquele instante. Este passado fisicamente imutável dificultou bastante a missão do camundongo mais famoso do mundo, mas naturalmente ele deu conta.

Haverá mais sobre paradoxos à frente. Ou este momento é o passado? Enfim: registrada a exceção, é tempo (?) de conhecer as possibilidades.

FIGURA 1 – HARRY POTTER E O PRISIONEIRO DE AZKABAN



Fonte: Sánchez (2016)

PORTAIS

Felizmente, a fantasia e a arte humanas não são limitadas pelas leis da Física, seja ela Newtoniana, Quântica ou qualquer outra. De fato, na ficção, até a magia às vezes é considerada nada mais que regras da Natureza que ainda não dominamos. Falta de instrumentos adequados? Talvez. Mas esta é outra discussão.

O fato é que a imaginação humana, particularmente na Literatura e no Cinema, desconhece os limites que o mundo natural e fenomênico impõe. E não é de hoje:

A abordagem da viagem no tempo na área literária iniciou-se entre os séculos XVIII e XIX, período caracterizado pelo iluminismo e pela liberdade de expressão individual, os quais corroboraram para o desenvolvimento do assunto. A implantação do tema na literatura, foi, desde o princípio, interligada e baseada em fatores científicos, contribuindo para a verossimilhança nas histórias lidas (CASALINI ET AL).

Conforme os avanços tecnológicos permitiram efeitos especiais de melhor qualidade, foi possível criar todo tipo de cenários, criaturas, objetos e situações, limitados apenas pela imaginação. E como esta não conhece limites... É como no diálogo entre Bastian e a Imperatriz, quase ao final de *História sem Fim* (1984). Com um pequeno grão de areia como tudo o que sobrou de Fantasia, ele indaga: “Quantos pedidos posso fazer?” E a imperatriz-menina responde: “Quantos você quiser. E quantos mais pedidos fizer, mais gloriosa Fantasia se tornará”.

A viagem de Bastian, assim como as viagens no tempo, partem sempre do cotidiano:

A ficção científica representa o caráter cotidiano. Livros, filmes e jogos abordam esta temática que, atualmente, pode-se considerar a maior tendência multimidiática em distintas faixas etárias. O tema da viagem no tempo variou sua abordagem e se abrangeu ao longo do século, através de diversos focos e problematizações, cer-

tamente mais complexas e detalhadas, movidas pelo interesse humano na criação de situações hipotéticas acerca de assuntos ligados à ciência (CASALINI ET AL).

PARADOXOS

Meyer (2018) elenca mais de 20 tipos de paradoxos, alguns já bem conhecidos, outros nem tanto. Há aqueles semelhantes entre si. O primeiro e mais famoso é o Paradoxo do Avô:

Imagine um viajante temporal que volta ao passado com a missão de matar seu próprio avô enquanto este ainda é uma criança, desta forma o pai do viajante não nasceria, tão pouco o viajante. Ok, digamos que ele tenha feito tal ato, o que aconteceria agora ao viajante? Será que ele deixaria de existir? Bom se ele deixasse de existir então não poderia voltar ao passado e matar seu avô, logo seu pai nasceria, ele nasceria e então, poderia voltar no tempo para cometer o assassinato... BANG!!! (MEYER, 2018).

Como exemplo, temos o filme *De Volta para o Futuro* (1985).

O segundo é o chamado Paradoxo das Linhas de Tempo Alternativas. Ele postula que o passado não pode ser modificado e que um viajante do tempo, ao fazer isso, cria uma linha de tempo alternativa, ou seja, um universo paralelo. De fato, cada decisão de cada pessoa (Esquerda ou direita? Casar ou comprar uma bicicleta? Poupar ou gastar? Medicina ou Artes Cênicas?) criaria uma linha paralela. Quando voltasse ao presente, o viajante retornaria à linha que criou, não na original. Daí a piada de que um viajante do tempo volta algumas décadas, mata Hitler ainda criança e retorna triunfante, gritando: “Matei Hitler!” E todos perguntam: “Matou quem?”

Uma crítica a este paradoxo se alicerça na Lei de Conservação das Massas, primeiramente publicada num ensaio do cientista russo Mikhail Vasilyevich Lomonossov, em 1760, mas conhecida em todo o mundo como Lei de Lavoisier (1743-1794), que diz que matéria não pode ser criada do nada. Sendo assim, de onde viria a matéria necessária para criar outras realidades?

O filme *Efeito Borboleta* (2004) aborda este tipo de paradoxo, assim como *Star Trek* (2009). Ao retornar no tempo e destruir Vulcano, um romulano transforma completamente a linha temporal, criando uma outra, divergente daquela da série clássica. Somente o Spock da realidade primária vive na nova realidade, oculto, como conselheiro do capitão James Kirk.

O terceiro tipo de paradoxo é o dos Loops de Informação: “Origina-se quando uma certa informação é enviada do futuro para o passado, de modo que, a mesma passa a se tornar a fonte inicial da informação, tal como existia no futuro”. É o que ocorre em *A Chegada* (2016).

O quarto é o Paradoxo da Acumulação:

Vamos imaginar. Imaginemos que você volte a um determinado ponto do seu passado, onde, originalmente esteve, digamos que seu aniversário de 16 anos. Nessa realidade você encontraria sua própria cópia, ou seu original, enfim, a partir dali, uma outra cópia sua passaria a existir. Teria 2 de você por aí nesse momento, aí digamos que nesse universo a cópia chegasse ao presente e também voltasse ao mesmo passado. Pronto, teríamos 3 de você... (MEYER, 2018).

Como exemplo, o filme *O Homem do Futuro* (2011).

O quinto paradoxo é o da Causa e Efeito. Nele, o viajante retorna ao passado, altera um evento, muda o presente, mas aparentemente não causa nenhuma desordem na volta. O problema é que, sem a razão que motivou a viagem, ela não teria sido feita. Mas se for feita, não muda o passado. Eis o paradoxo.

Há um filme que chegou perto deste “paradoxo de final feliz”, embora de uma forma não ortodoxa. No final de *Os Mestres do Universo* (EUA, 1987), quando o jovem casal vai retornar de Eternia para casa, o anão que manipula o aparelho devolve os dois para a Terra, mas horas antes do ponto anterior. Com isso, a personagem Julie pode evitar o acidente de carro que matou os pais. Só fica a pergunta: se Julie volta algumas horas antes, onde estava a Julie original, de antes de viajar?

FIGURA 2 – DARK



Fonte: Avila (2020).

Sexto paradoxo: o do Deslocamento em Trânsito. Segundo Meyer (2018), ele pode ser uma solução ao paradoxo do avô, na medida em que o viajante e seu tempo original não são afetados por modificações no passado ocorridas após sua partida no tempo em que se encontra. Por exemplo, Marty McFly não deixaria de existir, em 1955, se seus pais não se apaixonassem. Isso aconteceria apenas se ele retornasse a 1985.

O sétimo é o Paradoxo da História Retroativa: “Ocorre quando pessoas do futuro (digamos que hoje), que não haviam nascido na época de algum acontecimento (digamos que a Revolução Francesa), volta à essa época e acaba se tornando protagonista desse evento” (MEYER, 2018).

O filme alemão *Cruzada: uma jornada através do tempo* (2006) dá um exemplo. Um menino acidentalmente vai parar na Idade Média, mas consegue se virar muito bem por lá. Quando os pais, cientistas, acabam sabendo que o filho está lá, descobrem também que podem acompanhá-lo por um livro, que registrou a história de um garoto que auxiliava o povo (ensinando a fazer pão, por exemplo) enquanto viajava a caminho de Jerusalém.

Em um ponto o filme *Em Algum Lugar do Passado* (1980) faz o mesmo. No início do filme o personagem principal se encanta com uma fotografia da outra protagonista, sorrindo, meio de costas, como quem se virou para olhar para alguém. Na verdade, ela olhou para ele, já de volta ao passado.

O oitavo paradoxo traz imediatamente a lembrança de um filme, pioneiro neste tipo. É o Paradoxo dos Loops Sexuais, quando um viajante temporal volta ao passado, acaba fazendo sexo com um ancestral e, por fim, torna-se um ancestral de si mesmo. Qual o nome do filme? O *Exterminador do Futuro* (1984), é claro. Mas este paradoxo foi elevado à máxima potência em *O Predestinado* (2014). Mas é melhor parar por aqui, para não interferir no futuro do leitor.

O próximo é o Paradoxo da Descontinuidade. É aquele em que dois personagens têm uma conversa do tipo: “É a primeira vez que te encontro”. E o outro: “Mas não a minha”. Confuso? “O viajante pode encontrar alguém que veio de um tempo mais à frente do que o seu, e que, por isso, sabe o que vai ocorrer com ele dali para a frente”, explica Meyer (2018).

Há uma minissérie em quadrinhos, *Gerações 3* (2004), em que os exércitos de Darkseid atacam a Terra a cada 10 anos, mas retroativamente. Pode ser um pouco confuso ao leitor mas segue este princípio de descontinuidade. Os heróis levam tempo para descobrir o que ocorre.

Décimo tipo: Paradoxo Final. A ideia é esta: “Um viajante volta ao passado e muda a História de modo que viagem no tempo nunca venha a ser inventada; exemplo: volta e mata o avô do criador da tecnologia, e o pai do financiador do projeto, fazendo a fortuna dos investidores nunca existir. E agora???” (MEYER, 2018).

Este estudo não encontrou um filme ou série que ilustre este exemplo. Provavelmente, em razão do próprio paradoxo: se a máquina não foi inventada, não há como falar dela. Mas em *Dragon Ball Super* (episódio 68) (2016), a máquina do tempo de Bulma é destruída por Bills. Ele e outros seres quase divinos não querem que ela viaje no tempo, por ser perigoso. Ela já havia usado a máquina e acabou criando “linhas de tempo alternativas”.

O paradoxo número 11 é chamado de Lei dos Paradoxos Menores. Segundo Meyer (2018), “se dois paradoxos mutuamente exclusivos puderem ocorrer ao mesmo tempo devido a uma só viagem do tempo (digamos que o do avô e o da causa e efeito), acontecerá primeiro o menos paradoxal deles. Sim, até os paradoxos temporais têm regras a serem seguidas”.

O décimo segundo é o Paradoxo da Fraude:

Digamos que certo viajante volte ao passado e efetue uma ação qualquer. Essa ação no passado, causada pelo viajante do futuro, afeta a linha do tempo, que se desenrola até chegar novamente ao viajante em seu tempo atual (antes da viagem), e esse, decide fazer tudo de modo diferente, ou seja, não realizar tal ação que mudou tudo.

O Paradoxo da Duplicação é o de número 13: “Ocorre quando alguém volta ao passado, encontra-se consigo mesmo, e por causa de algo que faz, impede sua versão passada de viajar futuramente ao passado, tal como fez, alterando assim sua própria História e criando uma duplicata permanente e uma nova realidade”.

Na verdade, é semelhante a outros, como do avô, só que consigo mesmo, não tão drástico, e que cria uma linha de tempo alternativa.

FIGURA 3 - MERLIN



Fonte: Seriadores Anônimos (2012)

O 14º é o Paradoxo da Alteração da História. Diz Meyer: “Estabelece-se quando um viajante volta ao passado e altera a História. Não satisfeito, ele volta no tempo outras tantas vezes e altera ou reverte a própria alteração, editando assim a História. Praticamente um paradoxo dos paradoxos”.

Há um episódio de *Jornada nas Estrelas Voyager* (“Ano do Inferno”, 1997), em duas partes, no qual o personagem Krenim Anoo-rax é um cientista - de um império interestelar decadente - que faz incursões temporais na tentativa de recuperar o poder e a glória do referido império. A partir de cálculos muito complexos e demorados, Krenim faz “mudanças cirúrgicas”, destruindo uma simples vila aqui, ou uma nave ali, causando um efeito cascata que pode levar ao estado de coisas que ele deseja. Milhões de seres morrem ou nunca nascerão em razão de suas decisões. O que ninguém sabe é que seu objetivo real não é a restauração do império, mas de sua família morta num conflito, o que ele não consegue resolver.

Agora, o décimo quinto: Paradoxo da Propagação. Ele se refere à velocidade em que as mudanças no passado “viajam” ao presente e futuro. Teoricamente, se algo foi mudado no passado, a alteração no presente é praticamente imperceptível, porque não está mudando – tecnicamente já era assim. Mas para dar efeito dramático e visual, séries e filmes consideram as mudanças como uma “onda” que “viaja” devagar. Exemplo está, de novo, no jovem McFly, que começa a desaparecer lentamente.

O paradoxo 16 é o Loop dos Objetos e Pessoas. Meyer explica e exemplifica: “Como o nome sugere, esse acontece no momento em que um objeto ou pessoa é aprisionado em um loop temporal, como no Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban, ou quando a própria existência da pessoa no futuro depende de ações causadas por ela no passado, como no filme “O Exterminador do Futuro” e a Skynet e os ciborgues”.

O universo de *Jornada nas Estrelas* fornece mais alguns exemplos. No início do segundo filme, *A Ira de Khan* (1982), Kirk e McCoy falam de envelhecer e o almirante demonstra um problema de leitura, pegando seus óculos. Explica ao médico que é alérgico a Retinax, daí ainda usar lentes. Os óculos acompanham Kirk até o quarto filme (*A Volta para Casa*, 1986), quando os óculos ficam no século XX.

Anos depois, nos quadrinhos, Chekov questiona de onde vieram os óculos recém adquiridos pelo capitão. Seriam os mesmos levados até lá desde o século XXIII, que voltaram às mãos de Kirk? Mas de

onde então teriam vindo os primeiros óculos, levados até lá? É uma espécie de loop de objeto.

Outro exemplo está no mesmo filme de 1986. Para construir um tanque para levar as baleias ao futuro, o engenheiro Montgomery Scott procura uma fábrica. Sem dinheiro, ele oferece uma novidade tecnológica, que vai usar no tanque: alumínio transparente. Indagado se isso não mudaria o futuro, ele dispara: “E quem disse que não fui eu que criei?”

Na série alemã *Dark* (2021), há mais um exemplo deste paradoxo, também conhecido como “Paradoxo de *Bootstrap*”:

Você recebe uma carta anônima contendo instruções para construir uma máquina do tempo – e seja lá por qual razão decide acreditar. Como a empreitada para desafiar as leis da física não é algo simples, você passa os próximos dez anos de sua vida trabalhando na construção da máquina. Quando finalmente termina e liga o aparelho, acaba viajando no tempo – para dez anos antes. Então você manda uma carta para si mesmo com as instruções de como construir uma máquina do tempo. E entende: quem te enviou a carta, dez anos antes, foi você mesmo, 10 anos mais velho e viajado no tempo. Ao enviar novamente as instruções para o seu “eu” mais jovem, você criou um ciclo. A problemática: quem escreveu as instruções originalmente? O seu eu mais novo só descobre como viajar no tempo porque o seu eu mais velho entregou a carta para ele, e o seu eu mais velho só tem a carta porque, um dia, ele também recebeu de uma versão sua do futuro. A carta até existe especialmente, mas o conteúdo dela, as instruções para construir a máquina do tempo, jamais foi criado. Veio do nada (CARBINATTO, 2020).

Dark, aliás, é cheio de paradoxos temporais.

O 17º tipo é o Paradoxo dos Loops de Repetição. Meyer (2018) afirma que é o que acontece no filme *Feitiço do Tempo* (1993), em que o dia se repete. É semelhante ao que ocorre no episódio de *Charmed*, descrito no parágrafo seguinte. Diz o autor: “Dois paradoxos estão envolvidos aqui. São eles: O *loop* de repetição em si que é inex-

plicável pelas nossas leis da física, e o fato de que a pessoa envolvida mantém as mesmas memórias após cada volta do loop e ressurgimento em um ano aleatório”.

Outro loop de repetição ocorre no episódio final (22) da primeira temporada de *Charmed* (1999), intitulado “*Déjà vu* tudo de novo”. Um demônio tenta matar as irmãs bruxas surpreendendo-as num ataque em casa. Como ele falha, outro demônio, Tempus, volta o dia ao início para que ele tente novamente. A princípio as irmãs não se lembram do ataque anterior, mas Phoebe, que possui poderes premonitórios, começa a sentir que o dia está se repetindo. A cada volta no tempo e nova tentativa o demônio se aproxima mais do sucesso, com mais chances de mudar o futuro/presente. Irritado e impaciente, ele muda algumas ações, e é advertido por Tempus para que procure não fazer nada diferente, para não alterar o que está quase consumado.

O próximo é o Paradoxo Genético:

Acontece quando um viajante do tempo tenta propositalmente tornar-se seu próprio pai ou ancestral (aqui está a diferença do paradoxo sexual). Como sabemos, para que possamos nascer, metade dos genes do nosso pai se unem a metade dos genes da nossa mãe e voilá, temos carga genética para surgir um novo ser. Acontece que para se tornar pai de si próprio, o viajante terá que obter metade de seus genes de si mesmo, e a outra metade da sua mãe (que ele também já tem em seu código), ou seja, os genes são idênticos. E esse problema não está somente na ligação direta mãe e filho ou pai e filha, mas sim em qualquer grau de ancestralidade. Para atenuar a tensão do ambiente, não consigo imaginar alguém tão louco ao ponto de querer testar esse paradoxo (MEYER, 2018).

Só há uma coisa a dizer: assista a *O Predestinado* e depois é possível retomar esta conversa.

O número 19 é o Paradoxo da Duplicação Cumulativa:

Acontece quando um objeto ou pessoa é removido de seu tempo originário, depositado em um outro momento, e,

depois do retorno a um instante imediatamente anterior à primeira remoção, repete-se o processo, transportando-se sempre a pessoa ou o objeto removido para o mesmo tempo e local. Faça isso várias vezes e você terá diversas cópias do objeto/pessoa (o pessoal que fazia o *cheat* de duplicação de itens no vídeo game sabe do que eu estou falando). Caso você esteja se perguntando se não é a mesma coisa do Paradoxo da Acumulação, explicamos a diferença: naquele paradoxo há uma linha contínua ligando todas as cópias em sucessivas viagens, aqui, traçar essa linha não é possível.

Há uma história em quadrinhos que é quase isso. Magog, um personagem da minissérie *Reino do Amanhã* (1996), reaparece anos depois com o mesmo ódio do Super Homem, e traça um plano tão ousado quanto complexo. Ele mata o kryptoniano incontáveis vezes, sempre voltando 1 dia no tempo. Como o anterior estava no futuro, não afetava o do presente.

FIGURA 4 – O PREDESTINADO



Fonte: Santiago (2016)

20º: Paradoxo Metabólico: “Acontece no momento em que o viajante perde sua integridade temporal quando transportado para o passado ou futuro devido ao seu metabolismo, ocasionada pela

constante troca dos seus átomos originais por átomos da sua novíssima matriz temporal” (MEYER, 2018).

O único exemplo semelhante conhecido por este estudo não envolve deslocamento no tempo, mas apenas no espaço. Em Jornada nas Estrelas Nova Geração, o capitão Picard, a alferes Ro, Keiko e Guinan são teletransportados, mas o equipamento defeituoso os rematerializa como crianças, embora com a mente intacta. Foi na sexta temporada (1992-93), no episódio “Segunda Infância”.

O seguinte é semelhante. Trata-se do Paradoxo da Substituição Temporal. Pela descrição de Meyer (2018), parece mais o paradoxo do navio de Teseu:

Ocorre quando um viajante passa um longo período no passado. Acontece que como ele não é parte daquela matriz temporal obsoleta, ocorre uma substituição espontânea de todos os seus átomos por átomos do passado (sim, nossos átomos estão sempre se renovando, vide as células de pele que “morrem” e são substituídas diariamente). Segundo os teóricos, isso iria acabar gerando um novo indivíduo – considere o antigo viajante como um monte de átomos diluídos e integrado a outras formas – com novas memórias. Com isso a História mudará e a linha temporal original – o futuro – do viajante desaparece (pelo menos assim como ele a deixou quando viajou).

O 22º é o Paradoxo Mnemônico: “Acontece depois da ocorrência de um Paradoxo de Alteração da História, de Descontinuidade ou então de um Paradoxo da Fraude que envolvam o próprio viajante. Isso é, quando ele afeta seu ‘eu’ passado, embora ainda não tenha memória desse evento de seu próprio passado”.

Um antigo episódio de uma série ao estilo “Além da Imaginação” mostrava um homem amargurado, entristecido, pessimista, fechado, que se lembrava de ter feito um grande amigo na infância, e depois ter sido abandonado por ele. Decidido a descobrir quem era o amigo, construiu uma máquina e voltou no tempo, disfarçado, aproximando-se de sua versão criança. Enquanto aguardava a chegada do amigo misterioso, desenvolveu uma forte amizade com o menino. Mas logo foi obrigado a voltar a seu próprio tempo, e descobrir que o amigo abandonante havia sido ele mesmo.

Bem parecido ocorreu num episódio da série *A Fuga de Logan* (1977), intitulado “Homem fora do tempo”. Ali, um cientista aparece do passado, de 200 anos antes, para entender o que provocou a guerra nuclear e evitá-la. Até que descobre que foi seu desaparecimento que provocou o conflito.

23º - Paradoxo do Continuum:

Envolve o conceito de que tudo o que aconteceu ou irá acontecer já está registrado no “Continuum”, mais um conceito (MUITO) abstrato, e o passado até pode ser afetado, mas não modificado pelos viajantes. Até mesmo a própria viagem no tempo já estaria ali registrada. Nesse caso, não só o passado não poderia ser modificado como, por exemplo, um viajante do tempo que visitasse várias vezes certo momento ao longo de sua vida, acharia neste tempo todas as suas duplicatas desde a primeira visita (elas sempre estiveram lá, assim como ele sempre tinha essa viagem no tempo para fazer). Este paradoxo que talvez seja o mais complexo de ser imaginado acaba por afetar vários outros paradoxos e até mesmo o conceito de livre arbítrio. Aaah, e ele também pode ser chamado de Paradoxo do Universo em Bloco ou Paradoxo Fatalista.

Por fim, o Paradoxo das Linhas de Tempo Alternativas que, segundo Meyer (2018), divide-se em:

1. Linhas Paralelas Conjunturais. O passado não pode ser alterado e qualquer tentativa criaria uma Linha de Tempo Alternativa (LTA). Como a simples presença de um viajante já seria uma mudança, ele automaticamente teria chegado numa LTA.

2. Linhas Paralelas Estruturais. Haveria infinitas LTA, divisíveis em outras duas possíveis, conforme as ações do viajante: LTA Macroscópica (uma LTA para cada possível alteração da linha original) e LTA Quântica (uma LTA para cada possibilidade de escolha quântica).

Na animação *Dragon Ball*, a personagem Bulma, talentosa inventora, constrói uma máquina do tempo. Acaba criando uma linha de tempo alternativa no momento em que chega a um ponto do passado. Assim, tudo o que fazia afetaria a nova cronologia, não aquela da qual ela partiu. Quando retornasse ao tempo original, estaria tam-

bém de volta à linha original. Se retornasse ao passado, novamente iria para a linha alternativa.

Semelhante a isso acontecia com a *Legião dos Super Heróis* da DC Comics, na história que reformulou sua origem após a Crise nas Infinitas Terras, publicada em 1988. Quando viajavam do século XXX para o XX encontrar Superboy (que deixou de existir com a Crise), o Senhor do Tempo os deslocava para um universo compacto, décadas atrasado em relação à Terra original. Os legionários não percebiam a mudança. A situação só começou a mudar quando um deles, Cósmico, ao viajar para o final do século XX, percebeu que os fatos históricos eram diferentes do que ele conhecia.

Enfim, toda viagem no tempo implica em interferir em acontecimentos, e mexer no passado pode gerar paradoxos. Mas duas séries pareciam não se preocupar, em absoluto, com alterar a História. A primeira era *Túnel do Tempo* (1966-7). Os protagonistas Tony e Doug eram arremessados em outras épocas, curiosamente aparecendo só em momentos cruciais, e conseguindo entender perfeitamente a língua local. Eles sempre pretendiam salvar vidas ou evitar crimes ou acidentes, se pudessem. Mas nunca conseguiam.

A outra série é *Contratempus* (1989-93), que aliás apresentava uma teoria diferente: só se pode viajar ao passado dentro de sua linha de vida, ou seja, da data de nascimento até o dia da viagem. O personagem Sam Beckett não viajava fisicamente, mas mentalmente, e só conseguia sair da pessoa que “possuísse” depois de resolver algum problema, ou seja, de alterar os fatos, que “deveriam” acontecer de outra forma.

E é claro, existe o extremo oposto: personagens que voltaram no tempo e nenhum paradoxo ou linha alternativa parece ter surgido. Na *DC Comics* há dois exemplos: o Gladiador Dourado, fugitivo do século XXV, veio viver no nosso presente e até fez parte da Liga da Justiça. Bart Allen, o Impulso, veio do século XXX também viver no nosso presente, e integrou os Novos Titãs. Aparentemente, anos aqui não mudaram nada no futuro.

A seguir, alguns filmes e séries (lista ilustrativa, não exaustiva) em que o paradoxo aparece.

De início, *O Predestinado* (2014). Um filme com looping e paradoxos capazes de desorientar completamente os menos avisados. É realmente o paradoxo temporal elevado a um novo nível, com implicações de diversas naturezas. Mas um filme muito bem costurado, sem pontas soltas. Ali, o que foi deveria ter sido mesmo, senão o que era teria deixado de ser. Entendeu? Não? Calma: com a persistência e atenção vem a compreensão.

Já a trilogia de Marty McFly, *De Volta para o Futuro* (1985 / 1989 / 1990) é bastante conhecida, e brinca muito com as consequências das viagens ao futuro e ao passado. No primeiro filme, o protagonista quase é agente e vítima do famoso “paradoxo do avô” (mas sem morte) ao atrair sua futura mãe, sem querer. Ele precisou garantir que os futuros pais se apaixonassem, sob pena de deixar de existir. Mas se assim fosse, não teria voltado no tempo. E não teria provocado o paradoxo... você entendeu!

No segundo, uma revista do futuro com resultados esportivos fica no presente do filme, deixando o personagem Biff muito rico, uma situação que precisava ser corrigida. É um típico caso de que saber o futuro não o modifica, pois os resultados não se alteraram só porque o oportunista os conhecia de antemão.

O terceiro demonstra como o deslocamento temporal torna o conceito de “cedo” ou “tarde” relativos. Assim que o cientista viaja para o passado, sob forte chuva, chega um envelope com instruções para Martin. Para este, alguns momentos. Para o envelope, meio século.

Outro tipo de situação é a do filme *Homem do Futuro* (2011). O personagem de Wagner Moura volta alguns anos para modificar alguns fatos e decisões de sua vida. Encontra consigo mesmo. Mas como algo dá errado, lá do presente-futuro ele volta mais uma vez, criando a bizarra situação de três versões de si mesmo ao mesmo tempo. Tal coisa foi interdita em antigas histórias do Superboy e Super Homem. Era dito ali que duas versões suas não poderiam coexistir no mesmo período de tempo. A exceção foi quando ambos estavam no século XXX, na sede da Legião dos Super Heróis, e ao colidirem de frente cada um foi devolvido à sua própria época. Na

“última história” do Super Homem (Alan Moore, Panini, 2019), Supermoça indaga como poderia estar naquele momento, levando em conta a impossibilidade de duas versões de si mesma existirem ao mesmo tempo. Super Homem responde que seu outro eu estava no passado. Um eufemismo para dizer que estava morta.

Um pouco diferente é *A Chegada* (2016). O paradoxo é entrevistado, na verdade, na não linearidade do tempo da narrativa do filme. Lá, uma solução para o problema presente é revelada graças a “flash-forwards”, ou seja, vislumbres do futuro em que se conversa sobre fatos que, ali, já pertenciam ao passado. Ao tomar ciência das tais soluções, elas são aplicadas no presente-passado. Mas como estavam no futuro, antes de mais nada? Eis um looping e um paradoxo.

O filme alemão *O Vídeo de Jesus* (2002) se passa no presente, mas começa com um objeto vindo de um futuro próximo: uma câmera filmadora ainda não inventada com um filme que estaria mostrando Jesus Cristo. Mas o que difere este filme de todos os outros sobre viagens no tempo é que ele leva em consideração um fator que nenhum outro leva: o deslocamento da Terra no espaço. Em outras palavras, todos os filmes que mostram viagens temporais assumem algo que a própria Ciência rejeita há pelo menos cinco séculos: que a Terra é fixa.

A Terra viaja a 30km/s em seu movimento de translação, sem falar que gira em torno do seu próprio eixo. Portanto, se um objeto ou uma pessoa viajasse 4 horas no passado, no dia de lua quarto crescente, ela reaparecia no satélite natural do planeta, pois é lá que a Terra estava naquela hora, a 384 mil quilômetros de distância. Ou 4 horas à frente, no quarto minguante. Portanto, qualquer um que viajasse para o passado ou futuro simplesmente se materializaria no espaço, se não levasse em conta o deslocamento.

O filme alemão não faz os cálculos corretamente, mas leva em consideração o fator. Ao demonstrar a tecnologia experimental, o cientista transporta uma fruta, que aparece segundos depois do outro lado do laboratório. Indagado por que não apareceu no mesmo ponto, ele explica que se trata do movimento da Terra.

Em *Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban*, Hermione e Harry

voltam algumas horas no tempo justamente para mudar os fatos. De posse de um objeto capaz da proeza, eles acabam salvando um inocente hipogrifo da execução e a si mesmos de um lobisomem. Há vários paradoxos e loops na sequência da viagem. Há duas versões deles ao mesmo tempo, existe o detalhe da pedra jogada por Hermione dentro da casa de Hagrid, seu “uivo” para chamar a atenção do lobisomem e o poderoso *Patronum* de Harry – eles sabiam o que deveriam fazer porque já havia sido feito “antes”, embora no primeiro momento não o soubessem.

O mais interessante, porém, é que o retorno ao passado foi justamente para confirmar tudo o que já havia acontecido, inclusive salvar o animal fantástico, porque quando eles ouviram, na “primeira vez”, o ruído do machado, este atingiu apenas uma abóbora gigante – fato que só se toma conhecimento depois. Ou não?

Já em *A Caverna de Cristal*, episódio de *Merlin*, logo no início o jovem mago é levado a uma caverna onde cristais mágicos poderão lhe mostrar o futuro. Ele tem uma visão, na qual vê seu amigo, o jovem rei Arthur, ser morto por uma faca/adaga com detalhes em ornamentos. Merlin sai do local decidido a evitar, a todo custo, que tal futuro se concretize. O problema é que, quanto mais ele tenta evitar, mais ele contribui para a realização do que viu. Por exemplo: Arthur decide comprar um presente para uma importante visita que chega a Camelot. Quando diz a Merlin que comprou uma faca, ele fica preocupado, mas expressa claramente um alívio ao ver que não era a da visão. Porém, Arthur interpreta a reação do mago como uma decepção, como se o presente não fosse bom o suficiente. O rei troca de presente e compra exatamente a faca da visão.

De fato, isso acontece também em *A Máquina do Tempo* (2002). No início do filme, a amada do personagem de Guy Pearce morre atropelada, e as primeiras viagens dele ao passado próximo objetivavam evitar o acidente. Mas por mais que ele retorne e tente, por alguma razão ela sempre morre. Não chega a contribuir para o desfecho, mas não pode fazer nada para evitar. O futuro é tão inevitável quanto o passado.

Na nova versão de *Twilight Zone*, o terceiro episódio da 1ª tempo-

rada (*Replay*, 2019), uma mulher (ainda) usa uma câmera de filmar. Ela descobre que quando aperta a tecla de rebobinar, não apenas volta a fita, mas também o tempo. Ela aproveita para tentar evitar um acontecimento violento e terrível, mas por mais que retorne e faça algo diferente, o acontecimento se repete. E piora. E nesta série, como se sabe, nunca termina bem. Em todo caso, é uma aula sobre como abordar o racismo com muita inteligência e sem militância.

Novamente em *Charmed*, outro exemplo. No oitavo episódio da quinta temporada (*Uma bruxa no tempo*), Phoebe tem uma premonição de que um homem (Miles) levará um tiro num beco e morrerá. Ela evita a morte mas ele continua entrando em situações que o matarão. Ao salvá-lo repetidas vezes, Phoebe cria uma espécie de onda no tempo que permite que um demônio viaje no tempo e assassine pessoas e torne o futuro ruim. A conclusão é que ele deveria ter morrido baleado. Tentar mudar o futuro, já previsto, só piorou tudo.

Em *Jornada nas Estrelas* (Série Clássica), um episódio especial com Joan Collins traz outro exemplo. No episódio “The city on the edge of forever” (1967), a tripulação encontra um Portal do Tempo num planeta distante. O médico, McCoy, após ter acidentalmente administrado em si mesmo uma alta dose de medicamento, cruza o portal em estado irracional, voltando à Terra da década de 60 do século XX. Com isso, a nave Enterprise deixa de existir e o grupo em terra é o único que sobrou, por estar próximo ao portal. Kirk e Spock vão atrás de McCoy, que mudou a História ao salvar a personagem de Joan Collins de um atropelamento. Este simples fato alteraria drasticamente a História da Terra e não haveria Federação dos Planetas Unidos. Foi premiado e um dos mais aclamados episódios da série.

FIGURA 5 – A CHEGADA



Fonte: McEvoy (2018)

DE VOLTA PARA O PRESENTE...

A viagem deste estudo termina com um verso de Legião Urbana: “O futuro não é mais como era antigamente”.

Apesar de largamente explorada pela ficção, em várias artes, há físicos que defendem que viagens no tempo não teriam o poder de alterar o passado. Segundo eles, a realidade se ajusta para evitar os paradoxos. Na verdade, fica semelhante ao paradoxo do filme *A Máquina do Tempo*.

Os cientistas começam com um exemplo clássico de paradoxo temporal:

“Digamos que você viajou no tempo na tentativa de impedir que o paciente zero da covid-19 fosse exposto ao vírus. No entanto, se você impedisse esse indivíduo de ser infectado, isso eliminaria a motivação para você voltar no tempo e impedir a pandemia. Este é um paradoxo - uma inconsistência que muitas vezes leva as pessoas a pensar que a viagem no tempo não pode ocorrer em nosso Universo (INOVAÇÃO TECNOLÓGICA, 2020).

Porém, ocorreria o seguinte:

No exemplo do paciente zero com coronavírus, você pode tentar impedir que o paciente zero seja infectado, mas, ao fazer isso, você pegaria o vírus e se tornaria o

paciente zero, ou outra pessoa se tornaria. Não importa o que você fizesse, os eventos importantes seriam apenas recalibrados ao seu redor. Isso significaria que - independentemente de suas ações - a pandemia ocorreria, dando ao seu eu mais jovem a motivação para voltar ao passado e detê-la (Site Inovação Tecnológica, 2020).

O futuro do passado já não se confirmou. Basta pensar nas inovações tecnológicas prometidas e constatar que elas não existem. As utopias do milênio se desmancharam no ar. As estrelas não foram alcançadas, Marte não foi colonizado, as nações não se uniram. Enfim, o futuro não é mesmo mais como era antigamente.

Quem me dera ao menos uma vez...

REFERÊNCIAS

ÁVILA, Gabriel. Dark | 10 perguntas que a 3ª temporada precisa responder. **Omelete**, 2020. Disponível em: <<https://www.omelete.com.br/netflix/dark-3a-temporada-10-perguntas>>. Acesso em: 08 de dez. de 2022.

CARBINATTO, Bruno. O que é o paradoxo do Bootstrap, explorado em “Dark”. **Superinteressante**, 2020. Disponível em: <<https://super.abril.com.br/ciencia/o-que-e-o-paradoxo-do-bootstrap-explorado-em-dark/>>. Acesso em: 20 de ago. de 2022.

CASALINI, Enedina M. B. et al. **Viagem no tempo: ficção ou realidade?** Ijuí-RS: Instituto Federal (IFUFRGS), s.d. Acesso em 14.08.22.

HAWKING, S. **Uma breve história do tempo**. São Paulo: Intrínseca, 2015.

HAWKING, S. **Buracos negros, universos bebês e outros ensaios**. São Paulo: Rocco, 1995.

JONES, Marie D. e FLAXMAN, Larry. **Este livro veio do futuro**. São Paulo: Cultrix, 2015.

MCEVOY, Caroline. Playing the Non-Zero Sum Game — The Politics of Arrival. **Medium**, 2018. Disponível em: <<https://medium.com/@>

mcevoyc1/playing-the-non-zero-sum-game-the-politics-of-arrival-afd66aba4c57>. Acesso em: 09 de dez. de 2022.

MEYER, Maximiliano. *Os 25 tipos de paradoxos temporais e o derretimento do seu cérebro*. **Oficina da Net/Ciência**, 2018. Disponível em: <<https://www.oficinadanet.com.br/post/14231-os-paradoxos-temporais-e-o-derretimento-do-seu-cerebro>>. Acesso em: 23 de ago. de 2022.

SÁNCHEZ, Emilio. ¡Expecto Patronum! Pottermore te descubre cuál es tu patronus. **Diário AS**. 2016. Disponível em: <https://as.com/epik/2016/09/22/portada/1474559064_177125.html>. Acesso em: 08 de dez. de 2022.

SANTIAGO, Luiz. Crítica: O Predestinado (2014). **Plano Crítico**, 2016. Disponível em: <<https://www.planocritico.com/critica-o-predestinado-2014/>>. Acesso em: 09 de dez. de 2022.

SERIADORES ANÔNIMOS. Merlin 5X12/13: the diamond of the day (series finale), 2012. Disponível em: <<http://www.seriadores.com.br/2012/12/merlin-5x1213-diamond-of-day-series.html>>. Acesso em: 08 de dez. de 2022.

TOBAR, G. e COSTA, F. Dinâmica reversível com curvas temporais fechadas e liberdade de escolha. **IOPScience**, 2020. Disponível em: <<https://iopscience.iop.org/article/10.1088/1361-6382/aba4bc>>. Set.2020. Acesso em: 22 de ago. de 2022.

INOVAÇÃO TECNOLÓGICA. Viagem no tempo não gera paradoxos. 2020. Disponível em: <<https://www.inovacaotecnologica.com.br/noticias/noticia.php?artigo=viagem-tempo-nao-permite-paradoxos&id=030130200929>>. Acesso em: 24 de ago. de 2022.

Carolina Pohl Fornazari Zene
Éverly Pegoraro

6



6

ANÁLISE DAS ESTRUTURAS NARRATIVAS EM *OUTLANDER* COMO REPRESENTAÇÃO DA VIOLÊNCIA DE GÊNERO

*Carolina Pohl Fornazari Zene*¹

*Éverly Pegoraro*²

Violência de gênero e estupro são assuntos recorrentes em produções fílmicas e televisivas. Cenas controversas mostram esses temas com uma certa banalidade, sem refletir posteriormente sobre as consequências desse tipo de violência. Esta pesquisa tem como objetivo analisar o uso da cultura do estupro e da violência contra a mulher como recursos narrativos em séries de época. A obra escolhida para a presente análise foi *Outlander*³, pois algumas de suas cenas chegam a fazer o público questionar a necessidade delas na produção.

Segundo Casetti e Di Chio (2013), enredo, conflito, tempo e contexto são os meios usados para construir um mundo narrado. Em *Outlander*, o estupro aparece em todas as temporadas e também nos livros que deram origem à produção. Sobre o assunto, a autora da

¹ Mestranda, PPGL, UNICENTRO. carolinafornazari@gmail.com.

² Doutora (orientadora), PPGL, UNICENTRO. everlypegoraro@gmail.com.

³ Produzida pela Sony Pictures Television, atualmente é transmitida em streaming pela Netflix.

coleção de livros⁴ da qual a produção televisiva foi adaptada, a americana Diana Gabaldon, declarou em entrevista ao *The New York Times*⁵: “Eu tinha um objetivo que tem muito a ver com a resiliência do espírito humano. Não estamos tratando o estupro como algo destrutivo que arruína a vida inteira de uma pessoa”⁶. De acordo com o que declarou a atriz que interpreta a personagem principal na série, Caitriona Balfe, em entrevista publicada pela revista virtual *Splash* (TALARICO, 2022), a discussão sobre a cultura do estupro é necessária: “O que tentamos fazer é mostrar que [esse tipo de cena] não é gratuito e é capaz de destacar algo que está acontecendo na nossa sociedade. Precisamos conversar sobre isso”.

Outlander conta a história da britânica Claire Randall (interpretada pela atriz irlandesa Caitriona Balfe), uma enfermeira que trabalhou nos campos de batalha da Segunda Guerra Mundial. Após anos separados pelo conflito, Claire e seu marido Frank Randall (Tobias Menzies) decidem viajar em uma segunda lua-de-mel pela Escócia. Ao longo da estadia dos dois na cidade de Inverness, Frank se mostra muito interessado pela história do local, principalmente na época do segundo levante jacobita, período em que um de seus ancestrais era um temido capitão do exército britânico.

Numa noite, Frank e Claire estão andando pela mata quando avistam uma clareira rodeada por pedras altas, onde mulheres druidas realizam um ritual. Ela se mostra muito interessada pela cena que vê e também pelas plantas que encontra no local. Como enfermeira, Claire sempre colhia amostras de plantas medicinais. Os dois acabam separados quando Claire volta à clareira no dia seguinte.

Ao tocar em uma das pedras que rodeavam o local, Claire viaja no tempo, para 1743. A protagonista, então, se vê presa em uma época e local com costumes completamente diferentes dos seus, onde é vista com desconfiança por se tratar de uma mulher vinda da Inglaterra em um tempo de diversas rebeliões contra a coroa inglesa.

⁴ *A Viajante do Tempo* (1991); *A Libélula no Âmbar* (1992); *O Resgate no Mar – Parte I* (1994); *O Resgate no Mar – Parte II* (1994); *Os Tambores do Outono – Parte I* (1996); *Os Tambores do Outono – Parte II* (1996); *A Cruz de Fogo – Parte I* (2001); *A Cruz de Fogo – Parte II* (2001); *Um Sopro de Neve e Cinzas* (2005); *Ecos do Futuro* (2009); *Escrito com o Sangue do Meu Coração* (2014).

⁵ <https://www.nytimes.com/2020/05/10/arts/television/outlander-finale-caitriona-balfe-diana-gabaldon.html> Acesso em 07/03/2022.

⁶ Tradução livre.

Nos primeiros episódios da série, Claire conhece o clã McKenzie e Jamie Fraser (Sam Heugan), além de ser perseguida por Jack Randall (também interpretado por Tobias Menzies), um antepassado de seu marido. O exército britânico comandado por Randall, está atrás da protagonista, por considerá-la uma possível espiã. Para não ser pega, Claire casa-se com Jamie e passa a viver como uma esposa escocesa. Ao iniciarem a vida conjugal no castelo do clã, muitas dificuldades começam e ela é pega em uma armadilha enquanto Jamie viajava, acaba presa e julgada como bruxa. Jamie a salva antes de ser colocada na fogueira e os dois seguem juntos para Lallybroch, casa onde ele nasceu e de onde é o lorde.

Lá, descobrem que sua família vem sendo ameaçada por mercenários e um deles reconhece Jamie como um fugitivo da coroa britânica. Ameaçado e com medo de ser entregue aos soldados do rei, ele decide partir com os mercenários para realizar um trabalho, quando é capturado e Claire inicia uma viagem para resgatá-lo. Logo, ela descobre que ele está em poder de Randall, que não o entregará sem que tenha o que deseja.

A primeira temporada, que é o objeto de análise deste trabalho, acaba nesse ponto, com o resgate de Jamie. Nos últimos momentos da narrativa, tem-se a descoberta de que Randall desejava exercer seu domínio sobre Jamie tanto físico como psicologicamente, o que ele consegue por meio do estupro. As cenas de violência sofrida pelo personagem de Sam Heugan se repetem continuamente através de *flashbacks*, demonstrando que a extensão do dano vai muito além do corpo.

Para que seja feita a análise do uso da cultura do estupro e da violência contra a mulher como recursos narrativos na série em questão, é necessário entender sua estética visual, a forma como está sendo representada e vista pelo público. Na classificação indicativa de *Outlander*, presente na página de informações da plataforma de *streaming* Netflix, encontra-se a seguinte descrição: “para maiores de 16 anos, cenas e momentos *calientes*, intimista, empolgantes” e, ao iniciar a série, é possível observar o aviso de “nudéz, sexo e violência”.

Desde o início da produção, a temática do estupro, como recurso

para punir e conseguir obediência, e também algumas cenas de outros tipos de violência contra a mulher, se apresentam. Já no segundo episódio, o espectador se depara com Jack Randall rasgando a roupa de Jenny (Laura Donnelly), irmã de Jamie Fraser, deixando-a nua diante de muitos homens e ameaçando matar seu irmão caso ela não o “satisfaça”.

No decorrer dos demais episódios, ocorrem inúmeras outras situações em que os produtores da série utilizam do estupro como um recurso narrativo, ora para que um personagem seja castigado, ora para que sua trajetória seja alavancada. Mas, principalmente no caso das personagens femininas, qual a relação entre a violência sofrida por elas e o desenrolar do respectivo arco narrativo⁷? Até que ponto a ação é necessária para que seu arco narrativo tenha uma ascendência? Tais são os questionamentos levantados por essa pesquisa.

O texto a seguir está dividido em duas partes. Na primeira, problematizamos a cultura de séries e a cultura do estupro. Na segunda, analisamos uma sequência de cenas da primeira temporada, nas quais a temática do estupro é central e que tem um papel importante no arco narrativo dos personagens nela envolvidos.

BREVE CONTEXTO HISTÓRICO

Outlander, em sua primeira temporada, transita entre duas épocas históricas marcantes, a primeira retrata o momento pós Segunda Guerra Mundial, nos anos de 1940, e a segunda mostra o período que antecedeu os levantes jacobitas na Escócia, nos anos 1740.

O período histórico de maior relevância, na primeira temporada de *Outlander*, retrata os levantes jacobitas, os quais ocorreram principalmente em dois momentos, em 1715 e em 1745. De acordo com Cerqueira (2016), o movimento jacobita visava devolver o trono à

⁷ De acordo com uma publicação do site Bibliomundi, arco narrativo, como é conhecido hoje, é um conceito desenvolvido pelo romancista alemão Gustav Feytag. Após analisar tragédias gregas e obras de Shakespeare o autor dividiu a forma de contar a história dos personagens em cinco momentos: introdução, elevação, clímax, declínio e *dénouement* (maneira como a história acaba). A essa divisão, Feytag chamou de arco narrativo pela maneira como a história tem uma ascendência até chegar no clímax e depois tem uma descendência. Disponível em: <<https://bibliomundi.com/blog/o-que-e-um-arco-narrativo/>>. Acesso em: 25 de jun. de 2022.

Casa Stuart. Naquele período, a Grã-Bretanha estava sendo governada pela casa Hannover, que havia assumido o trono desde a morte da Rainha Anne em 1714.

O termo jacobita tem origem na forma latina do nome do rei James II, *Iocubus*, que foi o governante Stuart deposto quando essa dinastia perdeu o poder. Em *Outlander*, a parte histórica que é presenciada se passa com o neto de James II, Charles Edward Louis John Casimir Sylvester Severino Maria Stuart, também conhecido como *Bonnie Prince Charlie*, *The Young Pretender* ou *The Young Chevalier*. Era ele quem assumiria o trono caso a revolução tivesse logrado sucesso.

Esse contexto histórico em que Claire se encontra ao voltar no tempo já vinha sendo construído há muitos anos. A Escócia apoiava a dinastia Stuart e sua volta ao trono da Grã-Bretanha. Os jacobitas eram as pessoas que apoiavam o movimento pela volta dos Stuart ao poder. De acordo com Oliver (2010), eles tinham apoiadores em vários países da Europa, como Espanha, França, Áustria e Itália. Entre os escoceses, os maiores apoiadores do movimento jacobita eram em sua maioria os clãs, formados por famílias nobres.

Esse período histórico retratado em *Outlander* possui um grande apelo com o público. Conforme veremos a seguir ele pode se relacionar com a persistência, uma das aberturas que completaria o espaço entre o mundo real e o da ficção, de acordo com o que descreve Jost (2012), pois apresenta um acontecimento importante do mundo real, que envolveu grande parte da Europa e ainda hoje é estudado nos livros de história.

SOBRE A CULTURA DE SÉRIES

Uma definição de séries presente em Azubel (2018) as coloca como narrativas que possuem a capacidade de expressar diferentes formas de ver, pensar e sentir o mundo real. A autora afirma também que o formato seriado das produções ocupa um lugar de destaque, tanto dentro quanto fora dos modelos tradicionais televisivos. Essa opinião é corroborada quando se lê em Jost (2012) que estamos diante de uma seriefilia, que vem substituir a cinefilia existente até então.

Formas narrativas consonantes com o espírito pós-moderno do tempo: microrranativas capazes de conterem conhecimento sobre o mundo, formas de manifestação da pluralidade das personas/personagens, espaços de bricolagem de universos sincrônicos (real e ficcional), histórias barrocas que acentuam a progressividade, formas oficiosas de leitura do societal que colocam em cena a (a) lógica da harmonia conflitual (AZUBEL, 2017, p. 159).

Gaudreault e Jost (2009) defendem que a narrativa pode conter diversos enunciados com significados diferentes. Para esses autores, não se tem uma narrativa sem que tenha algo que a narre ou enuncie; filmes, séries e outras produções televisivas diferem dos romances escritos ao poderem mostrar as ações sem a necessidade de descrevê-las. “Isso prova que todo plano contém, virtualmente, uma pluralidade de enunciados narrativos que se superpõem e que podem se recobrir quando o contexto nos é favorável” (GAUDRE-AULT, 2009, p. 33).

Ao se levar em conta os protagonistas do discurso, emissor e receptor, e as condições em que ele é proferido, temos os dois elementos que constituem um quadro enunciativo. De acordo com Gaudreault e Jost (2009), o linguista francês Émile Benveniste (1966) define que, se em uma história os fatos não parecem narrados por outro senão eles mesmos, o discurso é uma forma de enunciado que “supõe um comentador e um ouvinte” (BENVENISTE *apud* GAUDRE-AULT, 2009, p. 59). Ainda para os autores, o que separa a história do discurso não é uma linha bem marcada, pois percebemos de diversas formas o autor dos enunciados que são proferidos. Gaudreault e Jost (2009) defendem ainda que, em toda história, existe um pouco de discurso e que este é bem marcado na linguagem através dos dêiticos.

Esse fenômeno subjetivo da linguagem passou a ser estudado pelos teóricos do cinema que encontraram em seu objeto de pesquisa sinais tão marcantes quanto os dêiticos. Gaudreault e Jost (2009) citam seis deles. O primeiro é o exagero no primeiro plano, que sugere a proximidade da objetiva. O segundo é o uso de câmeras baixas, apontando para um ponto de vista abaixo do nível dos olhos.

O terceiro é a representação, por meio de uma parte do corpo des-focada propositalmente em primeiro plano, de um ponto fixado na paisagem, que transpassa o que está em primeiro plano. O quarto são as sombras. O quinto são todos os objetos que se materializam através da visão explícita do personagem, como olhar pelo buraco da fechadura ou através de uma fresta na cortina. O sexto e último é o tremor que sugere que o personagem está captando o momento através de um outro aparelho. Os autores ainda acrescentam a essa lista o olhar direto para a câmera.

As formas de narrar utilizadas em séries, antes somente na televisão e agora também nos *streamings*⁸, podem ser consideradas uma inovação estética, de acordo com Mittel (2012), pois é um modelo novo, que não é tão marcado pelas normas episódicas ou seriadas. O autor ainda refere que essas formas diferenciadas de contar a história utilizadas em séries são conhecidas como narrativas complexas e são mais propensas a conseguir engajamento do público que outras formas televisivas. Ainda para Mittel (2012), as inovações tecnológicas fora do campo da televisão também tiveram um impacto nas formas narrativas das produções televisivas, ao permitir que o público formasse uma “inteligência coletiva” buscando novas informações, discussões e interpretações dessas narrativas complexas.

Entretanto, para Mittel (2012), a narrativa complexa utilizada atualmente é uma redefinição das formas episódicas onde não se fecha, necessariamente, a trama ao final de cada parte, privilegiando histórias com um certo nível de continuidade entre cada episódio e que nem sempre demandam conhecimento prévio entre um capítulo e outro. O autor salienta a utilização dos efeitos especiais que nos tiram da diegese e “nos convidam a ficar maravilhados” (MITTEL, 2012, p.42).

Em *Outlander*, são utilizados vários recursos narrativos para que os espectadores se prendam à trama. Pode-se destacar as analepses (alterações na cronologia em que o presente da história se situa no passado), quando o foco narrativo está na vida que Claire vive após

⁸ *Streaming* é a transmissão de dados de áudio e vídeo, em tempo real (sem que seja necessário salvar um arquivo), de um servidor para um aparelho eletrônico como computador, celular ou televisões com acesso à internet.

viajar no tempo; as prolepses (outra forma de alterar o tempo da história, em que o presente está no futuro), quando é mostrado o seu marido, que ficou na época do pós-guerra dos anos 1940, procurando por ela; e os *flashbacks* em vários momentos, que retratam situações já mostradas na série ou não.

Para Jost (2012), a identificação do público com as narrativas seriadas pode ocorrer por meio de três aberturas que preencheriam a lacuna entre o mundo real e o da ficção. A primeira dessas vias de acesso seria a atualidade que, por sua vez, tem duas formas, a dispersão e a persistência. A dispersão atua com a realidade do cotidiano, trazendo ao público a identificação com o seu dia-a-dia. A persistência dura mais tempo na memória do espectador do que a dispersão, são passagens que vêm à tona e ele as reconhece como contemporâneas, grandes acontecimentos do mundo real e que todos têm conhecimento. As séries se tornam populares justamente por evocarem lugares comuns, basearem-se em ideologias transnacionais.

A segunda abertura, de acordo com Jost (2012), é a universidade antropológica. Essa via tira o caráter intangível e maniqueísta do herói e o transforma em um ser humano tangível, de fácil associação com o público, próximo de cada espectador. Mas é na terceira abertura descrita por Jost (2012) que as séries atuais encontram sua principal característica, a midiaticização. Sem fazer uso necessariamente da realidade, a midiaticização fornece às séries o seu próprio real por meio de sua imagística. A verdade das séries surge através das imagens nela mostradas. Jost (2012) resume que a força das séries atuais se dá pela combinação entre a exploração do desconhecido, o encanto da familiaridade e heróis que chegam à verdade.

Os recursos e os arcos narrativos que são analisados no presente trabalho utilizam muitas vezes de cenas de estupro ou a violência contra a mulher como uma parte importante de suas histórias. Em séries de época, e não somente em *Outlander*, os espectadores têm chances de se deparar com cenas nas quais tal temática tem sido utilizada como um recurso narrativo que, por vezes, alavanca a trajetória da personagem feminina por meio do “empoderamento” que ela adquire após a violência sofrida. É como se tal situação fosse uma guinada na

história da personagem, movendo-a à mudança (positiva) de atitude frente à vida e até mesmo à vingança. Trata-se de uma espécie de subversão de valores, em que muitas das cenas são espetacularizadas, produzidas para consumo e, por que não, entretenimento.

Jost (2012) sustenta que “as séries de televisão são sintomas do nosso tempo”. *Outlander* é uma produção que, à primeira impressão, parece tratar-se de puro romance. Porém, com desenrolar da trama, revela a importância da participação da mulher na sociedade ao longo de diferentes temporalidades. A protagonista não demonstra preocupação em onde está, mas sim pelo respeito e justiça, defendendo aqueles em posições mais vulneráveis.

Ainda na primeira temporada, a narrativa mostrou um considerável nível de sofrimento e violência, principalmente contra mulheres, quando cenas de estupro, aprisionamentos, ameaças e torturas sexuais são apresentadas e, além de danos físicos, os personagens revelam traumas psicológicos. Contudo, séries como a aqui tratada são capazes de fomentar interesses que não se restringem ao envolvimento de fãs com obras específicas, mas indicam a formação de um repertório histórico que traduzem situações ainda vividas na atualidade e que precisam ser discutidas.

REPRESENTAÇÃO PELO AUDIOVISUAL EM NARRATIVAS SERIADAS

O conceito de representação (CHARTIER, 1991; HALL, 2016) é utilizado para analisar como, ao longo da série *Outlander*, a temática do estupro e todos os elementos que ela mobiliza em cena, tais como a violência, o corpo nu, os desdobramentos do personagem violentado, entre outros, são explorados pela produção seriada.

Para Hall (2016, p. 31), “representação é uma parte essencial do processo pelo qual os significados são produzidos e compartilhados entre os membros de uma cultura”. Ou seja, a representação é a elaboração dos significados dos conceitos que temos em nossa mente através do uso da linguagem. Para o autor, é a junção entre esses conceitos e a linguagem que torna possível nos referirmos ao mundo real ou imaginário dos objetos, acontecimentos e sujeitos, sejam

reais ou fictícios. A combinação entre a linguagem e os conceitos em nossa mente permite que existam dois processos de representação, de acordo com Hall (2016). O primeiro é um sistema através do qual as representações mentais que construímos são relacionadas a diversos objetos, acontecimentos e sujeitos do mundo real. O segundo processo de construção de sentido identificado pelo autor é a linguagem. Através de uma linguagem em comum é que se torna possível representar e trocar noções de sentido.

No cerne do processo de significação na cultura surgem, então dois 'sistemas de representação' relacionados. O primeiro nos permite dar sentido ao mundo por meio da construção de um conjunto de correspondências, ou de uma cadeia de equivalências, entre as coisas – pessoas, objetos, acontecimentos, ideias abstratas, etc. – e o nosso sistema de conceitos, os nossos mapas conceituais. O segundo depende da construção de um conjunto de correspondências entre esse nosso mapa conceitual e um conjunto de signos, dispostos ou organizados em diversas linguagens, que indicam ou representam aqueles conceitos (HALL, 2016, p. 38).

A palavra representação possui vários significados, além de ter longa tradição e ser muito empregada para alguma coisa inserida entre um sujeito e um objeto, indicando uma dualidade da existência do ser humano. Reflete imagens, palavras, símbolos, ações e expressões que resultam de atividades e interações do homem e, quando expressada vagamente por diferentes correntes de pensamento possibilita (ou não) a coexistência de acordo com o contexto histórico. Roger Chartier é um dos teóricos que se dispôs a problematizar o conceito, a partir de uma perspectiva histórica de leitura:

Chartier expõe-nos a dupla função da representação: 'a representação como dando a ver uma coisa ausente, o que supõe uma distinção radical entre aquilo que representa e aquilo que é representado; por outro, a representação como exibição de uma presença, como apresentação pública de algo ou alguém' (CHARTIER, 1990, p. 20). Um quadro ou um ator no palco tanto evoca e substitui a realidade que representa, como também pode distorcê-la. (CARVALHO; ARRUDA, 2008, p. 448)

Hall (2016) cita que a representação significa utilizar a linguagem para construir algo para o mundo ou representá-lo a outras pessoas. Para esse autor, a linguagem opera como um sistema representacional, construindo significados e sustentando diálogos entre os participantes, por meio do uso de símbolos e signos, os quais podem ser sonoros, escritos, imagens eletrônicas ou notas musicais. Assim sendo, pensamentos, ideias e sentimentos são representados numa cultura para outros indivíduos por meio da linguagem, a qual se torna primordial para produção dos significados.

Santi e Santi (2008) referem que o comportamento da linguagem é um processo de significação e originou o discurso de Hall (2016), quando este aponta que a linguagem, atuando como meio de significação, é a provedora de sentido e opera como um sistema de representação, ou seja, um conjunto de significados partilhados dão origem à concepção de cultura. Ainda para Hall (2016), a produção de um significado é dada pela forma como utilizamos as coisas, o que falamos, o que pensamos e o que sentimos, ou seja, a maneira como são representados. A estrutura de interpretação é que proporciona o significado aos objetos, indivíduos e acontecimentos e sua integração em nosso cotidiano.

Hall (2016) priorizou a abordagem discursiva pela preocupação que demonstrou com o resultado e com as consequências da representação, de como o conhecimento dado pelos discursos produz influências nas condutas e na construção e formação de identidades em dadas épocas históricas. Assim sendo, os significados culturais produzem interferências em nossas práticas sociais, visto que são resultados da interpretação.

Se é através de nosso sistema de representação que são delimitados os significados, e estes são produzidos através da linguagem, alguns recursos serão prioritários para a interpretação com que o autor tentará desvendar sentidos possíveis. Nesse ponto, a linguagem visual será um dos aspectos explorados por Hall (1997) em vários exemplos, principalmente para o estudo da construção de estereótipos. (SANTI; SANTI, 2008, p. 3)

Cabe aqui ressaltar Carvalho e Arruda (2008), quando citam que o tema de uma representação social parece sofrer um duelo com o

tempo por remeter a constante tensão cotidiana e suas exigências históricas, visto que, para Hall (2016), a representação liga o significado e a linguagem à cultura. Entretanto, a cultura possui uma grande variedade de significados e maneiras de representações e de interpretações, e está intimamente correlacionada com nossas emoções, sentimentos, conceitos e ideias. O autor também afirma que dois indivíduos pertencem a mesma cultura quando os significados compartilhados são interpretados de maneira semelhante e seus sentimentos e pensamentos são expressados de forma com que haja compreensão entre ambos.

Portanto, na representação existem dois tipos de processamento, sendo que um é relacionado aos sistemas de correlação com um agrupamento de representações que já possuímos e o outro ligado à linguagem que promove um conceito partilhado, por meio do qual podemos representar ou permutar significados e conceitos (HALL, 2016). A abordagem de Hall (2016) que interessa para a presente análise da representação na série televisiva *Outlander* é a construtivista. Nela o autor considera que os significados na linguagem não estão prontos e nem fixados nas coisas, ao contrário, os sujeitos constroem os sentidos usando os conceitos e os signos, ou seja, os sistemas representacionais.

A CULTURA DO ESTUPRO

De acordo com o artigo 213 do Código Penal Brasileiro, na redação dada pela Lei n.º 12.015, de 2009, estupro é: “constranger alguém, mediante violência ou grave ameaça, a ter conjunção carnal ou a praticar ou permitir que com ele se pratique outro ato libidinoso”. Como esta pesquisa trata de uma série britânica-americana, é importante que se referencie também a definição de estupro encontrada nos arquivos do Departamento de Justiça dos Estados Unidos. O texto diz o seguinte: “A penetração, por menor que seja, da vagina ou ânus com qualquer parte do corpo ou objeto, ou penetração oral por órgão sexual de outra pessoa, sem o consentimento da vítima”⁹ (tradução nossa).

Em Luna (2006), têm-se uma tipologia construída em três itens

⁹ *The penetration, no matter how slight, of the vagina or anus with any body part or object, or oral penetration by a sex organ of another person, without the consent of the victim.*

por Rita Laura Segato, para que se tente entender as prováveis motivações ou em qual estado mental se encontram os estupradores no momento em que cometem a violência. Ela diz:

A racionalidade do estupro se articula, assim, enquanto um ato, em sociedade, perante outros – outros reais, imaginados, ou fantasmas inconscientes. Ela escreve:

1. Como punição ou como vingança contra uma mulher genérica que saiu de seu lugar, ou seja, de sua posição subordinada e ostensivamente tutelada em um sistema de status [...] no qual o feminino é coagido a colocar-se no lugar de doador: da força, do poder, da virilidade.

2. Como agressão ou afronta contra outro homem genérico, cujo poder é desafiado e seu patrimônio usurpado mediante a apropriação de um corpo feminino ou em um movimento de restauração de um poder perdido para ele.

3. Como demonstração de força e de virilidade direcionada para uma comunidade de pares, visando garantir ou preservar um lugar entre eles ao provar, perante todos, que se tem competência sexual e força física (LUNA, 2006, p. 25).

Esse posicionamento das autoras condiz muito com o que é visto durante as cenas de estupro em *Outlander*. Em uma das sequências narrativas da primeira temporada (42'27" e 43'15"), Jack Randall estupra Claire depois de confundi-la com uma prostituta, ele não chega ao ponto de concluir a conjunção carnal com ela, mas se aproveita do seu corpo e, principalmente, da sua vulnerabilidade para satisfazer seus impulsos sexuais. Os dois haviam acabado de se encontrar pela primeira vez, ou seja, Claire era para ele uma mulher genérica que não se encontrava em seu lugar de subordinada, usando o que ele definiu como “linguajar de prostituta” para se defender de seus ataques.

Sobre a cultura do estupro, Sousa (2017) afirma que, ao definir uma determinada prática social como cultura, atribui-se a ela características como, por exemplo, de ato corriqueiro e não mais de algo encontrado apenas em raras exceções.

Nessa concepção, adotamos a referência de Marilena Chaui (1986) acerca do termo cultura que, segundo ela, ‘em sentido amplo, cultura [...] é o campo simbólico e material das atividades humanas’ (p. 14). O que também

não significa que, de maneira direta, todos os homens sejam estupradores, nem que todos os seres humanos sejam diretamente responsáveis pela prática do estupro, mas que, de muitas maneiras, a cultura do machismo e da misoginia contribui para a perpetuação desse tipo de violência focada, principalmente, contra a mulher (SOUSA, 2017, p. 10).

Vigarello (1998) afirma que a história do estupro ainda não foi escrita, mesmo que existam materiais abundantes sobre ele. Para o autor, observações de dados e estatísticas demonstram que os relatos de violência sexual tiveram um aumento repentino em um passado recente e que, também, os casos de condenação aumentaram. O agravamento das penas para tal violência, a reforma dos códigos e o aumento do medo do estupro fizeram com que o estuprador assumisse no imaginário popular um lugar semelhante ao do assassino. Depois de os conteúdos jurídicos terem ficado muito tempo presos nos *status* dos atores da violência, eles passaram a levar em consideração a brutalidade contra as vítimas.

A história dos julgamentos e processos mostra mais profundamente como a história do estupro não poderia ficar limitada à história da violência. É um emaranhado complexo entre o corpo, o olhar, a moral, que essa história vem lembrar. A vergonha, por exemplo, inevitavelmente sentida pela vítima, liga-se à intimidade imposta, à imagem que se oferece dela, à sua publicidade possível. Ela mobiliza o tema insondável da sordidez, o aviltamento pelo contato: o mal transpassa a vítima para transformá-la aos olhos dos outros. (VIGARELLO, 1998, p. 8)

Uma conexão entre a problematização de Sousa (2017) e o que é visto em *Outlander* se dá quando a autora aborda o papel do poder e do sexo dentro de uma sociedade como parte da cultura do estupro. Para ela, é importante entender como os papéis de vítima, estuprador, Estado e sociedade interagem e diferenciam casos de violência sexual e sexo consentido e que a contraposição entre a repressão sexual sofrida pelas mulheres e o incentivo sexual que os homens recebem têm grande influência na cultura do estupro.

No período histórico retratado em *Outlander*, final do século XVIII, existiram muitas contradições em termos de definição e ilegalidade do estupro, de acordo com Vigarello (1998). Nessa época, segundo o autor, existiam alguns juizes revolucionários que, ao tentar denunciar a ordem antiga, debruçando-se sobre os costumes que ditavam os comportamentos até então, reformaram a imagem tradicional da violência sexual. Nessa nova forma de ver, o estupro passou a ser considerado mais um ferimento à pessoa e menos um roubo, também a vítima passou a ser considerada sujeito da violência, concentrando sobre si o dano, e não mais sobre seu tutor. Sob essa nova visão, o grau de relevância do crime deixou de ser ditado pelo prestígio do tutor da vítima.

Relacionando o direito francês com o praticado no Reino Unido, local onde se passa a trama de *Outlander*, no final do século XVIII, Vigarello (1998) refere-se ao texto do Código Civil francês, de 1791, onde se trazia mais um ineditismo além do reconhecimento da liberdade das mulheres, o referido código desvencilhava o crime de estupro de um julgamento baseado nas referências religiosas, colocando em seu lugar o princípio moral do crime, ao contrário do que se praticava no Reino Unido.

Esse deslocamento é fundamental, e ainda mais importante porque o Reino Unido vem mostrando seus limites e dificuldades, muito depois do fim do século XVII: religião e pecado ainda estão próximos do horizonte penal; a sodomia, por exemplo, continua sendo um crime grave na Inglaterra industrial e democrática, onde as penas de enforcamento são pronunciadas até 1861. (VIGARELLO, 1998, p. 97)

Apesar de em parte o direito privado da Revolução ser mais libertador, o direito político continuava ignorando a mulher, conforme afirma Vigarello (1998). O autor também atribui uma frase a Pierre Rosanvallon, discorrendo sobre o projeto constituinte da França no final do século XVIII, na qual ele dizia que, “apesar de seu ardor individualista, os homens de 1779 não consideravam as mulheres como ‘verdadeiros indivíduos’” (VIGARELLO, 1998, p. 94).

O estupro representado em *Outlander* confirma essa visão sobre as mulheres. O abuso é quase que negligenciado pelos outros personagens. Conforme veremos na análise das cenas a seguir, após sofrer a violência sexual, frequentemente a vítima segue a sua trajetória na narrativa sem que se dê muita atenção aos danos físicos e psicológicos que ela possa ter sofrido.

AS PALAVRAS DE UM CAVALHEIRO E O COMPORTAMENTO DE UM PREDADOR

As cenas selecionadas para análise no presente trabalho são representações do estupro em diferentes formas. No total, quatro segmentos foram recortados da primeira temporada de *Outlander*. Para a escolha e análise dos momentos, foi utilizada a metodologia da Análise Fílmico-Compreensiva da Narrativa Seriada (AFCNS), de Azubel (2018). Conforme o que foi proposto pela pesquisadora, esta metodologia é passível de ser aplicada em grupos de episódios que sejam ou não consecutivos, sejam da mesma ou de diferentes temporadas ou até mesmo que não pertençam a mesma série. No caso das cenas selecionadas para esta análise, todas pertencem à primeira temporada de *Outlander*, porém não se tratam de episódios consecutivos.

A AFCNS proposta por Azubel (2018) se utiliza dos princípios descritos por Francesco Casetti e Federico Di Chio (2013), que sugerem que a análise seja feita em duas etapas. Na primeira se decompõe a cena, descreve o que está acontecendo visualmente e seus diálogos; na segunda etapa, será feita a reconstrução do *corpus* analisado, momento em que se fará também a interpretação do que foi visto. A autora adiciona à metodologia proposta por Casetti e Chio (2013) mais uma etapa, na qual será feita uma nova recomposição do objeto de análise. Para o primeiro momento de recomposição, Azubel (2018) propõe que as partes decompostas sejam analisadas separadamente e, no segundo, é feita a Síntese da Análise do Episódio, uma segunda interpretação onde se juntam todas as análises que foram feitas separadamente. Por questões de síntese, apresentaremos a análise de apenas duas sequências narrativas selecionadas e também suprimiremos a decupagem completa das mesmas.

No primeiro episódio¹⁰ da primeira temporada da série, Claire se vê em outra época, cercada de pessoas que não conhece e sem entender o que realmente aconteceu com ela, ou seja, está indefesa. Até então, Claire estava vivendo o período pós-guerra dos anos de 1940. Então, após tocar na pedra, ela volta para o ano de 1743. Naquela época, encontra uma Europa que ainda não conseguiu se desvencilhar do pensamento de que toda mulher que saia minimamente do comum é uma bruxa.

A primeira pessoa que ela encontra é Jack Randall e logo o espectador está diante de uma cena de estupro (considera-se aqui estupro conforme descrito no artigo 213 do Código Penal Brasileiro, em sua mais recente redação), mesmo que não tenha havido conjunção carnal completa. Claire está andando entre as árvores quando escuta um barulho de tiro muito alto. Ela se assusta e olha ao seu redor. Vê soldados britânicos correndo. Ela ouve mais um tiro, começa a correr, tropeça e cai, rolando algumas vezes. Quando para consegue ver alguns homens, que não estão uniformizados, correndo na mata também. Eles falam uma língua diferente e também possuem armas. Um soldado britânico, que perseguia os outros homens a vê e atira em sua direção. Claire se abaixa e escapa do tiro. Ela corre novamente, neste ponto já está sem seus pertences. Alguns soldados a perseguem e atiram novamente em sua direção. Ela para de correr quando chega à beira de um rio e vê um homem abaixado na margem, vestindo uniforme do exército britânico. Este homem tem a exata aparência do marido de Claire, Frank, que vive nos anos 1940.

Randall encurrala Claire em um paredão de pedra. Ele quase a acerta com a espada. Enquanto pergunta quem ela é, mantém a espada próxima ao seu pescoço. Então a puxa pelo cabelo até que ela encoste no fio da espada. Claire tenta escapar, o que o deixa cada vez mais nervoso. Randall crava sua espada no chão enquanto continua a segurar Claire pelo cabelo. Ele começa a interrogá-la, conforme ela não se coloca como submissa, Randall diz: “as palavras de uma dama e o linguajar de uma prostituta” e a vira de frente para as pedras, ergue seu vestido, rasga suas roupas de baixo no clássico clichê

¹⁰ Episódio 1, temporada 1: *Inglesa*. Disponível na plataforma de *streaming* Netflix.

de cenas de estupro que vemos na televisão, e se coloca atrás dela e a toca. Claire tenta impedir Randall, mas não obtém sucesso, ele só é parado com a chegada de outros homens que a salvam da violência.

Aqui é possível vislumbrar o início do arco narrativo de Claire. Ela ainda se encontra muito confusa, não entendeu o que houve, quem são aquelas pessoas e o que ela está fazendo lá. Tudo isso se torna o motivo de ela ainda precisar que homens a salvem do estupro. Essa cena é trabalhada de forma que, após a violência de Randall, Claire passe alguns episódios alimentando seu ódio por ele, o que lhe dará força para que consiga sair sozinha da próxima situação de violência que a espera. Simultaneamente, a atitude da personalidade feminina incita o “instinto predador” de Randall, que passa a persegui-la.

Já no oitavo episódio¹¹ da mesma temporada, Claire é novamente estuprada, dessa vez por um soldado britânico, enquanto outro apontava uma arma para a cabeça de Jamie, que assistia a tudo sem poder ajudar. Agora, Claire consegue agir primeiro e salvar a si mesma, matando o seu violador com duas facadas nas costas, enquanto Jamie se livra do soldado que o ameaçava.

Claire e Jamie estão deitados no chão, em um lugar escondido na mata, e iniciam uma relação sexual consensual. Eles escutam um clique e olham para o lado, onde tem uma arma apontando para eles. Dois soldados britânicos tiram Jamie de cima de Claire, com uma arma apontada para sua cabeça. O soldado que está na frente de Claire começa a abrir suas roupas. Jamie tenta impedi-lo mas o outro soldado o segura. Ela então é estuprada. A cena começa a passar em câmera lenta, dando mais ênfase ao rosto da vítima do abuso, que de apavorado se torna impassível. A velocidade da cena volta ao normal. Com uma mão Claire puxa o tronco do seu estuprador para perto do seu e com a outra o apunhala nas costas.

Este já é o oitavo episódio e pode-se notar aqui que todas as violências sofridas por Claire ao longo dos oito primeiros episódios da série fizeram com que seu arco narrativo tivesse uma ascendência, ela passa a ser heroína de si mesma.

¹¹ Episódio 8, temporada 1: *Os Dois Lados*. Disponível na plataforma de *streaming* Netflix.

A diferença entre a atitude de Claire diante do abuso do primeiro episódio para o sofrido no oitavo episódio é uma clara ascensão do seu arco narrativo através do estupro. O que se passa entre o primeiro abuso da personagem mostrado pela série e o segundo, ou seja, o primeiro e o oitavo episódios, é uma série de violências que vão mais além da sexual. Conforme o arco narrativo de Claire tem uma ascendência na primeira temporada, as violências que ela sofre demonstram cada vez mais que são voltadas a punir uma mulher que saiu do seu papel submisso ao homem, conforme descreve Luna (2006). Ao longo dos episódios em que Claire sofre violências e variados abusos psicológicos e físicos, ela demonstra que não pretende se colocar definitivamente no lugar de subordinada. Então a agressão sexual mostrada no oitavo episódio da primeira temporada se classifica em uma afronta a um homem genérico, de acordo com Luna (2006), que parte do soldado britânico e visa atingir Jamie. A partir daqui o arco narrativo de Claire começa sua ascendência, ela que já não se dobrava com facilidade diante dos homens passa a se mostrar cada vez mais empoderada, violência após violência, ajudando também no empoeiramento de outras personagens.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A cultura do estupro representada na série se faz presente como objeto de consumo fácil, o qual os espectadores aguardam ansiosamente e depois esmiúçam as cenas em sites, redes sociais e fóruns na internet, conforme a terceira abertura descrita por Jost (2012). É preciso que se façam cada vez mais análises dessas reproduções de estupro em nossos meios de entretenimento, para que se possa ter mais tato ao mostrar uma cena com tal violência para que tais representações não se tornem corriqueiras para o público, ao ponto de a cultura do estupro não causar mais nenhum choque nas pessoas.

Esta pesquisa objetivou problematizar a cultura do estupro na série *Outlander*, tema que tem repercutido de forma negativa em fóruns de fãs. A própria autora dos livros que originaram a série, Diana Gabaldon, e a atriz que interpreta a personagem principal,

Caitriona Balfe, já concederam entrevistas defendendo a violência e a constância das cenas de estupro ao longo das temporadas. Alegam que são necessárias para potencializar a discussão no contexto social. O que este artigo refletiu é sobre como as cenas de violência e estupro contra a mulher acabam por se traduzir em uma mudança no arco narrativo das personagens, muitas vezes se tornando uma espécie de experiência de empoderamento, diante da qual elas se tornam mais fortes ou vingativas, por exemplo. É importante ressaltar que na vida real esse tipo de violência sexual dificilmente traz efeitos positivos como se tenta mostrar na série, mas, ao contrário, os efeitos negativos podem ser devastadores.

REFERÊNCIAS

ARCHIVES, the United States Department of Justice. Justice, 2012. **An updated definition of rape**. Disponível em: <<https://www.justice.gov/archives/opa/blog/updated-definition-rape>>. Acesso em: 28 de maio de 2022.

AZUBEL, Larissa Lauffer Reinhardt. Análise fílmico-compreensiva da narrativa seriada: uma proposta metodológica para ler o imaginário em séries de TV. **Revista GEMInIs**, São Carlos, UFSCar, v. 9, n. 2, pp. 29-45, mai. / ago. 2018.

AZUBEL, Larissa Lauffer Reinhardt. **Uma série de contos e os contos em série: o imaginário pós-moderno em Once Upon a Time**. Tese (Doutorado em Comunicação Social). Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2017.

CARVALHO, Francismar Alex Lopes. O conceito de representações coletivas segundo Roger Chartier. **Diálogos** - Revista do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História, vol. 9, n. 1, 2005, pp. 143-165.

CARVALHO, Francismar Alex Lopes; SILVA, João Gilberto da; ARRUDA, Angela. Teoria das representações sociais e história: um

diálogo necessário. **Paidéia**, 2008, 18(41), 445-456. ISSN: 1415-9945

CASSETTI, Francesco; DI CHIO, Federico. **Cómo analizar un film**. Barcelona: Paidós, 2013.

CERQUEIRA, H. E. A. da G. Adam Smith e seu contexto: o iluminismo escocês. **Economia e Sociedade**, Campinas, SP, v. 15, n. 1, p. 1-28, 2016. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/ecos/article/view/8642918>>. Acesso em: 18 de jul. de 2022.

CHARTIER, R. O mundo como representação. **Estudos Avançados**, [S. l.], v. 5, n. 11, p. 173-191, 1991. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/8601>>. Acesso em: 28 de set. de 2022.

GAUDREAULT, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Org. Arthur Ituassu. Tradução Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.

JOST, François. **Do que as séries americanas são sintoma**. Porto Alegre: Sulina, 2012.

LUNA, Ianni Barros. **O Estupro e a “norma” de Gênero no Cinema**. 2006. 87 f. Dissertação (Mestrado em História). Universidade de Brasília, Brasília, 2006.

MITTELL, Jason. Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea. Trad. Andrea Limberto. **Matrizes**, São Paulo, Ano 5, nº. 2, p. 29-52, jan./jun. 2012.

O que é um arco narrativo?. **Bibliomundi**, 2021. Disponível em: <<https://bibliomundi.com/blog/o-que-e-um-arco-narrativo/>>. Acesso em: 25 de jun. de 2022.

OLIVER, N. **A history of Scotland**. Londres: Weidenfeld & Nicolson Paperback, 2010.

OUTLANDER. Inglesa. [Episódio-vídeo – S01E01]. Produzido por Ronald D. Moore. Estados Unidos: Sony Pictures Television, 2014 -.

Série exibida pela Netflix, (63min). Acesso em: 03 de dez. de 2021.

OUTLANDER. Os dois lados. [Episódio-vídeo – S01E08]. Produzido por Ronald D. Moore. Estados Unidos: Sony Pictures Television, 2014 -. Série exibida pela Netflix, (55min). Acesso em: 03 de dez. de 2021.

SANTI, Heloise Chierentin; SANTI, Vilso Junior Chierentin. Stuart Hall e o trabalho das representações. **Revista Anagrama** – Revista Interdisciplinar da Graduação Ano 2 - Edição 1 – Setembro/Novembro, 2008.

SOUSA, Renata Floriano de. Cultura do estupro: prática e incitação à violência sexual contra mulheres. **Revista Estudos Feministas**. Florianópolis, UFSC, v. 25, n. 1, pp. 9-29, 2017.

TALARICO, Fernanda. Cenas de estupro em ‘Outlander’ não são gratuitas, diz protagonista. **Splash UOL**, 2022. Disponível em: <<https://www.uol.com.br/splash/noticias/2022/03/05/cenas-de-estupro-em-outlander-nao-sao-gratuitas-diz-protagonista.htm>>. Acesso em: 13 de maio de 2022.

VINEYARD, Jennifer. *How the ‘Outlander’ team managed that shocking season finale*. **The New York Times**. Nova Iorque: The New York Times Company, 2020.



Robson Souza dos Santos



7

7

ENCONTRO ENTRE FICÇÃO CIENTÍFICA E TELENVELA BRASILEIRA: UMA ANÁLISE DE O CLONE

*Robson Souza dos Santos*¹

Em 2021, a telenovela *O Clone*, escrita por Glória Perez, completou 20 anos. Em outubro desse ano, a Rede Globo iniciou a reexibição da trama na faixa de horário da tarde, no Vale à pena ver de novo. Durante a reta final de exibição, em maio de 2022, a telenovela bateu recordes de audiência no horário, alcançando até 20 pontos no Ibope. *O Clone* é considerada um dos maiores sucessos da emissora. Registrou, em sua exibição original, a maior audiência do horário das nove desde 1997, com 47 pontos de média geral². Mais de 100 países compraram os direitos de exibir a novela. Até um remake foi feito: *El Clon* foi gravada na Colômbia e nos EUA e exibida em toda a América Latina.

¹ Mestre em Literatura Brasileira pela Universidade Federal de Santa Catarina. Professor dos cursos de Design Gráfico, Design de Moda e Publicidade da Unifebe – Centro Universitário de Brusque. Membro do grupo de pesquisa LEGAU - Laboratório de Expressão Gráfica em Arquitetura e Urbanismo, da Unifebe. Email: rsouzass@gmail.com

² Em seu último capítulo, *O Clone* atingiu a marca histórica de 62 pontos percentuais, o que significa que pelos menos 45 milhões de brasileiros assistiram ao fim desta telenovela. Um recorde de audiência, só alcançado (não superado) pela telenovela *Senhora do Destino*, também da Rede Globo, em 2005.

Em 20 anos desde sua exibição original, segue sendo uma das únicas telenovelas a abordar a ficção científica em seu enredo. Com ela, o debate sobre clonagem deixou o espaço da universidade e dos periódicos científicos e ganhou os espaços públicos, invadiu a vida cotidiana e do público leigo. Durante mais de oito meses, a população brasileira acompanhou o drama, as aflições e as consequências da clonagem de um ser humano.

Este capítulo tem como objetivo analisar como foi trabalhada a temática da clonagem no enredo de *O Clone*. A análise concentra-se nos personagens Lucas, Diogo, Albieri e Léo e, indiretamente, Jade, Leônidas e Ali. A partir da caracterização desses personagens, suas falas e atuação, fez-se então a reflexão sobre as “soluções narrativas” adotadas, verificando de que modo o discurso científico entrou na novela, de que forma ocorreu a junção entre a ficção científica e a divulgação da ciência.

O Clone foi exibida, originalmente, pela Rede Globo de Televisão no período de 1º de outubro de 2001 a 15 de junho de 2002, no chamado horário nobre, na faixa das 21 horas. Escrita por Glória Perez, a telenovela abordou assuntos polêmicos como o uso de drogas, a cultura islâmica e, seu foco principal, a clonagem humana.

Tem como fio condutor a história de amor entre Jade (Giovana Antonelli) e Lucas (Murilo Benício), que se conhecem no Marrocos. Ela, muçulmana e órfã, voltava à casa de seu tio Ali (Stenio Garcia) depois de ter crescido no Brasil. Ele, carioca e gêmeo de Diogo (Murilo Benício), estava lá de férias com o irmão, o pai Leônidas (Reginaldo Faria), a namorada deste, Yvete (Vera Fischer) e o cientista Albieri (Juca de Oliveira). Jade e Lucas se separam por causa de diferenças culturais. Cada um se casa em seu país e tem filhos. Enquanto isso, o geneticista Albieri clona Lucas, movido pela dor da morte acidental de Diogo, seu afilhado. O clone Léo (Murilo Benício) cresce e o encontro acontece: Lucas diante de seu clone. Quem é quem?

Ao lado da cultura árabe, a telenovela *O Clone* retratou a ciência como temática central, a partir da qual se desenvolveram outras subtramas, como amor, conflitos psicológicos, ética. As complicações geradas pelos avanços científicos – o desenvolvimento de um

clone humano – são o ponto de partida para muitas das discussões enfocadas. A ciência se desenvolve, fundamentalmente, no laboratório de Albieri, um geneticista conhecido internacionalmente por fabricar clones de animais. Detendo conhecimento suficiente para fazer o clone humano, um dos sonhos do cientista é tornar-se famoso graças a esse feito.

O conflito principal gerado pela ciência é a questão da identidade do clone humano quando este atinge a idade adulta. Cópia de Lucas (Murilo Benício), Léo (também Murilo Benício) revive, vinte anos mais tarde, experiências semelhantes às vivenciadas por sua “matriz”. Esse encontro do passado com o presente causa transtornos a vários personagens, principalmente para Jade, que enxerga em Léo, o Lucas que ela gostaria de ter de volta, mas que havia se modificado profundamente com o tempo.

A autora Glória Perez adentra a um terreno pouco explorado nas telenovelas – o da ficção científica. Viés da narrativa fantástica, a ficção científica tem na ciência a sua inspiração, não necessariamente sua explicação. Em *O Clone*, ficção científica e discurso científico (ou divulgação da ciência) se misturam, se confundem e constroem o enredo de uma telenovela que leva para a discussão em sociedade uma das temáticas mais controversas e geradoras de inquietude no universo da Ciência – a clonagem de seres humanos.

O tema da clonagem provoca inúmeras discussões, dúvidas e temores na sociedade, envolvendo aspectos éticos, religiosos, sociais, científicos e, apesar de sua importância, está pouco presente no debate público. Entre os anos de 2001 e 2002, com a telenovela *O Clone*, o debate sobre clonagem deixou a universidade e ganhou os espaços públicos, demonstrando que embora a telenovela pode desencadear o debate público de temas importantes para o desenvolvimento social.

Diante do exposto, surgiu a indagação de porque *O Clone* conseguiu promover o debate público que o próprio jornalismo científico não conseguiu realizar. A problemática da pesquisa foi, justamente, de analisar como a telenovela trabalhou a temática da clonagem em seu enredo.

Partindo desta problemática, a pesquisa teve como objetivo prin-

principal analisar como foi trabalhada a temática da clonagem no enredo da telenovela *O Clone*. Como objetivos específicos foram verificados: o encadeamento das partes constitutivas do enredo de *O Clone* (apresentação, desenvolvimento, clímax e desfecho); identificadas as caracterizações dos personagens principais da trama envolvendo a temática da clonagem (Albieri, Diogo, Lucas, Léo); distinguidas as falas reais das falas fictícias frente ao tema da clonagem.

O enredo foi analisado a partir das proposições dos formalistas russos que o colocam em oposição à fábula. Ele pode receber diversos nomes: enredo, trama, intriga, ficção. Optou-se aqui por usar a expressão enredo, conforme sugerido por Samira Nahid de Mesquita (1987) que o considera como a própria estruturação da narrativa.

Para realizar a análise foram utilizadas sinopses de alguns capítulos, fornecidos pela autora da novela, e decupagem de capítulos gravados durante o período em que a novela esteve no ar em sua exibição original pelo autor deste estudo e revisitados em suas reprises, tanto as gravações quanto a assistência durante o período de exibição em 2021/2022.

A análise concentrou-se, como dito, nos personagens Lucas, Diogo, Albieri e Léo e, indiretamente, Jade, Leônidas e Ali, uma vez que o foco de análise foi justamente a inserção da temática da clonagem no enredo.

A discussão das partes do enredo se deu em conjunto com a sustentação teórica da análise realizada. A análise é realizada partir da ordem cronológica do enredo, seguindo a caracterização feita por Henry James e adotada por Mesquita (1987), qual seja: exposição, complicação, desenvolvimento, clímax e desfecho como se fosse este texto, também, uma construção narrativa. Esta introdução contextualiza o aspecto da exposição, passando-se, na sequência aos demais aspectos de modo a compreender como a clonagem foi inserida na trama e, deste modo, como a ciência e ficção científica se articularam ao enredo.

COMPLICAÇÃO E DESENVOLVIMENTO

Na fazenda de Leônidas, uma dupla de animais clonados caminha tranqüilamente, enquanto ouve-se a voz de Albieri:

— Os animais que hoje apresento a vocês são vidas fabricadas em laboratório, são clones, obtidos pelo método de divisão de embrião!

As imagens na verdade estão em um telão de um auditório lotado. Continua Albieri:

— São produtos de uma pesquisa pioneira que eu e minha equipe estamos desenvolvendo para as empresas de importação e exportação de alimentos Leônidas Ferraz.

— Esse rebanho demonstra o quanto já dominamos as técnicas de clonagem. Ainda temos um longo caminho pela frente, mas a partida foi dada: o gênio saiu da garrafa! Cabe a nós, cientistas, continuar desenvolvendo essas pesquisas, cuidando sempre de não cair na tentação de ultrapassar os limites impostos pela ética!

— Há muito tempo a ciência sabe o que é necessário para fazer o clone humano. E quando algo é tecnicamente viável não há porque não fazê-lo!

— Fui apenas o mais ousado entre meus pares...

A platéia aplaude Albieri de forma delirante. Em seu quarto de hotel no Marrocos, Albieri olha mais uma vez para a fotografia do animal e a coloca sobre a mesa. Então olha para o espelho e conversa com a imagem:

— Fazer o reflexo de Narciso sair das águas... a imagem sair do espelho e conviver comigo! Essa minha imagem teria alma? Teria vida própria, ou seria eu dividido em dois corpos? Seria um milagre de Deus ou uma cilada da vaidade humana?

Estas cenas e falas compõem o primeiro capítulo de *O Clone*, deixando já clara a temática que seria abordada na telenovela – a clonagem humana. Ficção ou divulgação científica? Gloria Perez busca no gênero ficção científica algumas saídas para seu enredo, mas vai além,

mistura o ficcional com o jornalismo científico, como se percebe nas próprias falas de seu “cientista”. Antes de analisar as “saídas narrativas” utilizadas, a mistura de ficção científica e divulgação da ciência, é necessário conhecer as características deste gênero da literatura.

DA NARRATIVA FANTÁSTICA À FICÇÃO CIENTÍFICA

Os mundos criados pela narrativa fantástica não são completamente dissociados da realidade. Ao contrário, este tipo de narrativa combina, ou mesmo confunde, elementos do maravilhoso e do real. O que está sendo “contado” é real, o qual começa a ser rompido a partir da introdução daquilo que é manifestamente irreal.

A característica principal da narrativa fantástica é a de arrancar o leitor da aparente comodidade e segurança do mundo conhecido e cotidiano para apresentar-lhe um mundo estranho. A toda hora se questiona a natureza daquilo que se vê e se registra como real. Por isso mesmo, os temas costumam estar ligados à invisibilidade, à metamorfose, ao dualismo e à luta entre o bem e o mal. A partir desses temas, surgem as personagens características da narrativa fantástica: fantasmas, sombras, vampiros, lobisomens, duplos, dupla personalidade, reflexos (espelhos), masmorras, monstros, feras, canibais.

Todorov (1990) define o fantástico como sendo o tempo da incerteza entre o que é real e o que é ilusório. Quando fazemos a opção por uma outra resposta, saímos do fantástico e entramos no campo do estranho ou do maravilhoso. “O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que não conhece as leis naturais, diante de um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 1990, p. 148). E não é apenas a personagem que vive essa incerteza, essa hesitação, mas também o leitor, que se identifica com a personagem. O fantástico pressupõe essa integração e interação do leitor com os acontecimentos, com o mundo que está sendo vivido pelas personagens. O fantástico exige o preenchimento de, pelo menos, três condições: 1) O texto deve obrigar o leitor a perceber o “mundo” que está lendo como um espaço de pessoas vivas e hesitar entre a explicação natural e a sobrenatural dos acontecimentos ocorridos;

- 2) A hesitação deve ser também sentida por uma das personagens;
- 3) A partir da realização dessas duas condições, constrói-se a terceira: a interação entre o leitor e a narrativa, podendo muitas vezes identificar-se com a personagem.

O fantástico dura, portanto, o tempo de hesitação da personagem (e do leitor) para tomar a decisão quanto ao ocorrido: pertence ou não à realidade? Ao decidir, ao optar por uma ou outra seleção, ocorre a saída do fantástico. Como explica Todorov (1990, p. 156):

[...] se ele decide que as leis da realidade permanecem inatas e permitem explicar o fenômeno descrito, dizemos que a obra pertence ao gênero do estranho. Se, ao contrário, ele decide que se deve admitir novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero maravilhoso.

Essa definição do fantástico aplica-se às produções (desse gênero) no século XIX. A partir do século XX, a narrativa do sobrenatural se modificou e a atitude da hesitação entre o real e o imaginário por parte do leitor e/ou personagem não tem mais a característica que possuía nos textos do século XIX. A explicação para o auge do fantástico naquele século, conforme Todorov (1995) está no próprio momento histórico que ali se desencadeava. “O século XIX vivia, é verdade, numa metafísica do real e do imaginário, e a literatura fantástica nada mais é do que a má consciência deste século XIX positivista” (p. 176).

O início da literatura fantástica pode ser encontrado no final do século XVIII, com o que se chama de romance gótico, a partir da introdução, na narrativa, de diversos elementos sobrenaturais e não passíveis de racionalização. O primeiro desse estilo foi *The Castle of Otranto* (1765; O castelo de Otranto), de Horace Walpole. No viés humorístico o destaque é para *The Adventures of Baron Munchhausen* (1785; As aventuras do Barão de Munchhausen), obra escrita em inglês pelo alemão Rudolph Erich Raspe.

No século XIX, o romance gótico abriu espaço para a análise de questões psicológicas e morais de grande transcendência. Frankenstein (1818), de Mary Shelley, é o principal exemplo. Essa narrativa

demonstra como a tentativa de criar um ser humano deu como trágico resultado um monstro. Podem ser considerados destaque desse período os escritores Washington Irving, Nathaniel Hawthorne e Edgar Allan Poe.

Drácula (1897), de Bram Stoker, é considerada uma das principais obras dessa “literatura gótica” do século XIX, na qual se realiza o sonho pela imortalidade. Outros autores também incursionaram pela literatura fantástica no século XIX, como por exemplo: Charles Dickens, Théophile Gautier, Honoré de Balzac, Prosper Mérimée, as irmãs Brontë e muitos outros, além de Lewis Carroll, autor de *Alice no país das maravilhas*.

Nas narrativas fantásticas do século XX, as hesitações entre o real e o imaginário deixam de ser sucintas e aquilo que deveria gerar o estranhamento e a surpresa é logo esmiuçado no contexto da história e deixa de surpreender – o inexplicável torna-se logo comum, aceitável, possível. O acontecimento estranho, ao contrário das narrativas fantásticas tradicionais, não aparece como auge de uma sequência de pistas, na qual a dúvida persiste e sim está contido em toda a história. Se a narrativa começa com um evento sobrenatural, logo ele se torna aceitável, “normal”. É aqui que a literatura fantástica e a ficção científica se encontram.

Nesta última, a história costuma partir do sobrenatural: robôs com sentimentos, extraterrestres, cenários espaciais, mas que logo levam as personagens (e o leitor) a aceitar sua proximidade em relação à nossa vida diária. “É o leitor que sofre aqui o *processus* de adaptação: colocado inicialmente diante de um fato sobrenatural, acaba por reconhecer sua ‘naturalidade’” (TODOROV, 1975, p. 181).

A CIÊNCIA NA FICÇÃO

Fruto das mudanças provocadas pela Revolução Industrial, a ficção científica, primeiro considerada um gênero inferior da literatura, logo conquistou *status* a partir de grandes obras, principalmente de seus “pais” Julio Verne e H.G Wells. Nascida em um período de incertezas e temores face ao desenvolvimento da técnica, a fic-

ção científica invadiu o espaço, trouxe seres de outros planetas ou mergulhou no interior de nosso próprio planeta, viajou no tempo, produziu seres humanos em série, recriou a vida. A partir daí, a ficção científica invadiu outras mídias e hoje ocupa os mais variados espaços: livros, revistas, quadrinhos, cinema, televisão. Conforme aponta Quintana (2004, p. 1):

[...] a narrativa de ficção científica permite que discursos sobre a ciência e/ou avanços científicos sejam formulados de uma maneira particular, constituindo um tipo específico de interação, podendo ser realizada em um leque de mídias diferentes”.

O que caracteriza a ficção científica é a sua transversalidade, a sua capacidade de misturar estilos, gêneros, situações, ou como define Asimov, “a ficção engloba tudo”.

Para Bráulio Tavares (1986), embora seja difícil propor uma definição exata do que é (e o que não é) ficção científica, alguns de seus elementos ou caracterizações são inconfundíveis: espaçonaves, mutantes, cidades submarinas, viagens no tempo, impérios galácticos, supercomputadores, robôs, etc. Se não há uma definição clara, o que torna comum essas produções?

Todas elas têm a Ciência como inspiração, não racionalizações ou explicações científicas aplicadas nas histórias, mas a ciência como ponto de partida. “Grande parte da ficção científica está voltada mais para a magia do que para a ciência: todo o aparato tecnológico não consegue disfarçar o caráter não-científico da maioria de suas visões” (TAVARES, 1986, p. 8). A verossimilhança não serve como critério de análise e julgamento da ficção científica. “Na ficção científica a ciência é personagem, e não co-autora” (p. 8).

Em geral, reconhece-se como sendo ficção científica apenas as histórias da chamada *space opera*, aventuras espaciais no futuro ou em outras partes do universo. Essas histórias investem na fantasia tecnológica e são repletas de ação; os personagens são geralmente estereotipados, o que os torna facilmente reconhecíveis. Portanto, ainda que não exista uma definição clara do que é ficção científica,

as histórias que se apoiam nesse gênero são facilmente reconhecíveis. Num período de renovações e revoluções tecnológicas, a ficção científica ganhou popularidade e difundiu-se rapidamente como mais um produto da emergente cultura de massa, tendo as próprias revoluções tecnológicas como seu viés de atuação, associando aspectos da ciência a uma tradição de narrativa fantástica, transpondo o tempo e o espaço em suas aventuras mirabolantes.

No campo da narrativa fantástica, Bráulio Tavares (1986) considera que há outros gêneros vizinhos à ficção científica. São eles: a fantasia heróica (como o *Senhor dos Anéis*); histórias de aventuras para adolescentes (como *Tarzan*); histórias de espada-e-feiticeira (como *Conan, o bárbaro*) e a literatura de terror, com todos os monstros que a caracterizam (*Drácula*, por exemplo). O parentesco está no fato de que muitos dos autores de ficção científica são produtores de obras dessas outras “categorias” dirigindo-se ao mesmo público consumidor e recorrendo a um repertório comum de mitos.

A ficção científica tornou-se popular através de Júlio Verne, a partir de obras como *Da Terra à Lua* e *Vinte Mil Léguas Submarinas*, publicadas em meados do século XIX, obras que “antecipavam” o futuro. Suas histórias tinham como característica especulações tecnológicas, como videofones e espaçonaves, que, passadas algumas dezenas de anos, começaram, de fato, a tomar forma no mundo real.

O nome *Science Fiction* foi proposto por Hugo Gernsback, que nos anos de 1920 editava a revista *Amazing Stories*. O emprego deste nome gerou diversas polêmicas levando o autor americano Robert Heinlein a propor o termo *speculative fiction* como seu substituto, tentando evitar o conflito que havia se estabelecido entre cientistas e literatos. O nome não se popularizou, a expressão ficção científica já havia se consolidado.

A história da ficção científica costuma ser dividida em fases.³ Considera-se que foi entre as décadas de 1920 e 1940 que este gênero se difundiu nos Estados Unidos, em revistas de contos e de histórias em quadrinhos. A série de TV *Jornada nas Estrelas* (que

³ A classificação, e exemplificação das fases está baseada na reportagem de CHIOZZINI, *Daniel*. Ficção científica problematiza o presente em todos os tempos. **Revista ComCiência**. Disponível em: <http://www.comciencia.br/reportagens/2004/10/02.shtml>.

mais tarde ganhou o cinema) é um dos exemplos mais marcantes desse período. As décadas de 1920 a 1940 são consideradas como o “período clássico” da ficção científica.

Entre as décadas de 1940 e 1960 segue-se a chamada Era Dourada. Destaca-se a “fé” no progresso científico e as principais temáticas dessa fase giram em torno do controle demográfico, da possibilidade de um governo mundial, de fontes de energia permanentes, dos robôs, da clonagem, entre outros.

Dos anos 60 até os anos 80, vem a fase que é denominada a Nova Onda (*New Wave*). As mudanças culturais dos anos 60, os movimentos reivindicatórios (paz, direitos civis, movimento feminista) ocorridos em todo mundo (como a revolta estudantil de 1968, por exemplo) ocasiona diversas mudanças na narrativa de ficção científica. Nesse período, surgem os heróis solitários, paranoicos e angustiados por questões existenciais.

A última fase da ficção científica, denominada como *cyberpunk*, correspondente ao período dos anos 80 até os dias atuais. O período tem como característica a assimilação da cultura de massa (ou cultura pop) à ficção científica, que envolve elementos como a cultura *hacker*, o *rock* e a própria cultura do computador como um todo.

Muniz Sodré (1988) classifica as produções de ficção científica a partir de duas correntes: uma que seguiu mais o seu “pai” francês (Júlio Verne) e outra que seguiu mais pela linha do “pai” inglês (H. G. Wells). A primeira, segundo o autor, enfatiza mais o aspecto externo dos acontecimentos, das coisas, aposta nas grandes inovações tecnológicas, aventuras, descobertas, invenções. São exemplos otimistas, de glorificação à ciência e tecnologia, como os textos de John W. Campbell, que se tornou conhecido nos anos de 1930 e atuou como editor da revista *Astounding Science Fiction*.

A segunda é definida por Sodré (1988) como de natureza sociológica, “com pretensões sérias”. Alguns desses autores produziram textos questionando o processo de desenvolvimento científico e tecnológico e também no âmbito social; muitas vezes profetizaram o futuro da civilização, como os livros *Admirável Mundo Novo* (Huxley) e *1984* (Orwell). Para esses autores, a ficção é um instrumento

de crítica social. E há, ainda, os autores que, na perspectiva de Sodré (1988), seguiram por uma “linha neutra”, como Isaac Asimov, que apesar de tratar de temas políticos, não “defendia” nenhum deles.

O fator decisivo para a popularidade da fic o científica foi o cinema. Em 1902, Georges M li s (1861-1938) levou para as telas o primeiro filme futurista, *Viagem   Lua*, e abriu as portas para aquele que viria a ser o gênero mais bem-sucedido de Hollywood. O sucesso no cinema levou também ao desenvolvimento do gênero na literatura, promovendo a prolifera o de títulos, sobretudo nos Estados Unidos e na Europa. A cole o italiana Urania, por exemplo, começou a ser publicada semanalmente em 1952 e até hoje se mant m na ativa.

Além do cinema, a fic o científica ganhou também o espaço da televisão, principalmente nos Estados Unidos, através das séries televisivas. Dois precursores são os seriados espaciais da década de 60, *Jornada nas Estrelas* e *Perdidos no Espaço*, conhecidos hoje como dois dos maiores clássicos da fic o científica mundial.

AS TEMÁTICAS DE FC

A característica principal das histórias de fic o científica é a tensão permanente entre o conhecido e o desconhecido. As situa es apresentadas estão sempre “além da imagina o”, nas quais os personagens e o próprio leitor precisam “identificar, prever e controlar fen menos incontroláveis” (TAVARES, 1986, p. 17).   esta também a situa o que enfrenta o cientista diante de um problema ou impasse em seu laboratório.

Diversas conquistas, descobertas e revolu es já foram (e continuam sendo) promovidas pela atua o dos cientistas. Muitos benefícios já foram propiciados pelo desenvolvimento da Ciência. Mas nem tudo é positivo. Se por um lado já foram descobertas vacinas para doenças e construídas espaçonaves, que levaram o homem   lua, por outro lado há a bomba at mica e diversas outras atrocidades praticadas a partir do “uso” da ciência. Assim, nas histórias de fic o científica o cientista pode ser o vilão ou o herói, com a mesma ênfase, intensidade.

A ciência é, para grande parte da humanidade, uma espécie de entidade invisível, na qual se crê, se confia, sem entender muito sua lógica nem questionar seus resultados ou necessitar de comprovações. É um outro “deus”, uma “força superior”, que a maioria das pessoas não entende ou compreende, mas considera que trabalha a seu favor. Ignora-se, muitas vezes, que sob o termo “ciência” englobamos uma diversidade enorme de áreas do conhecimento e campos de atuação. Cada uma dessas áreas com um universo próprio, um conjunto de conceitos, significados, universo já explorado e limitações, dúvidas, contradições.

No limiar entre o já conhecido, explorado e as dúvidas ou barreiras a serem rompidas é que a ficção científica define sua atuação, busca suas inspirações. Como define Tavares (1986):

[...] temos que lembrar que a ficção científica utiliza muita matéria-prima da ciência, mas manipula os instrumentos da ficção. O resultado disso é que seu compromisso não é com a verdade e sim com a imaginação e a fantasia (p. 24).

Por isso mesmo, embora não seja seu objetivo, a ficção científica acaba atuando, muitas vezes, como profeta do que está por vir. Ao trabalhar com limites da Ciência e inscrever-se no desconhecido, dando a ele uma “cara”, a ficção científica faz a antecipação do que está por vir, que pode ocorrer efetivamente ou não, já que a ciência é apenas o seu ponto de partida.

O tema mais frequente na ficção científica é o contato com ‘o outro’, que pode ser uma comunidade extraterrestre ou o próprio homem no futuro. Outro ingrediente é o que Raul Fiker chama de maravilamento.

As surpresas que, na literatura convencional, são encontradas no enredo e no estilo, na ficção científica aparecem em maior grau no cenário, nos objetos e nas próprias personagens. A raiz desses dois recursos, no entanto, é a mesma: a sensação de estranhamento, que arrebatava o leitor/espectador e o prende à história (TAVARES, 1986, p. 13).

Um dos temas mais comuns a todos esses tipos de narrativa é a figura do duplo ou como classifica Tavares (1986, p. 13), o “tema do Outro Eu, ou a justaposição do conhecido (o Eu) e do estranho (o Outro)”. Na ficção científica, essa situação de semelhança, estranheza, se dá em geral, na relação entre o homem e o robô; o homem e o computador; o homem e o super-homem; o homem e o extraterrestre.

A vida artificial é outro tema recorrente nas histórias de ficção científica, sendo que essas “criaturas artificiais” seguiram aquele que seria o caminho previsível: criadas em laboratório, à imagem e semelhança do criador. A primeira obra considerada oficialmente como ficção científica trata, justamente, desta temática. Frankenstein, de Mary Shelley (2017) é a primeira criatura gerada artificialmente na ficção científica. Esta figura do monstro foi logo sendo substituída pelo robô.

O robô da ficção científica não é como os robôs industriais que estão em nosso meio, programados para algumas funções específicas. Na ficção científica eles precisam parecer humanos porque o que está em jogo ali não é a funcionalidade técnica, mas sim o “impacto simbólico de uma presença – alguém que é ao mesmo tempo nosso reflexo e nosso instrumento, nossa criatura e nosso possível adversário” (TAVARES, 1986, p. 61). Com a evolução da ciência, a máquina também foi perdendo seu espaço, sendo logo substituída pela figura do andróide (criatura artificial idêntica a um ser humano), do *cyborg* (mistura de homem e máquina), e do clone (a réplica biológica de um ser humano). Em geral, essas “criaturas” (desde Frankenstein até os clones) são semelhantes aos humanos, mas algo neles os faz diferentes, sendo uma característica frequente a insensibilidade e, muitas vezes, lutam para aniquilar seus “criadores”.

A narrativa de ficção científica passou por diversos estágios no que se refere às temáticas enfocadas, desde a *space opera* das décadas de 1920 e 1930, às ameaças nucleares, invasões extraterrestres, antiutopias (como as de Huxley e de Orwell) até chegarem, nas décadas finais do século XX, no plano do indivíduo, por influência das teorias psicanalíticas. Se para Muniz Sodré (1988) essa característica está ligada às “perspectivas financeiras da contracultura” desenca-

deadas nas décadas de 1960 e 1970, pode também ser um indício de que a ficção científica se vincula diretamente aos momentos históricos vividos e aos temores suscitados pela vida em sociedade a partir de suas transformações.

Não por acaso os temas mais comuns na ficção científica estão bastante próximos da cultura contemporânea: o fim do mundo; paradoxos temporais; inteligências artificiais; comunicação com outras formas de vida; desconstrução das diferenças entre o natural e o artificial, humano e não humano, real e virtual; mutações, reconstruções e criações de corpos humanos; transformações políticas. Temas estes que também estão presentes nas discussões filosóficas, científicas e políticas atuais.

No Brasil, poucos autores têm se aventurado nos domínios da ficção científica, seja na literatura, no cinema ou na televisão. Os autores brasileiros costumam inclinar-se mais para a fantasia e para o realismo mágico do que para as especulações científicas. Nas telenovelas, este gênero pouco tem aparecido ao longo de sua história.

As telenovelas costumam aventurar-se mais pelos domínios do fantástico, sobretudo as da Rede Globo. Não é raro aparecerem “entidades sobrenaturais” como anjos na teledramaturgia da Rede Globo, além de outras criaturas como vampiros, lobisomens, feiticeiros entre outros eventos inexplicáveis.

No campo da ficção científica, as incursões têm sido mais modestas, embora tenhamos exemplos antigos. Em 1968, a novela *Redenção* promovia o primeiro transplante de coração na ficção televisiva. A telenovela realizou com sucesso o que ainda não se conseguia fazer na realidade da prática médica brasileira, embora já se vislumbrasse essa possibilidade. *Redenção* antecipava a concretização de uma experiência que viria a tornar-se procedimento de rotina. Como se vê, a ficção científica está bem próxima, nas telenovelas brasileiras, da divulgação da ciência, do jornalismo científico, ficando difícil estabelecer seus limites.

A própria Glória Perez já havia trabalhado com discurso científico ou divulgação da ciência em outra telenovela. Em *Barriga de Aluguel* a autora levava aos lares brasileiros a discussão sobre inse-

minação artificial. O mais comum tem sido a mistura entre o que já é possível de se produzir cientificamente e o que está em vias de ser possível. Esta é a temática de *O Clone*. Este é o modelo seguido por Glória Perez: a inspiração na ciência (como nos clássicos de FC) e a inserção do discurso e da discussão científica.

CLÍMAX – O CIENTISTA E A CIÊNCIA EM O CLONE

[Albieri] Meninos! Do alto dessas pirâmides quatro mil anos vos contemplam! E pensar que daqui a mais quatro mil anos elas vão estar aí! E quem sabe a gente também não esteja?

[Diogo] Pode ser mesmo que um dia ninguém morra mais, não pode Albieri?

[Albieri] Mesmo que morra; se a gente fizer um clone, uma cópia da gente, já pensaram? Cada vez que eu for ficando velho faço uma cópia novinha de mim... é um jeito de ficar eterno, de vencer o tempo, a morte! Os egípcios antigos tentaram vencer o tempo com as múmias... A tentativa do século 21 vai ser o clone!

[Albieri, olhando no espelho] Há muito tempo, a ciência sabe o que é necessário para fazer o clone humano. E quando algo é tecnicamente viável não há por que não fazê-lo. Eu fui apenas o mais ousado entre meus pares. Fazer o reflexo de Narciso sair das águas. A imagem sair do espelho e conviver comigo. Essa minha imagem teria alma? Teria vida própria ou seria eu dividido em dois corpos? Seria um milagre de Deus ou uma cilada da vaidade humana?

Estas falas de Albieri estão nos dois primeiros capítulos de *O Clone*. Ainda na primeira semana da telenovela, a população brasileira seria testemunha da realização da clonagem humana – na ficção. Com a morte acidental do afilhado Diogo, Albieri utiliza uma célula do irmão gêmeo do morto (Lucas) para devolvê-lo à vida.

O grande tormento de Albieri, suas dúvidas, conflitos éticos e morais são divididos, exclusivamente, com os telespectadores. Dentro da trama, as experiências de Albieri não têm testemunhas, colaboradores ou cúmplices.

Quando Albieri se dá conta do que fez, já não pode mais impedir as consequências. Resta-lhe acompanhar o desenvolvimento de sua “criatura”, durante a gestação, na infância, até a vida adulta. O conflito do cientista se torna uma obsessão. Albieri se transforma na sombra do clone, escondendo a verdade de todos na trama e estabelecendo um vínculo de cumplicidade cada vez mais forte com os telespectadores.

Somente nos últimos meses da narrativa o feito seria revelado às demais personagens da trama, alcançando assim o clímax, o ponto máximo da narrativa, quando Léo descobre ser uma cópia de Lucas e o encontro entre os dois acontece. Antes disso, Léo apaixonou-se por Jade, torna-se amigo da filha de Lucas, encontra-se com Leônidas. Ao mesmo tempo, Albieri é denunciado por Edna, sua esposa, ao Conselho de Medicina, que não acredita ter ocorrido a clonagem.

Apesar de caracterizar-se como ficção científica, a forma como Glória Perez tratou a clonagem em seu enredo tem a ciência como sustentação e não apenas como inspiração. Por diversas vezes ficção e realidade se misturaram, sobretudo a partir do momento em que a clonagem foi revelada. Mesmo a descrença do Conselho de Medicina é um exemplo da interpenetração do real na ficção e do reforço à verossimilhança como característica essencial da narrativa da telenovela, já que esta foi a atitude da comunidade internacional de medicina no que se refere à declaração feita por Antinori⁴.

O CIENTISTA E NARRADOR ALBIERI⁵

Gloria Perez caracteriza seu cientista nos moldes como costuma ocorrer nas produções de ficção científica: o estereótipo do cientista

⁴ Médico italiano que declarou, em 2002, já ter realizado a clonagem de um ser humano.

⁵ Não se fará aqui uma discussão ou caracterização da figura do narrador no texto narrativo já que não constitui o foco de análise deste estudo. A discussão se dará em torno do personagem Albieri, que em determinados momentos atuou como narrador, no que se refere à temática da clonagem, constituindo ponto importante na discussão sobre como a temática foi desenvolvida no enredo da telenovela.

solitário⁶, desligado do mundo a sua volta, que vive para suas experiências. Esquisito, um “ar” de maluco, não se relaciona muito com as pessoas à sua volta.

Albieri passa longas noites em seu laboratório ou em sua casa pensando em seus experimentos, antes e depois de realizar a clonagem. Esta personagem repete os estereótipos de muitas produções de FC, onde o cientista pode aparecer como herói ou vilão, com a mesma intensidade, sendo que suas atitudes podem representar grande risco para a humanidade. É na solidão de seu laboratório, na clínica que coordena, que numa madrugada, Albieri realiza a clonagem humana, substituindo o núcleo do óvulo de Deusa (interpretada por Bia Lessa) pelo núcleo da célula de Lucas. Na manhã seguinte, os médicos da clínica realizam a inseminação artificial em Deusa, sem que esta saiba que será, na verdade a “barriga de aluguel” do clone criado por Albieri.

Esta ação constitui o eixo central de todo o enredo. As únicas testemunhas de Albieri são os espectadores que acompanham a telenovela. Albieri atua, assim, em diversos momentos da trama como o narrador da história. Sua caracterização transita sempre entre a figura do cientista “maluco”, perdido em seus devaneios, alienado da realidade, escravo de seus conhecimentos e de seus “erros científicos”. Esta caracterização é semelhante à apontada por Foucault (2001) no estudo das narrativas de Julio Verne, na forma como os cientistas de suas histórias são caracterizados. Entre as principais características (as quais também podemos entrever em Albieri) Foucault (2001) destaca:

1. O cientista está sempre à margem da história: não é ele o herói, embora ele seja o personagem central da história, as aventuras não se passam com ele.

2. É um puro intermediário, ele mede, multiplica, divide, ou seja, faz todas as considerações científicas, não separa isso de sua vida pessoal, é como se vivesse em um outro espaço. Ou como aponta Foucault:

⁶ Ele só se casa com Edna, personagem de Nívea Maria, muito tempo depois de realizar a clonagem.

[...] ele é distraído, não apenas com a negligência atribuída pela tradição aos cientistas, mas com uma distração mais profunda: afastado do mundo e da aventura, ele aritmetiza; afastado do saber inventivo, ele o cifra e o decifra. O que o expõe a todas as distrações acidentais manifestadas em seu ser profundamente abstrato (2001, p. 215).

3. Está sempre colocado no lugar da falta. Ou encarna o mal ou o permite sem desejar provocá-lo; pode ser um exilado ou maníaco gentil. Quando é simpático, próximo de ser um herói positivo, é no próprio exercício da ciência que surgem suas dificuldades. O cientista é aquele a quem falta alguma coisa.

Na telenovela, a figura do narrador é muito mais difusa que nas produções literárias. Em geral, o narrador é a câmera, este narrador ausente e ao mesmo tempo onipresente, que tudo vê e tudo conta ao telespectador, seu cúmplice. Outra característica é que o papel de narrador pode ser “assumido” por várias personagens, dependendo da cena, já que a telenovela se caracteriza por trabalhar com várias tramas (ou núcleos) dentro da trama maior, do enredo que articula toda a produção.

A caracterização de Albieri, sua atuação, as consequências de seus atos, pode ser comparada com a caracterização do Dr. Victor Frankenstein. Assim como no romance de Shelley, a criatura de Albieri também se revolta contra seu criador, especialmente quando este descobre a verdade. Uma das cenas que destaca esse aspecto é a de Léo buscando informações sobre a ovelha Dolly numa banca de jornal. O jornalista mostra a Léo uma revista científica, mas ele não consegue ler, por estar “em língua estrangeira”. O desespero de Léo com a possibilidade de envelhecimento precoce que afetava o único ser do mundo que havia sido gerado da mesma forma que ele, cria um forte interesse pelas consequências da experiência científica perante a sociedade. O limiar entre realidade e ficção torna-se ainda mais tênue, destacando que, como solução narrativa, Glória Perez vai além da ficção científica e mergulha efetivamente no “discurso da ciência”.

Quanto o grande feito realizado por Albieri ameaça vir à tona, sua covardia se revela, o temor pelas consequências de seus atos o

assola com a mesma intensidade que o desejo de ser famoso, admirado, reconhecido por seu feito. Glória Perez busca, mais uma vez, na realidade o argumento para que as ações de Albieri sejam avaliadas ou analisadas pela população. No início do sétimo mês de exibição original da telenovela no Brasil (abril de 2002), os jornais de todo o mundo publicaram a notícia de que uma paciente do médico italiano Severino Antinori poderia estar grávida do primeiro clone humano do mundo. Essa notícia foi assimilada à trama e, muitas vezes, em seu laboratório ou nos devaneios em sua casa, Albieri se via nas manchetes dos jornais contestando Antinori e afirmando que ele havia realizado a primeira clonagem humana, já que sua “criatura” já estava com 20 anos e a do médico italiano ainda nem havia nascido. A personagem Albieri dialoga com o cientista da realidade. Ficção científica e divulgação da ciência se misturam mais uma vez. Não por acaso, nesse período *O Clone* atingia o auge de popularidade, registrando média de 54 pontos no Ibope, com pico de 62, sendo que no último capítulo a novela rompeu a barreira dos 60 pontos, sucesso repetido somente por *Senhora do Destino* (2005) e não mais alcançado desde então.

A autora de *O Clone* usa em seu enredo os dilemas que marcam a discussão sobre a clonagem na sociedade: o aspecto ético-religioso (vida criada artificialmente, confronto contra a ideia de Deus, questionamento sobre a alma; denúncia ao Conselho de Ética de Medicina). Mas os membros do Conselho de Ética não acreditam na existência de um clone humano, já com vinte anos de idade. Alguns cientistas defendem, inclusive, a impossibilidade de sucesso de uma experiência desse tipo. Quando sua própria mulher depõe contra ele, Albieri se acovarda definitivamente. Sua vaidade não suporta a submissão a qualquer tipo de censura. Prefere desaparecer, fugir para sempre, a enfrentar as consequências da ousadia de querer criar a vida.

Frankenstein recupera um antigo mito, sendo por isso mesmo chamado de “o moderno Prometeu”. O mesmo se repete em *O Clone*. Entretanto, ao contrário de Frankenstein, Albieri não destrói sua criatura. No confronto entre os dois, o amor supera os problemas e Léó e Albieri caminham juntos, ao final da novela, deserto adentro, rumo ao desconhecido.

A VEROSSIMILHANÇA OU: O DISCURSO CIENTÍFICO NA FICÇÃO

Para compor a trama científica no enredo de *O Clone*, Glória Perez utilizou como fonte reportagens sobre genética e clonagem publicadas nos jornais e revistas nacionais e internacionais, além de recorrer à consultoria de dois geneticistas e uma médica, medidas que revelam a preocupação com a verossimilhança. Esta busca no “real” foi inclusive usada como “saída narrativa” já que muitas vezes o noticiário científico entrou no enredo de *O Clone*.

A presença do cientista real Severino Antinori é um dos principais exemplos do limiar tênue entre ficção e realidade em *O Clone*. Quando este anuncia o “projeto do clone humano”, a notícia é assimilada pela telenovela, sendo alvo de discussão entre os cientistas da ficção, como se vê no diálogo a seguir, em que Albieri é apresentado ao geneticista Simonetti (Luiz Carlos Arutin) pelo presidente do conselho de ética, Dr. Vilela (Sérgio Mamberti):

(Vilela): Eu queria apresentá-lo ao Dr. Simonetti. Dr. Simonetti é extraordinário, um opositor ferrenho do Antinori.

(Dr. Simonetti): É claro, não se pode clonar um ser humano. Não dá pra aplicar essa tecnologia em seres humanos. Isso é bravata, mentira. Essa gente quer aparecer a todo custo e sai por aí vendendo enganos.

(Vilela): Essa também sempre foi a minha posição. É o que eu sempre digo a esses geneticistas que aparecem por aqui dizendo que vão fazer o clone, que já fizeram...

(Membro do conselho): O que é que não se faz por quinze minutos de sucesso...

(Simonetti): Pois eu desafio a qualquer um a me mostrar um resultado como esse. Não há hipótese nenhuma, senhores, uma experiência como essa não pode dar bons resultados.

(Vilela): Eu acho que nós todos aqui concordamos ple-

namente com o doutor Simonetti. Aliás, eu gostaria de me desculpar, Albieri, mas eu já cedi o horário da sua palestra ao nosso querido dr Simonetti. Eu tenho certeza que você vai compreender que, afinal de contas o Dr. Simonetti tem muito a nos dizer sobre o tema clonagem humana, hoje em dia é o centro das nossas discussões mundialmente.

(Albieri):É, eu estou vendo, realmente ele tem muito a dizer... (Albieri sai.).

Esta cena é marcada pela menção a fatos que foram divulgados nos meios de comunicação, pressupondo que o telespectador já os conhecia e conseguia identificar o que era real e o que era ficção. Por exemplo, que o geneticista Severino Antinori, existe na vida real e tornou-se famoso por defender a clonagem humana, tendo anunciado, inclusive, que o projeto de gerar um clone humano já estaria em andamento. Ficção científica e jornalismo científico se confundem.

Quando Antinori fez seu “pronunciamento”, muitas notícias enfocaram a incredulidade da comunidade científica em todo o mundo quanto a suposta realização da clonagem. Esta atitude foi também incorporada na telenovela, como se vê no diálogo acima. Simonetti afirma ser impossível aplicar as técnicas de clonagem de animais em seres humanos. O posicionamento recebe o reforço de Vilela, que já apresenta o colega como “extraordinário” por ser opositor de Antinori. Indiretamente, Vilela está dirigindo sua crítica a Albieri pois este já havia lido “confessado” ter realizado a clonagem humana, enfatizando a descrença no feito de ambos os cientistas (o da ficção e o da realidade). Justamente por não acreditar na realização da clonagem, Vilela retira Albieri da convenção substituindo sua palestra pela de Simonetti, com medo de que o cientista acabasse fazendo uma confissão pública.

Novamente, a autora usa como “saída narrativa” o mergulho nos fatos, misturando-os à trama. Em nenhum momento se faz a clara menção de que Antinori é uma “figura” real e apenas os telespectadores que acompanham mais atentamente as notícias científicas

divulgadas nos jornais são capazes de perceber a mistura entre a ficção e a realidade. A construção da narrativa leva, até mesmo, a certa rivalidade entre Albieri e Antinori no que se refere a quem teria realizado a primeira clonagem humana. Um cientista fictício e outro real numa verdadeira “batalha de egos”.

Até mesmo entre os telespectadores que acompanhavam os noticiários e sabiam que Antinori era “real”, a rivalidade entre este e o cientista fictício poderia levar a certa desconfiança sobre o exercício da ciência, nos laboratórios fechados, distantes da maioria da população, cujos resultados nem sempre chegam ao domínio público. *O Clone* acaba despertando a indagação: será que o clone humano já existe? Este ar de desconfiança suscitado pela telenovela provocou diversas críticas a Glória Perez por parte da comunidade científica brasileira.

Uma das principais críticas dirigidas à autora quanto à abordagem da clonagem em sua narrativa se deu, justamente, pela construção de seu “cientista”, considerado pela comunidade científica como totalmente desprovido de ética, o que poderia levar a uma construção de imagem negativa quanto ao exercício da ciência na “vida real”.

Apesar de trabalhar com ficção científica (já que ainda não se provou ser possível realizar a clonagem de seres humanos) Glória Perez utiliza como “solução narrativa” o discurso da ciência, o jornalismo científico e alcança o objetivo que muitas vezes o jornalismo científico não consegue atingir – a promoção do debate público. O sucesso se dá porque, seguindo a lógica da narrativa da telenovela, Glória Perez fala, através de seus personagens, a linguagem que o público leigo consegue entender.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Caminhando pelas areias do deserto, Leo chama Albieri de pai e lhe pergunta:

(Leo): Pai, por que você não cria uma pessoa igual a mim?

Cria uma pessoa igual a mim, então!

Albieri não responde, apenas pede a Leo que não o siga, que volte para casa, que procure por Ali. Leo apóia a mão

sobre o seu ombro e o acompanha pelo deserto, rumo ao desconhecido. Enquanto caminham, ouve-se a narração de Ali, precedida por uma fala de sua esposa Zoraide.

(Zoraide): Albieri é um deus e não sabe o que fazer da sua criatura.

(Ali): Quis tomar o lugar de Ala, e Ala o segurou pelo topete. Ele é o senhor do céu e da terra e de tudo que se passa entre o céu e a terra, só Ele tem a chave de todos os mistérios. Ele criou tudo que existe, criou os humanos e pendurou no pescoço de cada um o seu destino.

(Segue narração de Ali): O juiz reconheceu Deusa como a mãe de Leo. Leônidas foi considerado o pai e Deusa, a mãe. O destino de Deusa era esperar o filho. Esperou por ele antes de nascer e esperava agora, depois dele crescido e vive de fazer seus shows enquanto espera. Edna e Amália estão no Marrocos à procura de Albieri. Edna precisa dar sentido à sua vida e Amália precisa provar que seu livro não é ficção científica. Ivete teve gêmeos e na casa de Leônidas começa tudo de novo. Jade e Lucas são felizes. E foi para isso que Ala criou os humanos: para serem felizes...

Assim terminava, no dia 15 de junho de 2002, a telenovela *O Clone*, alcançando 69 pontos de audiência. Por quase nove meses, na exibição original, a sociedade brasileira acompanhou o “feito” de Albieri – a criação de um clone humano e todos os dilemas éticos, religiosos, sociais, jurídicos que despertou.

Glória Perez articulou no enredo de *O Clone* características do gênero ficção científica, mas não apenas inspirou-se na Ciência como esses, ao contrário, utilizou o seu discurso efetivo fazendo assim a combinação entre ficção e jornalismo científico, motivo pelo qual a discussão sobre clonagem invadiu os meios de comunicação, as rodas de discussão, ganhou o espaço público.

Exemplo disso é o estudo realizado por Guerra (2004) que aponta que de outubro de 2000 (exatamente um ano antes de *O Clone* ir ao ar) a 15 de junho de 2002 (data do último capítulo), 86 das 410

reportagens sobre ciência publicadas na revista IstoÉ e 22 das 167 publicadas na revista Veja enfocaram genética. Isso demonstra que não apenas a realidade entrou na ficção como também esta agendou o conteúdo noticioso do jornalismo brasileiro.

Ao misturar os elementos característicos da telenovela ao discurso da ciência, Gloria Perez trabalhou um conteúdo científico de maneira “didática”, próxima do linguajar, do entendimento do público leigo. Ainda que se possa fazer críticas à simplificação e muitas vezes “sensacionalização” deste discurso, o grande mérito da autora foi justamente promover o debate acerca da clonagem, fazer a discussão sair dos laboratórios, do “mundo da ciência” e ganhar as ruas.

Gloria Perez realizou na ficção um antigo sonho humano e fez isto colocando todos os seus temores e receios sobre este “desejo”. *O Clone* resgata uma das temáticas mais recorrentes na literatura de ficção científica: o sonho humano de recriar a vida. Por milhares de anos este sonho foi realizado por várias pessoas, de muitas formas, em muitas versões. Não pelos cientistas, mas pelos escritores, pela literatura, pela ficção, como nesta telenovela. A primeira e talvez mais famosa dessas “criaturas” foi a idealizada por Mary Shelley, através das mãos de seu Dr. Victor Frankenstein.

A autora Glória Perez, através de sua telenovela *O Clone*, levou aos lares brasileiros e, graças à globalização, a muitos lares de outras partes do mundo, a mesma metáfora apresentada por Mary Shelley no ano de 1818. A criatura Frankenstein ressurgiu, e de fato tem ressurgido muito nos últimos anos, sobretudo através de filmes de ficção científica. Na telenovela, Frankenstein ressurgiu na figura de Léo – o clone de um ser humano.

Não se pretende aqui fazer uma comparação entre essas duas narrativas, tão distantes no tempo e distintas em seus formatos e períodos históricos. Faz-se apenas uma alusão à história de Mary Shelley, a primeira a concretizar o sonho da criação da vida artificialmente. Embora caracterizados de maneira diferente, Léo também não possui “um lugar neste mundo” como fica claro no último capítulo da telenovela e recorre ao anonimato, ao incerto, ao desconhecido. Não sabemos seu destino. Diferentemente da criatura

Frankenstein, Léo não se rebela contra seu criador, ao contrário, vê nele a única pessoa capaz de lhe fornecer um lugar no mundo, dar sentido à sua existência.

Assim como Shelley, Glória Perez não nos deixa um destino “certo” para sua criatura. Em comum entre as duas narrativas fica para o imaginário do leitor/telespectador o futuro desses seres que, se não foram criados por Deus (ou Ala, como define o personagem Ali, atuando como narrador no último capítulo de *O Clone*), poderiam ter lugar entre os humanos? Ambas as autoras “conversam” conosco e nos questionam sobre suas criações: podemos coexistir? Qual a consequência dessa criação?

Se como coloca Foucault (1999), o discurso é sempre um instrumento de poder, ainda que tenha afirmado não querer determinar posturas frente à clonagem, Glória Perez⁷ deixa bastante clara sua posição frente ao tema. As falas de seus personagens, os narradores que escolhe para contar sua história, o destino que dá aos personagens, tudo isso ajuda a construir uma postura frente à clonagem. Conforme Eco (1986), sempre que escrevemos um texto, idealizamos um leitor-modelo e o escrevemos não apenas para criar este leitor mas também para moldá-lo, reforçá-lo. “Prever o próprio leitor-modelo não significa somente ‘esperar’ que ele exista, mas significa também mover o texto de modo a construí-lo” (p. 40). O mesmo vale para a narrativa da telenovela, ela não é desprovida de intencionalidade.

Muitas questões importantes perpassam a novela *O Clone*: o conhecimento científico, a ficção científica, as crenças religiosas, o uso de drogas, o imaginário, os tabus e os medos populares. Apesar das críticas sofridas quanto a maneira superficial com que abordou a clonagem e, sobretudo, pelo modo como caracterizou seu “cientista”, o grande mérito de Glória Perez e a principal contribuição de sua narrativa foi de propiciar a reflexão sobre os limites éticos e morais do avanço do conhecimento. Ao agendar as discussões e inclusive provo-

⁷ A autora afirmou em muitas entrevistas que jamais clonaria sua filha, Daniela Perez, assassinada por seu colega de elenco, Guilherme de Pádua, enquanto participava da novela *De corpo e alma* (1993), também escrita por Glória Perez. Esta afirmação reforça o posicionamento da autora frente à clonagem, posicionamento este que perpassou sua telenovela.

car o interesse dos meios de comunicação para a divulgação científica, *O Clone* prestou contribuição à popularização da ciência no Brasil.

O Clone, como muitas das produções literárias de ficção científica, esteve voltada às discussões de seu tempo, partindo da Ciência e antecipando as possíveis consequências do exercício antiético do progresso científico. *O Clone* demonstra que a telenovela pode também ser desencadeadora do debate público de temáticas relevantes para o desenvolvimento da sociedade, o questionamento de valores e contribuir para o processo de transformação social. Como diz Martin-Barbero (2003), não podemos ignorar a capacidade de mobilização que a telenovela, na América latina, consegue propor. Para o bem ou para o mal, este produto é o principal agente de mediação cultural em nosso país. *O Clone* foi um exemplo claro disso.

REFERÊNCIAS

ECO, Umberto. *Lector in Fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

FOUCAULT, M. Por trás da fábula. In. Estética: literatura e pintura, música e cinema. **Coleção Ditos e Escritos**, vol. III. Organização de Manoel Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense, 2001.

FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**. 5. ed. São Paulo: Loyola, 1999.

GUERRA, Regina Coeli de Araújo. A clonagem humana na novela das 21h. **Revista Comunicação e Saúde**. vol. 1, n.1, dez. 2004.

MESQUITA, Samira Nahid de. **O enredo**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1987.

QUINTANA, Haenz Gutiérrez. **Os discursos da ciência na ficção**. **Revista ComCiência**. Disponível em: <<http://www.comciencia.br/reportagens/2004/10/10.shtml>>. Acesso em: 10 de dez. de 2022.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1970.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

SODRÉ, Muniz. **Best-seller**: a literatura de mercado. 2. ed. São Paulo: Ática, 1988.

TAVARES, Bráulio. **O que é ficção científica**. São Paulo: Brasiliense, 1986

SHELLEY, Mary. **Frankenstein ou o moderno Prometeu**. Edição comentada. São Paulo: Zahar, 2017.



Renata Caleffi
Nádia Moccelin

8



8

PACTO BRUTAL: UMA RELAÇÃO ENTRE MEMÓRIA, TELEJORNALISMO E CONSUMO EM TELAS NA CONSTRUÇÃO DE NOVAS NARRATIVAS MIDIÁTICAS

*Renata Caleffi*¹

*Nádia Moccelin*²

As formas de produção, consumo e distribuição de conteúdos audiovisuais sofreram vários impactos nos últimos anos. O motivo? A ampliação dos serviços e cobertura da internet em todos os cantos do mundo, além da pandemia de Covid-19, que fez com que as pessoas passassem mais tempo em casa. Junto com as facilidades de acesso, usuários e produtores de conteúdos se deparam com as amplas possibilidades da convergência digital e cibercultura, que intensificam a participação em todas as etapas da construção comunicativa.

¹ Doutora em Políticas Públicas (4P- UFPR), Mestre em Comunicação (PPGCOM - UFPR), Jornalista. Professora colaboradora do curso de Comunicação Social da Universidade Estadual do Centro-Oeste (Unicentro). E-mail recaleffi88@gmail.com

² Mestre em Comunicação (UEL), Jornalista. E-mail nadiamoccelin@gmail.com

Os novos processos convergentes estão em diferentes lugares, mas principalmente na palma da mão dos usuários. Isso porque, seu consumo é, em boa parte, marcado pelo uso de *smartphones*. O ambiente virtual, especialmente os vistos e produzidos pelas plataformas *streamings*, vem ganhando força com públicos variados, atingindo números cada vez mais expressivos. O novo modelo de negócio das plataformas digitais amplia o consumo em novas telas, ou seja, tira a exclusividade da televisão convencional e do computador e leva o consumo para todo e qualquer lugar.

Com mais pessoas consumindo online, o reflexo chega diretamente na distribuição dos conteúdos. Em pesquisa divulgada pela Revista Exame³, é apresentada uma queda no consumo de televisão paga no Brasil, ao mesmo tempo em que cresce aceleradamente o consumo por meio de redes IPTV (método de transmissão de sinais televisivos por meio de redes IP). O motivo, de acordo com a reportagem, é tanto pela pirataria quanto pelo aumento das assinaturas em *streamings*. Navarro (2018) aponta que empresas do setor de TV por assinatura dos Estados Unidos e Brasil vem acompanhando quedas em seus assinantes ano após ano.

Outra pesquisa da Kantar Ibope Media, divulgada pela Forbes⁴, apresentou que houve um aumento no consumo de TV online no período pandêmico. Foram acrescentados 37 minutos diários entre o tempo já consumido pré-pandemia. Entre os entrevistados, 33% buscaram as plataformas *streaming* para entretenimento. Junto com a notícia do aumento do consumo, tem-se ainda o acréscimo da receita dos meios e o mercado brasileiro como promissor quando o assunto é esse tipo de consumo.

Se há um aumento no consumo de conteúdos em plataformas *streaming*, a produção de novidades não deve (nem pode) ficar estagnada. Por isso mesmo, grandes produções multiplataformas têm feito a diferença no cenário. Um dos sucessos mais emblemáticos é, sem dúvidas, as adaptações das histórias reais, como a série O Caso

³ Disponível em: <https://exame.com/bussola/tv-por-assinatura-desidrata-no-brasil-170-mil-a-menos-por-mes-em-2021/>. Acesso em setembro de 2022.

⁴ Disponível em <https://forbes.com.br/forbes-money/2021/03/um-ano-depois-do-inicio-da-pandemia-plataformas-de-streaming-contabilizam-ganhos/> Acesso em: jul. 2022.

Evandro, da Globo Play, ou a série ‘Elize Matsunaga: Era uma Vez um Crime’, da Netflix. Ambas reforçam a potencialidade dos conteúdos audiovisuais em novas plataformas e se tornam em aliadas dos profissionais que atuam na comunicação, incluindo jornalistas, que constroem a informação com mais participação, interação e aproximação entre as partes – tais características essenciais no jornalismo atual que mescla digital com outros dos meios denominados “tradicionalistas”, como rádio e televisão.

Mais consumidores, mais produções. Essa é a máxima observada. No entanto, será que esses conteúdos produzidos estão sendo feitos com as premissas da comunicação digital e conseguem incorporar conteúdos de transmidialidade? E mais, como isso é realizado?

Pensando exatamente nesses questionamentos, objetiva-se refletir sobre as práticas da produção de conteúdo streaming no Brasil, notando especificamente a produção *Pacto Brutal: o assassinato de Daniella Perez*. A produção da HBO Max foi o título mais assistido do mundo por três semanas consecutivas no catálogo da plataforma. A análise leva em consideração as práticas convergentes e de transmidialidade, mas também avança em outros aspectos.

O olhar também está sobre a presença de temáticas antigas voltadas a casos marcados na memória social coletiva e que neste contexto transmidiático, têm destaque nas produções de grande alcance lançadas nessas plataformas. Apesar de fornecer conteúdos abertos de jornalismo dentro das plataformas streamings, há um questionamento sobre como esses conteúdos têm conseguido destaque nacionalmente, impulsionando formatos antes excluídos da televisão aberta – ou pelo menos dos canais mais tradicionais de TV no Brasil.

A visibilidade das plataformas fomentou, pouco a pouco, o consumo de produtos audiovisuais diferentes ou os conteúdos jornalísticos que se adaptaram a esse novo formato? A escolha de tais pautas seriam estratégias utilizadas pelos profissionais contemporâneos para fidelizar a migração do público consumidor das mídias tradicionais para os serviços de streaming ou caracterizam a abertura de uma nova tendência às produções jornalísticas atuais?

MÚLTIPLAS TELAS: O CONSUMO NA ERA DIGITAL

Jenkins (2016), ao trabalhar a era da convergência, demonstra que os fluxos de informações nos tempos modernos têm propiciado uma comunicação nenhum pouco estável, ou seja, cheia de fluxos e novas possibilidades. Cabe aos integrantes desse universo transformarem a sua própria participação num processo agora entrelaçado. Não mais fechado, exclusivo ou unidirecional, mas amplo, participativo, envolvido e aberto.

Dessa maneira, as relações entre os produtores de conteúdo e o público avançaram, principalmente no sentido de quebra de fronteiras e delimitações estruturais. A internet se torna cada vez mais propícia ao desenvolvimento de novas possibilidades e o indivíduo é um agente capaz de atuar nos processos de construção da informação. Isso significa que ele além de consumir determinado conteúdo, também interage, curte, compartilha, comenta, sugere pautas, corrige, etc. É um indivíduo ativo no processo comunicacional, e não mais apenas um receptor passivo inserido no processo do consumo de informação.

Essas novas audiências, formadas por um público cada vez mais online, podem ser muito positivas. Nesse cenário atraente, os processos de comunicação se tornam altamente eficientes, combinando mais elementos para chegar ao objetivo central: a própria comunicação. Tem-se, portanto, um processo híbrido na construção da comunicação, auxiliando na partilha da mesma e na sua construção cada vez mais participativa. É exatamente o que Barsotti (2018) constata, ao explicar que produtores e consumidores de conteúdo hoje dividem a mesma esfera, a qual os mais variados atores podem estar inseridos. A produção e a troca de informações é realizada por meio de múltiplos sentidos e em todos os processos e plataformas de distribuição desse conteúdo. Desse modo, a construção passa por uma participação e envolvimento (também chamada de engajamento) de atores antes excluídos do processo. Público e produtores interagem em processos mais abrangentes e expostos em diversos locais.

Retoma-se aqui o conceito de convergência digital, que para Jenkins (2016, p. 30), é o lugar onde: “as velhas e novas mídias colidem, onde a mídia corporativa e mídia alternativa se cruzam, onde o poder do produtor de mídia e o poder do consumidor interagem de maneiras imprevisíveis”. Assim sendo, os processos convergentes explicados relatam exatamente essa possibilidade de construção e distribuição de conteúdos multiplataformas, convergindo efetivamente entre os processos das mídias mais tradicionais, como rádio e televisão, e invadindo a internet de maneira emblemática.

Canavilhas (2013) aponta que o atual cenário multimídia promove uma união entre os meios, que não mais concorrem, sendo então complementares na lógica de produção e distribuição de conteúdos. Para o autor (2013, p. 33): “O cenário atual é de atuação conjunta, integrada entre os meios, conformando processos e produtos, marcado pela horizontalidade nos fluxos de produção, edição e distribuição dos conteúdos, o que resulta num continuum multimídia de cariz dinâmico”.

Complementando o exposto por Canavilhas, Barbosa e Torres (2013) concluem que não faz mais sentido manter o termo digital para esses novos processos que estão online, justamente porque há uma integração entre a lógica e natural entre o analógico e o digital, o que é um reflexo exposto da Convergência (e suas causas e consequências). Não há mais os novos ou velhos meios, há uma possibilidade multimídia ou não.

Ultrapassando a ideia de que o telejornalismo pode (e deveria) ser feito apenas na televisão, há tempos se discute a importância do trabalho multiplataforma como ferramenta de aprimoramento e complementação do formato de telejornalismo convencional. Essas multiplataformas refletem na produção já pensada para os novos formatos e também em segunda tela.

Ressalta-se pela perspectiva dos estudos de convergência e jornalismo digital, que os processos convergentes tratam do fluxo acelerado de mercados midiáticos com o fluxo migratório dos públicos, aos quais, na busca pela experiência, vão até onde desejarem e encontram subterfúgios para tal. É sabido, portanto, que os

usuários estão mais ativos nos processos e não mais atuam como agentes passivos que apenas consomem a informação veiculada no telejornal. Eles avaliam, produzem, fazem circular por recomendação, disponibilizam links, etc. E tudo isso auxilia na construção do fazer jornalístico, que faz parte de uma nova realidade de consumo e experiências tanto para usuários quanto para profissionais.

Durante a pandemia de Covid-19, os públicos mudaram seus hábitos de consumo e de cotidiano. Muito porque, o distanciamento social obrigou pessoas a ficarem mais tempo em casa e, com isso, mais tempo diante das telas. Uma pesquisa divulgada pela Forbes mostra exatamente que esse maior tempo em casa resultou em um aumento global no número de assinaturas em plataformas streaming (26%), representando mais de 230 milhões de novas contas associadas. Além disso, o número total de assinaturas ultrapassou a marca de 1 bilhão de conexões em 2020. Levando em consideração que muitas dessas contas podem ser compartilhadas ou utilizadas por usuários diferentes, o número de pessoas com acesso ao novo canal é realmente enorme. Ao mesmo tempo, as plataformas têm se mostrado eficientes no aumento de receitas, representando um acréscimo de 34% no último ano.

Adaptação ao novo mercado tem sido eficiente para canais de televisão, incluindo a Globo, que tem hoje a sua própria plataforma *streaming* (Globoplay), mas também empresas conhecidas no mundo, como HBO (*streaming* HBO Go) e Disney (Disney +). Para além das empresas tradicionais, a plataforma *streaming* também fomentou empresas especializadas no ramo, como a Netflix e ainda a adaptação de empresas que atuavam em ramos diversos, como Amazon, que fundou a Amazon Prime Vídeos, a Apple, fundadora da Apple TV + e o Youtube, com o Youtube Premium.

As plataformas citadas, juntamente com a Looke e Telecine Play, são as 10 plataformas *streamings* mais usadas no Brasil quando ao assunto é audiovisual, segundo dados da pesquisa da Kantar Ibope (2020)⁵. Isso significa que essas plataformas abarcam o maior

⁵ Disponível em <https://www.kantaribopemedia.com/consumo-de-video-bate-recorde-no-brasil/> Acesso em agosto de 2021.

público que consome conteúdos audiovisuais e que está pagando para obter esses conteúdos – que podem ser de entretenimento, mas também podem ser jornalísticos.

Na tentativa de prever o que aconteceria com o jornalismo a partir das perspectivas do universo digital, muitos pesquisadores destacaram que o espectador estaria menos disposto a pagar pela informação, comprometendo a viabilidade dos modelos de negócio que existiam no início dos anos 2000. De fato, o modelo de negócio estava comprometido, no entanto, a primeira afirmativa se comprova apenas em partes.

É fato que as pessoas sempre estiveram pouco dispostas a pagar pela informação, muito por consequência da ideia de que o jornalismo é um bem público e que deve chegar a todos, sem exceção. O que se esquecia, no entanto, é que a notícia é considerada uma mercadoria, sendo necessário ter rentabilidade no contexto geral. Por ser considerada uma profissão essencial, ainda mais em período pandêmico,

MEMÓRIA E PODER NAS NARRATIVAS AUDIOVISUAIS

Os conflitos por memória fazem parte de narrativas históricas desde as primeiras pinturas, obras em série, até a chegada dos documentos escritos. Conforme Jacques Le Goff (2003), a memória é utilizada como ferramenta de dominação e legitimação para perpetuar nomes e episódios na história. A memória é a disputa e o que está em jogo não é somente o poder, mas também a identidade.

Nas civilizações antigas, os reis criavam “instituições-memórias: arquivos, bibliotecas, museus” (LE GOFF, 2003, p. 429) para fazer da memória a história oficial. Sob essa ótica, o que podemos considerar como instituições-memórias atualmente? Quais os meios que utilizamos e recorreremos hoje para narrar e buscar espaço na história oficial? Quais grupos sociais têm acesso a esses meios?

Estudioso do tema, Michael Pollak (1989) identifica que a memória e a unicidade de discursos que cercam o universo dos grupos e das comunidades é uma forma de defesa e de luta por espaço, identidade individual e coletiva, história e existência. “Isso significa

fornecer quadros de referências e pontos de referência” (POLLAK, 1989, p. 9).

Essa relação profunda dos grupos com referências do passado, tem o intuito de fortalecer a sensação de um lugar de vínculo, de complementariedade, de permanência. Em muitos deles, a memória se alia à oralidade, como ferramenta de perpetuação e transmissão, de fatos e ocorrências marcantes, positivas ou negativas. São assim, para os novos integrantes, memórias não vividas, mas herdadas, denominadas por Pollak como acontecimentos e memórias vividas por tabela.

Para o autor, isso ocorre a partir de grandes acontecimentos regionais ou locais que traumatizaram ou marcaram tanto a comunidade ou região envolvida, que, acaba por ser transmitida por diversos anos ou séculos, com um nível de identificação sólido e incontestável (POLLAK, 1992). Desse modo, o autor categoriza que os acontecimentos são fatores fundamentais para a constituição da memória.

Além deles, outros dois elementos integram esse universo: os lugares e as pessoas. “Esses três critérios, [...] conhecidos direta ou indiretamente, podem obviamente dizer respeito a acontecimentos, personagens e lugares reais, empiricamente fundados em fatos concretos. Mas pode se tratar também da projeção de outros eventos” (POLLAK, 1992, p. 202).

Esse último elemento da memória – a sua organização em função das preocupações pessoais e políticas do momento – mostra que a memória é um fenômeno construído. “Quando falo em organização em nível individual, quero dizer que os modos de construção podem tanto ser conscientes como inconscientes. O que a memória individual grava, recalca, exclui, relembra, é evidentemente um verdadeiro trabalho de organização” (POLLAK, 1992, p. 204). Na presente pesquisa, quais grandes lutas por memória e identidade a família e amigos de Daniella Perez enfrentaram desde seu assassinato?

Esse trabalho de seleção, em que tanto se grava quanto se exclui, deve ser compreendido também por sua ligação com a identidade, tanto individual quanto do grupo. O modo como a comunidade ou o indivíduo quer ser visto, reconhecido, lembrado e apresentado pela história está diretamente ligado ao trabalho de organização

das memórias e das lembranças. Como consequência, documentos escritos e visuais podem refletir tal projeção, que atua tanto como uma forma tanto de resistência quanto de identificação.

Na série objeto desse estudo, que versão se busca projetar na narrativa construída? Na sociedade atual, as produções audiovisuais, pautadas na força do consumo em telas, podem ser consideradas nossas instituições-memórias? Buscando respostas à essas inquietações é que a presente análise se debruça ao estudo de qual projeção o conteúdo audiovisual *Pacto Brutal: O assassinato de Daniella Pérez* teve como intuito construir, multiplicar e consolidar na memória social atual. Por que a nova narrativa sobre o caso foi contada por meio de uma produção audiovisual? Qual o impacto dessa escolha para a disputa de memória?

PACTO BRUTAL: UMA CONVERSA ENTRE O JORNALISMO DIGITAL E OS ESTUDOS DE MEMÓRIA

Com mais possibilidade de fazer jornalismo de diferentes maneiras dentro das plataformas *streamings*, o conteúdo audiovisual passa por transformações na produção desses conteúdos. Há adaptações, releituras, coberturas emblemáticas passando pelo processo de rememoração e recirculação da própria informação. O que, dentro do jornalismo pensado para os meios digitais é a consolidação da efetividade da informação construída para tal meio.

Nessa mescla de produções diversificadas que levam o jornalismo à plataformas e formatos, um comportamento dos serviços de *streaming* tem sido a aposta em deslocar o jornalismo policial e o telejornalismo para dentro de outras produções nas multiplataformas. A prática do jornalismo investigativo, com foco em casos de grande repercussão na história recente do país, tem conquistado um amplo espaço nos serviços de *streaming*, com produções nacionais amplamente baseadas em dados e coberturas do telejornalismo brasileiro.

Como consequência desse novo universo de consumo e produção de conteúdos, as indústrias de mídia buscam alternativas em plataformas, formatos e conteúdos diversificados para engajar seu

público, a fim de conquistar uma participação mais efetiva que gera audiência. Para atrair esse público, as empresas mesclam conteúdos de entretenimento, jornalismo e conteúdos diversos.

Se antes, conforme explica Zago (2014), tinha-se como necessidade a venda da notícia e dos jornais (bem como de propagandas), nos tempos atuais a preocupação volta-se também para os acessos e tempo em cada conteúdo produzido. Além disso, em tempos digitais a recirculação, a participação e o engajamento propiciam aos canais mais visibilidade. Isso pode resultar em um aumento no número do consumo das notícias - que circulam e recirculam com maior intensidade.

O caso da série documental *Pacto Brutal: O Assassinato da Atriz Daniella Perez*, lançado em 2022 pela HBO Max é um reflexo dessa nova forma de fazer telejornalismo e consumir em telas diferentes. Em menos de um mês no ar, a série foi a mais consumida na história da plataforma, alcançando índices recordes. E tal sucesso já traz novas formas de pensar no mercado em expansão. Em setembro de 2022, a HBO anunciou que começou as produções de um documentário sobre o caso Henry Borel, também conteúdo de grande apelo midiático e inserido no imaginário brasileiro.

Retomando a série *Pacto Brutal*, as estratégias de lançamento e da série demonstram a importância de alguns conceitos da convergência, incluindo a circulação da informação, construção coletiva e recirculação de conteúdos. Entre as estratégias adotadas está a divulgação de trailer e *spoilers* da série, além de entrevistas com as pessoas destaque da série, como Glória Perez (mãe da atriz) e fotos do crime - que reforçam a aproximação com a realidade e possibilidade de circulação de novos conteúdos, não divulgados na época do crime.

Mesmo sendo um conteúdo pago (visto que o usuário paga pelo uso da plataforma), a série teve altos índices de audiência, diminuindo a relação de que as pessoas não estão dispostas a pagar pelos conteúdos jornalísticos. Tem-se, como primeira consideração, portanto, que elas podem até pagar pelos conteúdos, desde que sejam específicos e de seu interesse (ou grandes produções). O modelo de negócio para essa forma de telejornalismo fomenta a profissão e estimula novos conteúdos.

Mas para conseguir alcançar esse sucesso, um recurso é muito eficaz: o uso da memória. De que forma? Vamos entender: a familiaridade com o assunto chave da produção, com a linguagem das narrativas exibidas e a atualização do discurso são componentes que têm integrado essas séries de sucesso. Ou seja, nota-se na natureza destes produtos dos *streamings* a dicotomia entre novo e o já conhecido. Ao mesmo tempo em que se investe em uma nova linguagem, novas plataformas e estratégias de comunicação convergente; há também uma relação profunda com aquilo que já nos é conhecido e será evocado pela memória.

As próprias inserções de matérias jornalísticas e produtos da imprensa da época são um exemplo: ao ver aquelas imagens familiares nas multiplataformas, temos o acionamento de gatilhos. Nos identificamos com os acontecimentos, os lugares e as pessoas envolvidas e nosso movimento de memória desperta lembranças e gera identificação. Neste contexto, é válido citar Nichols (2005) que compreende que o “suporte imagético dos vídeos nessas produções estimula, segundo o autor, a epistemofilia “(o desejo do saber) no público. Transmitem uma lógica informativa, uma retórica persuasiva, uma poética comovente, que prometem informação e conhecimento, descobertas e consciência” (NICHOLS, 2005, p 70).

No caso das inserções de conteúdos jornalísticos, a identificação é facilitada ainda porque há, de um modo geral, uma familiaridade no consumo do público a essas narrativas. Suas estruturas, através de métodos e técnicas específicas, garantem que quase todo acontecimento pode ser encaixado no formato de notícia.

Outra chamariz dessas produções, que revelam esse casamento com a memória, é a escolha por temas consagrados no imaginário social e popular, como política, religião, matrimônio e, no caso da série aqui analisada, as novelas. São temas e histórias cujas narrativas estão fortemente presentes na memória coletiva.

Há que se pontuar, de forma meritória, neste caso, a relevância, o espaço e a notoriedade que as novelas possuem na vida das famílias brasileiras. Fontes riquíssimas de identificação popular, propulsores de tendências e comportamentos, as novelas encontraram no

Brasil, uma entrada e aceitação do público muito singular. É indiscutível que diversas produções nacionais marcam o imaginário e a memória dos brasileiros até hoje, inclusive, esse sucesso e apego emocional às elas embasam e sustentam, até os dias atuais, o programa Vale a Pena Ver de Novo, no canal da Rede Globo, na TV aberta, com índices de audiência satisfatórios e, por vezes, estrondosos, ao reprisar novelas já exibidas.

O sucesso desse formato é, inclusive, citado por diversas vezes na série. No primeiro episódio, há inserções de repórteres internacionais tentando contextualizar para o resto do mundo, a relevância e envolvimento dos brasileiros e brasileiras com as tramas de novelas e, conseqüentemente, com qualquer fato que envolva os atores do elenco, sobretudo, um assassinato. “Cada dia uma nova guinada na que parece ser a história mais estranha da TV”, diz uma jornalista internacional. “Telenovelas não são exclusividade dos EUA, tampouco assassinatos, Brasil tem os dois de uma vez só”, declara uma jornalista americana. Outra repórter internacional pontua que, “para muitos que assistiam à novela, Daniella Perez era como um membro da família. A morte de Daniella Perez chocou o país como nenhum outro acontecimento recente”.

Assim, a escolha da temática desta série foi, com certeza, uma aposta na memória coletiva de uma sociedade massiva que respirava e ainda respira novela, sobretudo a exibida às 21h. Naquele mesmo dia, em 28 de dezembro de 1992, o presidente do Brasil, Fernando Collor de Mello renunciou ao cargo, fato histórico para o país, mas que foi fortemente minimizado e ofuscado pela notícia da morte da atriz brasileira. “O presidente da República havia renunciado, mas o assassinato foi o assunto do dia”, diz outro jornalista.

Mas, se para algum telespectador, ainda restam dúvidas do diálogo entre a série *Pacto brutal*, o jornalismo digital, o telejornalismo e os estudos de memória, a primeira fala, do primeiro episódio, responde a todos os questionamentos. “Eu sempre quis contar essa história. Eu sempre quis que a verdade dessa história aparecesse, que essa história fosse contada da forma como ela aconteceu e não que ela permanecesse contada como uma novela barata, como um

folhetim barato, que é como ela ficou na memória das pessoas”, (PACTO, 2022).

Mudar a narrativa, ressignificar e disputar a memória: é essa a intenção da família ao participar da produção. Glória Perez sinaliza, sem delongas, que busca contar sua versão e construir uma nova memória sobre o fato. Mas, afinal, com quem ela disputa essa memória? Quem trabalhou na construção da memória consolidada 30 anos atrás?

De forma reiterada, é possível perceber dois alvos principais: 1) os criminosos; que apresentam, segundo Glória Perez e a família, versões mentirosas sobre o comportamento e índole de Daniella, e narrativas distorcidas do dia do crime; 2) a imprensa; a qual, ela constantemente pontua críticas e cita como fortalecedora de discursos vazios de verdade, com maior espaço para versões dos assassinos e especulações, do que para investigações e elucidação de falsas afirmações após a condenação dos acusados, assim como desrespeito à memória da filha como pessoa e não apenas como atriz.

E por que, depois de 30 anos, ainda existe polêmica? Porque a memória é poder e sempre está em disputa. Neste caso, não se trata apenas da memória da Glória Perez, mãe da vítima, mas de todo um grupo composto por amigos e familiares que, através dessa memória, formam uma comunidade. O ponto de vista do grupo constrói e procura fixar a sua imagem para a história (BOSI, 1994, p. 67). A série é o produto desta tentativa.

Neste contexto, onde o objetivo é que a memória tanto coletiva quanto individual seja evocada ou discutida, vários são os suportes ou extensões: a memória a partir de um cheiro, de um barulho, um gesto, um objeto ou despertada por uma produção fílmica, um documento escrito, um arquivo de áudio, uma fotografia. Na produção em análise, temos o recurso da série em si – que se consolida como esse objeto – e as fotografias (de álbuns familiares e de revistas) usadas dentro da própria série para trazer novos elementos de memória, acionados a partir da imagem, a fim de enriquecer a narrativa audiovisual.

Bosi (1994), a partir da compreensão de Pollak acerca da memória como campo de luta e poder, diz que falar de memória é também fa-

lar de ética e de poder. Nesses casos, para a autora, os juízos de valor aparecem com mais força e insistência. “O sujeito não se contenta em narrar como testemunha histórica ‘neutra’. Ele quer também julgar, marcando bem o lado em que estava naquela altura da história, reafirmando sua posição ou matizando-a” (BOSI, 1994, p. 453).

Essa é uma característica constante e permanente ao longo de toda a produção analisada. Todas as entrevistadas e entrevistados, sem exceção, marcam muito bem de que lado estão, sua opinião e visão sobre o crime, pontuando claramente quem é a vítima e quem são os culpados. Não há, em nenhum momento, a abertura ou presença do contraditório, com a versão atual dos condenados que, inclusive, estão em liberdade. Tal escolha evidencia claramente a posição e intenção da narrativa audiovisual construída. É um material da memória coletiva do seu grupo produtor, que vê na série, um instrumento e recurso de resistência à sua identidade e história.

A partir do entendimento de que é do presente que parte o chamado ao qual a lembrança responde, Bosi aproxima-se das ideias do estudioso Maurice Halbwachs, no entendimento de que lembrar, mais que reviver, é refazer, reconstruir, ressignificar as recordações do passado, com as ideias de hoje, ciente de que é nessa lembrança, e na rememoração, que o passado sobrevive (BOSI, 1994).

Exemplos ainda presentes dessa realidade aparecem em outros momentos da série. Um deles, em que Glória Perez, já no primeiro episódio, relembra fatos da filha e constata suas impressões a partir do olhar de hoje. Ao lembrar a ligação de Guilherme de Pádua, outro exemplo, de certo modo, ele admitiu que estava envolvido no que tinha acontecido. Porém, naquele momento do fato, jamais passara na cabeça da escritora que a filha poderia estar com o ator - ou que ele pudesse ter cometido o assassinato.

Silva (2016) reforça essa presença da memória e a importância dela para as escalas sociais. Para ele, ela sempre será um alvo e uma disputa de poder, sendo um produto possível dentro da sociedade do hiperconsumo. “A memória, portanto, nunca é neutra” (HUYSSEN, 2014, p. 177). Silva complementa ainda falando que a dominação não é apenas de interesse político, podendo ser religioso ou

demais instâncias, incluindo especificamente os meios de comunicação de massa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Novos produtos e formatos de telejornalismo têm se consolidado como práticas eficientes para os públicos habituados ao consumo digital. Além disso, é uma realidade que fortalece um sistema de fluxos entre quem produz e consome tais conteúdos, especialmente de documentários.

Há tempos esquecidos pelas emissoras abertas, eles conquistaram espaço, principalmente no que tange aos relacionados a crimes ou grandes investigações de momentos históricos brasileiros. Exemplos como *Pacto Brutal* aparecem cotidianamente, contando narrativas escondidas ou subentendidas nos processos criminais. Funcionam, portanto, como tradutores das práticas cotidianas que não conseguem ser explicadas convencionalmente pelos grandes meios de comunicação.

Dessa forma, observamos que sim, a narrativa construída pela série da HBO conseguiu fortalecer o processo de construção de novos hábitos de consumo do jornalismo, especialmente as séries documentais produzidas para plataforma *streaming*, bem como conseguiu aproximar o público novamente do jornalismo feito para telas. Muitas telas. Diferentes telas. Novos meios e formatos consolidando a prática profissional esquecida.

É, sendo assim, uma nova maneira convergente e midiática de produzir, reproduzir, consumir e propagar conteúdos audiovisuais.

Na mesma velocidade, isso é justificado pelo uso constante e recorrente da memória no jornalismo. Todas as produções citadas e que vieram antes de *Pacto Brutal*, conseguem fazer muito bem a relação entre memória e produtos. Fazem isso por meio da escolha de casos muito consagrados e presentes no imaginário social e popular. É por isso também que conseguem sucesso: são temas e histórias que possuem narrativas presentes na memória coletiva dos atores coletivos diversos.

REFERÊNCIAS

- BARBOSA, Suzana.; TORRES, Vitor. O paradigma 'Jornalismo Digital em Base de Dados': modos de narrar, formatos e visualização para conteúdos. **Galaxia** (São Paulo, Online), n. 25, p. 152-164, jun. 2013.
- BARSOTTI, Adriana. **As máquinas não param**: o jornalismo em Rede na era da convergência de Redações. Casper Líbero, 2018.
- BECKER, Maria Lúcia. Convergente por formação: o novo paradigma e os desafios para as futuras gerações profissionais e os cursos de jornalismo. **Revista Latino-Americana de Jornalismo**. João Pessoa, 2016.
- BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembrança de velhos. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- CANAVILHAS, João. **Notícias e mobilidade**: jornalismo na era dos dispositivos móveis. LABCOM, 2013.
- JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. São Paulo, editora Aleph, 2009.
- LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Ed. Unicamp, 2003.
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Trad.: Mônica Saddy Martins. Campinas, SP: Papirus, 2005 .
- POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *In Estudos Históricos*. Vol. 5, nº. 10, Rio de Janeiro, 1992, p. 200-215. Disponível em: <<http://docente.ifrn.edu.br/andreacosta/memoria-e-patrimonio-cultural/texto-de-michaelpollak-memoria-e-identidade-social/view>>. Acesso: em 01 de ago. de 2021.
- POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos históricos**. Rio de Janeiro: FGV, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2278/1417>>. Acesso em: 13 de jun. de 2017.

RENÓ, Denis; RENÓ, Luciana. Linguagens e interfaces para o jornalismo transmídia. In CANAVILHAS, João. **Notícias e Mobilidade: o jornalismo na era dos dispositivos móveis**, LABCOM, 2013

SILVA, Michel de Oliveira. **Saudades eternas: a fotografia no limiar entre a morte e a eternidade**. Londrina. Dissertação. PPGCOM-UEL, 123 f., 2016.

ZAGO, Gabriela da Silva. **Circulação e recirculação de narrativas do acontecimento no jornalismo em rede: a copa do mundo de 2014 no Twitter**. Porto Alegre. Tese. Programa de Pós-graduação em Comunicação e Informação, 218 f., 2014.

PILOT (temporada 1, ep. 1). **Pacto Brutal**: O assassinato de Daniella Pérez [Seriado]. Direção e produção: Guto Barra e Tatiana Issa. Brasil, HBO Max, 2022., son., color.

Felipe Bini
Denise Gabriel Witzel



9



AS RELAÇÕES PERIGOSAS, DE CHODERLOS DE LACLOS NA ATUALIDADE DA ORDEM DO DISCURSO MIDIÁTICO

*Felipe Bini*¹

*Denise Gabriel Witzel*²

Acredite, visconde, raramente adquirimos qualidades que não nos sejam indispensáveis. Uma vez que combate sem riscos, você deve agir sem cautela. Para vocês, homens, as derrotas não passam de vitórias a menos. Nesse jogo tão desigual, nossa sorte está em não perder, enquanto para vocês o azar está em não ganhar. (Choderlos de Laclos)

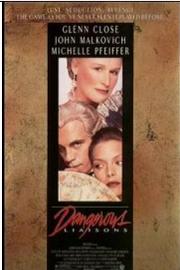
O editor adverte que “[...] neste século de filosofia em que as Luzes, difundidas por toda parte, tornaram, como é sabido, todos os homens honrados e todas as mulheres discretas e recatadas” (LACLOS, 2012, p. 29) e, portanto, as correspondências a serem lidas devem se tratar ou de outra época que não o século XVIII ou então de pura ficção. Essa advertência, ironicamente inserida pelo próprio

¹ Psicólogo, Mestre em Letras pela UNICENTRO.

² Doutora em Linguística e Língua Portuguesa pela FCL/Unesp-Araraquara com estágio doutoral na *Université Louis Lumière de Lyon II*, França. Professora Associada na UNICENTRO.

autor, ressoa talvez com mais graça no século XXI, ao tempo em que aponta para uma crença, uma vontade de verdade (FOUCAULT, 2014), segundo a qual a Razão transformara homens e mulheres, sendo os primeiros honrados e as segundas, discretas e recatadas. O romance, então, abre-se como que para escarnecer desse enunciado a partir, primariamente, dos dois confidentes: *Visconde de Valmont* e a *Marquesa de Merteuil*.

As Relações Perigosas, romance epistolar de Choderlos de Laclos publicado pela primeira vez em 1782, é uma obra dada a ler como um acontecimento que ecoa, intertextual e interdiscursivamente, na atualidade de múltiplas materialidades discursivas, a saber:

			
<p>(Les liaisons dangereuses) – filme francês de 1959, dirigido por Roger Vadim.</p>	<p>(Dangerous Liaisons) – filme estadunidense de 1988 dirigido por Stephen Frears. Vencedor do Oscar nas categorias melhor roteiro adaptado, melhor figurino e melhor direção de arte.</p>	<p>(Ligações perigosas) – minissérie brasileira da Rede Globo de 2016, escrita por Manuela Dias, com colaboração de Walter Daguerra, Maria Helena Nascimento</p>	<p>(Les Liaisons Dangereuses) – filme francês de 2022, dirigido por Rachel Suisa e distribuído pela Netflix</p>

A narrativa focada, fundamentalmente, na transgressão de códigos morais e éticos, serve de referência para as quatro produções acima destacadas com grande alcance de sucesso e de público. Contudo, nosso olhar e atenção na atualidade midiática da clássica história da marquesa, que busca se vingar de um antigo amante através da corrupção de sua virginal pretendente e do visconde que busca conquistar uma mulher casada e devota, voltam-se para o funcionamento intertextual e interdiscursivo da minissérie da TV Globo de 2016, adaptada por Manuela Dias, que desloca a época das luzes

da França do século XVIII para o Brasil do início do século XX. Os personagens são atualizados para essa realidade e renomeados: os libertinos Visconde de Valmont e a Marquesa de Merteuil tornam-se Augusto de Valmont e Isabel; a devota presidenta de Tourvel, Mariana; a menina Cécile de Volanges é traduzida para Cecília; seu amante Raphael Danceny torna-se Felipe.

Assim, a trama epistolar de uma monarquia em decadência assume um novo tempo e espaço, atualizando modos de ser e de se viver no cerne de uma sociedade burguesa, guiada por rígidos valores morais e pelos “bons costumes”. Destarte, interessa-nos a posição-sujeito ocupada pelo Visconde de Valmont e sua adaptação em Augusto de Valmont. Perguntamos, a partir deles, como se atualiza a memória discursiva do homem libertino entre um e outro, especialmente quando pensamos em suas relações com as mulheres? Quais as continuidades e discontinuidades presentes entre o visconde e o burguês Valmont? Como funciona a subjetivação da masculinidade nessa adaptação do personagem?

Para responder esses questionamentos, focalizamos em três pontos principais: (i) os corpos; (ii) a relação entre sedução e guerra; (iii) o estupro. Orientados teórica e metodologicamente pelos Estudos Discursivos Foucaultianos, analisaremos enunciados cujos campos associados apontam para modos de subjetivação da masculinidade nesse espaço intertextual e, conseqüentemente, discursivo.

Todo enunciado, nessa perspectiva teórica, forma uma trama complexa, constituindo uma série de outras formulações, inclusive aquelas às quais ele se refere “[...] seja para repeti-las, seja para modificá-las ou adaptá-las, seja para se opor a elas, seja para falar de cada uma delas; não há enunciado que, de uma forma ou de outra, não reatualize outros enunciados” (FOUCAULT, 2015a, p. 119). O enunciado é uma função que não aparece como puramente linguístico, tampouco se resumindo em estruturas ou proposições lógicas, “[...] um enunciado é sempre um acontecimento que nem a língua nem o sentido podem esgotar inteiramente” (p. 34). Para Foucault interessam as regularidades da existência do enunciado e as relações que podem ser estabelecidas. É, pois, uma função que compreende

quatro elementos: o referencial, a posição-sujeito, o campo associado e a existência material (GREGOLIN, 2016).

Precisamente sobre o campo associado e a existência material do enunciado, o primeiro se refere à ligação que os enunciados têm uns com os outros, negando ou reafirmando verdades presentes no discurso. Isso significa dizer que há diversos enunciados que formam os diferentes discursos, formando uma rede, donde se depreende a noção do enunciado como um nó em uma rede. Esses nós, que associam campos distintos, reatualizam memórias. O campo associado se conecta à noção de interdiscursividade, de discursos exteriores e anteriores que se reatualizam, formando a memória discursiva como constituinte do corpo-sócio-histórico-cultural em que os sujeitos estão inscritos. Todo discurso é interpretável a partir de uma memória da qual é referente, é o sempre-já do discurso nas palavras de Courtine (2013).

A existência material, por sua vez, refere-se justamente à materialidade na qual determinado enunciado aparece: no caso do *corpus* analisado, temos a materialidade do livro – com sua espessura literária, temporal, geográfica – e a materialidade audiovisual da minissérie, que também comporta certa localidade temporal e geográfica. No que se refere a essa última, utilizamos de recortes de cenas da minissérie e as rearranjamos em sequências enunciativas, em um método similar ao disposto por Milanez (2019), com a diferença que são contrapostas justamente com sequências dos livros, possibilitando uma análise do funcionamento do discurso de um personagem a outro.

A (RE)EMERGÊNCIA DA VIRILIDADE EM LIGAÇÕES PERIGOSAS

Como relata Helen Constantine na introdução da edição aqui utilizada, *Les Liaisons Dangereuses* foi publicado por volta de 1782 e conta uma história protagonizada por uma elite francesa excessivamente rica e corrupta num período em que a aristocracia estava em declínio. A sátira de Laclos, politicamente apontada para essa classe social,

começa desde seus preâmbulos, nas falsas “Advertência ao Leitor” e “Prefácio do Redator”: a crítica ao estilo, a aparente polêmica da depravação, e mesmo a já mencionada teoria da ficção das cartas pois, afinal, não poderia se produzir aqueles tipos de homens e mulheres na época das Luzes. Constantine ainda afirma que é precisamente pelas ideias associadas às Luzes que pode existir uma mulher como a Marquesa de Merteuil “[...] em seu desejo de observar, de saber, de julgar por si própria, e [é] uma mulher de seu tempo no sentido do assumir riscos e denunciar privilégios” (LACLOS, 2012, p. 16).

Se considerarmos junto o que Foucault (2015c) discute sobre o texto *O Que São As Luzes*, de Kant, podemos entender melhor essas afirmações. Para o autor francês, o que o filósofo prussiano se debruça nesse pequeno trabalho de 1784 é sobre as condições em que seria legítimo, para a modernidade, o uso da Razão. Foucault definirá que esse texto é um esboço de uma atitude moderna e, como tal, traz também consigo essa esperança presente no século XVIII na Europa de um crescimento do domínio técnico sobre as coisas e o desenvolvimento das liberdades individuais. Ora, se não é isso que Merteuil afirma fazer ao falar de um domínio técnico sobre si mesma que a leva a um tipo de emancipação; e, da mesma forma, o falso editor se refere a essa suposta elevação moral pela Razão da humanidade de seu período, tão bem apresentada de forma satírica por Laclos.

É importante notar essa relação para definir o período ao qual se refere o livro e de que forma aparece aí a aristocracia em decadência pré-revolução. Sendo uma crítica a essa classe, os personagens são colocados nesse lugar para denotar suas hipocrisias. É assim, por exemplo, com o prestígio público que Valmont ocupa perante seus iguais, mesmo que por debaixo dos panos se fale de sua imoralidade. Percebemos isso na carta 32 da sra. de Volanges endereçada à presidenta de Tourvel “Recebo, sem dúvida, o sr. de Valmont, e ele é recebido por toda parte [...] O sr. de Valmont, que tem um belo sobrenome, uma grande fortuna e muitas qualidades amáveis” (LACLOS, 2012, p. 99). Entretanto, há outro motivo elencado por Volanges na mesma carta que, não obstante ser uma apresentação de Valmont, indica ao leitor uma certa relação que a aristocracia tem com *status*:

SEQUÊNCIA ENUNCIATIVA 01

[Valmont] compreendeu desde cedo que para se impor na sociedade bastava manejar com igual destreza a lisonja e o ridículo. Ninguém possui, como ele, esse duplo talento: seduz com um e faz-se temer com o outro. Não é estimado; mas é adulado. Assim é sua existência no seio de uma sociedade que, mais cautelosa que corajosa, prefere respeitá-lo a combatê-lo. (LACLOS, 2012, p. 99).

O manejo da sociedade aristocrática, por Valmont, além de sua riqueza, é o que garante sua “adulação”. Tal manejo está relacionado diretamente à capacidade, enquanto homem nessa sociedade, de poder lançar mão de sedução e de temeridade. Em diversas passagens do livro pode-se perceber que tais habilidades são mais facilmente manejadas por homens, devido ao lugar que o gênero ocupa aqui, do que pelas mulheres. Conta Valmont, assim, sobre como um rival seu – Prévan – que seduziu três mulheres ao mesmo tempo e, quando confrontado pelos maridos traídos, convenceu-os de que as culpadas eram as próprias mulheres, jogando-os contra elas antes de tornar o caso todo público. Da mesma forma, Valmont, conhecido por suas habilidades de sedução, seduz uma mulher pelas costas do amante e do marido e, depois, ajuda na reconciliação da viscondessa com o primeiro; relatando essa “aventura” à Merteuil, recomenda que a mesma a torne pública.

Porém, quando se olha para as mulheres com prestígio, percebe-se a diferença com que o manejo deve ocorrer: a própria marquesa desvela essa diferença em sua carta 81, quando conta sobre como os elogios de mulheres mais velhas da sociedade a garantiram uma certa posição de virtude e respeito (posição essa que sra. de Volanges também irá comentar na carta anteriormente citada). Merteuil percebe que “[...] nesse jogo tão desigual, nossa sorte está em não perder enquanto para vocês o azar está em não ganhar” (LACLOS, 2012, p. 216), pois os homens podem facilmente destruir a reputação de uma mulher.

Valmont é, então, ao mesmo tempo, um homem aristocrático que se vale dessa posição para ser “irrecusável” e “sedutor”, para

manter um determinado prestígio perante a sociedade, e prestigiado por esse próprio manejo, possível apenas devido ao lugar que ocupa enquanto homem. Este lugar, porém, não se faz sem, como dirá Foucault (2013), estar o corpo no lugar de “um grande ator utópico” (p. 12) ao revestir-se de máscaras e maquiagem. O que a escrita de Laclos deixa implícita ao falar da aristocracia é justamente desses corpos revestidos de uma linguagem que comunicam com um outro espaço: a toailete que dura várias horas, os serviçais que preparam a maquiagem, as roupas sem praticidade, os penteados; enfim, tudo isso que “[...] faz desabrochar, de forma sensível e matizada, as utopias seladas no corpo” (idem, p. 13). Ao estar na sociedade aristocrata, revestido como tal, o corpo não é apenas uma “topia implacável” e se torna, efetivamente, um outro lugar, revestido com incorporalidade, mas radicalmente corpo, visto e escutado, falante de outra posição (FOUCAULT, 2013). Nas passagens da Marquesa de Merteuil e do Visconde de Valmont sobre “o grande teatro” (LACLOS, 2012, p. 181; p. 223) percebemos as utopias que refluem sobre esses corpos, constantemente encenando diante na sociedade como em um palco. Na pena da Marquesa, podemos entender ainda melhor esses corpos:

SEQUÊNCIA ENUNCIATIVA 02

[...] não raro obrigada a ocultar os objetos de minha atenção aos olhos dos que me rodeavam, procurava dirigir os meus próprios como bem queria; aprendi então a adotar quando convém esse olhar distraído que você tantas vezes elogiou. Encorajada por esse primeiro êxito, tratei de controlar da mesma forma os vários movimentos de minha fisionomia. Se sentia alguma tristeza, esforçava-me para assumir um ar de serenidade, ou até de alegria; levei o zelo a ponto de provocar-me dores voluntárias para então buscar a expressão do prazer. Exercitei-me com igual cuidado, e mais esforço, em reprimir os sintomas de uma alegria inesperada. Foi assim que aprendi a ter, sobre minha fisionomia, esse domínio com que às vezes o vi tão surpreso. (LACLOS, 2012, p. 218-219)

É deste corpo que enuncia Merteuil, mas cujo enunciado pode ser estendido em certa medida para o Visconde, que se abre para o teatro social e ganha contornos, mas que também se interioriza, “produto de seus próprios fantasmas” (FOUCAULT, 2013, p. 14), tornando-se interior e exterior, tal qual o corpo do dançarino que Foucault menciona. As cartas trocadas sobre as seduções e maquinações de ambos adquirem esse contorno, esses passos da dança, esse jogo de espelhos por onde se lançam seus corpos, medindo os passos e as falas. A diferença principal é que Merteuil reconhece o espelho como uma imagem inatingível, marcando seu corpo sempre como o de uma grande atriz, enquanto Valmont até o fim acredita poder alcançar o lugar inatingível: agarrado ao corpo de homem irrecusável, é derrotado pela própria marquesa na guerra entre os dois. Retornaremos a isso.

Ao adaptar *As Relações Perigosas* para o início do século XX, contudo, há que se levar em conta as mudanças profundas de uma aristocracia francesa para uma burguesia brasileira que ainda mantém uma relação quase romântica com essa mesma nobreza. Vejamos a seguinte sequência, organizada a partir de diversas cenas do personagem Augusto de Valmont:

SEQUÊNCIA ENUNCIATIVA 03



Fonte: frames da minissérie de *Liações Perigosas* (2016)

Augusto de Valmont, interpretado por Selton Melo, já porta no próprio nome a adaptação, afinal foi preciso lhe retirar o título de “Visconde” – inadequado para o período retratado – e lhe dar um primeiro nome. Mantém-se um libertino “irrecusável”, porém, sua riqueza e profissão ficam excluídas, dizendo ser um “especialista em abandonar carreiras brilhantes” (LIGAÇÕES, 2016, T1E1, 03m42s). As vestimentas, longe da pompa aristocrata da França do século XVIII, denotam a posição social burguesa: conjuntos de camisa, colete, ternos, óculos escuros, costumeiramente com luvas e cachecol. Ademais, suas posses e *hobbies* compõem outra parte do quadro: adora fotografia, como diz sua tia; possui uma coleção de armas; é ligado à literatura e é o único personagem da série a possuir uma motocicleta. Elementos como *hobbies* e posses não aparecem no Valmont aristocrata, exceto como formas tediosas de passar o tempo: mesmo quando saía caçar, retornava de mãos vazias. Augusto, por sua vez, um homem burguês, ocupa-se com trabalhos intelectuais e artísticos, sabe atirar e se alegra ao comprar um novo barco; seu “manejo” na sociedade comporta com muito mais força essas ocupações e posses.

Pensando com Foucault (2015a), que todo já-dito reaparece transformado em um jamais-dito, podemos entender com mais facilidade esses afastamentos e aproximações do Visconde e de Augusto. O enunciado, como acontecimento, está sempre ligado a enunciados que o precederam e que o sucedem, obedecendo a condições de existência, coexistência, manutenção e modificação, mesmo de desaparecimento (FERNANDES, 2012). A releitura e adaptação de um personagem do século XVIII para uma minissérie brasileira de 2016, ambientada no início do século XX, implica esse efeito de memória a que se liga o enunciado: sua dispersão, descontinuidade, mas também as regularidades que estabelece enunciado com enunciado, as margens tangenciadas entre uns e outros. É, portanto, nesse sentido também que Augusto ser apresentado como um homem de várias ocupações, um “especialista em abandonar carreiras brilhantes”, que realmente se ocupa com seus *hobbies* diferencia-o de Valmont no que se refere, por exemplo, à classe social

do momento histórico representado; ao mesmo tempo, é também o que o aproxima de Valmont enquanto um homem elitizado de seu próprio período, capaz de alguma maneira de lançar mão de estratégias discursivas similares para se subjetivar, mas também para objetivar o outro, aqui em especial o outro gênero.

Vejamos o próximo enunciado:

SEQUÊNCIA ENUNCIATIVA 04

[...] vou confidenciar-lhe o maior plano que já concebi. O que me sugere? Seduzir uma moça que não viu nada, nem conhece nada; que, por assim dizer, me seria entregue sem defesa; que uma primeira homenagem não deixará de embriagar, e que a curiosidade talvez conduzisse mais rapidamente que o amor. Vinte homens poderiam bem suceder como eu. O mesmo não se dá com o projeto que me ocupa; seu êxito me assegura tanta glória quanto prazer. O próprio amor que tece minha coroa hesita entre o mirto e os louros, ou melhor, há de juntar a ambos para honrar meu triunfo. [...] Você conhece a presidenta Tourvel, sua devoção, seu amor conjugal, seus princípios austeros. Eis aí o que vou atacar; eis aí o inimigo a minha altura; eis aí o objetivo que pretendo alcançar” (LACLOS, 2012, p. 43-44).

Há que se considerar, no Visconde, o apreço que a ideia de “conquista” ou de “sedução” possui. É a esse referente que firma o seu ser e é dele que vai tratando ao longo das várias cartas com a marquesa, sempre retornando para reafirmar o prestígio que terá ao conseguir, de maneiras muito específicas, seduzir a presidenta de Tourvel. De fato, o que começa como uma prática que envolve uma adequação de linguagem evolui para várias analogias com a guerra e, não menos importante, com uma posição divina.

É como “o maior plano que já concebi” (p. 43) que Valmont relata à Merteuil sobre seu “projeto” com Tourvel, essa mulher devota de princípios austeros, “Eis aí o que vou atacar; eis aí o inimigo a minha altura” (p. 44). Alcançar esse objetivo, para ele, asseguraria glória e prazer, sendo essas as duas ideias que irão articular em todas as suas cartas.

Suas “conquistas” de tal forma se encaixam nesse discurso que está sempre remetendo a noções de guerra ou citando nomes de generais famosos. Compara-se a Alexandre perante os amantes diversos de Merteuil, esse “império” que ele reinava “soberano”. Ao relatar o cortejo de Tourvel, fala em avanços e recuos, em manobras, coloca-a como uma inimiga: “é evidente, de modo algum quero ser vencido por ela”, ao vê-la fugir e sentir como se tivesse sido derrotado, comenta “Acaso precisava ser humilhado a esse ponto? E por quem? Por uma mulher tímida que nunca se exercitou ao combate.” (LACLOS, 2012, p. 281). Não apenas com Tourvel e Merteuil; ao voltar para a cidade e reencontrar uma amiga cortesã acompanhada por outro homem, articula em uma festa um meio de se livrar do homem e ficar com a mulher, relatando em seguida para a marquesa:

SEQUÊNCIA ENUNCIATIVA 05

Em seguida recebi os cumprimentos dos presentes, que se despediram pouco depois, deixando-me senhor do campo de batalha. Essa alegria, e talvez meu longo período de retiro, fizeram com que achasse Émilie tão desejável que prometi ficar com ela até a ressurreição do holandês (LACLOS, 2012, p. 135).

Mas, sem dúvida, o relato que sumariza essa relação entre a sedução e a guerra no pensamento de Valmont está quando enfim relata sua “vitória” sobre Tourvel, obtida através de “penosa campanha” e “sábias manobras” (LACLOS, 2012, p. 350). Num trecho mais esclarecedor, relata tudo como uma guerra, ligando-se a generais famosos e mesmo em um detalhe particular que o preocupa, associa-se ao general cartaginês Aníbal:

SEQUÊNCIA ENUNCIATIVA 06

Até então, minha bela amiga, terá vislumbrado em mim, acredito, uma pureza no método que será de seu agrado; e verá que em nada me afastei dos verdadeiros princípios dessa guerra que, muitas vezes observamos, é tão parecida com a outra. Avalie-me, portanto, como avaliaria Tu-

renne ou Frederico [dois generais]. Obriguei ao combate o inimigo que não queria mais que temporizar; atribuí-me, mediante sábias manobras, a escolha do terreno e das disposições; soube inspirar segurança ao inimigo de modo a alcançá-lo mais facilmente em seu reduto; soube criar o terror antes de passar ao combate; nada deixei ao acaso, a não ser a constatação de uma grande vantagem em caso de êxito, e a certeza de recursos em caso de derrota; por fim, só desencadeei a ação depois de garantir uma retirada, por onde pudesse cobrir e conservar tudo que já havia conquistado. Creio que fiz tudo que é possível fazer; agora, porém, receio ter amolecido qual Aníbal em meio às delícias de Cápua. (LACLOS, 2012, p. 356)

Temos, portanto, enunciados sobre seduções que as igualam a um referente de guerra, escritos em missivas íntimas por um sujeito que ocupa a posição de um homem aristocrata. Para Helen Constantine, novamente na introdução, é uma analogia comum à literatura desse tempo e, além disso, podemos associar à própria história de Laclos que já passara pelo exército. Percebe-se, porém, que esse discurso funciona diferentemente daquele mais contemporâneo que liga a guerra ao corpo de combatente físico com a virilidade: “Cultuar o corpo masculino forte, vigoroso, viril, tendo como referência o corpo do soldado é constitutivo da história e da memória do sujeito moderno” (FERNANDES; TASSO, 2020, p. 207). Não é dessa guerra que trata o Visconde, apesar que o mesmo, como será discutido, não pode ser dito de sua adaptação em Augusto. A associação entre virilidade e guerra, nessas passagens do visconde, ligam-se à ideia de um viril “mental”.

A virilidade é o elemento central da memória da dominação masculina. Isto equivale à dominação viril, sem, porém, se limitar a ela: ela pode ser exercida sem que um homem seja fisicamente viril, basta que ele o seja mentalmente, sabendo exercer em seu proveito a virilidade física dos outros. (COURTINE *et al*, 2012, p. 17).

Assim, não é de soldados que se trata, e sim de generais, de homens que comandam outros homens (enquanto recursos) e vencem

batalhas pela astúcia, primariamente, ao invés de pela força. Essa diferença é característica, inclusive, da posição social de Valmont: o trabalho manual, a posição de um soldado na linha de frente, não condiz com a de um homem elevado perante outros, posição que Valmont acredita ocupar.

Para Augusto, o funcionamento do discurso que o subjetiva é outro. Sendo um homem do início do século XX, sua ligação com a guerra está mais associada àquela do soldado, apesar que como um libertino é, também, um homem relativamente culto. Assim, aparece na cena inicial escrevendo eventos eróticos que então são interpretados por duas mulheres que lhe escutam; ao mesmo tempo suas saídas para caçar não são obras apenas de um tédio do campo, pois Augusto aparece em vários momentos demonstrando certa habilidade com a pistola, bem como ensinando Felipe a atirar. Tanto é sua proficiência em detrimento da de Felipe, que no duelo mortal entre os dois, fica bastante claro que Augusto deixa-se matar, num ato de abdicação da vida que, sobretudo, lhe deixa ainda mais honroso e viril. Augusto assume, de ponta a ponta na série, todos os valores burgueses do homem moderno, como indicado por Siqueira e Miranda (2018):

Comportamento viril – potência, poder e posse – aliado à contenção das violentas expressões emocionais (características essas do homem medieval); aspectos visuais que denotem virilidade, como a força e a beleza corpórea do homem; imagem de trabalhador sério e exemplar; a família como célula (privada) da sociedade; e ser branco, heterossexual, saudável, forte, valente, destemido e auto-controlado (SIQUEIRA; MIRANDA, 2018, p. 47)

Aqui, retornamos às “posses” de Augusto e podemos entender enfim que sua imagem, enquanto acontecimento discursivo, reatualiza a virilidade aristocrática de Valmont. Se a sedução enquanto guerra faz parte do discurso que o próprio Visconde lança mão para se subjetivizar em suas cartas à Merteuil, em Augusto o general que realiza as manobras táticas se atualiza em um soldado que maneja suas armas.

SEQUÊNCIA ENUNCIATIVA 07



Fonte: frames da minissérie de *Ligações Perigosas* (2016)

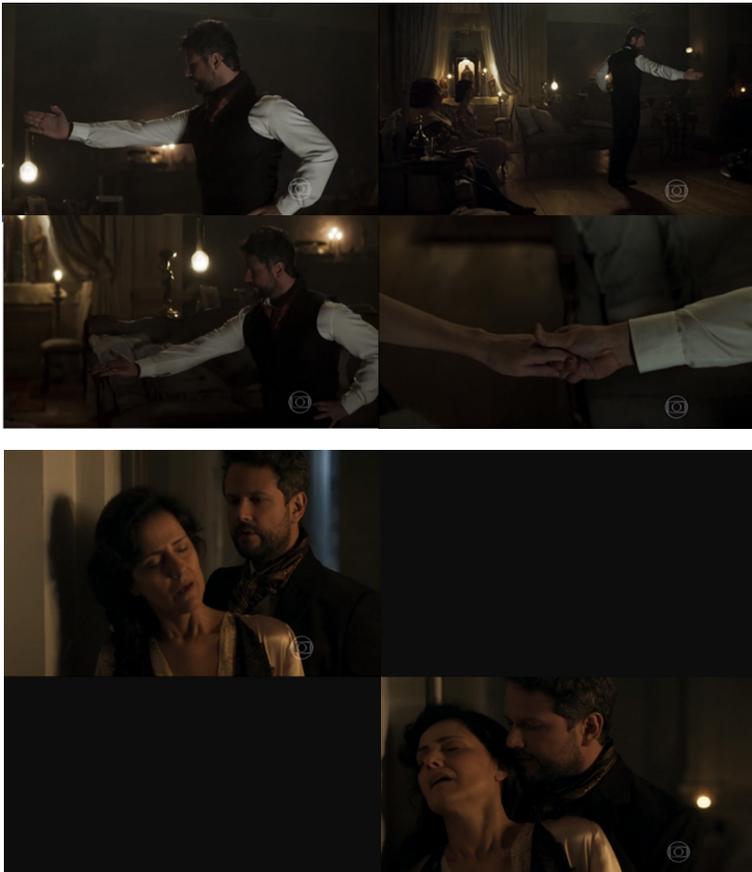
Enquanto manipula Felipe, Augusto o ensina a usar uma pistola, afirmando que “todo homem deve saber atirar”. O uso de armas de fogo, especialmente no período anterior ao da Primeira Guerra Mundial, constituía parte do ideal masculino corajoso e guerreiro, capaz de dominar os inimigos, além de portar uma óbvia referência fálica. Para o século XIX, esse manejo do uso das armas se associava diretamente com um certo tipo de ideal guerreiro: esse homem forte, capaz de dominação do outro inferior e também de si próprio. A destreza do guerreiro garantia a assunção a um lugar de força, sangue-frio e capacidade de proteger seu território e suas posses (POPÓVIC, 2018).

Não é difícil perceber a transformação do general Valmont que taticamente vence suas batalhas no campo de guerra e conquista a glória para o do guerreiro Valmont, que com sua força sobrepuja as adversidades, vence os obstáculos e domina os demais. Percebemos assim que essa transformação do funcionamento do discurso da masculinidade, que nos enunciados aparece pela eloquência do Visconde ao comparar seus movimentos às manobras militares para o porte de armas e a destreza no seu uso por Augusto, dá-se na medida, como explicita Corbin *et al* (2013), a qual o mito viril se aloja na atividade guerreira, sendo o combate ou o duelo, o critério decisivo da virilidade.

Para Michelle Perrot (2003), o corpo da mulher se transforma em objeto de amostra para o homem no espaço público, mas a alegoria de glória em sua conquista é uma alegoria política que ganha maior evidência quando olhamos para o século XIX, quando se “[...] encheu as cidades europeias de estátuas em homenagem aos grandes homens coroados por musas evanescentes” (PERROT, 2003, p. 15). Essas musas, figuras silenciosas e de corpo desapropriado, ecoam no período de grandes revoluções e da queda das aristocracias, justamente um mote ao qual a escrita de Laclos está associada. Da mesma forma, Augusto é um homem no limiar entre os séculos XIX e XX e, da sua morte, todas as personagens femininas com quem ele se envolveu na série lamentam. Nesse aspecto, se o Visconde representaria uma crítica ácida ao homem nobre, Augusto se torna mais uma romantização do homem burguês.

A sedução assume, para o Visconde, como que sua ascensão a uma masculinidade hegemônica. É a identidade a qual se vangloria, que lhe confere certo estatuto ou existência. Quando descobre tanto quem lhe falava mal à presidenta quanto a surpreende em algo que entende como uma prova do amor dela por ele, anuncia para a marquesa: “reassumi minha existência” (LACLOS, 2012, p. 125). Na adaptação, sendo um lugar do audiovisual, a dominação de Augusto sobre as mulheres da série se dá muitas vezes pela sua própria imposição física, seja assediando fisicamente a mãe de Cecília, afirmando que “[...] as mulheres gostam de ser dominadas, mas com delicadeza” (LIGAÇÕES, 2016, T1E04, 21m07s), seja dançando flamenco para Mariana. A própria escolha dessa dança espanhola reforça seu lugar: o homem aqui assume a ferocidade e a perícia do toureiro, mantendo sempre um contato visual com a mulher.

SEQUÊNCIA ENUNCIATIVA 08



Fonte: frames da minissérie de *Ligações Perigosas* (2016)

A dominação masculina e a autoridade que ela exerce dispensa, na visão androcêntrica, a necessidade de legitimá-la, pois está dada como neutra e natural (BOURDIEU, 2020). De forma similar, o mito viril se apresenta também de forma naturalizada, normalmente associado ao corpo do homem. A adaptação do Visconde para Augusto reatualiza essa naturalização em suas diferenças históricas – o que, de forma patente, nos desvela sua face não natural, seu processo de naturalização, sua vontade de Verdade .

A sedução, no visconde, não constitui como objeto final o prazer sexual, mas o ato sexual estabelece, ao final, o “prazer e a glória”:

[...] possuir sexualmente, como em francês *baiser* ou em inglês *to fuck*, é dominar no sentido de submeter a seu poder, mas significa também enganar, abusar ou, como nós dizemos, ‘possuir’ [...]. As manifestações (legítimas ou ilegítimas) da virilidade se situam na lógica da proeza, da exploração, do que traz honra (BOURDIEU, 2020, p. 39).

A socialização da diferença entre os sexos, para Bourdieu, é o que predispõe aos homens, tal qual Valmont, aos jogos de poder, e essa socialização política é também o que engendrará o que é desejável e charmoso. A naturalização também pode engendrar práticas e discursos como o que veremos a seguir:

SEQUÊNCIA ENUNCIATIVA 09

Enquanto você, manejando com destreza as armas de seu sexo, triunfava pela finesse, eu, devolvendo ao homem seus imprescritíveis direitos, subjuguiei pela autoridade. (LACLOS, 2012, p. 264)

Depois de ter acalmado seus receios iniciais, como não tivesse ido lá para conversar, arrisquei certas liberdades. Decerto não lhe ensinaram muito bem, lá no convento, a quantos perigos diversos está exposta a tímida inocência, e tudo que precisa observar para não ser surpreendida: pondo toda a sua atenção, todas as suas forças, em se defender de um beijo, que não passava de um falso ataque, deixava todo o resto indefeso; como não aproveitar! Mudei então de tática e imediatamente tomei posição. (LACLOS, 2012, p. 265)

“O que quer”, perguntei-lhe então, “perder-se para sempre? Que me importa se alguém aparecer? A quem irá convencer que não estou aqui com seu consentimento? Quem mais poderia ter me dado os meios para entrar? E essa chave, que você mesma me deu, que só você poderia ter me dado, como irá explicar seu uso?” Essa breve arenga não lhe acalmou a dor ou a raiva, mas trouxe sub-

missão. Não sei se meu tom era o da eloquência, o certo é que meu gesto não era. Com uma mão ocupada pela força, a outra pelo amor, que orador poderia pretender à elegância em tal posição? (LACLOS, 2012, p. 265-266)

Esta, embora se lamentando, sentiu que precisava tomar uma decisão e tentar um acordo. Como as súplicas me deixassem implacável, precisou passar às ofertas. [...] prometi tudo em troca de um beijo. Verdade é que, roubado o beijo, descumpri minha promessa: mas tinha bons motivos. Havíamos combinado um beijo dado ou roubado? À força de negociar, concordamos com mais um, e que esse seria recebido. Tendo então conduzido seus braços tímidos em volta de meu corpo, e estreitando-a mais amorosamente com um de meus braços, o doce beijo foi de fato recebido; mas tão bem, tão perfeitamente recebido, que o próprio amor não faria melhor. (LACLOS, 2012, p. 266)

Para assegurar minhas observações, tive a malícia de só empregar uma força capaz de ser combatida. Somente quando minha encantadora inimiga, abusando de minha complacência, se punha prestes a me escapar, eu a continha com o mesmo temor cujos efeitos positivos eu já comprovara. Pois bem! Sem nenhum outro cuidado, a terna enamorada, esquecendo-se de suas juras, primeiro cedeu, e acabou por consentir: não que após esse impulso inicial recriminações e lágrimas não ressurgissem em uníssono; não sei se eram reais ou fingidas: mas, como sempre acontece, cessaram tão logo tratei de lhes dar um novo motivo. (LACLOS, 2012, p. 267)

O estupro de Cécile, relatado por Valmont na carta 96, é primeiramente enunciada sobre tal formato: uma subjugação pela força, direito imprescritível do homem. Se, por um lado, podemos perceber a articulação entre “imprescritível” com a naturalização da dominação, vemos que a perversidade de Valmont nessa sequência compõem um quadro complexo: há o campo associativo da guerra (“pondo toda a sua atenção, todas as suas forças, em se defender de um beijo, que não passava de um falso ataque, deixava todo o resto indefeso; como não aproveitar! Mudei então de tática e imediatamente tomei posição”); um abandono da eloquência pela pura

força e coerção; a manipulação da negociação do beijo e, por fim, um suposto consentimento por parte da vítima. Esse momento é reencenado por Augusto:

SEQUÊNCIA ENUNCIATIVA 10



Fonte: frames da minissérie de *Ligações Perigosas* (2016)

Ao surpreender Cecília em seu quarto para entregar as cartas de Felipe, Augusto a convence a escrever uma para o amado e começa-lhe a ditar as palavras “[...] eu sinto sua presença como se fosse uma mão alisando meu corpo” (LIGAÇÕES, 2016, T1E4, 33m15s), enquanto passa a mão pelas pernas da menina. O que se segue é a cena do livro como acontecimento que retorna em outra materialidade, construído quadro a quadro de forma a enfatizar a submissão de Cecília ao invés da violência de Augusto: mesmo supostamente livre dos braços do atacante, a personagem retorna o olhar abaixado para ele (terceiro quadro), o enquadramento então muda para mostrar Cecília sendo olhada de cima pela visão de Augusto (quarto quadro) e Augusto se erguendo diante dela enquanto se aproxima, negociando o beijo. O corte seguinte, do beijo, coloca-se num enquadramento horizontal, e Augusto diz que irá ensiná-la a beijar, gentilmente coloca as mãos de Cecília sobre seu ombro e a beija, pedindo então para ela repetir; note-se que nessa cena não há cortes, mostrando a continuidade da

ação de Augusto para a de Cecília. Após isso, Augusto agarra Cecília e a joga na cama, e o desenrolar ocorre como nas palavras do Visconde a Merteuil, com cortes mostrando o rosto horrorizado de Cecília adquirindo uma feição mais leve.

Com essa descrição podemos perceber a aproximação do Visconde e de Augusto no que concerne à violência orquestrada sobre Cecília, uma garota de quinze anos, tanto no livro quanto na série. Nas cartas, a perversidade de sua dominação – de seu “direito” – é confrontada com as resistências de Cécile, gerando-lhe surpresa.

SEQUÊNCIA ENUNCIATIVA 11

Acredita você que, depois do que houve anteontem entre ela e eu, depois da forma amigável como nos despedimos ontem pela manhã, quando tentei voltar a seu quarto à noite, como combinado, dei com a porta trancada por dentro?

O discurso da prática desse direito está de tal forma naturalizada que não só Valmont é confrontado e se irrita com a resistência da menina, que “[...] se age assim para se defender, convenhamos que já é um pouco tarde” (LACLOS, p. 275), como mesmo se inscreve na própria Cécile, que se culpará por não ter se defendido o bastante e, após a carta de Merteuil, concederá em continuar tendo relações com o Visconde. Michelle Perrot (2003), ao falar sobre os silêncios do corpo da mulher, elencará entre eles o silenciamento diante das violências em que a mulher é alvo, indicando que o mesmo se apoia no direito privado, nos segredos familiares e no pátrio poder: “De acordo com a lei, um homem sozinho não consegue vencer a resistência de uma mulher. Isso significa que a estupro é necessariamente conivente e, portanto, não se trata de um estupro” (PERROT, 2003 p. 21).

No Visconde, vemos esse “direito privado” surgir no “direito imprescritível” do homem e o discurso da convivência feminina diante do estupro circular entre ele, Merteuil e a própria Cécile. A culpa que essa última relata à Marquesa nos salta aos olhos quando pensamos, com Foucault, em como o discurso nos toma o corpo e produz subjetividade: “[...] é para que ele [o discurso] possa vir a integrar-se

ao indivíduo e comandar sua ação, fazer parte de certo modo de seus músculos e de seus nervos” (FOUCAULT, 2004b, p. 364 *apud* FERNANDES, 2012, p. 18). A perversidade desse discurso vemos encarnado no Visconde nessa cena: qualquer resistência, supostamente invencível por um homem, por parte de Cécile, era apagada pelo atacante pela força ou pelo medo e, depois, transformada em culpabilização da menina, transformada em silêncio.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao pensar, com Courtine *et al* (2013), que o modelo viril se funda sobre o duplo registro, no corpo, de uma imagem de força física e de potência sexual e um ideal de bravura e autodomínio, pode-se perceber no Visconde um jogo unido entre a força e a potência (quando da relação entre sedução e guerra), bem como um ideal de ousadia em suas seduções (que a própria Merteuil citará na carta 81) e a prática do autodomínio, inclusive no domínio daquilo que será o arrebatamento do amor por Tourvel. Assim, Valmont se depara com a face oculta do modelo viril e cai na armadilha do privilégio masculino:

[...] o privilégio masculino é também uma cilada [...] que impõe a cada homem o dever de afirmar, em qualquer circunstância, a sua virilidade [...]. A virilidade, entendida como capacidade reprodutiva, sexual e social, mas também como aptidão ao combate e ao exercício da violência (sobretudo em caso de vingança), é, acima de tudo uma *carga*. [...] Tudo concorre assim, para fazer do ideal impossível da virilidade o princípio de uma enorme vulnerabilidade (BOURDIEU, 2020, p. 88-89).

Essa análise faz eco também com a noção de que a masculinidade hegemônica como um conjunto de ideais e práticas que organizam as relações dos homens, mesmo que efetivamente nenhum homem de fato consiga assumir ou ascender a esse lugar (CONNELL, 2013). A posição-sujeito que os Valmont ocupam se organiza ao redor do que o discurso de seu tempo coloca em “hegemonia”; a irregularidade que podemos perceber está nas consequências finais do que a busca pelo ideal traz a cada versão.

É sob a égide do dever de afirmar sua virilidade que Valmont está fadado a abandonar Tourvel/Mariana e morrer no combate com Danceny/Felipe, não por ser uma vítima dessa sociedade, mas por ser também a produção de um determinado tipo de masculinidade que organiza que o laço afetivo com uma mulher esteja envolto no lugar de um objeto de conquista e prioriza um suposto prestígio. O Visconde de Valmont cai, assim, buscando a utopia do corpo do homem absolutamente viril, a unidade inatingível da imagem no espelho.

A decadência da monarquia, tema caro à Laclos no livro, e dos discursos e práticas que o fundamentam afetam também o ideal de virilidade e a identidade masculina. A noção de que homens “de verdade” são “viris”, mesmo ainda recorrentes, encontra certa crise ao longo do século XIX e especialmente no XX. Há, por um lado, uma busca pelas formas arcaicas de virilidade – como as que se associam a grupos fascistas – mas surgem também reestruturações do discurso acerca da masculinidade que relativiza ou modifica o elemento “viril”. O “novo homem” do capitalismo, que desponta no século XXI, é capaz de “sensibilidade”; é resultado de uma produção de um “[...] sujeito corpo como um lugar de subjetividade a ser ocupado por homens que se consideram sensíveis, vaidosos e em crise” (NAVARRO, 2020, p. 236).

Quando Augusto de Valmont se apaixona por Mariana, planeja fugir para viver esse amor, é provocado por Isabel, também desconhece a perversidade dos seus atos com Cecília (ao contrário do livro, ele não a engravida de forma planejada), e vai para o duelo final com Felipe, quando se permite ser morto e revela, moribundo, todo o plano de Isabel, o que percebemos não é exatamente o “novo homem” do capitalismo, mas sem dúvida um discurso que caminha a isso. Augusto demonstra uma sensibilidade pela perda de sua amada e tenta – e a narrativa parece entender que consegue – se redimir. O resultado disso é a culpabilização final de Isabel e uma grande “rendição” masculina; no fim, é o século XX aqui quem tornou “todos os homens honrados”. Abrindo mão da virilidade arcaica, Augusto remonta seu lugar numa nova masculinidade hegemônica – capitalista – e afirma sua posição-sujeito ainda num lugar de dominação.

Podemos concluir que esse é o ponto que a adaptação, enquanto adaptação, esbarra no seu próprio lugar constituído pelo discurso de seu tempo: “Ao trocar as culturas e, por conseguinte, em alguns casos, também as línguas, as adaptações fazem alterações que revelam muito sobre os contextos mais amplos de recepção e produção” (HUTCHEON, 2013, p. 54)

Ademais, a análise aqui presente contribui para pensar nos modos de subjetivação e como os discursos que o veiculam tomam forma nos corpos, através da ficção. As relações explicitadas aqui podem, em alguma medida, serem encontradas mesmo atualmente, e se faz interessante pensar como esses discursos faziam esses sujeitos serem o que eram para que, nas tramas dos poderes que nos atravessam hoje, possamos pensar em formas de resistência para constituirmos relações que não sejam perigosas.

REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre. **A Dominação Masculina**: a condição feminina e a violência simbólica. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2020.

CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (org). **História da Virilidade**: a virilidade em crise? Petrópolis, Vozes. 2013.

DANGEROUS Liaisons. Stephen Frears. Warner Bros, 1988.

FERNANDES, Cleudemar Alves. **Discurso e sujeito em Michel Foucault**. São Paulo: Intermeios, 2012.

FERNANDES, Rafael de Souza Bento; TASSO, Ismara. “O Brasil quer gente forte”: a performatividade viril do corpo masculino sob a perspectiva discursiva. *In*: BRAGA, Joaquim; FERNANDES, Rafael; TASSO, Ismara (Org.). **Michel Foucault e os Discursos do Corpo**. Campinas: Pontes Editores, 2020. p. 201-218.

FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015a.

FOUCAULT, Michel. **A História da Sexualidade 1**: a vontade de saber. São Paulo: Paz e Terra, 2015b.

FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso**: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 24. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2014a. 74 p.

GANIM, Russel. Intercourse as Discourse: the calculus of objectification and desire in the novel and filme versions of les liaisons dangereuses. **Neohelicon**, Budapest, v. 30, n. 1, p. 209-233, jan. 2003.

GREGOLIN, Maria do Rosário. Michel Foucault: Uma teoria crítica que entrelaça o discurso, a verdade e a subjetividade. *In*: FERREIRA, Ruberval; RAJAGOPALAN, Kanavillil (Org.). **Um mapa da crítica nos estudos da linguagem e do discurso**. Campinas: Pontes, 2016. p. 117-132.

LACLOS, Choderlos de. **As relações perigosas**. São Paulo: Penguin, 2012.

LIGAÇÕES Perigosas. Manuela Dias e Vinicius Coimbra. Globo, 2016.

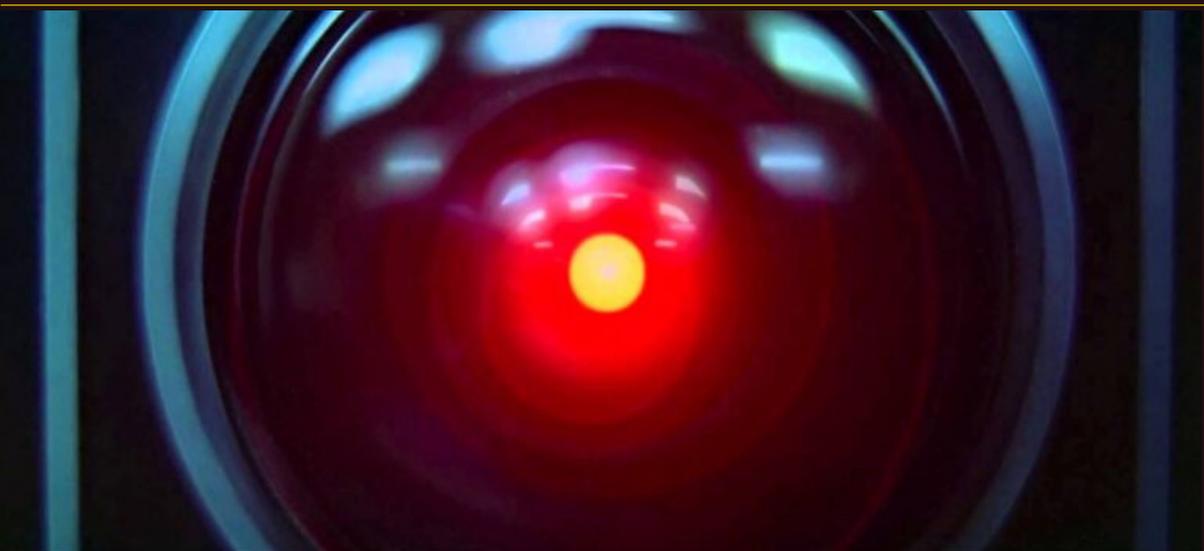
POPOVIC, Isidora. **A virgem juramentada Stana Cerović**: discurso, poder e virilidade. 2018. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Centro-Oeste. Guarapuava (PR), 2018.

SIQUEIRA, Elton Bruno Soares de; MIRANDA, Marcelo. Experiência estética e desestabilizações das masculinidades no teatro brasileiro moderno e contemporâneo. *In*: CAETANO, Marcio; SILVA JUNIOR, Paulo Melgaço da (Org.). **De guri a cabra-macho**: masculinidades no Brasil. Rio de Janeiro: Lamparina, 2018. p. 43-62.



**Hertz Wendell de Camargo
Maurini de Souza**

10



10

O FILME PUBLICITÁRIO DE BRUNO AVEILLAN: ENTRE ARTE, TOTEMISMO E CONSUMO

*Hertz Wendell de Camargo*¹
*Maurini de Souza*²

A sociedade do consumo possui como principal narrativa a publicidade que, por sua vez, se apresenta como fenômeno cultural em íntima relação com as visualidades. Entendemos por visualidades tudo o que envolve a superfície das coisas – imagens – como interface entre o que se vê e a memória, desde o signo capturado pelos olhos humanos, passando pela imagem técnica e aportando em mitos e arquétipos, imaginários. Baitello Junior (2005), ampliou o conceito de imagem afirmando que não são apenas visuais, podem ser táteis, olfativas, gustativas, sonoras, proprioceptivas e que existe uma voragem recíproca entre humanidade e imagem, até mesmo entre as imagens. É nesse campo, o da antropologia visual em con-

¹ Publicitário, jornalista e ator. Doutor em Estudos da Linguagem (UEL). Professor do curso de Publicidade e Propaganda e do PPGCOM da UFPR.

² Jornalista e teatróloga. Doutora em Sociolinguística. Professora da UTFPR no mestrado em Estudos de Linguagens e graduações de Comunicação Organizacional e Letras.

tato com a antropologia do consumo, que se localiza nosso questionamento ao verificar signos, linguagens e discursos movimentados a partir da troca simbólica entre o olhar e a marca, mediado por imagens técnico-artísticas da narrativa audiovisual da publicidade.

Dessa maneira, apresentamos mais uma questão a se propor: se a arte está ligada, historicamente, às ferramentas do poder estabelecido (governos, igrejas, mercados) e a publicidade, atualmente, é exemplar enquanto instrumento do poder econômico e simbólico que dispõe de condições para gerar o “prazer”, em moldes aristotélicos, é possível considerar os filmes publicitários de Bruno Aveillan como representantes da arte dos tempos contemporâneos?

Não é objetivo desta exposição trazer respostas à pergunta, mas incentivar um debate dessa questão teórica por meio de elementos práticos de análise fílmica: no caso, analisando dois anúncios do diretor francês Bruno Aveillan, escolhidos por motivos específicos. O filme publicitário *L'Appel* foi escolhido por se tratar de um produto patrocinado pela *Fundação 30 Milhões de Amigos*, que trabalha em defesa dos animais e dá à publicidade um caráter menos comercial ao apelar para a antropomorfização de seus personagens. Pretendemos, desse modo, a partir da análise fílmica com base na metodologia de Vanoye e Goliot-Lété (1994), destacar elementos da narrativa audiovisual e estudá-los isoladamente para, em seguida, compreendermos suas conexões com a totalidade diegética. Buscamos também elementos poéticos aristotélicos que corroboram o conceito formulado em nosso questionamento inicial sobre a publicidade de Aveillan ser um exemplo possível da presença da arte em nossa sociedade, mesmo que a serviço de uma “sociedade do consumo” (BAUDRILLARD, 1991).

A POÉTICA NA NARRATIVA DO CONSUMO

Em sua *Arte Poética*, Aristóteles apresenta diferentes artes, afirmando que se enquadram como imitação; dentre as explicações a essa definição, restringe arte a um conteúdo que não pertença aos estudos das ciências naturais, mesmo que, na forma, assemelhe-se a ela: “Não se chama de poeta alguém que expôs em verso um assunto de medi-

cina ou de física! Entretanto nada de comum existe entre Homero e Empédocles, salvo a presença do verso. Mais acertado é chamar poeta ao primeiro e, ao segundo, fisiólogo” (ARISTÓTELES, p. 11). Nesse caminhar, ele aponta que, na imitação do ser humano, as personagens podem ser representadas “melhores, piores ou iguais a todos nós” (cap.2, 1), e atribui como causa para sua existência, uma “tendência instintiva à imitação” e o prazer que a imitação causa, tanto pelo que apresenta quanto pela qualidade formal: “Se acontece alguém não ter visto ainda o original, não é a imitação que produz o prazer, mas a perfeita execução, ou o colorido, ou alguma outra causa do mesmo gênero” (cap. 4, 6), o que justifica o prazer, “satisfação”, em ver uma “representação exata” de algo repugnante (cap. 4, 6).

Nos quase 2400 anos que separam a contemporaneidade dos escritos de Aristóteles, seus conceitos sobre as artes foram discutidos, defendidos³, confrontados, contestados⁴, mas, até hoje, é influente nos estudos das artes. Duarte (2011) apresenta um dos pontos dessa importância que atua diretamente no tema escolhido neste artigo. Segundo ele, os gregos iniciaram a reflexão sobre a arte com Aristóteles; e a Poética apresentou o fazer artístico sob outro olhar:

Ao contrário dos que viam a poesia como inspiração, algo sugerido através do contato com a musa, Aristóteles nunca fala em inspiração. A imitação é entendida como o resultado do domínio de uma técnica. E por ser uma técnica, pode se exercitar, se adquirir, e é possível se julgar a competência, embora ele admita que há pessoas mais ou menos talentosas”, explica. (DUARTE, 2011:5)

Aristóteles apresenta, neste sentido, o teatro grego dos festivais patrocinados pelo Estado como uma forma de propaganda (GLOBO CIÊNCIA, 2011; BOAL, 1991). Para ele, o objetivo dessa arte era a *catarse*, uma palavra médica utilizada para *purgação* (desde

³ Conf. em SOUZA, 2005, p. 23 a 26 (“Lessing”).

⁴ Brecht chamava sua proposta teatral de “antiaristotélica” (conf. BRECHT, 2002, p. 135, 136).

⁵ GLOBO CIÊNCIA. Reflexões de Aristóteles sobre o teatro e a poética continuam pertinentes, 2011. Disponível em: <<http://redeglobo.globo.com/globociencia/noticia/2011/10/reflexoes-de-aristoteles-sobre-o-teatro-e-poetica-continuam-pertinentes.html>>. Acesso em: 11 de out. de 2022.

a purificação do intestino até da mente), que demonstra o teatro como canal para que as pessoas se conscientizassem de que o mundo é imutável e tentar mudar o destino poderia ser trágico; uma forma de convencer a população a não se rebelar contra o *status quo*, mas de se conformar com a sociedade como estava constituída. Essa definição vai ao encontro da afirmação de Souza (2012, p. 66) sobre o caráter da propaganda: “A propaganda não é, de forma alguma, revolucionária, pelo contrário, ela trabalha em prol da manutenção da ideologia que rege o sistema, reforçando os conceitos”. Boal (1991, p. 39), no que chama de “sistema trágico coercitivo de Aristóteles”, resume sua análise sobre a proposta aristotélica:

A tragédia imita as ações da alma racional do homem, suas paixões tornadas hábitos, em busca da felicidade, que consiste no comportamento virtuoso, que é aquele que se afasta dos extremos possíveis em cada situação dada concreta, cujo bem supremo é a Justiça, cuja expressão máxima é a Constituição.

Esse caráter de arte enquanto propaganda não se restringiu à antiguidade grega. No momento seguinte, durante o teatro da Idade Média, é possível observar o investimento da Igreja em um teatro que engajasse os fiéis. Em outros momentos da história, essa opção se repete. A Poética é, no entanto, a base teórica em que se traz à tona dois pontos que sustentam a pergunta que compõe este trabalho: o primeiro é a apresentação da arte enquanto técnica; e o segundo é sua exposição como propaganda. Assim, na sequência, serão apresentadas características de Aveillan e do filme *L'appel* (2021) para, então, trazer uma análise dos elementos como provocação a futuros investimentos.

BRUNO AVEILLAN: AS MARCAS DE UM DIRETOR

O francês Bruno Aveillan é formado em Expressão Plástica – Arte e Comunicação Visual⁶, pela Escola Superior de Belas Artes de

⁶ *Diplôme National Supérieur d'Expression Plastique (DNSEP) Art & Communication Visuelle.*
Fonte: LinkedIn de Bruno Aveillan.

Toulouse, e em Artes Plásticas⁷, pela Escola de Belas Artes de Perpignan. O site *Believe Media believemedia.com*⁸ o apresenta como um dos diretores e fotógrafos mais requisitados do planeta, definindo seu “exótico e meticuloso trabalho” como reunião de sensibilidade artística e talento em capturar “imagens extraordinárias”. Ele foi premiado internacionalmente nos festivais de *Cannes* e *Clio Awards* pelos filmes produzidos para as empresas Cartier, Swarovski, Lanvin e Guerlains, pelo alto nível de “sofisticação cinematográfica” na área do *fashion* o que não significa “confinamento a um único gênero”, mas “[...] Bruno traz sua precisão estética cirúrgica para cada projeto, de sua natureza magistral e cinematografia subaquática a um trabalho dramático de época” (FASHION FILM FESTIVAL, 2021, tradução nossa)⁹. No *Festival de Filmes de Moda de Istambul*, em 2018, Bruno Aveillan foi convidado para uma “aula mestra” (Id.), de onde advém as informações inseridas nesta seção, que vêm ao encontro da temática proposta para reflexão.

Ao explicar como encontra elementos de sua estética, Aveillan afirma que busca os que “causam sensações”, com o objetivo de conduzir o espectador ao uso da imaginação. Neste sentido, aponta que opta por não demonstrar o todo, mas uma parte específica de um momento especial, pois acredita que “[...] o que não se mostra na foto é que fez o momento tão especial”; além disso, destaca que não utiliza “truques estéticos”, mas objetiva contar uma história. Aveillan também falou sobre sua relação com agências de publicidade para as quais trabalha, como resposta a uma questão levantada de que o seu trabalho, por vezes, não se encaixa na perspectiva comercial das grandes empresas que o contratam. Ele revela que há conflitos e que luta para demonstrar a importância de seguir sua proposta para que o resultado seja um trabalho bom, pois foge de alguns estereótipos do setor, como “uma característica da criação de filmes é que você sempre tem que estar na moda. Ficar sempre na moda significa que logo você não vai estar na moda”, e justamente

⁷ *Diplôme national d'art plastique (DNAP)*. Fonte: LinkedIn de Bruno Aveillan.

⁸ Disponível em <https://believemedia.com/bruno-aveillan>. Acesso em: 12 de out. de 2022.

⁹ [...] *Bruno brings his surgical aesthetic precision to every project, from his masterful nature and underwater cinematography to period-piece dramatic work.*

por isso ele busca outros elementos, explorando diferentes campos, a fim de “trazer imaginação”, o que independe de moda. E quando fala do processo de criação, aproxima-se do que Walter Benjamin (1987), destacou como “traços grandes e simples” (p. 197) que caracterizam o narrador, que é a “faculdade de intercambiar experiências” (p. 198); Bruno Aveillan explica não gostar de fazer seus filmes em Paris, pois é seu lugar de origem e, para criar, busca diferentes experiências, viajando, encontrando pessoas em outros universos.

Outro ponto que diferencia seus filmes da publicidade em geral, especialmente nas edições dos filmes em agências americanas, é que “existe uma cultura nas agências americanas de que elas editam os filmes, não o diretor”. Para aceitar um trabalho, Aveillan tem uma exigência: “eu edito a mim mesmo”, pois “a edição é tão importante quanto a filmagem” e, nisso, preconiza o *storyboard* (“é um guia, um mapa”) e as imagens às possibilidades ofertadas pelos computadores: “a mágica vem da câmera”. Assim, esse profissional se encontra na região limítrofe entre a arte com suas características de liberdade estética e o universo comercial da publicidade.

SISTEMA MÍTICO, TOTENS E CONSUMO

O primeiro anúncio escolhido, *L'appel (O chamado, 2021)*, foi produzido para a fundação francesa *30 Million d'Amis* que luta pelos direitos dos animais, combate maus tratos, especialmente os abusos da caça, o abandono, a pecuária intensiva, as touradas, testes em animais e a exploração de animais em circos e espetáculos. O filme tem duração de 2min38s percorridos com a música instrumental Erla's Waltz (*A valsa de Erla*), do artista islandês Ólafur Arnalds. Como assinatura da publicidade de Aveillan, não há falas, apenas música, sons, imagens. Neste caso, os sons de animais abandonados, feridos, torturados, cativos e o texto, ao final: *Ouçam sua dor* (tradução nossa)¹⁰. A narrativa se inicia com um homem tirando um cachorrinho do carro, abandonando-o e voltando para casa. O cão inicia o grito, que é seguido por um cervo machucado, porcos

¹⁰ *Listen to their pain.*

presos em um caminhão, um touro ferido, macacos assustados em um laboratório e um urso, numa jaula de circo. Os gritos eram altos e chegaram à casa do homem que abandonara o cão e, no momento, estava assistindo televisão. Curiosamente, o homem estava assistindo a um documentário de natureza. Ele se levanta, ouve os sons, os chamados, mas não compreende o apelo, o chamado da natureza, fecha a janela (interrompendo o som) e volta para o sofá.

FIGURA 1 – PERSONAGEM VOLTA SUA ATENÇÃO
PARA NATUREZA NA TELEVISÃO



Fonte: Frame do filme publicitário *L'appel* (2021).

Cabe uma reflexão sobre as imagens midiáticas da natureza, especialmente as televisuais. Tais imagens sempre foram amplamente consumidas por meio de canais de televisão aberta e fechada. Podemos citar como exemplo os mais conhecidos *National Geographic*, *Animal Planet*, *Discovery Channel*, *The History Channel*. Hoje esses documentários sobre natureza podem ser consumidos via *streaming* ou sites de vídeos. Dos documentários de vida animal aos sobre o sistema solar e o universo compõem a paisagem televisual e já alçaram ao pop; por exemplo, o cineasta francês Jacques-Yves Cousteau, o ambientalista inglês David Attenborough e o astrofísico Neil

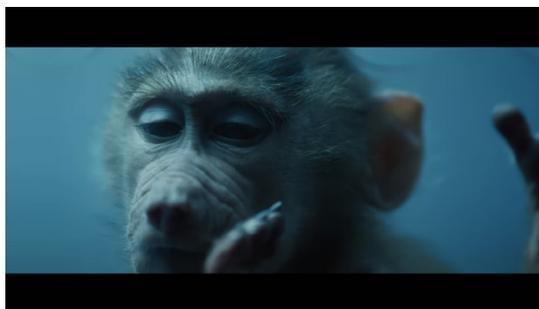
deGrasse Tyson, para citar alguns, são nomes conhecidos em todo o mundo. Até mesmo o ex-presidente americano Barack Obama se aventurou na Netflix narrando a série documental *Os Parques Nacionais Mais Fascinantes do Mundo* (2022). O que está sob o verniz reluzente de imagens, discursos e narrativas sobre a natureza? Seria seu objetivo abafar a verdadeira voz agonizante dessa natureza? Sob as camadas da linguagem documental e do aparente objetivo de apresentar as riquezas (que ainda restam) do mundo natural, as produções audiovisuais da natureza reivindicam o olhar, a atenção para si; entregam ao espectador uma natureza purificada, sagrada, sem intervenção humana, invisibilizando a real intervenção do corte, da edição, da trilha sonora, do fio condutor do *storytelling* com personagens e conflitos. Os documentários de natureza informam, ironicamente, que a natureza ainda está bem nos recônditos mais distantes do planeta, distante da cultura, da influência humana. Significa que a cidade e a cultura são distintas, em oposição ao natural. Natureza verdadeira é aquela que está na tela e não aquela cuja voz bate em sua porta. A chuva, o vento, o sol, as estações do ano recordam o tempo todo que a cidade está no meio da natureza e não o contrário. Portanto, a natureza midiática ocupa o nicho imaginal e simbólico, e, como objeto de consumo, se torna mais interessante que a realidade não editada, sem trilha sonora, onde a Mãe Natureza darwininista possui poucos traços de mãe protetora. O documentário da vida animal reforça o que Barthes (1984) escreveu sobre a fotografia: a única verdade que a imagem documental pode provar é que algo que identificamos como elemento da natureza estava diante da objetiva da câmera. Na cena de Aveillan em que o homem ouve a voz dos animais e não compreende como pedido de socorro, tudo isso que entra em jogo. E representando toda uma legião massiva de consumidores, o homem resolve se fechar para o apelo dos animais e se voltar a seu *dopping* midiático noturno. A verdadeira natureza é incômoda.

Nesse filme de Aveillan, é possível identificar a antropomorfização dos animais. Para gerar conexão entre a causa e o espectador, os animais tornam-se personagens, eles narram a história em som-

-imagem-movimento, trazendo para dentro da tela afetos, emoções e sentimentos que são estritamente humanos, na linguagem corporal humana aplicada ao corpo animal: o grito, o lamento, a dor, a solidão, o sofrimento, o pedido de socorro, a voz que deseja ser ouvida, a sensação de injustiça, a revolta do cárcere, a privação da liberdade, a lágrima. Todos são signos humanos encenados por animais, como uma fábula de Jean de La Fontaine revisitada. Na publicidade, de um lado existe a liberdade criativa exigida do *story-teller* e de outro, uma pós-vida dos mitos ancestrais (CAMARGO, 2013). Como no sistema mítico, o totem está presente no sistema publicitário e o filme de Aveillan é um exemplo de como o totemismo representa uma resistência simbólica ancestral integrada ao sistema midiático. O totem é parte de um sistema mítico que foi reatualizado pelo sistema publicitário (Id.). Mas isso não o exime de estar a serviço do consumo, pois uma campanha com quaisquer características ainda está inserida na lógica da sociedade capitalista.

Sendo um sistema a “[...]inter-relação de elementos constituindo uma entidade ou uma unidade global” (MORIN, 2005, p. 131), devemos considerar um sistema com duas facetas que se complementam, o que possui, como primeira, “a inter-relação dos elementos, a segunda é a unidade global constituída por esses elementos em inter-relação” (Id.). A partir desse conceito e de sua complexidade, o mito se mostra, globalmente, como um sistema formado entre arquétipos, narrativa (*mythós*), ritual, totem, tempo e magia. Cada parte também constitui outro sistema. Voltaremos nossa atenção para o totem (sistema totêmico), pois esse sistema, que compõe o complexo mítico, tem por essência tomar determinados elementos da natureza e transformá-los em signos que simbolicamente operam sentidos gerando conexões com o imaginário cultural. O totem, como dimensão do sistema mítico, se sobressai no filme *L'appel* ao representar determinados grupos sociais (consumidores) a partir da imagem de animais em comportamento antropomórfico.

CONJUNTO DE FIGURAS 1 – O SÍMIO ANTROPOMORFIZADO



Fonte: Frames do filme publicitário *L'appel* (2021).

O totem na narrativa publicitária se caracteriza por signos que se localizam no espaço simbólico entre natureza e cultura, promovendo, ao mesmo tempo a complementaridade de ambos e a classificação de coisas, pessoas, grupos e sociedades. O totem possui uma estreita ligação com a sociedade do consumo ao passo que, da mesma forma que em sociedades ancestrais, produtos, logotipos, objetos ou personas se tornam emblemas que traduzem em nosso tempo a complementaridade entre natureza e cultura ou expressam o processo de antropomorfização e/ou personalização do não humano.

A transmissão eletrônica de informações em imagem-som propõe uma maneira diferente de inteligibilidade, sabedoria e conhecimento, como se devêssemos acordar algo adormecido em nosso cérebro para entendermos o mundo atual, não só pelo conhecimento fonético-silábico das nossas línguas, mas pelas imagens-sons também. (ALMEIDA, 1994, p. 16).

Ao ser presentificado nos mitos modernos emergentes das narrativas publicitárias, os totens possuem uma função de espelhar grupos humanos e, assim, cada animal que surge no filme de Aveillan funciona como um totem e a identificação com esses elementos da natureza repletos de significados humanos gera uma forma de classificação social dos consumidores. Nos mitos, nas fábulas, no cinema ou na publicidade – narrativas de estruturas fantásticas – até os animais podem falar (CAMARGO, 2013), mas, além do fantástico, essas narrativas revelam que o mito é uma “língua que parasita outras línguas” (BARTHES, 2001). De forma específica, vamos especificar essas afirmações em um personagem na próxima seção.

UMA NOVA FACE DA ARTE: FISIONOMIA ANIMAL E LINGUAGEM CINEMATOGRÁFICA

Dramaticamente, um personagem se destaca no filme de Aveillan. Sua cena tem 20 segundos de duração tendo início a 1min30seg do filme. Um macaco pequeno, ainda jovem, filhote de uma espécie de babuíno confinado em um laboratório para supostos testes. Por

se tratar de um primata, suas expressões, gestos e movimentos estão próximos aos da humanidade. Em outros termos, é mais fácil criarmos uma conexão com esse animal do que com os demais. Em uma sequência de planos-detelhe (*closes*), em sua maioria da face e das mãos do animal, o filme nos entrega um personagem de olhar perdido, pensativo, triste, solitário, de mãos trêmulas que expressa uma dor física, mas, principalmente, uma dor emocional.

Olhamos e compreendemos as expressões faciais como expressão de paixões porque aprendemos a vê-las, aprendemos a interpretá-las em nossas vidas, em nossas relações sociais, em nossa história e na história. Compreendemos as imagens porque elas têm memória. (MIRANDA, 2005, p. 15)

Esses planos-detelhe compõem a linguagem cinematográfica, pensados para representar emoções e sentimentos dos personagens, portanto, elementos de uma arte humana, de uma linguagem humana. “O rosto, isolado no *close* do cinema, [...] transporta-nos a uma dimensão temporal e não espacial da fisionomia. [...] A face, tornada fisionomia, torna-se linguagem” (MIRANDA, 2005, p. 16) devorada pela linguagem do filme.

[...] os gestos, os atos e as expressões faciais se entrelaçam de tal forma no processo psíquico de uma emoção intensa que para cada nuance pode-se chegar à expressão característica. Basta o rosto – os rictos em torno da boca, a expressão dos olhos, da testa, os movimentos das narinas e a determinação do queixo – para conferir inúmeras nuances à cor do sentimento. Mais uma vez, o *close-up* pode avivar muito a impressão. (MUNSTERBERG, 1983, p. 46-47)

Almeida (1999) nos apresentou uma longa tradição estética, visual e política da arte da memória, da retórica romana passando pelos estudos da perspectiva renascentista até a tecnologia das câmeras de fotografia, televisão e cinema. Existe uma deliberação inicial da educação da memória que foi, através dos tempos, incor-

porada às formas de ouvir-ver modernas que implicam diretamente na construção do real, do imaginário, do ser e do estar em sociedade. Almeida (2003) explica sobre uma educação da alma do homem contemporâneo urbano por meio das imagens e sons em movimento presentes na cultura midiática.

[...] o estúdio de televisão contemporâneo é herdeiro de uma história de produção e reprodução da memória. E, mais que isso, persiste nele um processo secular de fabricação estética e política de imagens agentes feitas para se tornarem inesquecíveis, na perspectiva de uma educação visual da memória. (ALMEIDA, 2003, p. 11)

Sobre as imagens em *close* do macaco, compreendemos porque, além de se tratar de um filme publicitário que essencialmente possui intencionalidades claras – perpetradas pelo roteirista, pelo diretor e pelo editor para a marca – se trata de uma linguagem para a qual fomos educados.

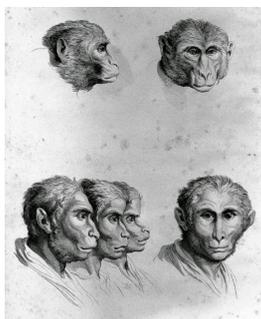
Quando vamos ao cinema vemos rostos, faces e pedaços de corpos que retratam emoções, sentimentos e paixões. A face, no cinema, constrói-se como modelo de valores morais, políticos e econômicos que nos educam, cultivando visualmente nossa inteligibilidade do mundo. (MIRANDA, 2005, p. 15)

O cinema possui pontos de contato com outras artes, especialmente a literatura e o teatro, os quais se mostram até para os olhares menos atentos, presentes no roteiro, na narrativa, na cena, no diálogo, no conflito. Mas as relações com a pintura são mais sutis, a começar o ponto de fuga presente nos planos do cinema remontam os estudos da perspectiva renascentista. O elemento “tela” é uma referência direta ao quadro da pintura que, por sua vez, dita os formatos retangulares de planos e fotogramas. Na linguagem cinematográfica, o plano-detalhe (*close*) tem por objetivo destacar objetos pequenos da cena, mas principalmente, exibir a emoção da face dos atores/personagens. Outra sutileza do plano-detalhe é sua relação com a pintura tendo como fio condutor a fisiognomonia.

A fisiognomonía já foi uma arte e uma ciência; ironicamente, hoje ela apenas faz parte da cultura, da cultura do cinema, da cultura de massa. Embora esteja no esquecimento das formas de conhecimento e saberes legitimados pela academia e pela universidade, está, no mínimo, na memória do espectador de produtos audiovisuais. Sua permanência é que nos permite entender sequências cinematográficas, piadas de programas humorísticos de televisão ou a gravidade de uma notícia anunciada por um repórter (MIRANDA, 2005, p. 17)

O álbum de gravuras da série de fisionomias do pintor Charles Le Brun foi publicado pela primeira vez em 1806; porém a obra foi produzida pelos menos 135 anos antes. Era um conjunto de desenhos que comparavam o rosto de seres humanos com os rostos de animais. Para Le Brun, se o rosto humano possuísse traços de determinados animais era muito provável que boa parte da personalidade da pessoa estivesse associada ao comportamento daquele animal. Claramente, há nesse conceito um processo de antropomorfização animal (direcionando aos animais características estritamente humanas) e não de “animalização humana”. No processo de encontrar traços faciais entre a animalidade e a humanidade, era possível classificar os tipos de pessoas. Além desse estudo, as expressões humanas foram amplamente pesquisadas por Le Brun que influenciou profundamente as escolas nos períodos após sua conferência de 1668 na Academia Real de Pintura e Escultura, na França.

IGURA 2 – LITOGRAFIA DE CHARLES LE BRUN



Fonte: Culti e Pópi (2014).

Fundada em 1648 na França, Academia Real de Pintura e Escultura (como passou a ser chamada em 1663) era controlada pelo rei Louis XIV que nomeou como seu chanceler o pintor Charles Le Brun. Em seu papel político, em 1668, Le Brun proferiu a “Conferência sobre as Expressões em Geral e Particulares” (LE BRUN, 1994) onde revelou não só sua leitura da obra *As paixões da alma*, de René Descartes, mas também revelou uma forte influência da ciência, a Filosofia. Esse encontro entre arte e ciência conferiu à fisiognomonia um *status* de expressão mais verdadeira da realidade na pintura ou, pelo menos, mais próxima do real justamente por conter traços de ciência em seu estudo. Lembremos que tempos antes, esse mesmo imaginário foi construído em torno da perspectiva que continha estudos matemáticos e da física como apontou Almeida (1999) e, avançando no tempo, entram no jogo do registro da imagem fotográfica, a Matemática, a Física, a Mecânica e a Química, criando um apagamento da mão humana e o imaginário em torno da objetividade da fotografia, bem como seu status de verdade ou de registro fiel do real. A maior objetividade da fotografia é sua objetividade.

CONJUNTO DE FIGURAS 2 – ESTUDOS DAS EMOÇÕES DE CHARLES LE BRUN

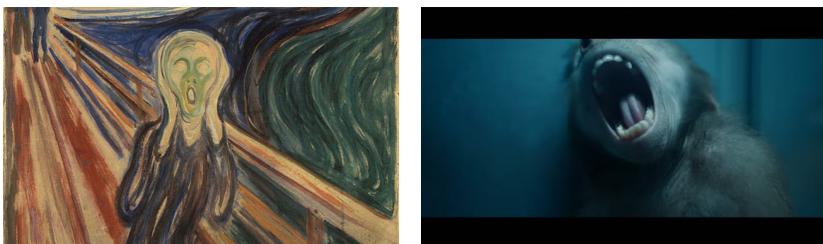


Fonte: Metropolitan Museum of Art.¹¹

¹¹ Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/376816>.

Estamos diante de uma encruzilhada: o filme de Aveillan. Ela possui diferentes caminhos convergentes até o ponto em que observamos o filme. Há mais camadas, nuances, no entanto, uma última reflexão a partir de um último plano. O grito que nosso personagem humanizado emite é um grito de socorro, um grito de pavor, um grito de dor. É a voz do oprimido. O plano filmado o aproxima de um dos quadros da série *O Grito* (1893) de Edvard Munch.

FIGURAS 3 e 4 – RECORTES DO QUADRO *O GRITO* (1893) E PLANO DO FILME PUBLICITÁRIO *L'APPEL* (2021)



Fonte: AIDAR, 2021 (fig. 3) e Frame do filme publicitário *L'appel* (fig. 4).

Andava de noite numa estrada. Estava cansado e doente. Fiquei olhando para o outro lado do fiorde; o sol estava se pondo; as nuvens estavam vermelhas – como sangue –, senti como se um grito passasse pela natureza. Pensei ter ouvido um grito. Eu pintei essa imagem. Pinte as nuvens como sangue real. As cores estavam gritando. (EGGUM, 2020)

[...] o que tentei fazer com este filme foi desenvolver uma abordagem mais introspectiva, lançando mais luz sobre o seu sofrimento e a sua angústia íntima. As chamadas “bestas” são mostradas aqui como realmente são: seres vivos e frágeis, magníficos em sua emoção e sensibilidade. (AVEILLAN, 2021, tradução nossa)¹²

¹² [...] what I tried to do with this film was to develop a more introspective approach, shedding more light on their suffering and their intimate distress. The so-called “beasts” are shown here as they really are: Living and fragile beings, magnificent in their emotion and sensitivity. (AVEILLAN, 2021).

As discussões sobre a publicidade ser ou não ser arte nos apontam para deduções de que ela não é arte. Sua arte reside em sua capacidade de ser encruzilhada, movimento, ser mimética e/ou, pelo menos, intertextual ou intersemiótica. A publicidade é um mito atual que, como linguagem, tem o dom de parasitar o cinema, a pintura, a música, a literatura, o teatro e trazer diferentes linguagens e artes para seu campo e contracampo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por fim, verificamos que o filme publicitário de Aveillan representa a encruzilhada de diferentes jornadas de memória. Ele é mito revitalizado por meio da presença de um sistema que abriga narrativa, arquétipo e totem. É linguagem pictórica revisitada por meio da fisiognomia do personagem e da linguagem cinematográfica. É consumo, pois participa de uma lógica da visibilidade, inerente à publicidade.

Voltando a Aristóteles, a publicidade analisada apresenta características artísticas no rigor da forma e organização da mimese no sentido de proporcionar sensações, pois mesmo apresentando uma situação repugnante, como o grito desprezado da natureza, é admirável pelos seus efeitos estéticos. Observa-se ainda, em seu conteúdo, conhecimento estético-visual acumulado através dos tempos.

Camada sobre camada, caminhamos por estradas pré-estabelecidas a tempos imemoriais, em que, nas palavras de Bernardo (1999), cada um de nós está inserido em moldes já elaborados, obedecendo-os cegamente, porque foram esses moldes que nos conferiram forma e, além do mais, “só usamos tão destramente a linguagem porque na realidade é ela que nos usa a nós. Ao falarmos, pronunciamos o tempo acumulado por todas as culturas” (p. 15) e tenhamos conosco “[...] que a linguagem seja expressão, mas nunca condicionante, é este o seu paradoxo – e é isso que ao mesmo tempo permite à memória ser criativa e dá a nós a ilusão da liberdade” (BERNARDO, 1999, p. 15).

Nesta proposta de reflexão, trouxemos os elementos para compor uma argumentação de que a publicidade pode vir a ser um ícone

das artes de nosso tempo, o que está longe de qualquer afirmação nesse sentido, pois os argumentos científicos requerem profundo debate para serem decisivos em um tema com tal grau de polemicidade. Além do mais, neste universo não se especula. Por outro lado, a ciência é o reino da dúvida e consideramos a possibilidade, recheada de questionamentos, de que o amanhã, se houver, olhará para nossos tempos e, diante de *L'Appell*, registrará em seus livros quão interessante era a arte do início deste milênio.

REFERÊNCIAS

AIDAR, Laura. O Grito: obra expressionista de Edvard Munch. **Toda Matéria**, 2021. Disponível em: <<https://www.todamateria.com.br/o-grito>>. Acesso em: 05 de dez. de 2022.

ALMEIDA, Milton José de. **Cinema: arte da memória**. Campinas: Autores Associados, 1999.

ALMEIDA, Milton José de. **Imagens e sons: a nova cultura oral**. Campinas: Autores Associados, 1994.

ALMEIDA, Milton José de. Prefácio. In COUTINHO, Laura Maria. **O estúdio de televisão e a educação da memória**. Brasília: Plano Editora, 2003.

ARISTÓTELES. **Poética**. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda e EC.S.H. da Universidade Nova de Lisboa. Clássicos de filosofia - Coleção Estudos Gerais, 1986, p. 115-116.

AVEILLAN, Bruno. *L'APPEL (The Cry) directed by Bruno Aveillan (4K version)*. Texto descritivo do vídeo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ljU4J46EnIw>>. Acesso em: 02 de dez. de 2022.

BAITELLO JUNIOR, Norval. **A era da iconofagia: ensaios de comunicação e cultura**. São Paulo: Hacker Editores, 2005.

BARTHES, Roland. **A câmara clara** – notas sobre fotografia. Trad.: Julio Castañon Guimarães, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

- BARTHES, Roland. **Mitologias**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- BAUDRILLARD, Jean. **A sociedade de consumo**. Lisboa: Edições 70, 1991.
- BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. Trad.: Zulmira Ribeiro Tavares. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BELIEVE MEDIA. Bruno Aveillan, 2022. Disponível em: <<https://believe-media.com/bruno-aveillan>>. Acesso em: 03 de dez. de 2022.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Trad. S. P. Rouanet. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1987.
- BERNARDO, João. As palavras e as pedras. In: ALMEIDA, Milton José de. **Cinema: arte da memória**. Campinas, SP: Autores Associados, 1999.
- BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- BRECHT, Bertolt. **Diário de trabalho**. Trad. R. Guarany e J. L. de Melo. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- CAMARGO, Hertz Wendel de. **Mito e filme publicitário: estruturas de significação**. Londrina: Eduel, 2013.
- EGGUM, Arne Kristian in PINTO, Ana Estela de Sousa. Distanciamento físico imposto pelo coronavírus pode salvar quadro 'O Grito'. **Folhapress**, 2020. Disponível em: <<https://br.vida-estilo.yahoo.com/distanciamento-f%C3%ADsico-imposto-pelo-coronav%C3%A-Drus-153300267.html>>. Acesso em: 01 dez. 2022.
- FASHION FILM FESTIVAL. **Bruno Aveillan Masterclass**, 2021. Texto descritivo do vídeo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3rusqy0UGEM>>. Acesso em: 03 de dez. de 2022.
- GLOBO CIÊNCIA. Reflexões de Aristóteles sobre o teatro e a poética continuam pertinentes, 2011. Disponível em: <<http://redeglobo.globo.com/globociencia/noticia/2011/10/reflexoes-de-aristoteles-sobre-o-teatro-e-poetica-continuam-pertinentes.html>>. Acesso em: 11 de out. de 2022.

JUNG, Carl Gustav. **O eu e o inconsciente**. Petrópolis (RJ): Vozes, 2001.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Trad.: Maria Luiza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis (RJ): Vozes, 2000.

L'APPEL. Filme publicitário. 2021. Direção: Bruno Aveillan. Agência: Altmann+Pacreau. Produção: QUAD, Timothée Bouillié. (YouTube, 2min38seg). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ljU-4J46EnIw>>. Acesso em: 02 de dez. de 2022.

LE BRUN, Charles. *L'Expression des Passions e Autres Conférences, Correspondance. Présentation par Julien Philippe*. Paris: Dédale Maisonneuve et Larose, 1994.

MIRANDA, C. E. A. A Fisiognomoniade Charles Le Brun - a educação da face e a educação do olhar. **Pro-Posições**, Campinas, SP, v. 16, n. 2, p. 15–35, 2016. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/proposic/article/view/8643735>>. Acesso em: 03 de dez. de 2022.

MORIN, Edgard. **O paradigma perdido: a natureza humana**. Porto Alegre: Sulina, 2005.

SOUZA, Maurini. **A trajetória do tratamento de segunda pessoa em textos publicitários durante o século XX: um comparativo entre Brasil e Alemanha**. Tese de doutorado. Curitiba: UFPR, 2012.

SOUZA, Maurini. **O hibridismo de gêneros literários como procedimento dialético e fator de distanciamento no teatro de Bertolt Brecht**. Dissertação de Mestrado. Curitiba: UFPR, 2005.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise filmica**. São Paulo: Papyrus, 1994.



**Marcele Aires Franceschini
Daniel Camargo**

11



11

DE GAMA A LIMA BARRETO: BREVE ICONOGRAFIA DO INTELLECTUAL NE- GRO BRASILEIRO NO XIX E INÍCIO DO XX

*Marcele Aires Franceschini*¹

*Daniel Camargo*²

QUEM SOMOS?

[...] toda identidade é uma representação e não um dado concreto [...], não existe identidade autêntica ou inautêntica, verdadeira ou falsa, mas representações do que seria um país e seus habitantes.

Renato Ortiz em *Imagens do Brasil*, 2013, p. 622

¹ Doutorado em Literatura Brasileira (USP/2009) e Pós-Doutorado em Estudos Literários (UEL/2019). Professora adjunta (PLE/DTL) da Universidade Estadual de Maringá (UEM), líder do Grupo de Estudos de Literatura, Brasilidade, Etnia e Cultura (GELBEC) e coordenadora do Projeto de Extensão *Outras Palavras* (POP). Contato: mafranceschini@gmail.com

² Graduação em Letras - Inglês pela UEM (2017). Bacharel em Tradução em Língua Inglesa (2015). Membro do Coletivo da Juventude Negra de Maringá, Yalodê-Badá.

A intelectualidade negra nasce do processo de *escrevivência* dos que produzem pensamento, memórias e ações na sociedade onde se inserem e/ou de onde são excluídos enquanto seres formadores de consciência. Aqui, adotamos o conceito de *escrevivência* cunhado por Conceição Evaristo, que desde a década de noventa trabalha com a questão: “Era um jogo que eu fazia entre a palavra ‘escrever’ e ‘viver’, ‘se ver’ [...]. Na verdade, quando penso em *escrevivência*, penso também em um histórico fundamentado na fala de mulheres negras escravizadas, que tinham de contar as suas histórias para a casa-grande”. A autora segue com a definição do verbete: “E a *escrevivência* [...] é um caminho inverso, é um caminho que borra essa imagem do passado” (EVARISTO *apud* SANTANA; ZAPPAROLI, 2020). Certamente, os leitores de Evaristo entendem que essa é a voz literária em sua produção, como em *Becos da memória*: “A nossa *escrevivência* não pode ser lida como histórias para ‘ninar os da casa grande’ e sim para incomodá-los em seus sonos injustos” (EVARISTO, 2007, p. 21).

De fato, assim como na América do Norte de Frederick Douglas, no Brasil os intelectuais negros manifestaram seu anseio de fala, suas reivindicações e suas lutas, coletivas e pulsantes o suficiente para incomodar os da casa-grande. Esse é o caso do poeta baiano Luís Gama (1830-1882), que no século XIX enfrenta escravocratas:

Eu bem sei que sou qual Grilo
De maçante e mau estilo;
E que os homens poderosos
Desta arenga receosos,
Hão de chamar-me tarelo,
Bode, negro, Mongibelo;
Porém eu, que não me abalo,
Vou tangendo o meu badalo
Com repique impertinente,
Pondo a trote muita gente
(GAMA, 1944, pp. 97-98).

Explicando-se a origem de um dos mais reconhecidos poemas de Gama, “Quem sou eu?”, a história remonta ao coronel Teodoro Xavier, que repudiava o poeta por ter conseguido, na Justiça, libertar um negro que era seu escravo. Por conta da situação, o latifundiário passou a chamar o abolicionista, pejorativamente, de bode: “Um dia, ao ser chamado assim, Luiz Gama disse ao coronel: ‘Eu não sou bode, sou negro. Minha cor não nega. Bode é vossa excelência que pretende disfarçar, com essa cor clara, o mulato que está por baixo’” (BENEDITO, 2011, pp. 55-56).

Ao xingar o poeta de “bode”, o escravocrata animaliza o pensador. Em *Os condenados da terra* (1968), Franz Fanon expõe que a violência dos preceitos do colonizador não se deu apenas de forma física, mas também em caráter simbólico, sobretudo por meio da ridicularização, animalização e demonização da vítima: “Por vezes, este maniqueísmo vai até ao fim de sua lógica e desumaniza o colonizado. A rigor, animaliza-o. E, de fato, a linguagem do colono, quando fala do colonizado, é uma linguagem zoológica; [...] recorre constantemente ao bestiário” (FANON, 1968, p. 31).

Como em toda América colonizada, a partir da Lei Aberdeen (1845), que dava poder aos britânicos de interceptarem navios negreiros, não sobrou opção ao Brasil senão acatar a decisão – sendo o último país do continente a abolir a escravidão. Nesse cenário de lutas, a intelectualidade negra manteve seu discurso antirracista, sobretudo na formação do Brasil república, pois ainda que nos separássemos de Portugal, os poderes ainda se concentravam nas mãos de latifundiários e religiosos. Aos escritores, jornalistas, poetas, artistas e pensadores negros(as), o discurso era a matéria. Na forma do brado, o conteúdo se manifestava: “Desculpa, meu caro amigo, / Eu nada posso te dar; / Na terra que rege o branco, / Nos privam *té* de pensar!...” (GAMA, 2011, p. 34).

Sabemos que os indivíduos das letras, sobretudo no período romântico, usavam da sátira e da paródia com o intuito de criticar os poderosos, fossem eles escravocratas, políticos, magistrados e até mesmo o clero. Na atmosfera pré-abolicionista – e posteriormente –, as consciências passaram a ser amplamente marcadas na poesia,

no romance e em textos jornalísticos. Mas, como essa intelectualidade de fato foi representada, sobretudo no âmbito pictórico?

A fim de responder à questão, nosso objetivo, nesse estudo, foca em retratos, pinturas e fotografias de seis pensadores negros/a entre os séculos XIX e início do XX e em como suas imagens contrastam/dialogam com seus discursos e com suas posições de poder na medida em que se impõem como mentes produtoras de conhecimento. São eles: Luís Gama, Gonçalves Crespo, Machado de Assis, Maria Firmina dos Reis, Cruz e Sousa e Lima Barreto. O intuito é realizar um percurso histórico e demonstrar, por imagens, como esses(as) pensadores(as) foram apresentados em uma sociedade racista como a brasileira.

No século XIX, o símbolo de intelectual pode ser reconhecido no clássico padrão: homem branco, meia-idade, barba, terno, gravata, lunetas, bigode farto. Nessa categoria se encontram Rui Barbosa, Joaquim Nabuco, Carlos Gomes, José de Alencar, Aluísio Azevedo, entre tantos outros nomes. Não obstante, ao largo de mais de um século, Luís Gama tem sido apresentado como sujeito de sua época, usando uma espécie de gola alta e laço comuns aos homens das leis – autodidata, o poeta conseguiu libertar, por meio de ações do Direito, mais de quinhentos escravizados:

FIGURA 1 – O POETA, JORNALISTA E ABOLICIONISTA LUÍS GAMA



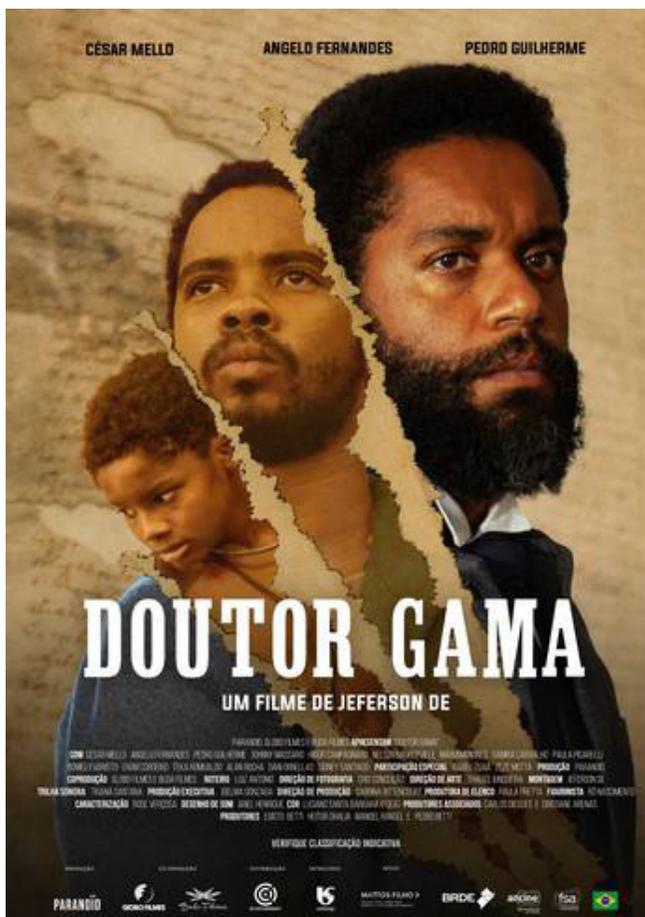
Fonte: *Correio da Manhã*

Note-se na imagem o sorriso de contentamento, de orgulho de Gama ao ser retratado. O autor, por seu engajamento, sabia da importância de se mostrar homem negro pensante, parte da intelectualidade. Em razão do recalque dos senhores brancos de então, temerosos a dividir o poder e os privilégios, coube aos escritores o lugar da crítica, da voz que revela o preconceito diário: “Não borres um livro / Tão belo e tão fino, / Não sejas pateta, / Sandeu e mofino. // Ciências e letras / Não são para ti / Pretinho da Costa / Não é gente daqui” (GAMA, 2011, p. 54). Ao usar da ironia e do sarcasmo, Gama dá amostragens da negação dos poderosos em aceitar a ascensão dos negros e negras no país – note-se que o ‘livro’, considerado ‘belo’ e ‘fino’, é ‘borrado’ ao ser escrito pelas mãos de um alforriado. Por metáfora, o verbo borrar se associa a “sujar-se moralmente”, “manchar a própria reputação” (OXFORD, 2022), de modo que tanto as ‘Ciências’ quanto as ‘letras’ não podem pertencer aos sem pátria, ou aos ‘Pretinho[s] da Costa’ – referindo-se o autor às nações yorubas, bantus, haussás, entre outras, formadoras do povo brasileiro.

A resposta de Gama é certa – tanto na forma poética quanto no sorriso desafiador e cheio de orgulho que manifesta na imagem, fazendo prevalecer o que discorre Fanon: “O colonizado sabe de tudo isso e dá uma gargalhada cada vez que aparece como animal nas palavras do outro. Pois sabe que não é um animal. E justamente, no instante mesmo em que descobre sua humanidade, começa a polir as armas para fazê-la triunfar” (1968, p. 32).

Notadamente, nos dias de hoje Luís Gama foi reavivado no filme “Doutor Gama” (2021), dirigido pelo premiado diretor e roteirista negro Jeferson De. No longa, somos apresentados à trajetória do autor, desde a infância sofrida, quando foi vendido aos dez, em troca de sanar uma dívida paterna. Ao longo da trama, acompanhamos como o jovem, apesar de escravizado, buscou os estudos, alfabetizando-se e conquistando a própria liberdade, até se tornar um intelectual respeitado e advogado que inspirou tantos homens e mulheres em condição de cativo no país. No pôster do filme, três Gamas:

FIGURA 2 – PÔSTER DO FILME “DOUTOR GAMA”, DE JEFERSON DE (2021)



Fonte: Paranoid Filmes, Globo Filmes, Buda Filmes

No cartaz, Gama é representado na infância pelo ator Pedro Guilherme; na juventude, quando toma consciência de sua situação, alfabetiza-se e inicia sua luta pela abolição, por Angelo Fernandes (ao centro); e depois, já respeitado e aclamado, por César Mello, que discorre sobre o personagem histórico:

[...] Dr. Gama é um advogado, é um rábula, que advoga; ele é jornalista; ele é um poeta; ele é pai; ele é marido; e ele é um herói – um herói no [modo] que mais podemos

caracterizar um herói. Se você olhar os feitos dele, a trajetória, o caminho do herói do Gama e o que ele proporcionou [...]. Ele é um dos pioneiros da luta pela abolição do Brasil, é um dos carros-chefes, chamando, lutando, brigando, escrevendo sobre isso, lutando nos tribunais [...] (apud SETE, 2021).

A revisão histórica aqui se faz primordial, uma vez que, após quase um século, o múltiplo pensador é retratado de forma humanizada, sobretudo porque o diretor e os atores são negros. É a visão do homem negro pelo homem negro, fator este que traz a noção heroica do intelectual. Contemporâneo de Gama, Thomas Carlyle, em suas notórias conferências de 1840, “O herói como o homem das Letras” (“*The Hero as Man of Letters*”) e “O Poeta como herói” (“*The Poet as Hero*”), remonta à ideia das figuras proféticas que ficaram no passado para dar lugar aos heróis da nova era, os escritores. Embora em sua segunda conferência o ensaísta inglês traga como exemplos Shakespeare, Goethe e Dante, adaptamos a ideia e consideramos, dentro da realidade opressora em que vivia, Gama herói tão importante quanto os nomes europeus que ainda permanecem no imaginário coletivo. Em especial porque, como lemos em Cuti sobre o poeta, “é a expressão da vontade [...] coletiva que permite intelectuais negros romperem com a subserviência a uma expectativa branca, seja na área ficcional ou poética, seja na área da crítica” (2010, p. 64).

Dando-se sequência à análise pictórica dos autores, observamos que o introdutor do parnasianismo em Portugal, o brasileiro Gonçalves Crespo, sofre o mesmo preconceito de Gama. Nascido no Rio de Janeiro em 1846, filho de um comerciante português com uma mestiça escravizada, ainda adolescente se radicou em Portugal, onde mais tarde estudou Direito na Universidade de Coimbra. Crespo participou ativamente do jornalismo português, escrevendo para periódicos como *O Occidente* (1878-1915), que contava com nomes como Cesário Verde (1855-1886), Guerra Junqueiro (1850-1923) e a poetisa, escritora e ativista Maria Amália Vaz de Carvalho (1847-1921), sua esposa. Colaborou também com *A Folha*, cujo diretor, João Penha, foi nome de peso do parnasianismo lusitano; com a

revista *República das Letras* (1875), igualmente dirigida por Penha; assim como com os periódicos *Renascença* (1878), *A Mulher* (1879), *Jornal de Domingo* (1881-1888), *A Leitura* (1894-1896), *Branco e Negro* (1896-1898), *Serões* (1901-1911) e *Revista de Turismo* (1916) (FRANCESCHINI; BARRA, 2020, p. 122).

Além da imprensa, Gonçalves Crespo é poeta, autor de *Miniaturas* (1870) e *Nocturnos* (1882). A crítica foi unânime em prestar-lhe loas: o pesquisador português Alfredo Ribeiro dos Santos, em *História literária do Porto: através das suas publicações periódicas* (2009, p. 82 *apud* FRANCESCHINI; BARRA, 2020, p. 122), classifica-o como “o mais perfeito poeta parnasiano”. Já Afrânio Peixoto, no prefácio das *Obras completas* (1942) de Crespo, expõe: “Ainda hoje não há na poética lusitana outro livro ‘parnasiano’ como esse [...]”.

Ainda assim, é fato que o poeta sofreu preconceito de cor na colônia, como informa Roger Bastide em *A poesia afro-brasileira* (1943): “os críticos que o estudaram são, com efeito, unânimes em atribuir às suas origens raciais o seu temperamento alegre, exuberante, sob o qual se escondia incurável tristeza”, em consequência do “preconceito de cor, que lhe acarretou dissabores no próprio Portugal” (p. 81). Em carta a Machado de Assis, datada em 6 de junho de 1871 – disposta na íntegra em *Ao redor de Machado de Assis*, de Raimundo Magalhães Jr. (1958), é perceptível que Crespo se autodenomina “brasileiro” e “negro”:

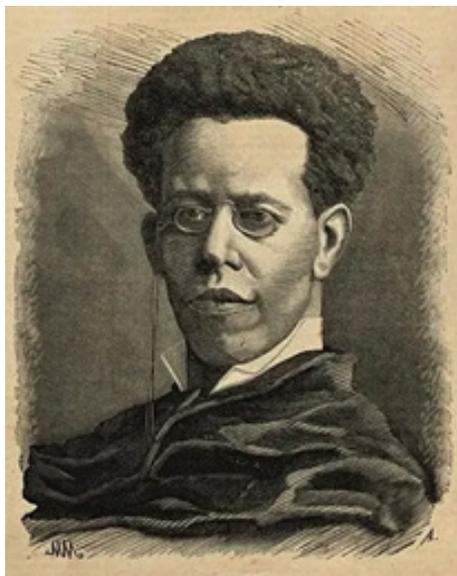
Exmo. Senhor Machado de Assis,

Enviei há 15 dias a V. Excia. meu primeiro livro. Não lhe escrevi então, o que agora faço. O livro teve aqui bom acolhimento, e foi saudado espontaneamente, o que me admira em extremo, porque eu não sou português e não andava envolvido nestas tricas de compadrios, que por aqui dizem as más línguas – abundam. [...]. A V. Excia, já eu conhecia de nome há bastante tempo. De nome e por uma secreta simpatia que para si me levou quando me disseram que era... de cor como eu. Será? Se o não é nem por isso me deixa de ser agradável travar conhecimento com V. Excia., e assinar-me aqui com toda a efusão de uma sincera simpatia e afetuoso respeito. De V. Ex-

cia. patricio e humilde respeitador (CRESPO, 1871 *apud* MAGALHÃES JUNIOR, 1958, pp. 109-110).

Interessante notar a surpresa de Crespo ao tomar conhecimento de que o autor de *Dom Casmurro* é negro como ele. Há, na carta, uma tentativa de diálogo, de quem se identifica com o outro não somente pela questão literária, mas étnica. Veja-se que em retrato à capa da edição da revista *O Occidente*, em 21 de junho de 1883, o escritor, apesar de usar lunetas e uma toga dos homens das tertúlias de seu tempo, é ilustrado com seu cabelo afro, sinalizando uma não europeização completa em sua caracterização:

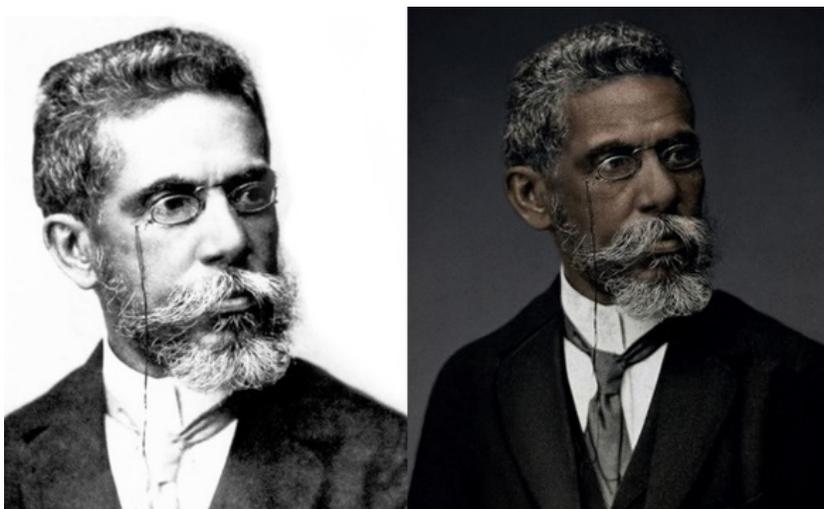
FIGURA 3 – O POETA E ESCRITOR GONÇALVES CRESPO



Fonte: Revista *O Occidente*, 1883

O mesmo não se pode dizer da imagem reproduzida de Machado de Assis, que durante décadas foi retratado com traços e pele branca, não fosse pela enérgica ação da Faculdade Zumbi dos Palmares, que em 2019 lançou a campanha “Machado de Assis Real”. Abaixo, dois Machados: o manipulado (à esq.) e o real (à dir.):

FIG. 4: DOIS MACHADOS: O INVENTADO (ESQ.) E O REAL (DIR.)



Fonte: *O Globo*, 2019

Segundo o próprio site da campanha, a ação da Zumbi de Palmares em colorir a famosa foto do escritor nasce como “errata histórica feita para impedir que o racismo na literatura seja perpetuado”³, sobretudo porque em grande parte das obras literárias, assim como na imprensa e nos materiais didáticos a imagem adotada foi, durante décadas, a primeira, ou seja, a versão esbranquiçada. O próprio crítico literário José Veríssimo, acerca da morte de Machado, em artigo no *Jornal do Commercio* rende-lhe homenagens um tanto controversas, uma vez que os elogios reforçam a conduta de europeizá-lo:

São tanto mais de admirar e até de maravilhar essas qualidades de medida, de tato, de bom gosto, em suma de elegância, na vida e na arte de Machado de Assis, que elas são justamente as mais alheias ao nosso gênio nacional e, muito particularmente, aos mestiços como ele. [...]. Mulato, foi de fato um grego da melhor época, pelo seu profundo senso de beleza, pela harmonia de sua vida, pela euritmia da sua obra (VERÍSSIMO *apud* GONÇALVES, 2011).

³ Cf <https://zumbidospalmares.edu.br/campanha-machado-de-assis-real/>, acesso em 22 ago. 2022.

Notamos que as ‘qualidades’ do escritor, como o ‘bom gosto’ e a ‘elegância’ pessoal e literária são ‘alheias’ a ele, ou seja, não podem ser atreladas à sua brasilidade, tampouco à sua tez, já que um brasileiro, ‘mulato’, não gozaria de tais atributos, mas um europeu, ou melhor, “um grego da melhor época” sim. Certamente, o Brasil acompanhou as discussões sobre o racismo científico que imperava na Europa, destacando-se na questão a França de Gobineau. Sobre a temática, Skidmore, em *Preto no branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro*, explica que a “tese do branqueamento baseava-se na presunção da superioridade branca, às vezes pelo uso dos eufemismos raças ‘mais adiantadas’ e pelo fato de ficar em aberto a questão de ser a inferioridade inata”. À essa ideia, alicerçava o desejo nacional de “miscigenação”, que por sua vez “produzia ‘naturalmente’ uma população mais clara” (2012, p. 81).

Não obstante, lemos no decreto-lei n. 7967, de 27 de agosto de 1945: “Art. 2º – Atender-se-á, na admissão de imigrantes, à necessidade de preservar e desenvolver, na composição étnica da população, as características mais convenientes da sua ascendência europeia, assim como a defesa do trabalhador nacional”. Diante do quadro racista de definição das distintas etnias formadoras do povo brasileiro, entendemos o processo de branqueamento construído em torno do Bruxo de Cosme Velho.

Relembre-se que em 2011, a Caixa Econômica Federal lançou um vídeo institucional, em comemoração aos seus cento e cinquenta anos. Na peça publicitária, criado pela agência Borghierh/Lowe, vemos um Machado de Assis, altivo, respeitado, aclamado – porém, branco. A reação da sociedade foi imediata: a Secretaria de Políticas e Promoção da Igualdade Racial, durante o governo de Dilma Rousseff, chegou a solicitar a retirada do comercial do ar.

Em nota oficial publicada em 21 de setembro de 2011, o Presidente da Caixa, Jorge Hereda, lamentou: “O banco pede desculpas a toda a população e, em especial, aos movimentos ligados às causas raciais, por não ter caracterizado o escritor, que era afro-brasileiro, com a sua origem racial” (*apud* SIMON, 2011). Após a polêmica, o banco acabou retirando do ar a peça com o ator branco, substituindo-o por um negro. Novamente, eis dois Machados:

FIGURAS 5 – O MACHADO BRANCO E O MACHADO NEGRO, EM PEÇA PUBLICITÁRIA DA CAIXA ECONÔMICA FEDERAL



Fonte: Montagem a partir de vídeo⁴, 2019

Aqui, faz-se importante usarmos o conceito de “coisificação” do sujeito negro em *A crítica da razão negra*, do professor e filósofo camaronês Achille Mbembe. Ao autor, na dimensão do capitalismo desenfreado, o indivíduo torna-se mercadoria. Em nossa sociedade de consumo, o indivíduo não passa de um “sujeito neuroeconômico absorvido pela dupla inquietação exclusiva da sua animalidade (a

⁴ Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=OboocxKLfRk>, acesso em 22 ago. 2022.

reprodução biológica da sua vida) e da sua coisificação (usufruir dos bens deste mundo)” (MBEMBE, 2014, p. 15). Mbembe explica que “este homem-coisa, homem-máquina, homem-código e homem-fluxo, procura antes de mais nada regular a sua conduta em função de normas do mercado” (2014, p. 15).

Por ser “homem-coisa”, este indivíduo serve às condições de mercado. Assim se o mercado adota os padrões estéticos eurocêntricos, o embranquecimento dos autores será inevitável. Esse é o caso de Machado de Assis, porém não isoladamente. Se tomarmos a figura da escritora maranhense Maria Firmina dos Reis, a situação é ainda mais grave. Autora do primeiro romance publicado por uma mulher no Brasil, *Úrsula* (1859), o apagamento étnico consegue alcançar dimensões ainda mais profundas que a de Machado uma vez que a autora foi erroneamente representada, durante anos, por meio da imagem de outra escritora, a gaúcha Maria Benedita Bormann:

FIGURA 6 – RETRATO DE MARIA BENEDITA BORMANN, ERRONEAMENTE TOMADO COMO O DE MARIA FIRMINA DOS REIS



Fonte: Pintura de Rogério Martins

Voltamos ao ano de 2011: no aniversário de 253 anos da cidade de Guimarães, local no Maranhão onde Maria Firmina viveu, trabalhou e faleceu, o retrato acima foi doado ao poder legislativo do município pelo escritor Antônio Noberto, membro do Instituto Histórico e Geográfico do Estado. A pintura veio sob encomenda, realizada pelo artista plástico pernambucano Rogério Martins (ZIN, 2018, pp. 240-241).

Além de explicar o equívoco, o pesquisador Rafael Balseiro Zin informa que tal imagem teria rodado exposições e estampado revistas, cartazes, sites e livros, daí a dificuldade em se retratar, com veracidade, Maria Firmina dos Reis: “O problema é que essa imagem, inadvertidamente, se espalhou pelas redes sociais e em demais ambientes e acabou ganhando a confiança do público, fazendo com que a reparação do equívoco seja um tanto difícil de ser realizada” (2018, p. 240).

Sobre o apagamento da negritude de Maria Firmina dos Reis, Cuti, em *Literatura negro-brasileira* (2010) vai dizer que em seu romance, embora a autora tenha seguido “o mesmo diapasão branco-brasileiro na abordagem das cenas da escravidão: o flagelo e sua consequente comisseração” – que já se configurava em autores da época, tais Cruz e Sousa e Lima Barreto –, “a inauguradora feminina do romance brasileiro não deixou de transferir para suas personagens escravizadas a perspectiva de um ‘eu’ narrador negro-brasileiro que ela não pôde trazer para o primeiro plano” (p. 72). O estudioso segue seu argumento: “*Úrsula* não tem como personagens centrais os escravizados. Estes, bem como sua saga, restam como pano de fundo para um romance entre brancos” (CUTI, 2010, p. 73).

Diante da afirmação de Cuti sobre o romance, poderíamos configurar a mesma pergunta para desatar os nós que apagam a autoria negra de Maria Firmina dos Reis: em seu tempo, seria a escritora relegada a coadjuvante na historiografia literária brasileira? Se pensarmos em seu período de vivência (1822-1917), em plena eferescência do romantismo, notamos que dificilmente uma escritora negra seria ouvida. Entendemos que, por escrever no Brasil escravocrata, seu eu-autoral – mulher, negra – foi excluído do cânone do

romantismo. Nenhuma voz feminina fazia coro ao panteão masculino durante esse período – quanto mais a negra. “Coadjuvantes”, então, restaram às autoras breves relances em compêndios, meros nomes naufragados no oceano de autores masculinos e suas celebradas obras. Interessante, contudo, observar as circunstâncias em que *Úrsula* foi publicado: sob o pseudônimo de “Uma Maranhense”. No prólogo, a romancista expressa sua condição feminina: “pouco vale este romance, porque escrito por uma mulher, e mulher brasileira, de educação acanhada e sem o trato e conversação dos homens ilustrados” (REIS, 2009, p. 13).

Notemos que o adjetivo “pouco” é empregado em sentido contrário ao que executa a própria voz autoral, uma vez que se não importasse, não teria enfatizado o substantivo ‘mulher’, em primeiro plano; e o substantivo ‘mulher’ aliado ao adjetivo ‘brasileira’, na sequência. Em seu texto prevalece a função emotiva, em razão dos predicativos que compõem seu eu; e mais enfaticamente ainda quando se coloca “sem o trato e conversação dos homens ilustrados”, pois, como analisa Angela Davis em *Mulheres, raça e classe*, a “resistência” contra o sistema escravocrata, patriarcal e excludente “envolvia ações mais sutis do que revoltas, fugas e sabotagens. Incluía, por exemplo, aprender a ler e a escrever de forma clandestina, bem como a transmissão desse conhecimento aos demais” (2016, p. 38).

Não obstante, ser educada e transmitir conhecimentos soava como uma audácia, senão perigo aos senhores de então. Davis continua: “Em Natchez, Louisiana, uma escrava comandava uma ‘escola noturna’, dando aulas a seu povo das onze horas da noite às duas da manhã, de maneira que conseguiu ‘formar’ centenas de pessoas. Sem dúvida, muitas delas escreveram as próprias licenças de viagem e tomaram o rumo da liberdade” (DAVIS, 2016, p. 38).

Lembremos que Maria Firmina dos Reis teria cometido ato de resistência não por publicar, isoladamente, um romance abolicionista, mas também por atuar como educadora em Guimarães. Em 1847, tornou-se professora primária, sendo a primeira mulher aprovada em concurso público no Maranhão. Recordemos que a educação, neste período, era ministrada por homens, com exceção

dos conventos, onde as mães orientavam as noviças. Poucas mulheres sabiam ler ou escrever. Quebrando paradigmas, Maria Firmina dos Reis foi romancista, professora, colaboradora da imprensa na capital, escrevendo poemas, ensaios e textos literários. Não obstante, seu apagamento é contrário à sua ânsia por conhecimento:

[...] autodidata, buscou as fontes para sua formação pedagógica, cultural e literária, porque, ao analisarmos suas obras, percebemos que mesmo à mercê da sorte, vivendo nos rincões do Maranhão e distante das outras metrópoles culturais e da corte, a escritora pesquisou e leu os melhores livros e romances de sua época e ainda teve acesso à literatura anterior, trovadoresca, humanista, clássica, barroca e, sobretudo a romântica. Em suas obras, poderemos constatar influências, citações e intertextos de: William Shakespeare, George Gordon Byron, Bernardin de Saint-Pierre, Louis de Larmatine, Harriet B. Stowe, Almeida Garret, entre outros. Essas marcas significam que [...] teve contato com o melhor da literatura brasileira, europeia e americana, no seu tempo (SILVA, 2017, pp. 44-45).

Pois, no universo negacionista da autoria negra feminina, faz-se difícil apreender como se parecia, com veracidade, a notável romancista. O pesquisador Nascimento Morais Filho, em *Maria Firmina: fragmentos de uma vida*, trabalhou com depoimentos da filha da escritora, Nhazinha Goulart; e de uma ex-aluna, Eurídice Barbosa, informando-nos o seguinte:

Traços físicos –Nenhum retrato deixou Maria Firmina dos Reis. Mas estão acordes os traços desse retrato falado dos que a conheceram ao andar pelas casas dos 85 anos. Rosto arredondado, cabelo crespo, grisalho, fino, curto, amarrado na altura da nuca; olhos castanho-escuros, nariz curto e grosso; lábios finos; mãos e pés pequenos, meã (1,58, pouco mais ou menos), morena (MORAIS FILHO, 1975, s/p).

Adotamos a visão de Morais Filho por não existirem imagens da autora. O que mais se assemelha da descrição é o retrato falado criado

pelo artista plástico Tony Alves à Academia Ludovicense de Letras:

FIGURA 7 – RETRATO FALADO DE MARIA FIRMINA DOS REIS



Fonte: Pintura de Tony Alves

Outra imagem que tentou resgatar a Maria Firmina dos Reis “real” foi um Doodle, de autoria da artista brasileira radicada em Berlim, Nik Neves, em comemoração aos 194 anos da autora, em 11 de outubro de 2019. A estampa é justa à história da maranhense: ao centro, a mulher que escreve segura em sua mão caneta tinteiro, objeto icônico dos abolicionistas do XIX; à esquerda surge a temática da luta pela abolição, com a representação da criança negra; e à direita a leitura atual da escritora maranhense, que surge ancestral, exemplo de força, luta e engajamento às novas eras:

FIGURA 8 – DOODLE DE MARIA FIRMINA DOS REIS



Fonte: Ilustração da artista gráfica e ilustradora Nik Neves para o Google.

Notamos ainda, na imagem central, que a escritora/professora é retratada como uma mulher burguesa de seu tempo, fato este compreensível na escolha da ilustradora uma vez que, se tomarmos a síntese do romantismo, um de seus preceitos é a idealização.

No mesmo tom romântico é apresentado seu contemporâneo, o poeta catarinense Cruz e Sousa, (1861-1898), sentado, na imagem:

FIGURA 9 – EM PÉ, OS POETAS HORÁCIO DE CARVALHO E VIRGÍLIO VÁRZEA, E SENTADO, CRUZ E SOUSA (1891)



Fonte: Arquivo Nacional

A fotografia data de 1881, data em que funda, juntamente com os colegas, o jornal *Colombo*. Note-se o quão elegante se encontra o poeta: dono de fartos bigodes, como os homens das letras e ciências de seu tempo, segura em sua mão uma bengala, objeto máximo dos

dândis de sua época. Como célebre exemplo, tomemos Baudelaire, um dos precursores da poesia moderna na Europa: “Pode-se dizer que era um dândi extraviado na boêmia, mas conservando mesmo ali a sua categoria e as suas maneiras, e aquele culto de si mesmo que caracterizava o homem imbuído dos princípios de Brummell”⁵ (GAUTIER, 2000, p. 34).

Por razões óbvias, não há como comparar o dandismo baudelairiano ao de Cruz e Sousa. Primeiramente, porque como lemos, o francês era “um poeta extraviado na boemia”, ao passo que o catarinense era um homem casado, pai de quatro filhos – todos mortos em razão da tuberculose, fato este que levou sua esposa, Gavita Alves, à loucura. Fato este presente em vários de seus poemas, como nos primeiros versos de “O Assinalado”, publicado em seus *Últimos sonetos* (1905):

Tu és o louco da imortal loucura,
O louco da loucura mais suprema.
A Terra é sempre a tua negra algema,
Prende-te nela a extrema Desventura
(CRUZ E SOUSA, 1988).

Entretanto, por mais que ambos vivenciassem distintas realidades, Cruz e Sousa e Baudelaire se encontram na figura do dândi ao usar a moda como uma “máscara”:

O dândi Baudelaire, que circulava pelos salões de Paris, queria vender sua mercadoria à classe que agora estava no poder: a burguesia. Ele não via confusão entre anseio pelo sucesso e integridade artística. Acreditava que a falta de cultura do burguês favorecia os negócios do poeta (MENEZES, 2009, p. 74).

Cruz e Sousa também tinha consciência de usar sua “máscara”, senão com o intuito de “vender sua mercadoria”, para poder se inse-

⁵ Lembremos que Brummell (1778-1840) foi figura icônica na época da Regência inglesa, em plena ascendência do romantismo. Assim o descreve Braga: “Elegante, bonito e sempre com postura altiva, ganha cada vez mais prestígio social, a ponto de se sobrepor ao Príncipe de Gales”. Ele continua: “[...] o monarca o torna uma espécie de consultor para suas atitudes e aparências. Talvez Brummell possa ser considerado um dos primeiros personal stylist da História da Moda” (BRAGA, 2008, p. 39).

rir na sociedade brasileira racista de então. Ao recapitularmos a biografia do poeta, vemos que era filho de alforriados – Guilherme da Cruz, mestre-pedreiro, e Carolina Eva da Conceição –, muito embora sua educação fosse financiada pelo ex-senhor de seus pais, Guilherme Xavier de Sousa, de quem adotou o nome da família Sousa (LEMINSKI, 1983). Contudo, apesar de sua formação – aprendeu grego, latim e francês, além de ser conhecedor da matemática e das ciências naturais – desde jovem sofreu o preconceito racial, tendo sido impedido de assumir, em 1884, o cargo de promotor público em Laguna (SC) em razão de sua cor – os políticos locais teriam impugnado sua nomeação.

Além da questão social, ao nos referirmos a Baudelaire, usamos da figura do dândi associado ao “estilo de vida desses homens exuberantes, indiferentes, distantes, exibicionistas em jogos de posturas e aparências. Desta maneira, no comportamento, caracterizam-se pelo intencional ar de despreocupação, negligência, discricção, rigor, individualismo, desprezo, afetação, indiferença [...]” (BRAGA, 2008, p. 39) – muito embora existam fatores a aproximar Baudelaire da classe trabalhadora, tendo publicado o poeta Pierre Dupont (MENEZES, 2009, p. 71).

Em Cruz e Sousa, jamais a despreocupação, negligência ou indiferença na questão social, sobretudo porque o autor, ao fundar o jornal *Tribuna Popular*, em 1881, dirigiu seu discurso para o combate à escravidão e ao preconceito racial. Ainda assim, parte da própria crítica do poeta inaugurador do Simbolismo no país tende a apresentá-lo de modo mascarado, no melhor estilo dândi europeu, o que se torna complicado uma vez que o uso do epíteto “Cisne Negro” levanta questionamentos: “O que está por trás ou antes disso é o entendimento seguinte: se alguém é considerado poeta, apenas, logo é branco; tratando-se de um poeta negro, isso deve ficar bem claro, devido à excepcionalidade do caso e, vale dizer, ao estigma a que se associa” (FONSECA, 2002, p. 62).

A necessidade da máscara do dândi, entretanto, serve tanto a Baudelaire quanto a Cruz e Sousa quando ambos os autores se afastam do senso comum, buscando por novas sensações: “E se em

Baudelaire encontramos uma ruptura com o passadismo poético, sobretudo pela temática do spleen, da sinestesia e dos embates além de Blake e Nietzsche sobre o bem e o mal; em Cruz e Sousa encontramos similaridades” (FRANCESCHINI; BARRA, 2021, p. 177). Leia-se “Acrobata da dor”, publicado em *Broquéis* (1893):

Gargalha, ri, num riso de tormenta,
como um palhaço, que desengonçado,
nervoso, ri, num riso absurdo, inflado
de uma ironia e de uma dor violenta.

Da gargalhada atroz, sanguinolenta,
agita os guizos, e convulsionado
salta, gavroche, salta clown, varado
pelo estertor dessa agonia lenta ...

Pedem-se bis e um bis não se despreza!
Vamos! retesa os músculos, retesa
nessas macabras piruetas d’ aço. . .
E embora caias sobre o chão, fremente,
afogado em teu sangue estuoso e quente,
ri! Coração, tristíssimo palhaço
(CRUZ E SOUSA, 1988).

Atentemo-nos agora ao diz que Baudelaire em *Da essência do riso*:

[...] surge a vertigem, a vertigem circula no ar... é o cômico absoluto. Ele se apoderou de cada ser. Leandro, Pierrot, Cassandra, fazem gestos extraordinários, que demonstram claramente que eles se sentem introduzidos à força em uma nova existência... Com sonoras gargalhadas, repletas de um vasto contentamento; em seguida, saltam um por cima dos outros... segue-se um deslumbrante buquê de pontapés, socos e tapas [...]. E eles se lançam, através da obra fantástica [...] (BAUDELAIRE, 1991, pp. 46-47).

De fato, Baudelaire assumiu a máscara de palhaço/artista, quase um duplo que tanto se comunica com a figura do Pierrot, de Leandro ou de Cassandra, declarados na versão ‘polida’, ‘refinada’ fran-

cesa, quanto abre portas que o levam ao bizarro, ao fora do padrão considerado como belo. Comunicando-se com o duplo grotesco, o riso de Cruz e Sousa é de “tormenta”; a gargalhada é “atroz, sanguinolenta”. O *clown* que salta, “gavroche”, é grotesco, visto que ao usar tal máscara, o poeta brasileiro expressa a “dor violenta” da “ironia”, marcada pelas “macabras piruetas de aço”, afinal a morte dos quatro filhos em razão da tuberculose e a conseqüente loucura da mulher deixam a figura do herói derrocada, por isso mesmo o eu-poético vem a ser o “tristíssimo palhaço”.

Bosi, no artigo “Poesia versus racismo” (2002, p. 243), vai dizer que “como poeta íntimo da linguagem de Hugo, de Baudelaire e de Antero, Cruz e Sousa abraçou apaixonadamente o imaginário dos últimos românticos”. Abraçou, em especial, a verve maldita da época:

O satanismo baudelaireano deve ser entendido no contexto já moderno do poeta das *Flores do Mal*, *dandy*, *flâneur* e solitário na metrópole parisiense. É o desprezo fulminante do artista contra o filisteu, o hipócrita, o senhor das convenções burguesas. Cruz e Sousa incorpora certamente na sua dicção muito da eloqüência ferina desse veio maldito, mas o seu léxico e as suas metáforas servem-lhe também para traduzir uma situação própria, que tem a ver com a maldição tanto coletiva quanto individual sofrida pelo descendente de africanos (BOSI, 2002, p. 244).

O próprio Baudelaire, em “As multidões”, na condição de poeta, vai dizer que “não é dado a qualquer um mergulhar na multidão: tal desfrute é uma arte, e só faz, às expensas do gênero humano, esse lauto banquete de vitalidade quem desde o berço recebeu de uma fada o gosto do disfarce e da máscara, o ódio do domicílio e a paixão da viagem” (1995, p. 41). A ambos, Baudelaire e Cruz e Sousa, a máscara do dândi soa como subterfúgio – cada qual a seu modo particular, é verdade. Contudo, se por um lado são puro glamour criativo dos poetas, por outro aderem ao rosto ao morderem o gosto ácido da realidade.

O mesmo se pode dizer de Lima Barreto, escritor negro con-

temporâneo do catarinense, que usa do artifício da máscara para se apresentar. Entendamos: Lilia Schwarcz, no artigo “Lima Barreto e o retrato de si” (2019), discorre sobre a seguinte imagem:

FIGURA 10 – LIMA BARRETO, PARAMENTADO.



Fonte: Autoria não identificada. Rio de Janeiro, 1910.

[...] essa é e não é uma imagem representativa do autor de *Policarpo Quaresma*. Não restam dúvidas de que ele se arrumou para ‘sair bem’ na foto. Também é evidente que o escritor devia estar concentrado na tarefa de ‘atuar bem’, já que ele trabalhava, a essas alturas, na Secretaria da Guerra, e seus padrões é que estavam sendo julgados. Sendo assim, a imagem parece reproduzir a intenção: aí está um funcionário público compenetrado e ciente de seu papel. No entanto, mesmo sendo correta, a imagem não tem nada de típica. Na verdade, é mais uma *performance* do que prova de realidade (SCHWARCZ, 2019, p. 149).

A historiadora entende que o autor realiza uma “performance”, tendo em vista que nessa época participou “do júri que acabou por condenar os militares que, durante o governo de Hermes da Fonseca, reprimiram uma manifestação de estudantes, e acabaram por assassinar um dos participantes, deixando vários outros feridos” (SCHWARCZ, 2008, p. 148). Tal evento é conhecido como a ‘Primavera de Sangue’ de 22 de setembro de 1909. “Passados quase um ano do incidente, lá está Lima, muito bem vestido, com pose de janota, colete, camisa bem fechada e terno completo. Bem sentado, ele cruza as pernas e encara o fotógrafo” (SCHWARCZ, 2008, p. 148). A pesquisadora bem observa que nesse retrato encontramos um Lima Barreto “muito diferente das descrições que as testemunhas de época dele legaram. Desleixado, não poucas vezes o escritor vinha caminhando pelas ruas com um sapato de cada cor, a gravata sempre frouxa, o cabelo em desalinho, a camisa encardida” (SCHWARCZ, 2008, p. 148).

Um ano após a imagem ilustrada (1911), Barreto publica o romance que seria sua obra mais aclamada, *O Triste fim de Policarpo Quaresma*, nas páginas do *Jornal do Commercio*, tendo pago do próprio bolso a edição em livro, lançado em 1915. Nessa época, tornaram-se mais agudas as crises de alcoolismo e depressão do escritor, o que provocou sua primeira internação no hospício, em 1914 (BARBOSA, 2002). Não obstante, aí a máscara de homem das letras, fechado em seu terno, dá lugar à dura expressão do poeta, sem riso, sem a graça burguesa dos dândis de seu tempo.

Dureza esta salientada pelo olhar profundo, distante e ao mesmo tempo intenso; olhar que se perde em alguma intimidade, única; e ao mesmo tempo se comunica, com força, como quem diz: “Eu resisto, eu estou aqui”. Ou, como esboça o próprio autor em *Cemitério dos vivos* (1920, p. 44): “O abismo abriu-se a meus pés e peço a Deus que ele jamais me trague, nem mesmo o veja hiante aos meus olhos, como o vi por várias vezes”.

FIGURA 11 – LIMA BARRETO EM SUA INTERNAÇÃO NO HOSPITAL NACIONAL DE ALIENADOS.



Fonte: Imagem anexada à ficha do hospital. Fotografia não identificado.

Rio de Janeiro, 1914.

Em tempo: *Cemitério dos Vivos* é o romance inacabado de Barreto, escrito durante sua fase de internação no Hospital Nacional de Alienados no Rio de Janeiro, entre 1919 e 1920. O livro é dividido em duas partes: 1) *O Diário do Hospício*, em que encontramos suas memórias; 2) já na segunda parte, inacabada, o autor trabalha com o olhar literário, criando o personagem Vicente Mascarenhas, alcoólatra, dono de um trágico destino, viúvo, apartado do filho, internado no hospício.

Não há dúvidas, em *Cemitério dos vivos*, que Lima Barreto ultrapassa os limites entre a confissão e a ficção. Nas anotações que constroem a obra, disponibilizadas em 4 de janeiro de 1920, a voz narrativa revela:

Não me incomodo muito com o hospício, mas o que me aborrece é essa intromissão da polícia na minha vida. De mim para mim, tenho certeza que não sou louco, mas

devido ao álcool, misturado com toda a espécie de apreensões que as dificuldades de minha vida material há 6 anos me assoberbam, de quando em quando dou sinais de loucura: delírio (BARRETO, 1920, p. 2).

Curiosamente, o termo “delírio” vem do latim *lira* (sulco do arado). Logo, a etimologia de *delirium* remete ao que está distante do sulco, ou ao ato de agir fora dos padrões aceitos como normativos. Em linhas psiquiátricas gerais, ‘delírio’ se associa a falhas de juízo e desvios de comportamento. Rivera (2019, p. 53) expõe que, “ao situar-se fora dos sulcos do pensamento hegemônico, o delírio não deixa, contudo, de ser pensamento, construção sistematizada”. A pesquisadora e psicanalista pondera que o próprio termo “põe em questão a dicotomia simplória entre ‘razão’ e ‘loucura’, entre, de um lado, sistematização, construção elaborada e processual e, de outro, a ‘expressão’ sem peias a requestrar a antiga noção de ‘inspiração livre” (RIVERA, 2019, p. 53).

Pois Lima Barreto, quando internado, teme por seus “sinais de loucura”, que o denunciam e o prendem aos muros do hospital psiquiátrico. Entretanto, ao relatar a experiência no Hospital Nacional dos Alienados, o eu-narrador parece chegar a uma paradoxal verdade: “[...] há muitas formas de loucura e algumas permitem aos doentes momentos de verdadeira e completa lucidez” (BARRETO, 1920, p. 13). Quem escreve se permite ao delírio, deixando entrar em sua vida a verve literária, quase um bálsamo que o cura das mazelas vivenciadas no tempo presente. A voz autoral diz:

Voltei para o pátio. Que coisa, meu Deus! Estava ali que nem um peru, no meio de muitos outros, pastoreado por um bom português, que tinha um ar rude, mas doce e compassivo, de camponês transmontano. Ele já me conhecia da outra vez. Chamava-me você e me deu cigarros. Da outra vez, fui para a casa-forte e ele me fez baldear a varanda, lavar o banheiro, onde me deu um excelente banho de ducha de chicote. Todos nós estávamos nus, as portas abertas, e eu tive muito pudor. Eu me lembrei do banho de vapor de Dostoievski, na Casa dos Mortos. Quando baldeei, chorei; mas lembrei de Cervantes, do

próprio Dostoievski, que pior deviam ter sofrido em Argel e na Sibéria. Ah! A Literatura ou me mata ou me dá o que eu peço dela (BARRETO, 1920, pp. 2-3).

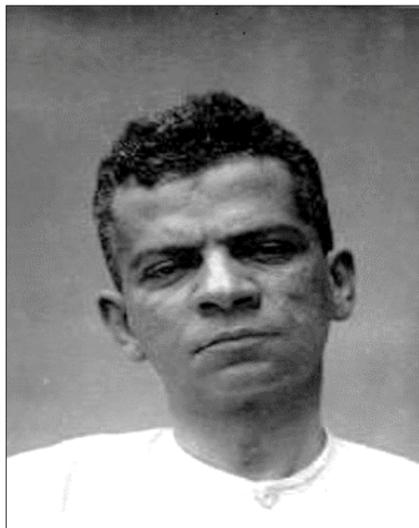
A máscara constituída na imagem de Lima Barreto vai ainda além da imagem, concentrando-se o autor nos momentos íntimos em que se encontra na dimensão do real, lavando um fétido banheiro público; ao mesmo tempo em que contrasta com a grande capacidade de o escritor encontrar na literatura o mapa para o entendimento de suas dores. No capítulo X de *Cemitério dos vivos*, o próprio autor discorre sobre a questão:

É mais decente pôr a nossa ignorância no mistério, do que querer mascarar-la em explicações que a nossa lógica comum, quotidiana, de dia a dia, repele imediatamente, e para as quais as justificações com argumentos de ordem especial não fazem mais do que embrulhá-las, obscurecê-las a mais não poder. Sou, e hoje posso afirmar sem temor, sujeito a certas impressões duradouras, tenazes, que me acodem todos os dias à lembrança, por estas ou aquelas circunstâncias aparentemente sem relação com o fundo delas. Não sei nunca por que me ficaram e, as mais das vezes, não posso verificar o instante em que elas me ficaram (BARRETO, 2020, pp. 39-40).

Ao lermos a expressão de Barreto, verificamos que sua concepção de máscara é distinta da Baudelaire, cujo sentido está fortemente atrelado à vida burguesa europeia. Entretanto, o escritor dialoga diretamente com Cruz e Sousa ao rejeitar explicações “lógicas”, “cotidianas”, sobre distintos aspectos da vida, a que ele chama de “mistérios”. Voltando-se ao soneto “O Assinalado”, o eu-poético do autor catarinense manifesta: “Na Natureza prodigiosa e rica / Toda a audácia dos nervos justifica / Os teus espasmos imortais de louco” (CRUZ E SOUSA, 1988).

Lembre-se que Lima Barreto não foi internado apenas uma vez, porém duas, no período de 1914 a 1918. Da segunda vez, temos um Lima retratado com semblante envelhecido, mais magro, ainda sofrendo os males do alcoolismo:

FIGURA 12 – LIMA BARRETO EM SUA SEGUNDA INTERNAÇÃO NO HOSPITAL NACIONAL DE ALIENADOS.



Fonte: Imagem anexada à ficha do hospital. Fotografia não identificado.

Rio de Janeiro, 1918.

Da primeira à segunda internação, passaram-se quatro anos. Na internação inicial, temos um Lima Barreto jovem, com olhar forte, pronto ao enfrentamento. Na segunda vez, eis um homem de semblante cansado, mais magro, envelhecido. Importa-nos observar aqui como o escritor foi fichado duas vezes: na primeira, como informa Schwarcz, “Lima chegou como funcionário público. Na segunda, como indigente e como por passe de mágica ‘mudou de cor’” – tendo em vista que inicialmente fora descrito como “branco” e da segunda como “pardo” (2019, p. 151).

Correlacionando-o ao embranquiçamento de Machado de Assis e Maria Firmina dos Reis, a lógica racista do Brasil, no XIX e início do XX, admite que quando o paciente tem um emprego burguês (“funcionário público”), ele é descrito como branco; porém, quando é taxado como “alcóolatra” e sem emprego, sua cor muda: ele vira “pardo”, ou, na base do naturalismo científico que então imperava, “impuro”.

A esse ponto de análise, chegamos à conclusão que a lógica per-

versa e discriminatória do racismo é encontrada nas caracterizações/descrições dos seis autores/as aqui retratados: 1) Luís Gama, o poeta abolicionista, combatente, altivo, porém atacado, animalizado por sua tez; 2) Gonçalves Crespo, elogiado pela crítica portuguesa e tomado por vários historiadores e críticos literários como “português” não por sua origem, mas no sentido utilitário de estabelecer que o introdutor do parnasianismo em Portugal é um europeu, e não um brasileiro, ‘misturado’; 3) Machado de Assis e 4) Maria Firmina dos Reis, ambos frutos do projeto de embranquecimento do cânone nacional que ainda impera nos dias de hoje; 5) Cruz e Sousa, refém de sua cor numa sociedade que lhe negou direitos, como assumir posto de trabalho; e 6) Lima Barreto, esquecido durante anos de sua vida em um sanatório, ainda que sua produção escrita tivesse tanto fôlego – ou mais – que centenas de escritores brancos de sua época.

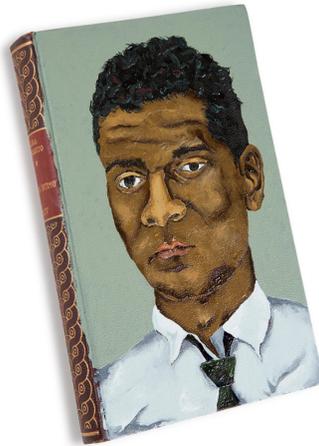
Nosso objetivo foi traçar um percurso iconográfico, ainda que breve, para demonstrar como esses(a) pensadores(a) foram apresentados em uma sociedade racista como a brasileira. O que as imagens nos mostraram é o projeto de apagamento do sujeito negro na sociedade brasileira. Sobre a noção de raça, Munanga reflete:

Alguns biólogos anti-racistas chegaram até sugerir que o conceito de raça fosse banido dos dicionários e dos textos científicos. No entanto, o conceito persiste tanto no uso popular como em trabalhos e estudos produzidos na área das ciências sociais. Estes, embora concordem com as conclusões da atual Biologia Humana sobre a inexistência científica da raça e a inoperacionalidade do próprio conceito, eles justificam o uso do conceito como realidade social e política, considerando a raça como uma construção sociológica e uma categoria social de dominação e de exclusão (MUNANGA, 2000 a, p.22)

Assim que, ao reduzir a participação da intelectualidade negra do XIX e início do XX a meras notas de rodapés, ao excluir os registros imagéticos dos autores – como é o caso de Lima Barreto –, quando não esbranquiçá-los, tais Machado de Assis e Maria Firmina dos Reis, entendemos que os intelectuais negros brasileiros dessa época

são descritos na base do constructo sociológico de exclusão. Por isso iniciativas como o filme “Dr. Gama”, de Jeferson De; o Doodle de Maria Firmina dos Reis; e o projeto da Faculdade Zumbi dos Palmares para enegrecer Machado de Assis nos livros e em distintas mídias se faz imprescindível. Vale também elogiar a proposta da editora Companhia das Letras em utilizar uma releitura de Lima Barreto, realizada pelo artista negro Dalton Paula, reconhecido no país por sua sensibilidade e senso histórico ao representar retratos de homens e mulheres negros/as. Confira-se como ficou a arte desenhada na capa de *Triste visionário*, publicado por Lilia Schwarcz, em 2017:

FIGURA 13 – PINTURA UTILIZADA NA CAPA DE *TRISTE VISIONÁRIO*, DE LILIA SCHWARCZ



Fonte: Companhia das Letras, 2017

Esperamos que as iniciativas de inclusão se fortaleçam, o que não é de se espantar uma vez que a comunidade intelectual negra, na atualidade, não mais vive sob a sombra dos padrões da intelectualidade branca, eurocêntrica, patriarcal, colonial. No processo de escrevivência dos autores – e, conseqüentemente, dos pesquisadores –, novas rotas serão demandadas, como criar discursos e cons-

tractos sociais que levem a sociedade brasileira a admitir, aceitar, visualizar, ouvir, respeitar, reproduzir e levar com verdade histórica a importância dos pensadores negros e negras, que desde a formação do Brasil agem, por meio de sua arte, para que a igualdade não seja apenas temática de poemas românticos. Esse é caminho mais justo à soberania da voz negra.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Francisco de Assis. **A vida de Lima Barreto**. 8. ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2002.

BARRETO, Lima. **Cemitério dos vivos** (1920). Versão digitalizada pela UFSC. Disponível: <<https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=135070>>. Acesso em: 13 de set. de 2021.

BASTIDE, Roger. **A poesia afro-brasileira**. São Paulo: Martins Editora, 1943.

BAUDELAIRE, Charles. As Multidões. *In: O Spleen de Paris*: pequenos poemas em prosa. Trad.: Isadora Petry e Eduardo Veras. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

BAUDELAIRE, Charles. **Escritos sobre arte**. Trad. e org.: Plínio Augusto Coêlho. São Paulo: Imaginário: Editora da Universidade de São Paulo, 1991.

BENEDITO, Mouzar. **Luiz Gama**: libertador de escravos e sua mãe libertária, Luíza Mahin. 2 ed. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

BOSI, Alfredo. Poesia versus racismo. São Paulo, **Estudos Avançados**, n. 16, v. 44, pp. 235-253, 2002.

BRAGA, J. Histórias: George Bryan Brummell e o dandismo. *dObra[s]* – **Revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda**, v. 2, n. 4, pp. 37-40, 2008.

BRASIL. Casa Civil. Subchefia para Assuntos Jurídicos. Decreto-lei n. 7967, de 27 de agosto de 1945 (Revogado pela Lei nº 6.815, de 1980).

Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1937-1946/Del7967.htm>. Acesso em: 02 de fev. de 2021.

CARLYLE, T. *The Hero as Man of Letters; The Poet as Hero*. In: CARLYLE, T. **Complete Works**. Sterling Edition, 1840 (digitalizadas por “Project Guttenberg”).

CRESPO, Gonçalves. **Obras completas**. Pref. Afrânio Peixoto. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1942.

CUTI. **Literatura negro-brasileira**. São Paulo: Selo Negro, 2010.

CRUZ e SOUSA. **Últimos sonetos**. Texto estabelecido pelo manuscrito autógrafa e notas Adriano da Gama Kury e estudos literários de Julio Castañon Guimarães. 2 ed. Florianópolis: Ed. da UFSC/ Fundação Catarinense de Cultura; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1988.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. Trad. Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.

EVARISTO, C. **Becos da Memória**. 3 ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Trad. José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FONSECA, J. T. Cruz e Sousa: as expansibilidades do Emparedado. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, v. 9, pp. 61-67, dez. 2002. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1298>>. Acesso em: 30 de jan. de 2021.

FRANCESCHINI, Marcele Aires; BARRA, Bruno. Gonçalves Crespo e a literatura negra: uma aproximação possível? Relendo “Mater Dolorosa” (1882), pp. 121-144. In: CAMPOS, Jefferson; CAMARGO, Hertz Wendell de; FRANCESCHINI, Marcele Aires (Orgs.). **Práticas Discursivas Culturais**. Londrina: Syntagma Editores, 2020.

FRANCESCHINI, Marcele Aires; BARRA, Bruno. Poesia afro-brasileira: Bastide o pioneirismo da crítica na inclusão de autores negros, pp. 158-186. In: CASSIANO, Fernanda Garcia; FRANCESCHINI, Marcele Aires; GODOY, Maria Carolina (Orgs.). **Poder preto: literatura, cinema, tea-**

tro e rap no contexto brasileiro. Maringá: Editora Trema, 2021.

GAMA, Luís. **Com a palavra Luís Gama**: poemas, artigos, cartas, máximas. Organização, apresentação e notas de Lígia Fonseca Ferreira. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2011.

GAMA, Luiz. **Primeiras Trovas Burlescas e escritos em prosa**. Organização Fernando Góes. São Paulo: Cultura, 1944.

GAUTIER, Théophile. **Baudelaire**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.

GONÇALVES, Ana Maria. A Caixa Econômica Federal, a política do branqueamento e a poupança dos escravos. **Geledés**, 11 set. 2011. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/caixa-economica-federal-politica-branqueamento-e-poupanca-dos-escravos-por-ana-maria-goncalves-2/>>. Acesso em: 24 de maio de 2022.

LEMINSKI, Paulo. **Cruz e Sousa**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1983.

MAGALHÃES JUNIOR, Raimundo. **Ao redor de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1958.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. Trad. Marta Lança. Lisboa: Antígona, 2014.

MORAIS FILHO, José Nascimento. **Maria Firmina, fragmentos de uma vida**. São Luís: COSCN, 1975.

REIS, Maria Firmina dos. **Úrsula: a escrava**. Org. e posfácio de Eduardo de Assis Duarte. Florianópolis: Ed. Mulheres; Belo Horizonte: PUC Minas, 2009.

RIVERA, Tania Cristina. Loucura e Arte: vias desviantes de construção política. **Clínica e Cultura**, v. 8, n. 2, pp. 49-64, dez. 2019. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2317-25092019000200005&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 09 de jun. de 2022.

SANTANA, Tayrine; ZAPPAROLI, Alecsandra. CONCEIÇÃO EVA-

RISTO – “A escrevivência serve também para as pessoas pensarem”. **Itaú Social**, 9 nov. 2020. Disponível em: <<https://www.itausocial.org.br/noticias/conceicao-evaristo-a-escrevivencia-serve-tambem-para-as-pessoas-pensarem/>>. Acesso em: 22 de maio de 2022.

SCHWARZ, Lilia M. Lima Barreto e a escrita de si. **Estudos Avançados**, v. 33, n. 96, pp. 137-153, 2019.

SCHWARZ, Lilia M. **Triste visionário**. São Paulo. Companhia das Letras, 2017.

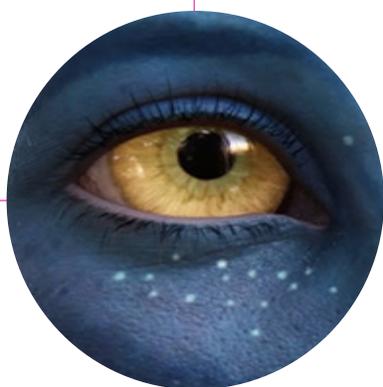
SETE - CANAL DIVERSÃO E ARTE. “Doutor Gama”, de Jeferson De – César Mello fala sobre a estreia nos cinemas. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9uwacgegpQg>>. Acesso em: 03 de abr. de 2022.

SILVA, Geraldo Ferreira da. **Maria Firmina dos Reis: a voz negra na literatura brasileira dos oitocentos**. [Dissertação de Mestrado]. Montes Claros: Universidade Estadual de Montes Claros, 2017.

SIMON, Cris. Caixa se explica após “branquear” Machado de Assis em comercial. **Exame**, 16 set. 2011. Disponível em: <<https://exame.com/marketing/caixa-se-explica-apos-branquear-machado-de-assis-em-comercial/>>. Acesso em: 02 de abr. de 2022.

SKIDMORE, Thomas E. **Preto no Branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro**. Trad. Donaldson Garschagen. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ZIN, Rafael Balseiro. A dissonante representação imagética de Maria Firmina dos reis: da simples denúncia às formas encontradas para se desfazer os equívocos. Salvador, **Estudos linguísticos e literários**, n. 59, pp. 237-261, jan-jun. 2018. Disponível em: <<https://periodicos.ufba.br/index.php/estudos/article/view/28915/17079>>. Acesso em: 25 out. 2021.



ORGANIZADORES

ORGANIZADORES

HERTZ WENDELL DE CAMARGO — Doutor em Estudos da Linguagem, UEL (2011); Mestrado em Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte, UNICAMP (2006); graduações em Jornalismo e Publicidade e Propaganda (1995). Atua no ensino superior desde 2002. Professor adjunto do Departamento de Comunicação da Universidade Federal do Paraná (UFPR), curso de Publicidade e Propaganda. Professor do Programa de Pós-graduação em Comunicação (PPGCOM) da UFPR. Autor do livro “Mito e filme publicitário: estruturas de significação” (Eduel, 2013) – Finalista na categoria Comunicação do Prêmio Jabuti 2014. Pesquisador das áreas relacionadas a Imagem, Imaginário, Antropologia e Consumo. Líder do grupo de pesquisa ECCOS - Estudos em Comunicação, Consumo e Sociedade, da UFPR. Coordenador do projeto de extensão SINAPSE – Laboratório de Mídia, Consumo e Cultura, da UFPR. Coordenador do SINAPSENSE – Laboratório de Inovação em Neurociência do Consumo da UFPR.

MAURINI DE ZOUZA – 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).



AUTORES



AUTORES

BÁRBARA PIAZZA DOS REIS – Mestranda em Comunicação, na linha de pesquisa em "Comunicação e Formações Socioculturais", pela Universidade Federal do Paraná; MBA em Comunicação e Semiótica pela FAVENI (2022); Especializada em Dramaterapia pela Universidad de Chile (2019); Diplomada em Cinema Documental pela Escuela de Cine de Chile (2020); Graduada em Psicologia pela Universidade Tuiuti do Paraná (2017); e Técnica em Publicidade pela OPET (2012). Atualmente cursa Formação para Roteirista pelo Centro Cultural Espaço de Arte e escreve para: Fazia Poesia, companhia de poesias; Caliban, revista lusófona de letras, artes e ideias; e Journal48, site jornalístico especializado em Direitos Humanos. 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. E-mail: contato.antropoiesis@gmail.com

CARLOS VINÍCIUS ROCHA – nasceu no mesmo dia que a MTV (EUA), alguns dias antes do primeiro computador portátil (IBM 5150) e no mesmo ano de lançamento do filme/documentário "The Man Who Saw Tomorrow", narrado por Orson Welles. É cinéfilo, "seriéfilo" e manda bem na crítica, sobretudo na atuação dos elencos, a quem observa com rigor de detalhes, especialmente a linguagem corporal. Estudante de Marketing, é um geek do tipo híbrido, com DNA de gamer, gadgets lover, e clássico. Sua experiência com viagens no tempo lhe deu domínio tanto dos videogames mais modernos quanto de jogos de mesa, como "Stop". Criterioso observador dos paradoxos temporais, coleciona exemplos e desenvolve teorias para explicar suas incongruências e efeitos. A única explicação para o número de produções sobre o tema que já assistiu na vida é possuir um vira-tempo, fazendo como Hermione Granger fazia para assistir a todas as aulas de Hogwarts em *O Prisioneiro de Azkaban*.

CAROLINA POHL FORNAZARI ZENE – Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Centro Oeste – Unicentro. É formada em Comunicação Social com Habilitação em Jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná – PUCPR. Desde a graduação sua área de pesquisa prioritária são os Estudos Culturais.

CRISTIANE WOSNIAK – É doutora em Comunicação e Linguagens - linha de pesquisa em Estudos de Cinema e Audiovisual, pela Universidade Tuiuti do Paraná (UTP). É mestra em Comunicação e Linguagens - linha de Cibermídia e Meios Digitais - UTP (2006). É Especialista em Artes-Dança pela Faculdade de Artes do Paraná (1996). É bacharel e licenciada em Ciências Biológicas pela Universidade Federal do Paraná (1987) e também bacharel e licenciada em Dança pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná (1992). Atualmente é vice-coordenadora e docente permanente do Programa de Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR) campus de Curitiba II/ Faculdade de Artes do Paraná (FAP) e professora adjunta, vinculada ao Colegiado do curso de Bacharelado em Cinema e Audiovisual, além de ter sido a Editora Chefe das Revistas/Periódicos da FAP, de 2017 a 2021. Desde 2019 é docente permanente do Programa de Pós-Graduação/Mestrado e Doutorado em Educação da Universidade Federal do Paraná e coordenadora da linha de pesquisa Linguagem, Corpo e Estética na Educação (LiCorEs). Na Universidade Federal do Paraná, exerce ainda a função de coreógrafa da Têssera Companhia de Dança da UFPR. É Líder do Grupo de Pesquisa CineCriare - Cinema: criação e reflexão da Unespar/PPG-CINEAV/CNPq. É pesquisadora do GP Labelit - Laboratório de estudos em educação, linguagem e teatralidades (UFPR/CNPq), onde se encontra vinculada à linha de pesquisa: corpo, comunicação e tecnologias da educação. Pesquisa os temas relacionados às Imbricações entre a Dança, o Corpo, o Cinema, as Artes do Vídeo e as Avançadas Tecnologias de Comunicação aplicadas às Artes e à Educação. Contato: cristiane_wosniak@yahoo.com.br

DANIEL CAMARGO – Graduação em Letras - Inglês pela Universidade Estadual de Maringá (2017). Bacharel em Tradução em Língua Inglesa (2015). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Produção Textual no setor pedagógico de Remição pela Leitura como estagiário voluntário (2014-15). Tem interesses nas áreas de Literatura e Construção de Identidade com enfoque nas relações Étnico-Raciais e Letramento Racial. Membro do Coletivo da Juventude Negra de Maringá, Yalodê-Badá.

DENISE GABRIEL WITZEL – Doutora em Linguística e Língua Portuguesa pela FCL/Unesp- Araraquara-SP, com estágio doutoral na Université Louis Lumière de Lyon II, França. Professora Associada na UNICENTRO - Universidade Estadual do Centro-Oeste do Paraná, atuando na graduação e no programa de pós-graduação em Letras (mestrado e doutorado). Membro do GT Estudos Discursivos Foucaultianos da ANPOLL (Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística). Coordenadora do Laboratório de Estudos do Discurso da UNICENTRO - LEDUNI/CNPQ e do Programa Paraná Fala Francês na UNICENTRO. Diretora da Editora Universitária da Unicentro.

ESTEVAN ALEXANDRE SILVEIRA – Mestre em Artes pela Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR/FAP (2022). Especialista em produção e direção de Documentários Cinematográficos pela Faculdades Curitiba – UNICURITIBA (2007). Especialista em Espaço Sociedade e Meio Ambiente, Faculdades Integradas Espírita (1999). Graduado em Turismo na Universidade Federal do Paraná – UFPR (1997) e em Letras Português - Inglês na Faculdade de Filosofia Ciências e Letras – TUIUTI (1989). Diretor e Produtor Cinematográfico com atuação no Cinema Documentário, sendo um dos principais cineastas a realizar transposição ao cinema das obras literárias de Dalton Trevisan, dentre elas de *Em busca de Curitiba perdida*.

ÉVERLY PEGORARO – Professora do Departamento de Comunicação da Universidade Estadual do Centro-Oeste - Unicentro e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Unicentro. Dou-

ra 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). Autora das obras *No compasso do tempo steampunk: o retrofuturismo no contexto brasileiro* (2015) e *Ressignificações de Passado: sobre steampunk, neovitorianismo e neomedievalismo* (2021). Atualmente, prioriza pesquisas em cultura da memória, cultura da mídia e as respectivas ressignificações históricas.

FELIPE BINI – Possui graduação em Psicologia pela Faculdade de Guairacá (2015), pós-graduação lato sensu em Psicologia Clínica: Abordagem Psicanalítica pela PUC-PR (2018), e mestrado em Letras, área de concentração Interfaces entre Língua e Literatura pela Universidade Estadual do Centro Oeste, UNICENTRO (2022). Participou do Grupo de Apoio à Adoção, GAMA, vinculado à Faculdade Guairacá no período de 2014 a 2016. Exerceu atividade como psicólogo clínico na equipe interdisciplinar do Modelo de Atenção às Condições Crônicas (MACC) do Consórcio Intermunicipal de Saúde - Guarapuava, Pinhão e Turvo (CISGAP) no período de 2016-2020. É professor do departamento de Psicologia do Centro Universitário Uniguairacá desde o segundo semestre de 2021.

JOSÉ DE ARIMATHÉIA C. CUSTÓDIO – Jornalista. Doutor em Estudos da Linguagem e com sete Especializações na área de História, já publicou – entre outros - um livro sobre quadrinhos (Eduel, 1999), dois sobre História (Pá de Palavra, 2020 e 2021), além de vários capítulos pela Syntagma. Numa das obras, há um capítulo sobre o tempo na Idade Média. Fascinado por viagens no tempo, e sobrevivente da Crise nas Infinitas Terras, tem quase certeza de que, em algum momento, atravessou uma barreira interdimensional e que não está mais em sua Terra original. Só isso explicaria certas discrepâncias e bizarrices que tem observado nos últimos anos, especialmente na mídia e nas redes sociais. Suas tentativas de retornar à Inglaterra do século XI não têm sido bem sucedidas. De

vez em quando grita as palavras mágicas (*Per horus et per Ra et per solem. Invictus duceres*) para viajar no tempo que aprendeu no filme *Os Visitantes* (versão francesa), mas sem beber a poção a inunção não funciona.

LUIS FERNANDO SEVERO – Doutor e Mestre em Comunicação e Linguagens - linha de pesquisa Estudos de Cinema e Audiovisual - pela Universidade Tuiuti do Paraná, com Estágio Doutoral na Universidade Aberta de Lisboa. Especialista em Comunicação e Cultura pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná e graduado em Comunicação Social - Publicidade e Propaganda pela Universidade Federal do Paraná. Professor no Bacharelado em Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual do Paraná e na Especialização em Cinema da Universidade Tuiuti do Paraná. Ministrou aulas no Curso de Especialização em Comunicação Audiovisual da Pontifícia Universidade Católica do Paraná e nos Cursos de Jornalismo e Publicidade e Propaganda da Universidade Positivo. Foi vice-presidente e conselheiro da ABD - Associação Brasileira de Documentaristas, membro do Conselho de Cinema do Ministério da Cultura e do Conselho Estadual de Cultura do Paraná. Exerceu o cargo de Diretor do Museu da Imagem e do Som do Paraná de 2011 a 2016. É membro da Academia Paranaense de Letras. Realizador de mais de quarenta filmes como diretor, roteirista e montador, vencedores de mais de setenta prêmios nacionais e internacionais. Seus filmes se encontram disponíveis para *streaming* nas plataformas *Amazon Prime, Net Now, Claro TV, iTunes, Apple TV, Google Play* e *TV Microsoft*. Vários deles podem ser acessados gratuitamente em canais do *YouTube* e *Vimeo*.

MARCELE AIRES FRANCESCHINI – Desde 2011 é Professora do Departamento de Teorias Linguísticas e Literárias (DTL) da Universidade Estadual de Maringá (UEM). Professora do Programa de Pós-Graduação em Letras (PLE), da UEM. Coordenadora do Grupo de Estudos de Literatura, Brasilidade, Etnia e Cultura (GEL-BEC). Coordenadora do Projeto de Extensão Outras Palavras (POP). Orientadora do Projeto Corredor de Leitura/HUM. Pós-Doutora-

do (Universidade Estadual de Londrina, 2019). Tema de estudo: Uma mulher que nunca vergava, que não tinha amo nem Deus - o mito da Rainha do Ndongo e da Matamba: entre a ficção e a história de Nzinga Mbandi. Doutora em Literatura Brasileira (USP, 2009). Tema da tese: Oblíquo e fortuito e ao mesmo tempo sutilmente fatal: o kháos como instrumento literário em *Água Viva*, de Clarice Lispector. Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada (Universidade de São Paulo, 2003). Tema da dissertação: Ascenso Ferreira e o Modernismo Brasileiro. Possui Especialização em Literatura Brasileira (Universidade Estadual de Londrina, 2000) e é graduada em Jornalismo (Universidade Estadual de Londrina, 1997). Atua também como tradutora (inglês/português - português/inglês), editora do zine *O Gauche* e é escritora. Pesquisas na área de literatura, teorias pós-coloniais e decoloniais.

NÁDIA MOCCELIN – Graduada em Comunicação Social - com habilitação em Jornalismo, pela Universidade Estadual do Centro-Oeste (Unicentro). Mestre em Comunicação pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Tem experiência na área de Comunicação, com ênfase em Comunicação Visual. Desenvolve pesquisas nas áreas de Fotografia, Memória e História. Membro da Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação (Intercom). Coordenadora de Gabinete na Câmara Municipal de Guarapuava.

RENATA CALEFFI – Pós-doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Paraná. Doutora em Políticas Públicas no Programa de Pós-Graduação em Políticas Públicas (UFPR - 2015-2018). Mestre em Comunicação pela Universidade Federal do Paraná, na linha de Pesquisa de Comunicação, Política e Atores Coletivos (2013-2015). Especialista em Letras - Interfaces entre os Estudos Linguísticos e Literários pela Universidade Estadual do Centro-Oeste (2011) e graduação em Comunicação Social - Jornalismo pela Universidade Estadual do Centro-Oeste (2009). É docente dos cursos de Jornalismo e Publicidade e Propaganda da Unicentro.

ROBSON SOUZA DOS SANTOS – Graduado em Comunicação Social - Jornalismo (2000), Mestre em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (2005). Atualmente é professor no Centro Universitário de Brusque (Unifebe) nos cursos de Design de Moda, Design Gráfico e Publicidade e Propaganda onde leciona as disciplinas de Fotografia e Fotografia Publicitária. Tem experiência na área de Comunicação, com ênfase em assessoria de comunicação, fotografia, fotojornalismo e fotografia social, atuando principalmente nos seguintes temas: memória fotográfica, Fotografia de Moda, telenovela e divulgação da ciência.

SALETE PAULINA MACHADO SIRINO – Doutora em Letras pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná (2014). Mestre em Letras pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná (2010). Mestre em Educação pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (2004). Especialista em Cinema e Vídeo pela Faculdade de Artes do Paraná (2004). Professora Associada da Unespar/Campus de Curitiba II, do Curso de Bacharelado em Cinema e Audiovisual e do Mestrado Profissional em Artes – PPGARTES. No cinema, tem experiência em produção, direção e roteiro de longas metragens. Seus estudos abarcam: Cinema Brasileiro, Cinema e Educação, Cinema e Literatura brasileiros.

VICTOR FINKLER – É Mestrando em Comunicação - linha de pesquisa em Comunicação e Formações Socioculturais, pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Bacharel em Publicidade & Propaganda - UFPR (2021). Membro do Núcleo de Estudos de Ficção Seriada e Audiovisualidades (NEFICS). Integra a Equipe Editorial da Revista Ação Midiática nas edições de 2022. É Redator Publicitário, Roteirista e Escritor. Pesquisa nas áreas de Cinema, Política, Imagem, Narrativas, Artes e Ideologia. Contato: victorlachowski@hotmail.com



SYNTAGMA

