

ESCALETA



Sumário

Quem somos.....	p. 03
Editorial.....	p. 04
O antagonista de mil faces: Zuko na Jornada do Monomito. Ana Vitória Sinhorelli Lima	p. 05
Não sou obrigado a ser cult: autoria e arte no cinema de Steven Spielberg. Andi Correa	p. 24
A inteligência artificial e o retrato do corpo feminino na ficção científica. Bel Klar A. e Faustino	p. 45
O nascimento de um capitão: reflexões sobre o papel da série Tropa de Elite na construção de uma memória positiva sobre a violência de Estado. Beatriz Bayer Mendonça Gheventer	p. 63
O que há de brasileiro nos nossos desenhos? Um estudo sobre representatividade cultural na TV Paga a partir de Irmão do Jorel. Débora Martins Fiuza Alves	p. 83
Do palco à tela: uma análise sobre as adaptações teatrais para o cinema e sobre a obra de Tennessee Williams. Gabriel Ribeiro Mattos de Oliveira	p. 104
O uso das imagens para contar histórias: o exemplo do diretor de arte K. K. Barrett. Gabriela Gonçalves Moreira	p. 126
O presente disfarçado num universo futurista: a forma como a ficção científica representa a nossa realidade. Giulia Nagel de Medeiros	p. 145
Skam: um olhar sobre o audiovisual para adolescentes. Isabella Braga de Luca Reis	p. 164
Reality bi: a representação de pessoas bissexuais em reality shows. Iury Santos da Costa	p. 184
Representatividade de pessoas com deficiência em narrativas "Monster in the House" de Save the Cat. Júlia Bloomfield Coelho	p. 207
Afetados: o impacto da representatividade LGBTQI+ no público adolescente de séries de TV. Luana Morgado Ramos Afonso	p. 226
Santiago de las Amércias: a linguagem política do documentarista cubano durante a Guerra do Vietnã. Marina Ferreira Rodrigues	p. 245
Imagens resistentes e memórias subterrâneas: o resgate do amor lésbico em Nitrate Kisses, de Barbara Hammer. Michele Nagy	p. 260
Cinemas de Petrópolis no século XX pelas memórias de Joaquim Eloy dos Santos. Natália Stadler Luiz	p. 274
Food (Jidlo): Jan Svankmajer, política e surrealismo. Roberta Amaro Dias	p. 291
A coprodução internacional para obras audiovisuais seriadas e suas implicações econômicas e culturais. Thayná de Oliveira Ivo	p. 315

Quem somos

A revista Escaleta é o veículo de divulgação dos artigos científicos apresentados como um dos pré-requisitos para a conclusão do curso de graduação em Cinema e Audiovisual da ESPM Rio. Publica textos de jovens cineastas em suas primeiras incursões no mundo da pesquisa. Essa é nossa contribuição para dar visibilidade aos trabalhos de estudantes e ainda facilitar o acesso a novos olhares sobre os fenômenos relacionados ao audiovisual.

O Rio de Janeiro é a primeira unidade da ESPM a lançar um curso de graduação em Cinema e Audiovisual. Criado em 2015, o curso conquistou nota máxima em sua primeira avaliação feita pelo Ministério da Educação (MEC), em 2019.

Expediente

Capa: arte de Gabriel Sayão e Andreson Carvalho sobre fotografia still do filme Carne de Carnaval (Rodrigo Tancredi, 2018), vencedor na categoria ESPM do I Festival Beta – Prêmio ESPM de Audiovisual Universitário
Edição: Mônica Mourão
Corpo editorial: Andreson Carvalho, Gabriel F. Marinho, Hadija Chalupe, Mônica Mourão, Pedro Curi e Simplício Neto

Editorial

O trabalho de revisão e edição dos primeiros artigos acadêmicos das duas turmas de Cinema e Audiovisual da ESPM Rio que se graduaram no ano de 2019 é uma visita aos primeiros quatro anos de curso e nos lembra quem são os profissionais que ajudamos a formar. Seus objetos de estudo e o empenho em tratar de forma científica temas pelos quais, muitas vezes, nutrem grande paixão nos fazem acreditar na construção coletiva de conhecimento, comprometida com a realidade em que nos inserimos atualmente.

A seleção mostra as principais preocupações desta primeira geração de cineastas formados pela ESPM Rio: a representação e representatividade da diversidade de grupos e pessoas no audiovisual, as fragilidades e potencialidades do mercado audiovisual brasileiro, o impacto das narrativas audiovisuais na sociedade e a linguagem cinematográfica em sua relação com outras artes. Ao todo, são dezessete textos, escolhidos entre os melhores das duas primeiras turmas do curso.

Num momento em que o cinema, o audiovisual, a arte e a educação têm sido tão atacados, assim como a própria ciência, publicar jovens cineastas e suas primeiras pesquisas é mais do que mero compromisso acadêmico ou profissional. É nossa pequena contribuição contra o descaso sofrido por estas áreas e a reafirmação de um esforço por pluralidade na produção de um conhecimento calcado na ética e nas relações solidárias no processo de ensino-aprendizagem.

Desejamos uma boa leitura!

Mônica Mourão (editora da revista Escaleta) e Pedro Curi (coordenador do curso de Cinema e Audiovisual da ESPM Rio)

O ANTAGONISTA DE MIL FACES: Zuko na Jornada do Monomito

Ana Vitória Sinhorelli Lima¹
avsinhorelli@gmail.com

Resumo

Em 2003, o canal de TV fechada Nickelodeon criou o que viria a se tornar uma de suas animações mais consagradas, vencedora do Emmy de Outstanding Individual Achievement in Animation, em 2007. Avatar: The Last Airbender, de Michael Dante DiMartino e Bryan Konietzko, foi ao ar pela primeira vez no dia 21 de fevereiro de 2005, levando ao público um dos personagens mais discutidos até hoje: Príncipe Zuko. Apresentado como antagonista, o mesmo passa, inegavelmente pela Jornada do Herói, de Joseph Campbell, que apresentou o conceito pela primeira vez em seu livro, *The Hero of a Thousand Faces*, em 1949. O monomito, como também é chamado, em sua complexidade, passa pela descoberta do eu. A destruição do mundo que se conhece e em que se vive, a destruição do próprio indivíduo, a jornada por uma vida mais ampla, segura e inteiramente humana. Ao longo da história, heróis foram colocados na jornada, antes mesmo de Campbell desenvolver sua tese. Essa pesquisa trata de uma análise empírica de uma obra já concluída e ainda não estudada através de tal vertente, buscando compreender um personagem que passa pela jornada, mesmo não sendo considerado um herói e, dessa forma, contribuir para os estudos de narrativa.

Palavras-chave: Avatar, Joseph Campbell, Jornada do Herói, monomito.

Abstract

In 2003, the TV channel Nickelodeon created what would turn out to be one of its most acclaimed animations ever aired, winner of a Primetime Emmy Award for Outstanding Individual Achievement in Animation. Avatar: The Last Airbender, by Michael Dante DiMartino and Bryan Konietzko, aired for the first time at the 21 of February, 2005, gracing the audience with one of the most discussed characters to this day: Prince Zuko. Introduced as an antagonist, he goes, undeniably, through the monomyth and this research focuses on an empirical analysis of a finished and versatile animation series, while studying Campbell's remarkable piece of work, in a search for understanding a character that goes through the journey, even if not considered a hero.

Keywords: Avatar, Joseph Campbell, Hero's Journey, monomyth.

¹ Trabalho orientador por: Simplicio Neto (simplicio.sousa@espm.br)

1. Introdução

Sharing tea with a fascinating stranger is one of life's true delights (Tio Iroh, Avatar The Last Airbender, episódio 08, livro 02: Bitter Work).

O termo “monomito” aparece pela primeira vez através da obra de Joseph Campbell, *A Hero With a Thousand Faces*, que discute sua teoria do que consiste a jornada do arquétipo herói, através de desafios e uma busca pelo descobrimento do eu. Este artigo, contudo, não se trata de uma revisão teórica do que Campbell batizou de *A Jornada do Herói* e, sim, de uma análise empírica de uma obra narrativa específica e completa, focando na jornada de um antagonista. Torna-se esse um diferencial crucial do artigo, afinal, afirma um antagonista poder viver, como será mostrado e exemplificado adiante, seu monomito, completamente dentro do estudo de Campbell, sem de alguma forma acabar por transformar-se no herói propriamente dito da narrativa, tampouco o protagonista.

Avatar: The Last Airbender teve seu primeiro episódio ao ar em 2003, através do canal de TV fechada voltado para o público jovem Nickelodeon. Uma animação seriada, que dispôs de três temporadas, e que ainda segue na programação do canal, em alguns países, mais de dez anos após sua conclusão. Criado por Michael Dante DiMartino e Bryan Konietzko, *Avatar* apresentou uma narrativa complexa e intrigante para o público de todas as idades, em uma época em que programas infantis seriados, com episódios-chave que culminariam no desfecho da obra, não eram muito vistos.

O que DiMartino e Konietzko tinham em mãos desfrutava de um dos antagonistas mais multifacetados e discutidos até hoje, o príncipe Zuko. Um questionamento se apresenta, então, quando o primeiro antagonista apresentado na série se encaixa perfeitamente nos moldes do que Campbell chamou de *Jornada do Herói*. Zuko passa, sim, por um processo de redenção, mas vale ressaltar que isso se dá através de sua jornada. Por conseguinte, essa pesquisa se trata, como dito anteriormente, de uma análise empírica, com foco no príncipe Zuko e adentrando na questão que não apenas heróis e protagonistas se encaixam na narrativa

consagrada por eles. O monomito, em suma, é a compreensão do eu, cada indivíduo é o herói de sua própria história, mesmo que simultaneamente apresente-se como o antagonista para o personagem principal da obra.

Cabe, assim, uma pequena ambientação do que se trata Avatar: The Last Airbender. A animação propõe uma narrativa em uma realidade perdida em que o mundo é dividido entre os quatro elementos da natureza: água, fogo, terra e ar. Dessa maneira, quatro nações diferentes constroem a trama e, dentro de cada uma delas, existem indivíduos dotados da capacidade de controlar o elemento correspondente à sua nação, esses indivíduos são chamados de dobradores. A animação, em toda sua complexidade, conversa sobre o equilíbrio do universo através do equilíbrio entre os quatro elementos. Em adição, há um ser, o Avatar, que é capaz de controlar, ou dobrar, todos os quatro elementos; o Avatar faz parte de um ciclo milenar, quando ele morre, seu espírito reencarna na nação seguinte. É dever do Avatar manter o equilíbrio do mundo.

Cem anos precedentes ao começo da narrativa cronológica da série, a Nação do Fogo começa uma guerra contra todas as outras, por conta de um líder totalitarista e fascista. O Avatar é morto no começo do conflito pelo próprio líder da Nação do Fogo e segundo o ciclo de reencarnação, ele deveria ressurgir entre os nômades do ar. Com isso em mente, o Senhor do Fogo causa a extinção do povo do ar. Ao que tudo indica, o ciclo do Avatar foi quebrado, fazendo-o desaparecer do mundo quando o mesmo mais precisava dele.

A série se inicia, contudo, com a aparição do novo Avatar, Aang, um jovem monge do ar de doze anos que passou os últimos cem preso em um iceberg. O mesmo é encontrado pelos irmãos da Tribo da Água, Katara e Sokka. Katara é uma jovem determinada e corajosa, possuindo o dom da dobra de água, geniosa e independente, está sempre tomando conta de seu irmão mais velho, Sokka, o único rapaz restante na tribo. Por conta da guerra, todos os homens foram forçados a lutar e partiram anos antes, quando Sokka ainda não possuía idade para tal escolha. Os irmãos perderam a mãe no começo da guerra. Apenas dominando o

elemento ar, Aang precisa encontrar professores para ensiná-lo as outras três dobras.

O príncipe é introduzido ainda no primeiro episódio. Filho do atual Senhor do Fogo, Zuko está exilado na companhia de seu tio e mentor, Iroh, podendo apenas retornar caso consiga capturar o Avatar. Zuko, com dezesseis anos, é mal-humorado e por vezes bastante rude, sua única ambição e desejo é voltar para casa. Iroh, por sua vez, mostra-se extremamente paciente com o sobrinho, tentando ajudá-lo nas escolhas que precisa fazer. Tio Iroh está sempre com uma xícara de chá em mãos. Em casa, Zuko deixa o pai, Ozai, ditador cruel e o completo espelho dos que vieram antes dele, não possui afeto pelo filho e é a causa de seus sofrimentos, e Azula, princesa e sua irmã mais nova.

No geral, a animação constitui uma obra relevante a ser estudada, apresentando personagens bem-criados e escritos. Esse artigo servirá de compreensão e análise de um dos diversos seres que compõem o universo Avatar. Tal compreensão torna-se necessária, também, por se tratar de uma obra repleta de diversidade e representatividade, em um momento histórico que clama, legítima necessariamente, por isso.

2. Desenvolvimento: análise da obra

A Jornada do Herói é dividida em três partes fundamentais para o seu todo. São elas a partida, a iniciação e o retorno. Tais seções foram estabelecidas por Joseph Campbell, corroborando a tese de que as histórias seguem essa estrutura.

Durante cada uma das etapas, o peregrino enfrenta um número de obstáculos, cada um deles significativo e relevante para o completar da história. A partida se trata do que vem antes à aventura, o indivíduo em seu mundo comum, sendo chamado para sua jornada. Aquele que passa pelo monomito pode ter um momento de recusa ao chamado, mas ele será auxiliado pelo sobrenatural e, dessa forma, fará a travessia do primeiro limiar, chegando até o ventre da baleia.

A iniciação se trata da jornada em si, em toda sua significância. O peregrino não está mais em seu mundo comum e se dá início o caminho de provas, o herói deve enfrentar os desafios que são lançados em sua direção. Em seu percurso, terá o encontro com a Deusa e sofrerá uma grande tentação. Durante a iniciação é, também, abordada a sintonia do indivíduo com o pai, passando pela apoteose e atingindo, por fim, a bênção última.

E, então, resta ao indivíduo o retorno. Assim como feito com o chamado para a aventura em primeiro lugar, o personagem pode recusar o próprio retorno. Ele então passa pelo voo mágico e pelo resgate com auxílio exterior. Dessa forma, a travessia pelo limiar do retorno é possível.

Após a jornada e durante o retorno, o peregrino se torna o senhor dos dois mundos, encontrando, então, a liberdade para viver. Ele está de volta ao seu mundo comum, mas após todas suas vivências, o mesmo não se apresenta de forma tão banal assim e, em adição, o herói já não é o mesmo.

O artigo focará em cada fase e subfase da Jornada do Herói adiante, de forma mais detalhada e aplicando o conceito ao personagem de estudo.

2.1. A partida

Segundo Freud², os erros não se dão apenas pela simplicidade do acaso. Os erros são, antes de qualquer noção, frutos de desejos e conflitos internos reprimidos. Um erro é, também, uma forma pela qual uma aventura pode começar, ele pode equivaler ao despertar de um destino, como visto em histórias como a do Rei Sapo³. Zuko, por sua vez, inicia sua jornada não com um erro, mas com dois.

Intrigante o fato de que o chamado para a aventura do personagem acontece antes do período cronológico da animação. Quando a mesma se passa, o príncipe já tem seus dezesseis anos, tendo recebido o chamado aos treze. No caso de Zuko, Freud está correto ao enfatizar os conflitos internos reprimidos como a fonte de

²Em *The Psychopathology of everyday life*, Standard Edn., VI (original, 1901).

³“The Frog Prince ou Iron Henry” é um conto de fadas, mais conhecido através da versão escrita dos Irmãos Grimm; tradicionalmente, é a primeira história em sua coleção de contos.

erros futuros. Deixado de lado pela falta de talento na dobra de fogo, Zuko sempre fez de tudo para chamar a atenção do pai, Ozai, e quando o mesmo se tornou Senhor do Fogo, o príncipe ansiava por participar fervorosamente das atividades reais e dos preparativos de guerra. Os erros que se seguiram e acabaram por introduzir o arauto e o chamado da aventura se dão por conta dos desejos reprimidos de pertencimento e de aceitação paterna.

O primeiro erro é a inocência e o segundo erro é a paternidade de terceiros. Um dia, antes de uma reunião de guerra se dar início, Zuko pede ao tio, Iroh, que lhe deixe fazer parte, já que quer aprender tudo que pode para ter a capacidade de governar a Nação quando chegada a hora. E assim se dá o primeiro lapso, a inocência de um menino de treze anos que só queria se provar capaz. Iroh permite que Zuko participe da reunião, sob a promessa de que não iria falar sem que lhe fosse pedido. O segundo lapso é a paternidade que Iroh estabelece na vida de Zuko e, por conta disso, tenta ajudá-lo sempre que pode.

A aventura se dá por erros justos, erros que não deviam ser considerados erros. O arauto aparece para um herói e o transforma em antagonista. Durante a reunião, um dos homens do conselho sugere sacrificar um grupo de soldados como estratégia, ao que Zuko se opõe fervorosamente. Segundo Campbell, o arauto é o mensageiro do chamado, ele marca o que, conforme o misticismo, Evelyn Underhill chama de “o despertar do eu”⁴. Esse despertar de Zuko significa a perda precoce de sua infância e inocência.

Conforme a Jornada do Herói, o arauto surge comumente como um ser soturno, por vezes até mesmo aterrorizador, um ser reputado como maléfico para o restante do mundo. Ironicamente, o arauto de Zuko é seu pai, o verdadeiro vilão da série. Ao falar sem ser solicitado, Zuko demonstrou uma desonra terrível e deveria corrigi-la através de um costume dos dobradores de fogo: um Agni Kai⁵.

⁴Evelyn Underhill, *Mysticism, a study in the nature and development of man's spiritual consciousness*, Nova Iorque, E. P. Dutton and Co., 1911, parte II, “The mystic way”, capítulo II, “The awakening of the self”.

⁵Duelo milenar entre dobradores de fogo, marca a luta pela honra e só termina quando um dobrador queimar o outro. O termo Agni Kai foi criado a partir de duas palavras já existentes. Do sânscrito

O chamado da aventura é o primeiro passo da jornada mitológica do herói e expressa que o destino possui planos para aquele indivíduo, que é convocado de sua comodidade e vida que conhece e enviado para um mundo e status desconhecidos. Uma região de tesouros e perigos que irão se manifestar de diferentes maneiras. O chamado é um momento de passagem, de ressurreição, depois dele, velhas ideias e padrões de vida já não fazem mais sentido. O Agni Kai é o chamado de Zuko.

Existe, no entanto, a recusa do chamado. Segundo Campbell, renunciar ao chamado é uma rejeição a sair do mundo que se conhece. Existem consequências para aqueles que renunciam ao ofício que lhe foi atribuído. Zuko aceita o chamado para o Agni Kai, mas ao descobrir que teria de duelar contra o próprio pai, ele volta atrás e se recusa. A deidade, ao seu ver, então, torna-se evidentemente seu maior terror: o pai que já lhe crucificava acaba por se tornar o monstro por completo.

I fled him, down the nights and down the days; I fled him, down the arches of the years; I fled him, down the labyrinthine ways of my own mind; and in the mist of tears, I hid from him, and under running laughter.⁶ (THOMPSON, 1893).

É interessante que, no contexto da obra, Zuko renuncia ao mal, ao chamado para as trevas e, mesmo assim, é nelas que se encontra. Após sua recusa, que faz de joelhos, o pai ordena que o filho lute por sua honra, contudo, ele ainda insiste em não adentrar um combate. Como consequência, Ozai lhe diz que deverá aprender sobre o respeito, e o sofrimento será seu professor. Ele queima o rosto do filho, causando-lhe uma enorme e irremediável cicatriz. O banimento vem logo depois, e o príncipe é jogado ao acaso, em uma busca quase impossível para encontrar um Avatar que não é visto nos últimos cem anos. Ao renunciar ao mal, ele não consegue

“agnih”, que significa tanto o fogo quanto a entidade que o preside; do japonês “kai”, que significa encontro. O Agni Kai é de criação da série, tendo sido desenvolvido por seus roteiristas.

⁶“Fugi d’Ele, noite e dia. Fugi d’Ele, ano após ano. Fugi d’Ele, pelos caminhos labirínticos da minha própria mente, e, em meio às lágrimas, escondi-me d’Ele, e sob as torrentes de riso” (tradução nossa).

escapar dele, passando a procurar e capturar a única esperança que o universo possui de voltar à harmonia.

O complexo de castração, através da literatura psicanalítica de Freud, sugere que a fixação com o passado e, por seqüela, a incapacidade de abandonar o estado infantil, tanto no quesito emocional quanto no que se refere aos relacionamentos, é um aprisionamento pela infância. No caso de Zuko, seu pai ocupa a função de defensor dos portões que libertariam o príncipe de seu mundo comum, utilizando de táticas de amedrontamento para mantê-lo longe do mundo desconhecido.

A psique⁷ humana é extremamente complexa, assim acontece com personagens bem escritos e desenvolvidos. Para Campbell, hesitar não é sinônimo de perdição do ser, justamente porque a psique guarda segredos, revelados quando necessários. As consequências de uma recusa ao chamado da aventura podem ocasionar em uma libertação. Zuko é jogado ao mundo na busca pelo Avatar, na companhia de seu tio e mentor, Iroh.

No decorrer da partida, aqueles que não se recusaram ao chamado costumam receber o apoio de uma figura protetora. Iroh aparece para Zuko como essa entidade, que prepara o jovem para os limiares e percalços que estão por vir. Iroh passou por sua própria jornada de autoconhecimento e, por conta disso, representa a promessa positiva de um amanhã. Esse mentor passa para o sobrinho uma proteção e aconchego, ao mesmo tempo que o instiga a sair de seu pensamento comum.

Em razão da recusa do chamado da aventura, Zuko se encontra em uma nova jornada. Enquanto uma vez fora justo e bondoso, após o recebimento da cicatriz e do banimento, torna-se amargurado e, por vezes, cruel. É intrigante o fato de o antagonista da animação receber sua jornada do herói, mais intrigante ainda ser esse percurso o que o fará voltar a ser quem era. A complexidade de Zuko se encaixa na complexidade do ser humano comum, das pessoas abaladas por

⁷Psique vem do grego *psykhé*, é uma palavra usada para descrever a alma. Na Psicologia, passou a ter a conotação de ego ou mente, para afastar o termo de conceitos religiosos e espirituais.

percalços e que possuem não apenas um, porém diversos caminhos. E é o trabalho de Iroh assegurar que o sobrinho seguirá pelo que o fará conhecer seu eu.

Isso leva o personagem para o que Joseph Campbell chama de Passagem pelo Primeiro Limiar. É hermética a relação que Zuko possui com essa fase da Partida. O limiar físico, aquele que o prende em corpo no lugar que sempre conheceu, sua casa, é retirado dele contra sua vontade, através do exílio. Uma vez arremessado ao mundo, possui severas dificuldades em fugir de seu limiar mental e emocional. Livrar-se de Ozai deveria ser seu prelúdio, mas Zuko, sendo jovem e após sofrer dos traumas causados pelo pai, ainda mantém em mente que precisa da aprovação do mesmo. Seus olhos estão fechados enquanto vaga pelo mundo querendo voltar para casa, sem ao menos notar a jornada que se inicia.

O limiar detém uma simbologia de renascimento e se manifesta através da continuação do herói, no ventre da baleia. Em meio ao desconhecido, encara uma metafórica ou literal morte. Como os zulus contam, existe a história de uma família engolida por um elefante e, que, quando chegou ao estômago do animal, enxergou um novo mundo: árvores, rios, pessoas e cidades. Um universo dentro do elefante.⁸

A ideia se repete em outras plataformas: Crono engoliu os deuses gregos, com exceção de Zeus; Chapeuzinho Vermelho foi engolida pelo Lobo. Para Zuko, no entanto, a passagem pelo ventre da baleia se dá por forma metafórica, mas a idealização da destruição do eu passado mantém-se presente. Agora, em um mundo novo e desconhecido, o príncipe não possui mais o respeito que uma vez tivera, tem de lutar ainda mais para conseguir o que quer. Há uma redenção em seu horizonte, um verdadeiro renascimento. O que o diferencia de grande parte dos personagens, porém, é a simples noção de que isso sucede a jornada inteira. Zuko precisa de tempo para encontrar o ventre da baleia.

⁸Leo Frobenius, *Das Zeitalter des Sonnengottes*, Berlim, 1904, p. 85.

2.2. A iniciação

“Ou pensais que entraríeis no Jardim da Bem-Aventurança sem passardes pelas provações por que passaram aqueles que vieram antes de vós?”⁹. O trecho do Alcorão tem relação com a Jornada do Herói. No caso, existem duas jornadas acontecendo ao mesmo tempo com o personagem. A jornada limitada pelo primeiro limiar, a de capturar o Avatar, e a segunda jornada, infinitamente mais importante, a das provações e percalços para o encontro com seu eu. O primeiro episódio no qual Zuko mostra uma face incomum para o protagonista é o 13º da primeira temporada. Em *The Blue Spirit*, o príncipe usa de um disfarce para sabotar planos da Nação do Fogo e, por fim, ajuda o Avatar a escapar.

Para avançar na proposição desta pesquisa, a jornada tratada neste artigo será a segunda, tendo em mente que o personagem não percebe que a está cruzando por muito tempo. O primeiro passo para a Iniciação de Campbell é feito através do Caminho de Provas, que ocorre no novo e desconhecido mundo sob curiosas e não compreendidas circunstâncias. O paladino, de forma imperceptível, é assistido pelo mentor.

No caso do personagem em questão, essas adversidades vêm se mostrando presentes desde o princípio. Afinal, Zuko nunca se pareceu com seu pai, nunca compartilhou de seus ideais. Contudo, o complexo de castração é árduo de ser enfrentado. Tudo que o personagem mais queria era, justamente, a aprovação de seu progenitor, mesmo que isso culminasse na perda de seu eu mais interno. Ao passar dos episódios, Zuko é exposto a situações desconhecidas, que o fazem questionar tudo que segue, incluindo sobreviventes de uma guerra mantida pelo pai¹⁰, e é, constantemente indagado pelo mentor, Iroh.

O primeiro indicador de que o destino do príncipe está em metamorfose se dá no começo da segunda temporada, quando ele encontra sua irmã mais nova, Azula, que o reintroduz nas malevolências do pai, através das atitudes dela. No mesmo

⁹Alcorão (2010), 2:214.

¹⁰Episódio 1, Livro 2, “The Cave of Two Lovers”.

episódio, há uma cena do corte de cabelo, tanto de Zuko quanto de Iroh, simbolizando o rito de passagem dos dois, deixando a Nação do Fogo para trás.

Tratando-se de um menino de dezesseis anos, os roteiristas da animação foram muito bem-sucedidos em sua caracterização, repleta de dúvidas: se voltar para casa vale a pena; se prosseguir em uma nova direção é o caminho ideal; o que Zuko quer de verdade; qual sua índole e moral. Essa perigosa jornada na escuridão, nos exórdios do eu de um adolescente, não é feita em solidão. Tio Iroh não é um mentor que se ausenta ou atua afastado de seu sobrinho para ajudá-lo de longe, ele está sempre por perto, com suas palavras sábias e o conhecimento de quando seus ensinamentos são necessários ou não.

Há uma quebra, entretanto, entre os dois personagens, quando Zuko decide que precisa caminhar sozinho para finalmente conseguir se compreender¹¹, contudo, a compreensão lhe carrega de volta para o lado do tio. E quando chegada a hora, o mentor prontamente o desafia.

Is it your own destiny, or is it the destiny someone else has tried to force on you? I'm begging you, Prince Zuko! It's time for you to look inward and begin asking yourself the big questions: Who are you? And what do you want?¹² (Tio Iroh, episódio 17, Livro 2, "Lake Laogai").

Posterior ao enfrentamento do tio, Zuko decide seguir o caminho certo e, por conta disso, cai em uma severa febre, em meio a delírios e sonhos perturbantes. "Vi besta após besta e elas abriram suas asas, e eram dragões. Eu voava sobre elas, mas uma delas me sustentava.", consta o registro de sonhos de Emanuel Swedenborg¹³. Durante sua metamorfose, onde o corpo resiste àquilo que sempre

¹¹Episódio 5, Livro 2, "Avatar Day", a jornada desacompanhada de Zuko pode ser vista no episódio 7, Livro 2, "Zuko Alone".

¹²"É o seu destino, ou o destino que alguém tentou forçar a você? Estou lhe implorando, príncipe Zuko! Está na hora de você se fazer as grandes perguntas: Quem é você? E o que você quer?" (tradução nossa).

¹³ Swedenborgs Drömmar, 1774, "Jemte andra hans anteckningar efter original-handskrifter meddelade af G. E. Klemming", Estocolmo, 1859, citado em Ignaz Jezower, Das Buch der Träume, Berlim, Ernst Rowohlt Verlag, 1928, p. 97.

conheceu e a mente batalha com ele, Zuko vê dois dragões, um com a voz de seu tio, que lhe aconselha a seguir seu próprio destino, e um com a voz de Azula, que o instiga a desejar voltar para casa, pertencer à família de seu pai. O príncipe, ao acordar, mantém sua decisão de prosseguir nos ensinamentos de seu mentor.

O encontro com a deusa se dá com Katara, a jovem dobradora de água que, junto de seu irmão, encontrou o Avatar congelado. Campbell considera esse encontro o teste final do personagem para ser digno do amor. Zuko e Katara são opostos diretos, fogo e água, e desde o princípio são muito bem trabalhados, como se opostos, porém semelhantes. Existe uma narrativa de metáforas envolvendo os dois. Em adição, como a série trata de harmonia, exemplifica através de Zuko e Katara que seus elementos precisam encontrá-la, assim como os dois.

A colisão com a deusa ocorre de maneira inesperada, quando os dois são presos e colocados na mesma cela¹⁴. Dobradora de água, Katara desenvolveu o dom da cura, o que lhe carrega para os pontos de vida e morte. Através de uma conversa que começou descortês, ambos descobrem ter algo em comum: perderam suas mães para a Nação do Fogo. Uma faísca é acesa e, naquele momento, ela o vê de outra maneira, oferecendo-se para tentar curar a cicatriz em seu rosto, causada pelo pai de Zuko. Katara o teria feito, se os dois não tivessem sido interrompidos, mas, simbolicamente, estava feito. Ela o havia entregue à bênção.

Algumas considerações com relação à etapa que se sucede ao encontro com a deusa: Joseph Campbell nomeia tal passagem de A Mulher Como Tentação e, embora, na história mitológica esse modelo de narrativa tenha se mostrado presente, como em Édipo Rei, de Sófocles, existem críticas para essa forma de entendimento do que é o paladino passar pela etapa de tentação. Ela não é em todos os casos relacionada à “carne” ou à mulher, especificamente. Até mesmo em Édipo Rei, existe uma discordância, afinal, Jocasta não deve ser considerada a tentação que culminou no fim dos dois. Mesmo que a incitação não culpe

¹⁴ Episódio 20, Livro 2, “The Crossroads of Destiny.

personagens femininas, para o andamento do artigo, essa porção da Jornada do Herói será chamada apenas de Tentação.

Tentação essa que, para Zuko, aparece na forma das palavras de sua irmã, Azula, que o promete a volta para casa, a tão desejada aceitação de Ozai. Isso ocorre logo após o encontro com Katara, no mesmo episódio. O príncipe, então, vê-se diante do questionamento que perdura e, nessa situação, sucumbe. Trai o tio e falha em quebrar o complexo de castração.

De volta à Nação do Fogo, Zuko coloca a sintonia com o pai à mostra. É o reencontro com o arauto e, ao mesmo tempo, com a deidade que se tornou monstruosa. O arquétipo do pai ogro comumente se dá através da individualidade do herói, emanando-se de boas memórias maternas, da proteção da mãe e da inevitável visão realista do que é o pai e o mundo.

Na Jornada, é imprescindível que o personagem se distancie da deidade atormentadora para que ogros desapareçam. Quando ela não é revelada, ter uma simbologia de fé e misericórdia que o paladino apenas não enxerga, e sim, trata-se da vilania do progenitor, o mentor, mais uma vez, é extremamente importante. Um caso semelhante é o de Luke Skywalker, Anakin Skywalker e Obi-Wan Kenobi¹⁵.

O que Zuko precisa não é compreender Ozai, é compreender que não são a mesma pessoa. Depois do caminho de prova, isso se torna evidente e o confronto é inevitável.

For so long, all I wanted was for you to love me, to accept me. I thought it was my honor I wanted, but really, I was just trying to please you. You, my father, who banished me just for talking out of turn. My father, who challenged me, a 13 year old boy, to an Agni Kai. How could you possibly justify a duel with a child? No, I've learned everything! And I've had to learn it on my own! [...] We've created an era of fear in the world, [...] After I leave here today, I'm gonna free Uncle Iroh from his prison and I'm gonna beg for his forgiveness. He's the one who has been a real father to me [...] I'm gonna join the

¹⁵Personagens da franquia Star Wars e, respectivamente: herói, pai e mentor.

Avatar and I'm going to help him defeat you¹⁶ (Zuko, episódio 11, Livro 3, "The Day of The Black Sun, part 02).

Zuko, então, duela contra o pai. Alguns dobradores de fogo possuem a capacidade de criar raios e, durante sua orientação, Iroh ensinou ao sobrinho como redirecioná-los, dando ênfase que não se poderia deixar que o raio atravessasse o coração daquele que o redireciona. Trata-se de uma metáfora para não deixar o sofrimento e os traumas do passado chegarem ao coração do herói. Nesse dia, em questão, Zuko redireciona o raio de seu pai e parte da Nação do Fogo, buscando juntar-se ao Avatar Aang, quebrando o complexo de castração.

“Quando o envoltório da consciência tiver sido aniquilado, ele se torna livre de todo temor, além do alcance da mudança”.¹⁷ O Nirvana, segundo o budismo, é a aniquilação indiscutível do sofrimento humano obtida por meio da abolição do desejo ou da consciência individual. Uma vez livre das ideias limitadas da nossa própria visão de mundo é que podemos enxergar o que realmente está na nossa frente. A psicanálise, inclusive, é um método para sanar indivíduos de seus terrores. Uma vez que o príncipe Zuko se vê livre de seu pai, mesmo que apenas figurativamente, seu caminho se torna mais claro, ele consegue entender o que deve fazer. É afoito afirmar que o mesmo encontrou seu Nirvana, porque isso não é verdade, mas agora está no seu caminho até ele. O primeiro passo é o perdão, errou para com muitos no passado e, se deseja realmente se unir ao Avatar Aang, Zuko sabe que precisará abaixar a cabeça e admitir seus erros, o que o assusta e, ao mesmo tempo, estimula.

¹⁶“Por tanto tempo, tudo que eu queria era que você me amasse, me aceitasse. Achei que era minha honra que eu queria, mas na verdade, só estava tentando te agradar. Você, meu pai, que me baniou por falar fora de hora. Meu pai, que me desafiou, um menino de 13 anos, para um Agni Kai. Como pode justificar um duelo com uma criança? Não, eu aprendi tudo! E tive que aprender sozinho! [...] Nós criamos uma era de medo no mundo, [...] Depois que sair daqui, vou libertar tio Iroh e implorar seu perdão. Ele que foi meu verdadeiro pai [...] Eu vou me juntar ao Avatar e ajudá-lo a derrotar você” (tradução nossa).

¹⁷Projna-Paramita-Frídaya-Sutra; Sacred Books of the East, vol. XLIX, parte II, p. 148; ver também p. 154.

É preciso compreender, ademais, que os deuses e deusas, ou entidades detentoras do poder, guardiãs da sabedoria, não são o objetivo final do herói. Ele não deseja se tornar um deus, ele deseja a graça, a bênção. Para unir-se ao único ser capaz de restaurar a harmonia do universo, ele precisou compreender sua grandeza e admitir sua inferioridade. Zuko chega ao Avatar em busca de sua bênção última.

Contudo, depois de meses perseguindo o jovem protagonista, ele precisa se provar merecedor do grupo. Zuko passa, no total, por quatro provas para conseguir a aceitação e a bênção que desejava. A primeira, ele recebeu de Toph, a dobradora de terra que acompanhava o Avatar. Por pouco conhecer o príncipe, a menina não tivera problema em aceitar o que ele tinha para dizer. A segunda foi a do próprio Avatar. Após desvendarem juntos os segredos do fogo e o que ele realmente representa, vida e não destruição, os dois formam um laço e o jovem Aang passa a ver o príncipe como um amigo.

A terceira prova se dá através de Sokka, irmão de Katara da tribo da água. Zuko o ajuda a invadir uma prisão da Nação do Fogo para libertar o pai dos irmãos da água. A quarta, última e mais difícil prova vem de Katara. Por conta da traição após a proposta de cura, Katara sente-se especialmente atingida pelas ações do príncipe. Ele a leva então para confrontar o homem que lhe tirou sua mãe, Zuko a respeita quando a mesma diz querer matar o assassino e a respeita também quando ela decide não o fazer. Depois da jornada, ela o agradece com um abraço e a promessa de perdão.

Por fim, Zuko encontra-se novamente com seu tio Iroh, que não precisa de segundos para tomá-lo em um abraço. Iroh tinha medo de que o príncipe nunca conseguisse encontrar seu caminho, ele chora enquanto reúne-se ao rapaz que considera um filho e Zuko faz o mesmo. A bênção é sua.

2.3. O retorno

A norma do monomito é a conclusão do ciclo. Vivida a Jornada, o herói deve voltar ao seu mundo com sua bênção, com tudo que aprendeu. É preciso que ele utilize das etapas de sua trajetória para trabalhar com o mundo a sabedoria que adquiriu. Diante de um combate próximo, Zuko está junto da resistência, junto de seu tio e do Avatar. É-lhe oferecido o posto de Senhor do Fogo, quando chegada a hora da derrota de Ozai.

Como conta Campbell, as responsabilidades direcionadas ao herói são comumente recusadas. Por diversas razões, Zuko recusa o posto por acreditar que tio Iroh é mais digno que ele, que possui mais conhecimento. Contudo, seu despertar chegou, ele está pronto e o mentor o assegura disso. E, só então, Zuko toma para si o destino que sempre foi seu, ele aceita se tornar o Senhor do Fogo ao fim da guerra.¹⁸

Existem, entretanto, dois caminhos presentes da jornada de Zuko: o do herói e o do antagonista. Estas vias se tornam nítidas em sua fuga mágica. Ao escolher seu destino como herói, o príncipe abdicou de tudo que teria caso tivesse se mantido no caminho do antagonista. Por essa razão, é apoiado pelo mentor e o encontro com a deusa se faz extremamente presente. Por outro lado, a forma como o personagem decide retornar ao mundo original não agrada os que no mal permaneceram. Assim, há uma batalha.

Reforçando sua bênção, Katara vai junto de Zuko para impedir Azula de continuar os planos de Ozai. Azula desafia o irmão para um Agni Kai e ele aceita.¹⁹ A batalha se inicia, e Zuko se mostra forte, ele aprendeu bem com seu mentor e com seus percalços, ele sabe o que faz, enquanto a irmã não possui tanto controle. Tendo em mente, contudo, o poder extremamente superior de Azula, o príncipe a desdenha, desafiando-a a lhe lançar um de seus raios. Ela o faz, contudo,

¹⁸Episódio 19, Livro 3, “Sozin’s Comet, part 02: The Old Masters”.

¹⁹Episódio 20, Livro 3, “Sozin’s Comet, part 03, Into The Inferno”.

quebrando as regras do duelo e direcionando o raio para Katara²⁰. Desesperado, Zuko joga-se na frente do raio, sendo atingido para protegê-la.

Mas ele não está sozinho e recebe o resgate com auxílio externo. Ele se provou digno da bênção e ser aprisionado pela morte não é mais uma opção. Katara assume a batalha e, por conta de sua extrema capacidade de dobradora e por sua inteligência, derrota Azula. Então, vai até Zuko e lhe cumpre o que havia proposto muito antes, com o poder da cura, ela consegue trazer o herói de volta. Katara não cura a cicatriz do rosto de Zuko, ele está em paz com isso, fora o que o lançara na Jornada em primeiro lugar. Contudo, ao curar a cicatriz em seu peito, ela o resgata para o mundo. Assemelha-se com o conceito de renascimento.

Então ele passa pelo limiar do retorno, as terras anteriormente desconhecidas agora não são mais. Existe a compreensão do que viveu e das escolhas que fez. Ser um antagonista nunca fora seu destino, porém, tampouco fora o de ser um protagonista. Zuko entende sua responsabilidade com o mundo, seu rumo sempre fora ajudar aquele que levar a paz às nações outra vez.

Tornando-se Senhor do Fogo e assumindo a responsabilidade por tudo que a Nação do Fogo causou, tornando-se amigo próximo do Avatar, ele ajuda a dar um fim na guerra. Ele voltou para o seu mundo, mas agora esse não é mais o único. Ciente de quem é, ele finalmente alcança sua libertação para viver. Nada mais importa, ele está em paz.

3. Considerações finais

No todo, Avatar: The Last Airbender é uma obra de extensa complexidade, que explora seus personagens de maneira fluida e crível, sendo um marco para a animação mundial, que apresenta um antagonista dentro dessas mesmas características. Antagonista esse humanizado e que passa por seu próprio monomito, comprovando, portanto, que a Jornada do Herói não cabe somente a protagonistas e heróis propriamente ditos. Essa análise se iniciou afirmando que

²⁰Uma das regras do Agni Kai consiste na proibição do envolvimento de terceiros. O duelo deve ser travado entre os dois dobradores de fogo e somente eles.

cada um é o herói de sua própria história, principalmente na vida real. Na ficção, isso se dá independente da classificação de protagonismo.

Afinal, o autodescobrimento não cabe somente a alguns. Com atitudes questionáveis, decisões errôneas em alguns momentos, pensamentos infelizes e toda a carga traumática que trazia fizeram de Zuko um personagem extremamente humano. Independente de títulos, de arquétipos, Zuko passou por seu monomito, uma jornada que, teoricamente, não era sua, mas que lhe caiu melhor do que qualquer outra possibilidade.

4. Agradecimentos

Esse artigo é dedicado ao meu avô, Antônio Carlos Malheiros Sinhorelli, meu amigo, inspiração e herói da vida real, que acompanhou a maior parte do meu período acadêmico, tendo partido sem vê-lo concluído. Mantenho-me na esperança de que esteja o orgulhando, mesmo que de longe.

5. Referências

ALCORÃO. O livro sagrado do Islã. Tradução Mansour Challita. Rio de Janeiro: Editora Best Seller, 2010.

AVATAR: The Last Airbender. Direção de Aaron Ehasz. Produção de Michael Dante DiMartino & Bryan Konietzko. Nickelodeon, 2005 - 2008. Série de Animação.

CAMPBELL, Joseph. *O Herói de Mil Faces*. Tradução Adail Ubirajara Sobral. 14. ed. Cultrix/Pensamento, 1989. 416 p. Tradução de: *The Hero with a Thousand Faces*.

FREUD, Sigmund. *The Psychopathology of Everyday Life*. eBook Kindle. ed. White Press, 2014. 426 p.

FROBENIUS, Leo. *Das Zeitalter des Sonnengottes*. 1904.

GRIMM, Jacob Ludwig Carl ; GRIMM, Wilhelm. *The Complete Grimm's Fairy Tales*. 01. ed. Race Point Publishing, 2013. 752 p.

MAX MÜLLER (Org.). *Sacred Books of the East*. Oxford University Press, 1879 - 1910.

STAR Wars. Direção de George Lucas. Produção de Lucasfilm Ltd., LLC. 1977 -. Franquia de Filmes.

THOMPSON, Francis. *The Hound of Heaven*. 1893. Disponível em: <https://warwick.ac.uk/fac/arts/english/currentstudents/undergraduate/modules/fullist/second/en227/texts/thompson-hound.pdf>. Acesso em: 21 dez. 2018.

UNDERHILL, Evelyn. *Mysticism: A Study in the Nature and Development of Man's Spiritual Consciousness*. 1912.

NÃO SOU OBRIGADO A SER CULT: autoria e arte no cinema de Steven Spielberg

Andi Correa²¹
andi.arglos@gmail.com

Resumo

No presente artigo, buscamos observar os elementos que caracterizam a autoria do diretor Steven Spielberg em suas obras, a fim de apontar se ele estaria ou não categorizado como um autor, segundo as prerrogativas dos teóricos da Política dos Autores ou Cinema de Autor. A partir daí, discutimos como seu sucesso comercial pode estar atrelado à negação do olhar da crítica e da academia em relação ao diretor.

Palavras-chave: Steven Spielberg, Política dos Autores, Nova Hollywood, Estudos Culturais, Cinema Popular.

Abstract

In the present article, we seek to observe the elements that characterize the authorship of director Steven Spielberg in his works, in order to point out whether or not he would be categorized as an author, according to the prerogatives of Authors Policy or Author Cinema theorists. From there, we discuss how his commercial success may be linked to the denial of the critics 'and academics' view of the director.

Keywords: Steven Spielberg, Authors Politics, New Hollywood, Cultural Studies, Popular Cinema.

²¹ Trabalho orientado por: Pedro Curi (pedro.curi@espm.br)

1. Introdução

Todo entusiasta de cinema, sendo ou não consumidor da cultura pop, provavelmente já se deparou com o rótulo estabelecido pela crítica especializada, de que filmes com apelo popular não teriam o mesmo ímpeto artístico-autoral de outras obras, como as realizadas dentro do segmento alternativo. Mas estaria essa afirmação realmente correta, de acordo com as teorias que caracterizam um cinema de autor?

Pretendemos aqui responder especialmente a esta questão, colocando em foco um dos maiores nomes do cinema popular mundial, o produtor e diretor Steven Spielberg, que detém uma filmografia com mais de 35 títulos. Contaremos de forma breve sua trajetória até sua ascensão, realizando uma análise de sua filmografia, partindo dos eventos que acompanharam e influenciaram sua carreira, somados aos conceitos de autoria pensados pelo crítico e cineasta François Truffaut.

Como, no entanto, Steven teria chegado a esse patamar, revolucionando a indústria cinematográfica e despertando uma nova discussão quanto à autoria presente em blockbusters, dado seu sucesso comercial e a visão da crítica frente a este fator amplamente discutido no conceito de cultura massiva?

Nascido em 18 de dezembro de 1946, Spielberg viveu a maior parte de sua infância em Phoenix, no Arizona, e lá teve sua primeira experiência com o cinema, ao assistir ao primeiro filme de sua vida, *The Great Show on Earth*, de Cecil B. DeMille (1952), o que despertou seu interesse pela sétima arte. Como um jovem autodidata, ele começou a desenvolver pequenos roteiros e explorar a câmera enquanto ferramenta cinematográfica, aprendendo cada vez mais a cada visita que fazia a Hollywood, onde se infiltrava nos estúdios da Universal, escondendo-se no banheiro no intervalo dos passeios para depois andar livremente pelos estúdios. Até então aquilo era um hobby para o menino Spielberg, motivado e inspirado por obras de grandes nomes do cinema, como, por exemplo, John Ford, Frank Capra, William Wyler, Alfred Hitchcock e David Lean.

Apesar de ter sido rejeitado pessoalmente para entrar na faculdade de cinema da University of Southern California (USC), por conta do seu histórico escolar de notas abaixo do considerável, Spielberg iniciou sua carreira atraindo a atenção do então presidente da Universal Television, Sid Sheinberg, com seu curta-metragem *Amblin* (1968). Na época, Sheinberg ofereceu um contrato de sete anos a Steven, para que ele dirigisse minisséries e telefilmes no canal, como *Encurralado* (*Duel*, 1971). A esse ponto, gerando boa audiência e aperfeiçoando sua técnica, Spielberg começou a chamar a atenção dos produtores executivos da Universal Studios, que o convidaram para dirigir o seu longa-metragem de estreia, *Louca Escapada* (*The Sugarland Express*, 1974). O primeiro longa-metragem de Spielberg não foi tão expressivo popularmente, mas lhe rendeu um artigo no *The New Yorker* escrito por uma das críticas mais influentes do cinema, Pauline Kael, que destacou:

A composição parece vir naturalmente para ele, assim como para alguns dos jovens italianos; Spielberg usa seu dom de maneira muito fácil e gratuita – para o humor e para uma resposta física à ação. Ele poderia ser uma raridade entre os diretores – um artista nascido – talvez um Howard Hawks de nova geração. [...] este filme é um dos filmes de estreia mais fenomenais da história do cinema. Se existe algo como uma noção sensorial cinematográfica – e eu acho que existe (eu sei que há vendedores de frutas e taxistas que têm e alguns críticos de cinema que não o têm) – Spielberg realmente tem isso (KAEL, 1974, tradução nossa)²².

2. Autoria e cinema

Por mais que, na época, Pauline Kael não considerasse Spielberg um artista tão completo quanto Martin Scorsese, ao comparar Steven à Howard Hawks, exaltando a naturalidade com que o diretor dominava as técnicas de *mise-en-scène*²³, Kael estaria a levantar a hipótese e caracterizar em sua crítica à *Louca*

²² Artigo jornalístico publicado em 18 de março de 1974 na revista *The New Yorker*. Disponível em: <<https://flickers.typepad.com/chuck/2008/02/pauline-kael-re.html>>. Acesso em: 25 jul. 2019.

²³ O termo francês *mise-en-scène* é interpretado por Bernardet (1994) como “uma ‘colocação em imagem’: elaboração dos planos (quadros, movimentos de câmera, aproveitamento da cenografia e dos objetos de cena, etc.), sem excluir a montagem, música, ruídos e diálogos” (BERNARDET, 1994, p. 57).

Escapada, o surgimento de um autor? Mas o que é um autor e como classificar um indivíduo como tal? Analisando o termo sob o ponto de vista da literatura, Michel Foucault define que:

Um nome de autor serve para caracterizar um certo modo de ser do discurso: para um discurso, ter um nome de autor, o fato de se poder dizer 'isto foi escrito por fulano' ou 'tal indivíduo é o autor', indica que esse discurso não é um discurso cotidiano, indiferente, um discurso flutuante e passageiro, imediatamente consumível, mas que se trata de um discurso que deve ser recebido de certa maneira e que deve, numa determinada cultura, receber um certo estatuto (FOUCAULT, 2002, p. 45).

A noção de autoria está ligada diretamente à obra artística em si – o que Foucault chama de “discurso” em seu texto, por se referir a autores literários – compreendendo ‘obra artística’ como meio de expressão arbitrária que busca, ou tem como objetivo, gerar ou transmitir estímulos em uma conexão com o receptor; um ato. O nome do autor deixa de ser apenas um substantivo próprio e passa a se tornar uma definição ou uma referência a traços, que, juntos, representam uma singularidade em relação a uma ou mais obras.

O que torna a crítica de Pauline Kael tão especial para sua época é a consideração de realizar sua análise com um olhar mais receptivo em relação à técnica e ao domínio da ferramenta cinematográfica como forma de expressão identitária. A leitura de sua crítica se destaca, pois, no mesmo período – e ainda hoje, de forma menos generalizada –, uma gama de acadêmicos e críticos de cinema olhava para a sétima arte através de uma visão apocalíptica da sociedade de consumo, endossada por Theodor W. Adorno, Max Horkheimer e movimentos cinemanovistas europeus, em especial, a Nouvelle Vague²⁴. Essa visão depreciava a linguagem técnica, estética e narrativa do cinema popular em uma tentativa de ataque ao sistema liberal e industrial de entretenimento e comunicação.

²⁴ Nouvelle Vague foi uma expressão lançada por Françoise Giroud, em 1958, na revista L'Express ao fazer referência a cineastas franceses que iniciavam um movimento contestatório da forma vigente como o cinema era financiado, produzido e distribuído.

Os dirigentes não estão mais sequer muito interessados em se encobrir, seu poder se fortalece quanto mais brutalmente ele se confessa de público. O cinema e o rádio não precisam mais se apresentar como arte. A verdade de que não passam de um negócio, eles a utilizam como uma ideologia destinada a legitimar o lixo que propositalmente produzem (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 57).

A partir daí, em sua crítica à cultura de massa, Adorno e Horkheimer generalizam e simplificam o objetivo final e o modo como essas obras se realizavam, considerando apenas o retorno financeiro de interesse dos executivos do meio e pondo em xeque a genuinidade artística de tais obras. Tal discurso acabava por desconsiderar qualquer expressividade autoral artística que nascesse dentro do cinema popular, que de modo elitista, era posto como uma forma inferior de cultura sustentada por uma passividade e falta de racionalidade das camadas populares que as consumiam.

Atualmente, a atrofia da imaginação e da espontaneidade do consumidor cultural não precisa ser reduzida a mecanismos psicológicos. Os próprios produtos – e entre eles em primeiro lugar o mais característico, o filme sonoro – paralisam essas capacidades em virtude de sua própria constituição objetiva. São feitos de tal forma que sua apreensão adequada exige, é verdade, presteza, dom de observação, conhecimentos específicos, mas também de tal sorte que proíbem a atividade intelectual do espectador, se ele não quiser perder os fatos que desfilam velozmente diante de seus olhos (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 60).

Enquanto a Nouvelle Vague também seguia alinhada a esta visão, François Truffaut se dá a repensar o conceito de autoria defendido de forma intransigente entre seu grupo. Inicialmente, assim como seus colegas, acreditava que o cinema popular, sobretudo o hollywoodiano, tinha seus diretores como operários que seguiam demandas da alta cúpula administrativa dos estúdios, apenas como responsáveis por fazer a engrenagem industrial cinematográfica girar, fazendo seus filmes dentro de padrões pré-estabelecidos e engessados.

Porém, dentro da concepção da política/teoria dos autores, se acreditava que o diretor era o único membro de uma equipe cinematográfica que poderia decidir

como trabalhar todos os aspectos de um filme, tecnicamente, esteticamente e inclusive narrativamente, pois mesmo que um diretor não tivesse escrito o roteiro a ser trabalhado, ao final é com ele que o filme iria se parecer (TRUFFAUT, 2005, p.13). O diretor, na verdade, tem a responsabilidade de escolher elementos de mise-en-scène e o clima com o qual a história será contada através do filme, como um tipo de impressão digital, que se utilizaria ou poderia estar acima da técnica (TRUFFAUT apud GILLAIN, 1990, p. 71).

Truffaut então aplica esta definição ao cinema popular americano, rompendo a barreira do pré-julgamento ao fator comercial, utilizando como objeto de análise um de seus ídolos do cinema, Alfred Hitchcock. Os dois passam a ter uma forte relação de amizade e gravam uma entrevista, com horas de gravação, onde conversariam sobre pontos de autoria e domínio do fazer cinematográfico. Nesse momento, Truffaut reconhece a autoria dentro da indústria hollywoodiana e o julgamento ao fator popular em si como forma de invalidar o trabalho artístico. Fica claro para Truffaut como Hitchcock trabalhava a temática do terror ou o suspense como uma marca pessoal, apurando também sua técnica para gerar um maior impacto e intensificar os pontos apresentados em cada um de seus filmes, ou seja, o uso da técnica a serviço de uma impressão pessoal. Truffaut, então, faz um link e chama atenção para como há uma perseguição inicial à Hitchcock por parte da crítica americana e europeia logo quando Hitchcock passou a ganhar um apelo popular durante as produções das séries Suspicion e Alfred Hitchcock Presents, em meados dos anos 1950 (TRUFFAUT e SCOTT, 2004, p. 21). A crítica só revisaria o trabalho de Hitchcock, reconhecendo sua genialidade, por volta de 1968.

Não é coincidência que a crítica tenha mudado suas impressões quanto a Alfred Hitchcock na década de 1960. Além da entrevista de Truffaut ganhar repercussão em meio à crítica especializada, no mesmo período, os estudos culturais britânicos e algumas de suas correntes americanas passavam a negar a visão unilateral de Adorno e Horkheimer – sem desconsiderar totalmente seus métodos

para analisar e criticar a forma como a indústria cultural pode trazer consigo um fator ideológico.

Passa-se então a se questionar o modelo de cultura de massa proposto pela Escola de Frankfurt, em que os consumidores/espectadores eram colocados como indivíduos limitados, passivos a adestramento. Subverte-se, então, os conceitos de baixa e alta cultura e abre-se uma nova percepção, mais complexa, de indivíduos e mídias de entretenimento, reconhecendo que o público ativo frequentemente gera seus próprios significados e usos acerca dos produtos da indústria cultural (KELLNER, 2001, p. 45).

Sendo assim, temos a possibilidade de não apenas haver realizadores dispostos a expressar e construir suas identidades dentro do cinema popular, como defendido por Truffaut, mas também de um público se relacionar com essas obras coletivamente, porém construindo e transformando, através de sua percepção, uma identidade própria, complexa, cambiante e reflexiva, como defendido por Stuart Hall (2002) no livro “A identidade cultural na pós-modernidade”.

3. Autoria em Hollywood

Para entender a relação de autoria dentro do sistema de estúdios americanos, precisamos ver como essa indústria se organizou durante seu período de existência e como foi mudando e evoluindo sua relação de trabalho com os setores criativos das produções realizadas. Na era do cinema clássico²⁵, o modelo de studio system personalizado pela atuação das majors conhecidas como Big Fives, por serem os maiores estúdios de conglomerados – Warner Brothers, 20th Century Fox, RKO, Paramount e Loew’s Inc. (dono da MGM). Era caracterizado pela capacidade que esses estúdios tinham de dominar todas as três etapas de realização e

²⁵ O período chamado de “cinema clássico” tem início em 1915, com O Nascimento de uma Nação, de David W. Griffith, onde foram estabelecidas as bases da “canonic story” (história canônica) privilegiando o melodrama, a variedade de planos e a “decupagem clássica”, que corresponde aos cortes invisíveis e à utilização da montagem seguindo a lógica dramática da cena. O período chegou ao fim nos anos 1950 com a queda do sistema de estúdios e o surgimento do cinemanovismo no mundo.

comercialização de seus filmes, passando pela produção, distribuição nacional/internacional e exibição.

Outros representantes desse sistema eram os conhecidos como minors ou Little Three, por não fazerem parte de conglomerados na época – Universal, Columbia e United Artists – que atuavam como produtores e distribuidores, porém não possuíam espaços de exibição (SILVA, 2016, p.234). Nesse período, as produções eram submetidas à censura e a um modo de realização e divulgação que não centralizava o ponto forte dos filmes na forma como a narrativa era contada ou por como era apresentada esteticamente por um autor, mas sim em torno do nome do estúdio, seus atores protagonistas e temática. Era comum ver na fachada dos cinemas anúncios do tipo: “MGM apresenta o novo filme de bang-bang, estrelando John Wayne!”. Ou como mostrado na imagem abaixo:

Figura 1 - Cinema Metro, Hindley Street; Adelaide (1964)



Fonte: Domínio Público

Dessa forma, era fácil e cômodo criar uma identificação do público com o que seria exibido e ficar em uma zona confortável de retorno financeiro. O sistema, assim, acabava por cercear qualquer intenção mais ousada de impressão artística dos diretores da indústria, com exceção de alguns casos que quase sempre culminavam em crises pessoais e profissionais dentro dos estúdios, como foi o caso de Orson Welles ao produzir *Cidadão Kane* (*Citizen Kane*, 1941), realizado junto à RKO.

Com o tempo, o sistema de estúdios foi se desgastando em decorrência de fatores sociais, políticos e urbanos. No pós-guerra, a população americana foi migrando dos centros urbanos para os subúrbios, onde não havia mais tantas salas de cinema; a televisão surgiu e, mais tarde, o domínio de toda a cadeia de produção cinematográfica e televisiva foi quebrada através de uma Lei Antitruste posta em vigor em 1948.

Esta lei, que visava a deixar o mercado audiovisual americano mais justo do ponto de vista competitivo, obrigou as majors a se relacionar com produtores independentes e a fechar suas salas de exibição. Tal ação foi um baque para os estúdios, principalmente para os Big Fives, que, confusos com a quebra do domínio sobre as etapas de produção, reduziram drasticamente seus lucros por parte das bilheterias e pela diminuição de produções, já que estavam em processo de se habituar ao novo cenário mercadológico. Em 1946, a média de público semanal nos Estados Unidos era de 90 milhões. Esse valor foi diminuindo até a década de 1970, alcançando 60 milhões nos anos 1950, 40 milhões em 1960 e 17 milhões em 1970 (HILLIER apud SILVA, 2006, p. 240).

Neste período de transição entre os anos 1950 e 1970, diretores diretamente comprometidos com os estúdios e com carreiras bem consolidadas passavam a se expressar mais artisticamente, como foi o caso de Alfred Hitchcock, Stanley Kubrick, John Huston e David Lean. Era a indústria dando mais liberdade a diretores já renomados, porém, ainda assim, tudo era feito com muita cautela e pressão, ainda

não sendo uma prática recorrente. Tal fator ajudou a pavimentar um período de transição até o surgimento dos movimentos de contracultura.

4. Nova Hollywood como “cinemanovismo”

O fator final para a queda definitiva do sistema de estúdios foi a virada da contracultura americana nos anos 1960, impulsionada pelos jovens da “geração baby boomer”²⁶, que não endossavam mais os ideais da vida perfeita e dos costumes moralistas vendidos pela mídia e governo americano, chamados “the American dream” e “the American way of life”. A realidade era outra, um presidente popular havia sido assassinado, o país entrava em uma nova guerra, no Vietnã, e uma crise financeira atingia fortemente a economia. Na indústria cinematográfica, o ápice para o ponto de virada do surgimento do movimento, que seria conhecido como a Nova Hollywood, foram os lançamentos de Bonnie e Clyde: uma rajada de balas (Bonnie and Clyde, Arthur Penn, 1967) e também de A Primeira Noite de um Homem (The Graduate, Mike Nichols, 1967). Essas duas obras conseguiram dialogar com a realidade do público americano, sobretudo com os anseios e questionamentos do público jovem, ao abordar temas como crime e violência através de uma narrativa e uma estética menos reprimida. Entretanto, os autores mais expressivos do período ainda estavam para surgir. Essa seria a primeira geração a sair de uma faculdade de cinema realmente estabelecida, o que os caracterizaria não apenas como entusiastas do fazer cinematográfico prático, mas também como jovens estudiosos que, além de terem um vínculo emocional com o cinema americano clássico, eram conectados às teorias e aos movimentos cinemanovistas ao redor do mundo.

No mesmo período, Spielberg iniciava sua carreira profissional cinematográfica e, por mais que não houvesse cursado uma faculdade de cinema, compartilhava da mesma fixação teórica e prática que seus colegas de movimento, como George Lucas, Francis Ford Coppola, Brian De Palma e Martin Scorsese, que reconheceriam

²⁶Os “baby boomers” são tidos como a geração nascida a partir de 1946, recebendo essa denominação por conta da explosão populacional consequente do pós-guerra nos países aliados.

os dotes de Steven enquanto diretor e o incluíam no seu grupo de amigos, conhecidos na época como “movie brats” (“pirralhos dos filmes”). Já ao realizar Encurralado (Duel, 1971), Spielberg mostrava traços que estariam presentes em muitos de seus filmes, em especial, um domínio e um olhar apurado para realizar movimentos de câmera e composições de fotografia que contribuíam para a narrativa do filme e o exaltava esteticamente. Steven escolhia as lentes, coreografava as cenas e elaborava o movimento por conta própria. Através desse domínio, ele percebeu o poder que tinha em conduzir o espectador a sentir o que ele queria que sentisse.

Figura 2 - Pôsteres dos 3 primeiros grandes lançamentos de Spielberg: Encurralado (Duel), Louca Escapada (Sugarland Express) e Tubarão (Jaws)



Fonte: IMDb

Passado o lançamento de sua longa-metragem de estreia, Louca Escapada (The Sugarland Express, 1974), exaltado por Pauline Kael, Spielberg produziria o filme que o tornaria mundialmente famoso por exercer seu domínio de obra com maestria e mexer com o público através do suspense. No verão de 1975, a Universal Pictures apresentava o filme Tubarão (Jaws, Steven Spielberg, 1975), em que é possível notar alguns padrões de composição e movimentos de câmera presentes em Encurralado e Louca Escapada. Aqui o diretor se aproveita dos cenários e da

técnica de atuação naturalista para criar coreografias visuais que podem ser separadas em composições fotográficas, quase a cada frame, além da intensificação do suspense que se utiliza da edição, que acompanha a agonia dos personagens, e da trilha musical, que denuncia a aproximação do monstro. O domínio técnico que antes era percebido com surpresa e dúvida em Encurralado, torna-se claro em Tubarão, mas desta vez acompanhado de um apuro teórico na construção de uma narrativa e personagens melhor desenvolvidos.

O filme, baseado no livro *Jaws*, escrito por Peter Benchley, conta a história de um delegado de polícia tentando lidar com a ameaça de um grande tubarão nas águas de sua cidade de veraneio. A questão é que Spielberg transforma o tubarão apenas em um fator de pano de fundo para trabalhar narrativamente a transformação de seus personagens, em especial do protagonista Chefe Brody (Roy Scheider), que é apresentado como um personagem com fobia de mar e comprometido com seu trabalho, que, a partir dos ataques, passa a ter que superar seu medo e sanar seu conflito interno por ter falhado com a cidade e consigo mesmo. É possível notar também uma visão crítica do diretor, que convergia com os pontos questionados pelos movimentos de contracultura, como, por exemplo, a forma que é apresentado no filme o personagem do prefeito Larry Vaughn (Murray Hamilton), representando a negligência do poder público quando este é contaminado pela vontade de potência do capital.

Tubarão surge na indústria cinematográfica como um divisor de águas, não por seu grande orçamento, mas por sua estratégia de distribuição, também influenciada por Spielberg. O filme foi lançado no verão americano para gerar mais impacto no público em relação ao tema e fez grande uso da estratégia de marketing de “high concept” que surgia na época.

Elaborada pelo americano Justin Wyatt em seu livro *High Concept: Movies and Marketing in Hollywood*, de 1994. Conforme o autor, a incorporação dos estúdios a grandes conglomerados multimidiáticos, a partir dos anos 1970, resulta na produção de filmes cada vez mais voltados aos mercados secundários (ou “ancilares”) de exibição e consumo – TV, cabo, vídeo, merchandising, negócios conexos, etc. –

num processo tecnicamente designado como de “sinergia” entre os vários ramos da indústria de entretenimento (através do qual os diferentes meios ou mercados se reforçam e retroalimentam em termos de marketing e operam como anteparos econômicos mútuos para o caso de fracassos pontuais do produto) (MASCARELLO, 2005, p. 08).

O filme foi distribuído de forma ampla nos Estados Unidos, o que até então não era comum no país, que recebia os filmes primeiro nos grandes centros urbanos e posteriormente no interior. O lançamento no verão foi amplamente divulgado na TV, assim como seu impacto durante o período, o que atraía cada vez mais espectadores que se acumulavam em filas nos quarteirões das salas de cinema. Tubarão foi, em 1975, a maior bilheteria do cinema americano até então, inaugurando o conceito de blockbuster. A marca só seria batida por Star Wars em 1977.

5. A consolidação de um fenômeno

Figura 3 - Pôsteres dos filmes Contatos Imediatos de Terceiro Grau (Close Encounters of Third Kind, 1977), Indiana Jones e os Caçadores da Arca Perdida (Raiders of the Lost Ark, 1981) e E.T.: O Extraterrestre (E.T.: The Extra-terrestrial, 1982)



Fonte: IMDb

Com o sucesso de Tubarão, Spielberg passou a ser visto – assim como seus companheiros de movimento – com bons olhos por parte dos produtores executivos dos estúdios, ganhando ainda mais liberdade para trabalhar em seus projetos. Seu próximo filme, Contatos Imediatos de Terceiro Grau (Close Encounters of Third Kind,

1977), talvez fosse o mais pessoal até então. A relação de Steven com esse projeto seria de muito trabalho, não apenas técnico – afinal Tubarão havia estabelecido um padrão de expectativa do público com o diretor – mas interno. Contatos Imediatos, na realidade, é uma espécie de remake do curta-metragem Firelight (1964), produzido ainda quando tinha 17 anos de idade. Logo, Spielberg iria dirigir um filme com o roteiro escrito por ele mesmo, tendo a oportunidade de se expressar da forma mais completa possível.

Não por coincidência, François Truffaut participaria do filme enquanto ator, para interpretar o papel do pesquisador Claude Lacombe. Truffaut mostrou aqui um interesse e um respeito pelo cinema de Steven, talvez por ter enxergado seus atributos autorais em Tubarão da mesma forma que fizera com Hitchcock anos antes. É muito simbólica esta presença de Truffaut em um papel de cientista ou especialista neste filme, pois através de uma metáfora, também mostra o respeito de Steven por sua visão teórica e sua filmografia, enquanto o próprio Spielberg neste momento cabe perfeitamente, também de forma representativa, na persona do protagonista interpretado por Richard Dreyfuss, Roy Neary, que tem que lidar com a inquietude de ter a representação de uma imagem na mente que precisava ser exteriorizada.

Talvez por remeter a um projeto de uma época da vida de Steven, em que ele ainda estaria desenvolvendo suas técnicas e não dispunha das ferramentas que facilitam a dinâmica de filmagem dos filmes hollywoodianos, Contatos Imediatos, de forma curiosa, não apresenta as famosas movimentações de câmera do diretor presentes em seus primeiros longas. Sua estética imagética é toda posta nas luzes e, na grande maioria das vezes, em quadros parados bem compostos, emoldurados pelas retas geométricas do cenário ou de alguma ação dos personagens estrategicamente capturada para criar este efeito. Outro ponto importante do filme seria a abordagem narrativa – repetida posteriormente ao longo de sua carreira – da dissolução da família tradicional através do divórcio, algo que Steven havia passado na sua infância de forma traumática. Ou seja, Contatos Imediatos ganha

uma impressão própria de Steven em seus pontos técnicos, narrativos e pessoais. Na história, que conta como um pai de família se torna obcecado e deslumbrado pelas possibilidades da imagem implantada em sua cabeça por um contato alienígena, afetando sua família, Steven é este pai confuso e deslumbrado, esta mãe desamparada e estes filhos em meio ao ambiente de desestruturação.

Após esse intenso trabalho de lidar com as próprias memórias e criar um projeto totalmente pessoal, Steven se juntou ao seu amigo de movimento, George Lucas, para a realização de Indiana Jones e os Caçadores da Arca Perdida (*Riders of the Lost Ark*, 1981), com o objetivo de produzir um filme mais leve do ponto de vista de produção e desgaste psicológico, que remetesse diretamente ao escapismo dos filmes B dos anos 40. Apesar de entender Indiana Jones como puro entretenimento, Spielberg não deixou de imprimir, principalmente, sua marca estética no filme, retornando com seus movimentos de câmera em planos sequência.

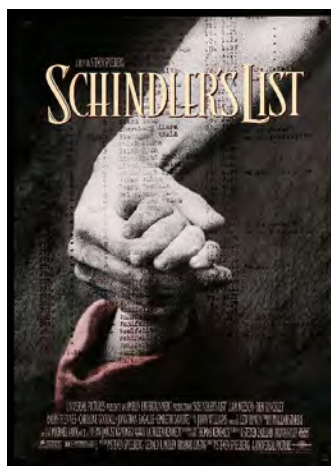
Ao aceitar dirigir o filme criado por George Lucas, Steven prometeu concluir toda uma trilogia de Indiana Jones, mas antes partiria para a produção de *E.T.: O Extraterrestre* (*E.T.: The extra-terrestrial*, 1982). Inicialmente, o filme teria sido desenvolvido com a intenção de voltar a falar sobre problemas de família em meio à vida no subúrbio americano idealizado e como o divórcio afetava os filhos, mas após ler o roteiro escrito por Melissa Mathison, que contava uma história de amizade entre um menino e um ser extraterrestre perdido na terra, Steven achou que esse poderia ser um bom meio de contar como crianças poderiam se empoderar e superar os problemas familiares. Então, mais uma vez, assistimos a um filme com teor muito particular sobre a própria vida de Steven, repetindo também seu já marcado estilo estético e conceito de potencialização musical, através da parceria com John Williams. Em *E.T.*, Spielberg trabalha não só como diretor, mas produtor, algo que faria com ainda mais recorrência nos anos 1980, ao lado dos seus companheiros de equipe – e também produtores – Frank Marshall e Kathleen Kennedy, apoiando o início da carreira de diversos realizadores em ascensão, como Tobe Hooper, Joe Dante e Robert Zemeckis – respectivamente, diretores de

Poltergeist (1982), Gremlins (1984) e De Volta Para o Futuro (Back to the Future, 1985).

Essa atuação dentro da indústria iniciaria toda uma nova cultura pop cinematográfica na década de 1980 que se relacionaria, de maneira ainda mais intensa que nos anos 1970, com uma nova juventude. Como consequência, este novo cenário passa a gerar certa inquietação na crítica especializada, que passaria a apontar Spielberg como um incentivador de um cinema massivo de entretenimento.

6. Spielberg “contra-ataca”

Figura 4 - Pôsteres dos filmes A Cor Púrpura (The Color Purple, 1985), A Lista de Schindler (The Schindler List, 1993) e O Resgate do Soldado Ryan (Saving Private Ryan, 1998)



Fonte: IMDb

Entre o final dos anos 1980 e o início dos anos 1990, enquanto a crítica especializada o atacava e o responsabilizava pela crescente cultura massiva, Steven passava a desenvolver filmes com um maior apelo dramático e com mensagens sociais mais explícitas. O primeiro nesse sentido a ser lançado seria A Cor Púrpura (The Color Purple, 1985). Adaptado do livro de Alice Walker, em A Cor Púrpura Steven trabalha uma narrativa nunca antes vista em seus filmes. Um

drama novelizado, triste e direto, que retratava a falta de direitos, o racismo e a violência contra as mulheres na sociedade patriarcal do início do século XX. A forma como Spielberg retrata esse cenário aqui pode ser colocada claramente como uma crítica a esta situação, já que ao usar de uma forma dura para mostrar essa realidade, ele acaba gerando um sentimento de repúdio do espectador com as situações vividas pela personagem Celie, interpretada por Whoopi Goldberg, além de fazer uma alusão às violências físicas, psicológicas e sociais que ainda assolam as mulheres – sobretudo mulheres negras – nos dias atuais. Porém, Spielberg faria essa transição em sua carreira de forma ainda tímida, pois apesar da narrativa densa, aqui ele ainda se agarra em uma estética romântica, quase remetendo às produções Disney, como aponta Pauline Kael em sua crítica ao filme:

Spielberg foi citado no *The New York Times* por estar preocupado com “fazer um filme realmente sobre pessoas pela primeira vez na carreira”, e temer que ele seja “acusado de não ter a sensibilidade de fazer estudos de personagens”. O material de Walker tem tanto a ver com os estudos de personagens quanto o *Song of the South* da Disney. *The Color Purple*, de Spielberg, é provavelmente o sentimento menos autêntico de qualquer um de seus filmes completos; as pessoas na tela são como personagens operados por Frank Oz. Mas eles não são muito mais sinceros do que as pessoas do livro: o problema de Spielberg é que ele não pode dar ao material o impulso emocional daquele estilo folk, terreno de Walker [...]. A versão de Spielberg vem de um homem que filtra tudo através de filmes. Ele vê a Geórgia em 1909 como um diretor europeu; visualmente, a imagem sugere *Song of the South* refeita por Visconti²⁷ (KAEL, 1985, tradução nossa).

Spielberg parecia dar ouvidos à crítica nessa época, por mais chateado que ficasse quando se deparava com alguns artigos que extrapolavam o ímpeto crítico e partiam para um tom depreciativo. Steven estava decido a mostrar que seus filmes populares não o faziam um menor diretor e, parecendo convergir com as críticas ao

²⁷ Artigo jornalístico publicado em 30 de dezembro de 1985 na revista *The New Yorker*. Disponível em: <<https://scrapsfromtheloft.com/2018/01/05/the-color-purple-1985-review-by-pauline-kael/>>. Acesso em: 15 set. 2019.

A Cor Púrpura, realiza posteriormente o filme Império do Sol (Empire of the Sun, 1987). Ainda carregando seu estilo sentimentalista, contava um drama, dessa vez, com uma estética igualmente dura e suja, que não romantizava o cenário do impacto da Segunda Guerra Mundial na China dos anos 1940.

A partir daí, Spielberg parece encontrar um tom para seus filmes que abordassem temas mais dramáticos. O próximo de sua filmografia nesta linha seria A Lista de Schindler (The Schindler List, 1993) – produzido paralelamente com mais uma de suas obras-primas, Jurassic Park: O Parque dos Dinossauros (Jurassic Park, 1993) –, que renderia a Spielberg seu primeiro Oscar de melhor diretor e melhor filme. A história, baseada em fatos reais, narra os atos do empresário Oskar Schindler ao salvar a vida de centenas de judeus do holocausto, empregando-os em sua fábrica. Em A Lista de Schindler, Spielberg mostra uma estética até então não explorada em sua filmografia, flertando com o neorealismo ao escolher filmar o longa em cenários reais e usando pela primeira vez a câmera na mão. O filme choca o espectador ao exercer seu papel de manter viva a lembrança dos horrores do holocausto durante o governo nazista na Alemanha, agora de forma muito mais séria e intensa do que as retratadas em filmes de heróis da época. A fidelidade da interpretação dos atores, da direção de arte e da fotografia são tão intensas, que muitas vezes o filme beira as fronteiras do gênero documentário e de uma pseudorealidade virtual; imersão através de um caos orquestrado.

O mesmo efeito catártico viria a acontecer também com o filme O Resgate do Soldado Ryan (Saving Private Ryan, 1998), que também rendeu um Oscar de melhor diretor a Spielberg. Ambos os filmes tocariam em temas muito próximos de sua vida pessoal, sendo o judaísmo e a presença do pai na Segunda Guerra Mundial fatores determinantes para uma realização muito pensada e profundamente respeitosa desses projetos. O tamanho do valor sentimental e a importância de A Lista de Schindler, por exemplo, pode ser percebido pelo impacto externo que o filme gerou, através do projeto paralelo encabeçado por Spielberg, de uma fundação responsável por coletar documentos e registros de vítimas diretas e indiretas do

holocausto. A Fundação Shoah, mantida em parceria com a Universidade do Sul da Califórnia (USC), está ativa até hoje.

Daí em diante, Steven se debruçou majoritariamente sobre projetos de filmes dramáticos ou históricos, entre seus demais destaques estão Amistad (Amistad, 1997), Munique (Munich, 2006), Lincoln (Lincoln, 2013) e Ponte dos Espiões (Bridge of Spies, 2015). Esses filmes sempre traziam uma mensagem ou convite à reflexão sobre as relações humanas e sociopolíticas. Nesse meio tempo, durante os anos 2000, ele ainda flertou brevemente com suas origens na ficção científica e aventura, como foram os casos de Guerra dos Mundos (War of the Worlds, 2005) e As Aventuras de Tintim: O Segredo do Licorne (The Adventures of Tintin, 2011).

Agora, Spielberg parece sinalizar ainda mais para os gêneros cinematográficos que lhe renderam fama, com o lançamento de Jogador Número 1 (Ready Player One, 2018), trazendo na própria narrativa do filme e do livro de mesmo nome, escrito por Ernest Cline, autorreferências e a carga nostálgica da cultura massiva dos anos 1980. Isso faz com que Jogador Número 1 se torne uma tela onde Steven faz um trabalho de metalinguagem, não só com as referências a seus trabalhos dos anos 1970 e 1980, em que atuou como diretor e produtor, mas também à sua própria linguagem cinematográfica.

7. Conclusão

Diante de sua filmografia e a forma de uso das ferramentas cinematográficas, assim como o processo criativo utilizado por Steven Spielberg, podemos dizer, utilizando como principal base a visão teórica de François Truffaut, que Steven se mostra um realizador autoral. Isso porque, além da sua marca técnica do uso e idealização de uma mise-en-scène particular, podemos observar, através de seus diversos filmes, de diversos gêneros fílmicos, a predominância da visão de mundo do realizador em questão. É nítido que Spielberg, de forma natural, passa para suas obras seus anseios, traumas, ideais, gostos, prazeres e preocupações, independentemente de a obra atender à um apelo comercial ou não. Chega ao ápice

da autoria ao mesclar sua marca técnica com sua visão de mundo, colocando seus movimentos de câmera singulares e suas composições espaciais a favor desse objetivo narrativo e de comunicação de ideias. Steven não só consegue realizar esse feito, como o faz bem realizado, tendo a conquista de seus diversos prêmios, festivais e alcance de bilheteria como ótimos indicadores de um sucesso tanto comercial – o que o tornou o diretor mais popular do século XXI –, quanto de realização artística.

Essa acaba por ser uma marca de sua geração no cinema, talvez pela ideia de que essa própria geração, em sua época de juventude, representava. Uma juventude que lutou para imprimir uma autoria em suas obras quando a liberdade artística no cinema norte-americano era praticamente vedada. Steven, na verdade, obteve sua ascensão profissional rápida por ter uma visão artística que se aderiu ao que o grande público também queria ver. Isso fez com que sua evolução fosse mais amplificada que a de seus colegas e explica também a negação por parte de críticos e teóricos que o depreciavam enquanto realizador durante seu período de ápice comercial e que acaba ecoando até os dias de hoje, de forma mais velada.

A contribuição de Spielberg através de sua filmografia e da participação de um movimento cinematográfico, que flexibilizou a realização autoral dentro dos estúdios de cinema, foi de extrema importância para o surgimento de vários outros realizadores na indústria. Mas será que esse cenário estaria chegando ao fim, em mais uma demonstração da história e seu fator cíclico? Alguns olhares para a Marvel Studios e suas produções desde os anos 2010²⁸ passam a apontar uma preocupação com a inibição da autoria no cinema popular e, porque não dizer, o surgimento de um “(neo)Studio System”.

8. Referências

ADORNO, Theodor W. e HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

²⁸ A Walt Disney Company comprou a Marvel Entertainment em 2009.

BERNARDET, Jean-Claude. *O autor no cinema: a política dos autores na França e Brasil anos 50 e 60*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?*. Lisboa: Passagens/ Veja, 2002.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad: Tomaz Tadeu da Silva. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

KAEL, Pauline. *Reviewing Spielberg first film*. New York – US: Revista The New Yorker, 1974.

KAEL, Pauline. *The Color Purple*. New York – US: Revista The New Yorker, 1985.

MASCARELLO, Fernando. *Dick Tracy, o filme high concept e o cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Contracampo Brazilian Journal of Communication, PPGCOM – UFF, 2005.

SILVA, Thiago Gomes da. *Do sistema de estúdios à nova hollywood (1920-1980)*. Rio de Janeiro: Revista de História da UEG, 2016.

SPIELBERG. Direção: Susan Lacy. EUA: HBO Films, 2017.

TRUFFAUT in GILLAIN, Anne (org.). *O cinema segundo François Truffaut*. Trad: Dau Bastos 1ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

TRUFFAUT, François. *O prazer dos olhos: escritos sobre cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

TRUFFAUT, François e SCOTT, Helen. *Hitchcock/ Truffaut: entrevistas*. Trad: Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

A INTELIGÊNCIA ARTIFICIAL E O RETRATO DO CORPO FEMININO NA FICÇÃO CIENTÍFICA

Bel Klar A. e Faustino²⁹
bkfaustino@gmail.com

Resumo

Por mais que as narrativas do cinema contemporâneo se reinventem e reformulem constantemente, existem padrões inevitáveis e perceptíveis na construção de roteiros e personagens de ficção, principalmente quando se trata de filmes de gênero. Este artigo pretende analisar especificamente arcos de personagens robóticas femininas em filmes de ficção científica e traçar paralelos entre os padrões encontrados nessas obras e fatores históricos e sociais do mundo ocidental. A partir da análise de três obras de ficção – os filmes *Ex_Machina: Instinto Artificial* (2014, Alex Garland) e *Mulheres Perfeitas* (2004, Frank Oz) e a primeira temporada da série *Westworld* (2016, Lisa Joy, Jonathan Nolan e Michael Crichton) –, este artigo interpreta os possíveis caminhos de narrativa dentro do gênero de ficção científica, quando se trata de personagens femininas criadas em laboratório, e como esses aspectos refletem o contexto feminino no “mundo real”. Além disso, serve como forma de análise e reflexão sobre o papel da mulher na criação de histórias de ficção e as suas poucas oportunidades de presença na indústria cinematográfica.

Palavras-chave: personagens robóticas femininas, ficção científica, ciclos narrativos.

Abstract

As much as narratives in contemporary films reinvent and reformulate themselves constantly through time, there are clear and inevitable patterns in scriptwriting and character construction, especially when it comes to genre films. This article intends to analyze specifically female robotic characters in science fiction films and how their arcs are built, while tracing parallels between the patterns found in these stories and historical and social aspects of the western culture. From analyzing three works of fiction, - the movies *Ex_Machina* (2014, Alex Garland) and *Stepford Wives* (2004, Frank Oz) and the first season of the series

²⁹ Trabalho orientado por: Mônica Mourão (monica.pereira@espm.br)

Westworld (2016, Lisa Joy, Jonathan Nolan e Michael Crichton) – this article goes through the possible arcs and narratives within the sci-fi genre, when it comes to female characters created in science labs, and how these aspects reflect the context of the female gender in the real world. Furthermore, this article serves as a reflection about the role of women in creating fictional stories and films, as well as their restricted opportunity field of presence in the cinematic industry.

Key words: female robotic characters, science fiction, narrative cycles.

1. Introdução

As narrativas do cinema moderno, ao longo da última década, já se formularam e reformularam muitas vezes, criando e recriando estruturas clássicas que percorrem diversos aspectos do retrato ficcional da humanidade. O gênero de ficção científica, especialmente, possui um aspecto de desprendimento da realidade em todas as suas ferramentas narrativas, seja a história qual for – novas e absurdas tecnologias, diferentes cenários e universos, licenças poéticas feitas para que fique clara uma fuga do padrão, um escape da realidade que não abra espaço para questionamentos pragmáticos. No entanto, apesar de possuir elementos de efeito que transpassam os limites da realidade, os padrões de narrativa dos filmes de ficção científica podem ser, na maioria das vezes, interpretados sob a ótica clássica predominante da sociedade como um todo, principalmente quando falamos sobre gênero.

Este artigo tratará, a partir da análise fílmica de três peças audiovisuais recentes – os filmes *Ex_Machina: Instinto Artificial* (2014, Alex Garland) e *Mulheres Perfeitas* (2004, Frank Oz) e a primeira temporada da série *Westworld* (2016, Lisa Joy, Jonathan Nolan e Michael Crichton) – as nuances e tendências de como o retrato do corpo feminino robótico é abordado narrativamente e como se pode relacionar esses aspectos de construção ficcional a fatores históricos e sociais do gênero feminino. É importante ressaltar que os dois filmes abordados foram escritos e dirigidos por homens, enquanto a série *Westworld* tem parte feminina entre seus criadores. A análise e os questionamentos que surgem de todas essas obras partem do princípio de que a predominância do olhar masculino, tanto na criação das obras quanto dentro das suas narrativas, influencia na criação dessas histórias e no desenvolvimento das personagens femininas abordadas.

As personagens analisadas daqui para frente foram escolhidas a partir de uma simples percepção – as obras audiovisuais contemporâneas que tratam de inteligência artificial e criação de humanos robóticos seguem um padrão de narrativa. Este consiste no fato de que as criaturas tecnológicas, em geral, são

mulheres e que o olhar pelo qual elas foram criadas parte de uma necessidade ou vontade masculina. Se combinarmos os elementos narrativos que guiam essas obras audiovisuais com fatores e aspectos da história do mundo ocidental, além de conceitos sobre o corpo feminino e a posição da mulher na sociedade, podemos chegar à conclusão de que nenhum padrão estético e narrativo é criado por acaso.

2. O Criador

A análise do caminho percorrido pelas personagens retratadas neste artigo deve começar pelo óbvio – como elas tomaram vida. Na maioria dos casos, essa origem se vê em um criador masculino, figura potente e intelectual, acima do personagem comum. O criador é facilmente idealizado, um gênio fora de sua época. Nos dois casos que vamos analisar neste primeiro momento, toda a genialidade e o pedestal em que os personagens masculinos se estabelecem servem para criar aquilo que mais os reflete – a sua própria idealização do que é feminino.

Podemos começar a analisar a relação criador-criatura com a seguinte lógica, presente em todos os casos analisados: o homem que cria a máquina a faz de acordo com as suas próprias noções do que um robô representa, ou seja, algo que existe para o obedecer, satisfazer, preencher lacunas. Quando o objeto criado é uma mulher, estabelece-se rapidamente a conexão sexual na narrativa e, nos filmes analisados, ela pode ir por um de dois caminhos. No primeiro, o criador segue dominando a máquina, pois a criou apenas como um instrumento para seus próprios prazeres. No segundo, a máquina se aproxima tanto da intelectualidade humana que passa a ter consciência da própria existência. Nesse caso, a dominação geralmente se inverte.

No filme *Ex_Machina*, o criador é o estereótipo de gênio tecnológico. Nathan (Oscar Isaac) é recluso, arrogante, perdido em suas próprias invenções, construídas quase somente para alimentar um ego já inflado. Ele acumula mulheres robóticas em sua casa no meio de uma floresta isolada. Algumas foram projetos que deram certo, outras não, mas é essencial que elas não passem disso – projetos. Essa

percepção deixa claro que *Ex_Machina* é um filme sobre homens e as máquinas que podem criar, mas também sobre homens e as mulheres que idealizam. A facilidade com que Nathan cria e descarta essas mulheres quando elas não atingem suas expectativas é, ao mesmo tempo, uma revelação sobre o retrato do corpo feminino na alta tecnologia e um diagnóstico de como mulheres são retratadas e abordadas. No caso de *Ex_Machina*, Nathan não parece ver suas criações como mulheres de fato – os corpos delas funcionam como invólucro para a inteligência artificial e uma demonstração de tudo que o faz ser um homem admirado e bem-sucedido. Porém, o seu perfeccionismo quanto à proximidade intelectual desses robôs com mulheres humanas torna esses limites turvos, já que, caso ele tivesse sucesso na igualação dos dois seres, os maus tratos a uma mulher-robô teriam os mesmos efeitos de sofrimento aos de uma mulher humana.

Essa inversão de valores e subjetivação das emoções humanas em um ser mecânico demonstram uma tendência na qual homens tentam controlar e subverter as regras da natureza de ação e reação ao seu favor. Nesse caso extremo, o ser humano não mais está satisfeito em modificar a natureza externa ao seu corpo e se vê no impulso de entender e modificar os mecanismos da própria existência. A humanidade possui, sob essa ótica, uma lente de *antiphysis*, na qual o homem não se contenta em se submeter passivamente à presença da natureza e precisa, portanto, apropriar-se dela (BEAUVOIR, 1949, p. 87). A natureza, nesse contexto, pode ir desde cenários naturais dominados e explorados por homens, como florestas e marés, até aspectos que não compreendemos tão bem – como forças espirituais, por exemplo. Nos séculos XVI e XVII, nos quais ocorreu o auge da caça às bruxas, essa perseguição se iniciava como resultado indireto da instauração do sistema capitalista, no qual a subordinação do homem trabalhador era tão necessária para sua manutenção, que se fez natural o movimento de morte às forças mágicas e ocultas que ainda predominavam no imaginário popular (FEDERICI, 2004). Nesse ponto, exemplifica-se a necessidade do homem de se apropriar dos segredos da natureza e os controlar de acordo com a vontade

humana. Nessa época, essa vontade estava diretamente relacionada ao ideal de corpo como força de trabalho e, no caso da mulher, força reprodutiva – aspecto incumbido à presença feminina em diversos momentos da estrutura histórica capitalista, especialmente em momentos de crise. Já para os casos contemporâneos analisados nesse artigo, a vontade humana se relaciona ao corpo feminino como objeto de desejo, apreciação e cobaia de novas tecnologias.

Ao testar a evolução da inteligência artificial nas suas criações, Nathan dá a elas características humanas, pensamentos humanos, questionamentos humanos. E, ainda assim, ele faz questão de deixar claras as posições de cada um – trata Kyoko (Sonoya Mizuno), seu robô assistente, de forma dominante, imperativa e fria. O seu antagonista Caleb (Domnhall Gleeson), por outro lado, participa como avaliador, e não como criador. Sua abordagem em relação à robô Ava (Alicia Vikander), portanto, já é diferente. Enquanto os dias passam, Caleb se apaixona por ela. Ava é um padrão exemplar do clássico modelo de atração cinematográfico – tem a voz suave e aveludada, pele branca e lisa, uma inteligência inquisitiva e discreta e, o mais importante, uma interminável curiosidade sobre o homem com o qual conversa, o que faz Caleb se sentir protagonista.

A história se conclui com uma reversão de dominância, quando Ava manipula o apaixonado Caleb, que acredita que eles dois fugirão da casa e viverão uma vida normal fora dali. Na verdade, a robô estava traçando um plano para conseguir fugir sozinha e deixar Caleb preso ali para sempre. Assim como ela própria ficaria. A tendência de haver uma rebelião das mulheres como criaturas, depois de serem dominadas e presas, é algo que aparecerá recorrentemente nas narrativas analisadas e que podemos comparar com o mito de Lillith, a primeira mulher de Adão, de acordo com as lendas hebraicas. Criada, assim como o seu parceiro, por mãos divinas, Lillith não aceita estar em posição inferior a Adão, principalmente no que se diz à submissão sexual. Na maioria das versões do mito, ao se rebelar, ela precisa escolher entre se submeter ou sair do Éden para sempre. Ela escolhe a segunda opção e parte para um exílio no Mar Vermelho, reduto de demônios.

Durante algum tempo, Lillith vê-se impelida por anjos a voltar ao jardim, porém escolhe viver como demônio e abandona de vez Adão (RODRIGUES, 2007). Ele, triste por perder sua mulher, adormece. A partir da sua costela, Deus cria Eva, uma mulher que saiu do homem, portanto dependente e submissa a ele, e que viria a ser oficialmente a primeira esposa de Adão, a mãe da humanidade. Não é difícil traçar o paralelo entre Eva e a personagem Ava, como dois seres femininos criados pelo olhar masculino, que tinham como função se curvar aos comandos do seu criador. Nessa narrativa, fica clara a origem da posição imposta à mulher na maioria das histórias que vemos aqui – a ideia milenar ocidental de que mulheres e homens partem de uma posição desigual está presente em diferentes fontes que escolhamos analisar –, de filmes contemporâneos a histórias bíblicas.

Ampliando o espectro do uso de robôs para o próprio prazer do criador, temos o universo de Westworld, no qual é criado um parque de diversões, por assim dizer, onde, numa espécie de realidade paralela em meio a milhares de robôs idênticos a seres humanos, os visitantes podem fazer com eles o que bem entenderem. Os robôs aparentam, sentem, sofrem e se comportam como humanos: o seu sofrimento, como aprendemos mais tarde, é a chave para sua percepção de humanidade. Todos os seus atos são planejados previamente por narrativas pré-roteirizadas, codificadas em suas estruturas. Os humanos podem machucar, matar, torturar, transar ou se relacionar de qualquer forma com os “anfitriões”, sem sofrer qualquer tipo de perigo ou consequência. Quando os personagens do parque são mortos ou fogem muito da narrativa pré-estabelecida, eles são levados de volta aos laboratórios e têm sua memória apagada, para serem recolocados no seu lugar, como se nada tivesse acontecido.

A percepção mais óbvia inicialmente sobre esse enredo é a impressionante inclinação do ser humano de sentir prazer em maltratar o seu semelhante, principalmente se souber que não terá consequências. Na realidade faroeste do parque, onde há a premissa de que eles podem agir sem julgamentos ou punições, há uma constante luta por poder e dominação.

Em *Westworld*, o papel da mulher é de protagonismo. Dolores (Evan Rachel Wood) é a anfitriã mais antiga do parque e é programada para ser frágil, educada, simples e cuidadosa. Começa a história morando com seu pai, numa casa nos limites da cidade, com um potencial interesse romântico tão ingênuo e desinteressante quanto ela. Porém, ao longo da primeira temporada, durante suas conversas com um de seus programadores, assistimos Dolores começar a questionar a realidade em volta dela. Em uma saga de flashbacks e linhas de tempo paralelas, Dolores desenvolve uma consciência que vai além da sua programação e passa a se afastar da rotina em que era controlada, explorada e brutalizada, para se tornar cada vez mais independente, crítica e capaz de fazer as próprias escolhas.

A série rapidamente se torna uma batalha entre humanos e robôs que, eventualmente liderados por Dolores, começam a tomar conta do parque e do laboratório onde foram criados. Mais uma vez, temos a reviravolta de poder da mulher inferiorizada por seus criadores, na qual ela toma as rédeas da própria existência e passa a questionar e desafiar todo o sistema que a criou. A motivação da rebelião, em ambos os casos analisados, é de origem emocional e moral: se a criatura tiver sentimentos e percepções humanas, não faz sentido prendê-la e usá-la como objeto. Essa lógica é dificilmente inovadora – em 1816, a jovem Mary Shelley criava a história de *Frankenstein*, que mostrava que a ciência e o homem podem ser mais monstruosos do que os produtos não-humanos criados por eles.

3. Corpo Feminino e Sexualidade

Com a semelhança crescente entre humanos e máquinas inteligentes, também ficam turvos os limites de relacionamento entre os dois elementos. É muito frequente a relação sexual entre homem e robô em obras de ficção científica (quase sempre heterossexual, quase sempre homem humano e robô mulher), geralmente numa situação em que o robô é criado especificamente para isso ou essa é pelo menos uma de suas funções. Por algum motivo, de todos os tabus sexuais que existem na

indústria cinematográfica, homem-máquina não é um deles – desde que a máquina seja uma mulher heterossexual, branca, magra e bem maquiada.

Os conceitos de corpo e máquina são mesclados constantemente na vida humana moderna. Já nos séculos XVI e XVII, quando o homem passou a ser reduzido a força de trabalho, ele se assemelhava à máquina com objetivo de mão de obra. Aspectos que são naturais ao corpo, como desejo, impulso e vontades próprias, passaram a ser vistos como vilões para a disciplina de trabalho. Criou-se nesse ponto um paradoxo entre o corpo como objeto e força única de trabalho, em um momento de baixa tecnologia, e o mesmo objeto como a origem inevitável de todos os males (FEDERICI, 2004). Nesse momento histórico, o corpo a que nos referimos é o masculino. As grandes linhas teóricas e filosóficas sobre a época destacam esse aspecto – Michel Foucault, por exemplo, fica tão intrigado pelo caráter “produtivo” das técnicas de poder de que o corpo foi investido que sua análise praticamente descarta qualquer crítica das relações de poder (FEDERICI, 2004). O raciocínio que tece a teoria sobre o corpo o vê como algo puramente discursivo e como objeto passivo de poder, e não considera ou investiga qual seria a fonte de tal poder. Na transferência narrativa de maquinação para o corpo feminino, a fonte de poder automaticamente passa para seu superior masculino, de forma muito mais natural e intuitiva do que na análise de poder histórico entre os próprios homens.

O corpo, portanto, seria produzido por uma entidade autossuficiente e desconectada de relações sociais e econômicas – algo de que o corpo feminino jamais pode se desvencilhar como figura histórica e social. A não diferenciação de corpos femininos e masculinos no estudo histórico dos conceitos de corpo é uma crítica feita por Silvia Federici a Foucault. Segunda ela, isso faz com que aspectos essenciais ao entendimento desse contexto, como a caça às bruxas, sejam inteiramente ignorados nas teorias de ampla divulgação. Entretanto, no contexto social e industrial no qual uma alta quantidade de homens trabalhadores era essencial para a manutenção da produtividade, esses homens tinham que vir de

algum lugar – esse “lugar” eram os corpos femininos. As mulheres, nesse contexto, transitam constantemente entre objeto de reprodução para força de trabalho (no contexto familiar) e objeto de desejo e sexualização (no contexto social e de entretenimento). Em qualquer uma das duas formas, elas existem a serviço dos homens.

Nas narrativas analisadas, o surgimento de novos corpos e suas respectivas redefinições desafiam a ideia clássica feminista do que significa ser mulher – a identificação vai além do corpo feminino, que consiste em uma situação histórica, como colocava Beauvoir já em meados do século XX. O corpo feminino é, de acordo com ela, uma maneira de realizar, dramatizar e reproduzir uma situação histórica. O processo de se tornar mulher é canalizar o corpo a se conformar à ideia histórica de “mulher” como um símbolo cultural que obedece às suas possibilidades delimitadas historicamente (BUTLER, 1988). É importante ressaltar aqui que essa “mulher” como conceito padronizado vai contra a corrente do movimento feminista interseccional, que destaca a inexistência de um conceito de mulher universal, já que os caminhos do racismo, capitalismo e cisheteropatriarcado (que impõe a masculinidade e a feminilidade duais e hegemônicas) são inseparáveis estruturalmente (AKOTIRENE, 2019). Seguindo ambas as linhas de pensamento, quando corpos femininos adultos são criados em laboratório, ignora-se veementemente toda a construção de bagagem simbólica e cultural que a “carcaça” feminina carrega, e a sua identidade como mulher no mundo nasce da sua percepção sob olhares masculinos.

O corpo robótico surge como forma de suprir os desejos, vontades ou necessidades masculinas. No mundo e na perspectiva moderna, esses aspectos geralmente envolvem a função sexual. A representação de robôs em geral nas obras de ficção, principalmente quando são robôs em massa, recorre frequentemente à nudez excessiva, talvez como forma de desumanizar e animalizar algo que aparenta ser igual aos seus criadores. Porém, há algo diferente na forma como a nudez é vista em personagens humanos, em contraponto às suas criaturas expostas.

Em Westworld, é comum vermos pilhas de corpos nus robóticos inativos no chão do laboratório, como “aqueles que não deram certo”. A primeira cena da série mostra Dolores sentada em uma cadeira, enquanto roboticamente conversa com Bernard, um dos funcionários do laboratório. Ela está totalmente nua, com a postura ereta, a pele perfeitamente lisa e aveludada e um rosto sereno.

Vamos recorrer aqui à teoria desenvolvida pelo historiador de arte inglês Kenneth Clark: há uma diferença, tanto de aparência quanto de propósito, entre a nudez e o “nude”. A nudez revela as imperfeições do corpo humano, o seu aspecto “selvagem” e “pecaminoso”. O nude, por sua vez, evoca o corpo como peça de arte, que o aperfeiçoa como ele é. “A imagem vaga que o nude projeta na mente não é a de um corpo envergado e indefeso, mas de um corpo balanceado, próspero e confiante – o corpo reformado” (CLARK, 1956, p. 3). Em outras palavras, o nude surge como uma criação humana, e não da natureza.

Quando vemos corpos robóticos nus em obras como Westworld e Ex_Machina, eles nos lembram de corpos humanos como são representados em algumas obras de arte, esculturas, pinturas – o “nude”. Nesse momento, não há a pretensão de fingir que aquele ser é igual a nós mesmos – o objetivo é o exato contrário, evidenciar a distância de um ser para o outro, como um sendo o criador, e o outro o objeto de posse e controle. Essa perspectiva serve muitas vezes para lembrar os personagens de que aquele é um ser que deve ser manipulado, como uma máquina, apesar de, ao primeiro olhar, ser nosso semelhante.

Quando Ava, em Ex_Machina, passa a usar vestidos e cobre a cabeça metálica com uma peruca morena e comportada, ela abre mão da sua forma como peça de arte e passa a ser vista por Caleb como sua igual. Nesse momento, ele se apaixona por ela e dali para frente ela passa a controlá-lo.

Nesse ponto, podemos chegar a uma reflexão: até que ponto o artista ou criador pode condenar a sua criação por certa atitude, se tudo que ela é foi idealizado por ele mesmo? Se dermos raciocínio e sentimento humanos para uma máquina, como podemos julgá-la por querer dominar o seu criador? John Berger,

artista inglês, abordava esse mesmo questionamento em 1972, direcionando-o a obras de artes plásticas: “Você pintou uma mulher nua porque gostava de olhar para ela, você botou um espelho na sua mão e chamou o quadro de ‘Vaidade’, assim condenando a moral de uma mulher cuja nudez você retratou para seu próprio prazer” (BERGER, 1972, p. 51).

A lógica de dominância e julgamento se torna turva nesse contexto. Se a criatura tecnológica, assim como a obra de arte, nasce com o propósito de servir seu criador em algum desejo ou capricho, e tudo que envolve as suas ações saiu de aspectos e características criados pelo ser humano, até onde podemos olhar com viés crítico para suas ações? As suas ações são de fato suas ou um espelho do desejo do seu criador?

A complexidade da questão se intensifica quando o objeto é um corpo feminino. A relação de inferioridade perante a sociedade já é realidade quando se trata da diferença de sexos, ou seja, é ainda mais fácil para criadores de narrativa colocarem a mulher criada como responsável pelas suas próprias ações de morais questionáveis. Se Dolores lidera uma rebelião de robôs em *Westworld*, é porque ela é violenta e intolerante, não porque foi colocada em um ambiente hostil e violento; quando Ava domina e mata o seu avaliador humano em *Ex_Machina*, é porque ela é manipuladora e maquiavélica, não porque ela teve sua consciência aperfeiçoada e foi mantida em cativeiro apesar de seus sentimentos. A tendência é recorrente e perceptível.

4. Quebra de Ciclos Narrativos

A imagem da mulher feita como reflexo de desejos do criador pode ser analisada por outra ótica, quando falamos de um dos raros filmes de ficção científica popular do século XXI no qual seres robóticos partem de uma criadora feminina.

No filme *Mulheres Perfeitas* (2004), uma jovem interpretada por Nicole Kidman se muda com a família para Stepford, uma cidade suburbana, ao ser demitida do

cargo de executiva de televisão. A cidade é formada apenas por casais de meia idade, nos quais os homens se divertem jogando pôquer e bebendo juntos, e as mulheres são donas de casa impecáveis, que nunca os desobedecem e dedicam suas vidas a cultivar o casamento perfeito. A história se desenvolve em volta da descoberta de que os homens submetem suas esposas a uma máquina que as transforma em “donas de casa perfeitas”, pelo olhar masculino. De um lado, entram as suas esposas bem resolvidas e bem-sucedidas, mulheres independentes e, de outro, saem mulheres impecavelmente arrumadas e submissas, prontas para obedecer qualquer tipo de ordem absurda dos seus maridos. A grande revelação final do filme mostra que a máquina foi, na verdade, criada por Claire (Glenn Close), uma dona de casa que, obcecada com o ideal do matrimônio tradicional, transformou o próprio marido em um robô para que ele convencesse o resto dos homens da cidade a transformar suas mulheres.

Claire age como todas as mulheres saídas da máquina agem. Ela está sempre sorrindo, sempre muito arrumada, sempre preocupada com o bem-estar do seu marido, que foi criado por ela – não para ser o perfeito marido, mas para ser o perfeito amigo para outros homens. A lógica de que a mulher deve servir o homem, mas que o contrário não é esperado, fora tão enraizada na vida da personagem que aquilo se tornou sua missão de vida. Para ela, mulheres independentes como Joanna (Nicole Kidman), que chega à cidade com sua aparência “moderna” e uma atitude irreverente e opiniões próprias, são uma afronta ao padrão matrimonial e social ao qual ela sempre foi submetida.

Apesar de o filme ser claramente uma comédia satírica, a sua lógica misógina pode ser aplicada em muitas esferas do mundo real. O papel esperado de uma mulher casada, o seu desempenho como cuidadora da casa e do casamento e a sua função sexual no casamento são todos aspectos que, de formas explícitas ou implícitas, estão presentes na lógica tradicional de matrimônios. Voltando a Beauvoir, a teoria imposta pelo sistema de gênero clássico caracteriza a mulher de duas maneiras: ela tem um entendimento sobre o mundo mais estreito do que o

homem e é mais subjugada à própria espécie (BEAUVOIR, 1949). É exatamente nesse ponto que todas as outras personagens analisadas aqui foram baseadas – o arco narrativo clássico da personagem feminina tecnológica começa com a ingenuidade, com a submissão e a noção de que todos os outros interesses devem vir antes do seu próprio.

Toda a teoria clássica acerca da construção de personagens narrativos cinematográficos dita a regra de que o primeiro passo nesse processo é garantir que o personagem tenha contexto e conteúdo (FIELD, 1982). O contexto é o universo e a situação em que o personagem vive, e o conteúdo é tudo que tem “dentro” desse personagem, como se ele fosse uma xícara, e o espaço que existisse dentro dela precisasse ser preenchido. No caso de todas as personagens femininas tecnológicas analisadas nesse artigo, o contexto fica muito claro. Já o conteúdo, não tanto – se uma máquina é criada do zero, sem nenhuma história pessoal prévia àquela criação, é como se estivéssemos observando um novo ser, um ser automático. Tudo que ele fizer dali para frente, será como consequência das vontades e influências do seu criador. Portanto, o seu conteúdo não lhe pertence, até o momento de virada no qual a personagem cria consciência da sua existência.

Os criadores e roteiristas de dois filmes aqui analisados são homens, o que pode explicar muito sobre os problemas narrativos postos anteriormente – o conteúdo das personagens femininas é construído a partir das experiências que as elas passam frente aos seus antagonistas masculinos, que as criaram como espaços a serem preenchidos por suas vontades. A eventual percepção de dominação dessas personagens, que leva à tomada de poder, parece muitas vezes surgir como uma ferramenta de disfarce para o próprio vazio narrativo em que elas foram criadas. Se a história termina com elas no poder, o criador narrativo espera que toda a idealização inicial da genialidade do personagem masculino seja esquecida. Essa é, portanto, uma falsa percepção de virada de dominação, já que o arco de redenção da protagonista nem teria começado se o personagem masculino não a houvesse criado.

Nesse ponto, pode surgir a indagação dos motivos pelos quais as personagens femininas criadas em filmes de ficção científica precisam passar por esse arco de crescimento que depende não dela mesma, mas das ferramentas e artimanhas do personagem que a criou. A conclusão mais rápida e óbvia a que podemos chegar é que esse arco surge como reflexo dos próprios padrões de trajetória das mulheres como um todo. O impulso dessas personagens femininas muitas vezes se manifesta no reconhecimento de que a sua dor, o seu silêncio ou a sua raiva não lhe pertencem e as limitam a uma experiência compartilhada que, eventualmente, lhes dá poderes que antes seriam inimagináveis (BUTLER, 1988).

A vida da mulher como ser social-político, historicamente, pode ser representada muito bem por essa trajetória de evolução. Se uma pessoa nasce com uma série de objetivos a serem cumpridos – ser mãe, ser casada, formar uma família, importar-se com os interesses do seu companheiro –, a sua trajetória como um caminho independente se apoia inteiramente na eventual percepção de que ela vive dentro de um ciclo. A quebra desse ciclo, que surge refletido no seu padrão de vida, é interpretada como rebeldia. Assim como Dolores lidera uma revolução de robôs, assim como Ava prende Caleb na sua própria jaula e assim como Joanna destrói o sistema de robôs de Stepford, a mulher da vida real depende de um ato de rebeldia para construir seu próprio caminho – que, na grande maioria das vezes, é o que encerra a história narrativa. Depois que a mulher se libertou de suas antigas amarras e obrigações como um ser subjugado, é raro que o espectador possa continuar acompanhando sua trajetória como um ser autônomo. Entre os produtos audiovisuais analisados nesse artigo, o único em que a narrativa segue após a tomada de poder da protagonista é a série *Westworld*, que já possui, em 2019, mais uma temporada exibida e outra confirmada que narram a continuação do arco de Dolores – esse é, além disso, o único produto aqui analisado que tem uma criadora feminina responsável pela roteirização.

5. Considerações Finais ou o Realismo da Libertação

Todos os tipos de relação que podemos estabelecer entre as personagens fictícias aqui analisadas e as tendências históricas e sociais da humanidade moderna podem nos levar a uma conclusão simples: se a formação de consciência e identidade feminina atreladas ao corpo de gênero designado no nascimento dependem e se baseiam em uma situação histórica e uma bagagem cultural, personagens fictícias femininas nunca nascerão como mulheres de fato enquanto as suas narrativas forem construídas por criadores masculinos. Em cada narrativa analisada, foi destacada a evidente dominação do olhar masculino sobre suas criações na ficção, e o mesmo cálculo vale para analisar os criadores dos filmes em si.

A construção de arco de cada personagem robótico feminino, que traça a sua criação como ser inferior e subjugado, até a sua reviravolta de tomada de poder, reflete a visão masculina do que seria um retorno feminista de narrativa. Ao criar uma história fictícia sem ter uma própria bagagem cultural e social do que representa ser mulher, criadores masculinos ignoram a essência que esses arcos deveriam ter – o olhar feminino.

Se hoje vemos um abismo de representação feminina em obras audiovisuais, é porque esse abismo se reflete nas posições de poder criativo nessas obras. Entre os cem filmes com maior sucesso de bilheteria de 2018, mulheres representam apenas 15% dos cargos de roteirista e meros 4% dos cargos de direção (LAUZEN, 2019). Em meio a uma onda de consciência feminista na mídia mainstream, com movimentos como o “Me Too”, no qual histórias abafadas de abuso sexual na indústria cinematográfica estão vindo à tona, e os acusados estão sendo responsabilizados; assim como o movimento cada vez maior de luta por igualdade salarial, esses números podem ainda parecer surpreendentes. Talvez a abordagem com a qual olhamos para os avanços de representação e representatividade femininas na indústria cinematográfica precise ser mais estreita – se nos contentarmos com filmes blockbuster cujas protagonistas são mulheres fortes e de

caráter independente, mas não nos atentarmos ao fato de que essas personagens ainda são criadas por homens, a força narrativa nunca estará completamente com as mulheres.

A solução para a quebra do padrão masculino de narrativa é simples: mulheres precisam escrever essas narrativas. Enquanto a indústria cinematográfica de massa, que produz os filmes de grandes produções científicas e tecnológicas, não abrir espaço e oportunidade efetivos e em bases de igualdade para criadoras mulheres, o ciclo de narrativa equivocado e voyeurístico será sempre o mesmo. Cumprindo o clichê, a vida imita a ficção e vice-e-versa – da mesma maneira que as personagens femininas abordadas nesse artigo tiveram que passar por um arco de subjugação e menosprezo para chegar ao seu ato de libertação, as mulheres da indústria de ficção cinematográfica terão que achar seu gancho de rebeldia.

6. Referências

AKOTIRENE, Carla. *Feminismos Plurais: Interseccionalidade*. São Paulo: Pólen, 2019.

BEAUVOIR, Simone. *Segundo Sexo*. França: Gallimard, 1949.

BERGER, John. *Ways of Seeing*. Londres: Penguin Books, 1972.

BUTLER, Judith. *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*. Baltimore: John Hopkins University, 1988.

CLARK, Kenneth. *The Nude: A Study of Ideal Art*. Burlington: The Burlington Magazine, 1956.

FEDERICI, Silvia. *Calibã e a Bruxa*. Brasil. Elefante, 2017.

FIELD, Syd. *Manual do Roteiro*. Brasil: Objetiva, 1995.

LAUZEN, Martha M. *The Celluloid Ceiling: Behind-the-Scenes Employment of Women on the Top 100, 250, and 500 Films of 2018*. San Diego: San Diego State University, 2019.

RODRIGUES, C. *Lilith e o Arquétipo do Feminino Contemporâneo: Ética, religião e expressão artística*. Brasil: 2007.

O NASCIMENTO DE UM CAPITÃO: reflexões sobre o papel da série Tropa de Elite na construção de uma memória positiva sobre a violência de Estado

Beatriz Bayer Mendonça Gheventer³⁰
bayerbeatriz@gmail.com

Resumo

Este artigo tem como objetivo refletir sobre a influência dos filmes Tropa de Elite (2007) e Tropa de Elite 2: O Inimigo Agora é Outro (2010), do diretor José Padilha, na aceitação da violência de Estado por parte da sociedade brasileira. A partir de uma análise da narrativa dos longas e da construção do personagem Capitão Nascimento, somada a uma observação da opinião pública compartilhada nas redes sociais, destacando-se o Twitter, este trabalho analisará como o filme e seu protagonista permanecem na memória coletiva brasileira e como ele reverbera na conjuntura atual. Fala-se em memória coletiva, segundo Maurice Halbwachs, quando se evoca um fato que tem lugar na vida de um grupo; portanto, neste caso, o fato é o fenômeno Tropa de Elite e seus reflexos nos cidadãos brasileiros. O intuito desta pesquisa é compreender a circulação de ideias fascistas, ligadas à militarização do Estado e perda de direitos humanos na sociedade brasileira atual e sua relação com a memória dos filmes de José Padilha.

Palavras-chave: violência de Estado; Tropa de Elite; política; audiovisual.

Abstract

This article aims to reflect on the influence of the films Elite Squad (2007) and Elite Squad 2: The Enemy Within (2010), by director José Padilha, on the acceptance of state violence by Brazilian society. From an analysis of the narrative of the feature films and the construction of the character Captain Nascimento, added to an observation of public opinion shared on social networks, especially Twitter, this paper will analyze how the film and its protagonist remain in the Brazilian collective memory, as it reverberates at the current conjuncture. Collective memory, according to Maurice Halbwachs, is when one evokes a fact that takes place in the life of a group; Therefore, in this case, the fact is the phenomenon of Elite Squad and its reflexes on Brazilian citizens. The purpose of this research is to understand the circulation of fascist ideas, linked to the militarization of the state and loss of human rights in current Brazilian society and its relation to the memory of José Padilha's films.

Keywords: state violence; elite squad; politics; audiovisual.

³⁰ Trabalho orientado por: Mônica Mourão (monica.pereira@espm.br)

1. Introdução

As eleições de 2018 fizeram história na política brasileira, abalando grupos familiares, relações no trabalho e diversas amizades. Dificilmente um brasileiro não conhece alguém, em seu ciclo social, que não tenha discutido por causa de política durante o ano de campanha. Ao apoiar um candidato à presidência que é abertamente defensor de armas e de punições severas e até violentas (ARAÚJO, 2017), parte da sociedade brasileira deu seu recado: a violência cometida por agentes públicos do Estado e o armamento são aprovadas por uma significativa parcela da população. A desigualdade social, a intolerância e a visão de que a violência é uma solução, como observado em diversas situações nos filmes da série Tropa de Elite, de José Padilha, são fatores que podem ter contribuído para a eleição do candidato conservador Jair Bolsonaro para presidente do Brasil em 2018.

Uma das ideias conservadoras que se observou em grande escala nos últimos anos foi a de que um “bandido bom é um bandido morto”. Numa rápida busca pela hashtag #bandidobomebandidomorto na rede social Twitter, encontram-se diversos comentários concordando com essa afirmação. Justamente esta ideia de que a violência pode resolver algum problema social tende a ser um perigo para uma sociedade. Já é cotidiano, na rotina do Rio de Janeiro (O TEMPO, 2019), a morte de pessoas por conta de algum confronto entre policiais, milicianos ou traficantes. Muitas dessas vítimas da violência carioca são inocentes, que apenas passavam no local do confronto. Vale ressaltar que no Brasil não existe pena de morte, e os agentes de segurança pública do Estado não têm autoridade para executar tal sentença e, mesmo que esta punição fosse legal no país, o acusado deveria passar por um julgamento.

Parte da população aprova o comportamento das forças policiais e, segundo pesquisa realizada em 2017 pelo Instituto Paraná Pesquisas, 65% dos brasileiros são favoráveis ao acesso facilitado a armas de fogo e acreditam que o armamento é a solução para a segurança pública ou privada. Em 2019, após a eleição de Jair Bolsonaro e suas medidas de flexibilização do porte de armas, uma pesquisa do

Ibope revelou que 73% dos entrevistados são contrários à flexibilização de porte de armas para cidadãos comuns e 26% são favoráveis. A pesquisa também perguntou sobre a posse de armas, e 61% são contrários a mais facilidade para possuir uma arma de fogo, enquanto 37% são favoráveis. Mesmo com dados atualizados dizendo que a sociedade brasileira pode não ser tão favorável ao armamento de civis, o discurso violento ainda se espalha pelas redes sociais. Mas como essa tendência violenta para solução de problemas se difundiu na população do país? Existem algumas teorias sobre o que contribuiu para a ascensão da extrema-direita na política brasileira. Fala-se sobre o crescimento do conservadorismo após os protestos de junho de 2013 (FARAH, 2013), que começaram por conta de um aumento de 20 centavos nas passagens de ônibus. Outro exemplo de teoria é a de que algoritmos no Youtube tenham sido também colaborado para eventos no Brasil (FISHER; TAUB, 2019).

O filme *Tropa de Elite* (2007), do diretor José Padilha, foi um fenômeno no Brasil mesmo antes de ser lançado nos cinemas. O protagonista Capitão Nascimento e suas frases de efeito já eram conhecidos por grande parte do público que foi assistir ao longa-metragem nas telonas. Uma cópia do filme vazou cerca de dois meses antes de sua data de lançamento oficial, e estima-se que milhões de brasileiros tenham assistido à obra em DVDs piratas ou pela internet. Mesmo assim, o filme foi a maior bilheteria de produção nacional daquele ano. Sua sequência, *Tropa de Elite 2: O Inimigo Agora é Outro* (2010), quebrou o recorde de bilheteria de filme nacional que há mais de 30 anos pertencia a *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1976), de Bruno Barreto.

O segundo filme da franquia de Padilha se difere do anterior não somente em seu enredo, mas também na maneira em que ele retrata a violência. O oficial André Matias, ao assassinar um detento numa operação, sofre as consequências de seus atos sendo preso e tendo sua patente militar rebaixada. Nascimento procura se redimir, opondo-se ao sistema, investigando milícias e denunciando seus crimes. O foco da pesquisa se dará em torno do primeiro filme da série por conta de sua

relevância no cenário nacional e a maneira como ele foi difundido em sua audiência, além do modo explícito como a violência policial é retratada. O segundo filme será utilizado principalmente no aprofundamento sobre a construção do personagem Capitão Nascimento, que, no segundo longa-metragem, tem sua consagração como o herói justiceiro da saga.

A violência nas favelas não era novidade no cinema nacional, muitos filmes tiveram como tema esta realidade. Mas, em *Tropa de Elite*, esse mesmo cenário foi mostrado por uma outra perspectiva, até então inédita: o ponto de vista que contou a história foi o do personagem Roberto Nascimento, um capitão do Batalhão de Operações Especiais da Polícia Militar (KAPAZ, 2017, p. 127). O longa-metragem acompanha o drama vivenciado por Nascimento, cuja esposa, Rosane, está grávida do primeiro filho do casal. A pressão familiar e os frequentes ataques de pânico fazem o capitão do Bope decidir se aposentar da função, mesmo que para isso tenha que encontrar um substituto à sua altura (KAPAZ, 2017, p. 127). Durante o desenrolar da narrativa, o “voz over” de Nascimento explica que o Bope foi “criado para intervir quando a polícia convencional não consegue dar jeito, e no Rio de Janeiro isso acontece o tempo todo”. Na visão do capitão, a mesma que narra o longa-metragem, o Bope é a força da polícia militar que realmente combate – isto é, mata – os traficantes, os bandidos da história, enquanto o resto da organização policial ganha dinheiro em esquemas de propina, e a classe média financia o tráfico através do consumo de drogas. Mesmo que a cinematografia nacional possua obras com temáticas semelhantes à de *Tropa de Elite*, tendo inclusive representantes premiados internacionalmente, nenhuma causou o impacto ou alcançou o nível de presença na sociedade brasileira quanto a série de José Padilha (KAPAZ, 2017, p. 156).

A internet trouxe um relevante avanço na comunicação e, por conta disso, o Twitter foi a rede social escolhida para o estudo da repercussão do longa-metragem nesta pesquisa, visto que o objetivo da rede social é compartilhar comentários e opiniões. As redes sociais se tornaram documentos de registro para comentários,

virando fontes de informação. Tanto que jornais como Folha de S. Paulo e outros usam tweets – textos de até 240 caracteres – como fonte e prova de que algo foi falado por uma pessoa. O site acaba se tornando, então, uma plataforma rápida e fácil de acesso à opinião pública. O Twitter é a sexta maior rede social do Brasil, e são mais de 8 milhões de usuários brasileiros ativos no website.

Com o intuito de enxergar uma relação entre produtos audiovisuais e o crescimento da aceitação da violência de Estado por parte da sociedade brasileira, este artigo se desenvolverá de acordo com a seguinte estrutura: uma análise da linguagem do primeiro filme da série Tropa de Elite, seguida de uma comparação entre a construção do personagem Capitão Nascimento e a Jornada do Herói, de Joseph Campbell, e uma observação sobre como os filmes e o protagonista situam-se na memória coletiva dos brasileiros. A análise da linguagem cinematográfica terá como foco pontos do primeiro filme que contribuem para o desenvolvimento deste artigo, trabalhando a visão do diretor e a linguagem cinematográfica escolhida para contar a história. O objetivo desta pesquisa é compreender a circulação de ideias fascistas, ligadas à militarização do Estado e à perda de direitos humanos na sociedade brasileira atual, e sua relação com a memória coletiva em torno dos filmes Tropa de Elite, além de entender a associação formada pela audiência entre o protagonista dos filmes, Capitão Nascimento, e a conjuntura política do país.

2. O Ponto de Vista de Tropa de Elite

A primeira informação com a qual o espectador entra em contato quando começa Tropa de Elite (2007) é uma citação de 1974, de Stanley Milgran, identificado como um psicólogo social americano: “A psicologia social deste século nos ensinou uma importante lição: usualmente não é o caráter de uma pessoa que determina como ela age, mas sim a situação na qual ela se encontra”. Logo no início do filme, José Padilha se posiciona dizendo que independente do que um indivíduo faz em sua vida, isso não necessariamente evidencia seu caráter, mas sim a situação social em que aquela pessoa se encontra. Ou seja, as pessoas seriam

consequências diretas das oportunidades e dificuldades que as rodeiam. Naquele momento, o diretor está dizendo ao seu público que o filme não é sobre pessoas boas ou ruins, mas sobre suas condições e o que as leva a fazer o que fazem. Num filme com uma temática como a de Tropa de Elite, esta citação direciona os significados que o diretor pretende transmitir em sua obra.

A narrativa se situa no Rio de Janeiro no ano de 1997, e Capitão Nascimento tem sua primeira aparição no filme numa cena de vigília: o Bope está no meio de uma operação. Mesmo assim, Nascimento fala com sua esposa ao telefone, e eles conversam sobre o bebê que está a caminho. Ela está fazendo uma ultrassonografia, e ele está segurando um fuzil dentro de uma favela. A partir daí, o personagem assume o papel de narrador e indica os rumos que irá tomar a história. Nascimento expressa sua opinião pessoal diversas vezes durante o longa-metragem, indicando traços de sua personalidade e abrindo possibilidades de identificação por parte do público, que pode concordar ou não com o pensamento do personagem.

Logo na primeira sequência, o espectador é levado para um tiroteio num baile funk, entre policiais militares e traficantes. Nascimento consegue controlar a situação e, em seguida, o público é levado para a casa do capitão. Após a apresentação violenta da temática do filme, o espectador é apresentado à casa, à família e aos problemas de Capitão Nascimento. Ao ver uma casa humilde, sem muito luxo ou decoração, de paredes velhas e azulejos gastos, o público entende que ele não possui uma renda tão alta, mesmo sendo capitão do Bope. Começa, assim, a se apresentar o drama vivenciado pelo capitão.

O longa-metragem denuncia a situação decadente da polícia militar, que está sucateada e abandonada pelo Estado. Tomadas por policiais corruptos, as delegacias no filme são prédios antigos e desgastados, com viaturas velhas, sem manutenção ou peças que não funcionam como deveriam e dificultam o trabalho do policial. Ao mesmo tempo que denuncia a corrupção presente na organização, o diretor também expõe a degradação da infraestrutura dos batalhões. Mesmo

exibindo os esquemas e desonestidade capazes de existir na corporação militar, o filme mostra a situação decadente em que os agentes de segurança pública do Estado se encontram. Ao apresentar a visão do policial e dizer coisas no filme como “o policial também tem família”, o diretor transforma o agente numa vítima de toda essa situação de descaso público.

André Mathias é um policial militar recém-formado, que acabou de entrar para o batalhão. Além da rotina diária do trabalho na polícia, Mathias estuda Direito numa faculdade particular da zona sul do Rio de Janeiro. Durante uma cena na aula de Sociologia, José Padilha escolhe minuciosamente qual tópico seria apresentado no trabalho dos estudantes: Vigiar e Punir, do teórico Michel Foucault. Os personagens concluem que “a legislação penal brasileira funciona como uma rede que articula diversas instituições repressivas do Estado” e que o resultante dessas microrrelações de poder citadas pelo teórico em questão acabou por criar um “Estado que protege ricos e pune quase que exclusivamente os pobres”. Quando o professor pede aos estudantes um exemplo de instituição repressiva e perversa, eles citam a polícia, organização da qual o personagem André faz parte. Grande parte dos alunos relatam como a polícia é abusiva e violenta não somente com a população mais pobre, mas também com a população de classe média. O choque de realidades entre o policial militar Mathias e o restante dos alunos da faculdade particular fica claro quando ele defende os policiais, dizendo que em sua maioria eles são honestos. Ele admite a existência da corrupção, porém fala que nem todos da instituição são como os estudantes descrevem. Ao denunciar, durante o debate, a hipocrisia dos alunos que fumam maconha e não pensam nas crianças das comunidades que morrem por entrar para o tráfico, Mathias deixa seus colegas sem resposta ao dizer que de “dentro de seus apartamentos na zona sul” da cidade, eles não veem a violência que seu consumo de drogas provoca nas comunidades. Essa cena sugere o objetivo do diretor ao dar espaço para o discurso dos policiais, batendo de frente com a opinião de uma classe que tem uma visão “superficial do que realmente é”, como disse Mathias. Padilha apresentou o ponto de vista de

pessoas que são generalizadas como corruptas e violentas, quando, segundo o filme, essas características se restringem a uma parcela dentro do grupo, e não à sua totalidade.

3. Capitão Nascimento: a construção do personagem

O escritor Joseph Campbell desenvolveu em seu livro *O Herói de Mil Faces* (1949) a teoria da Jornada do Herói. Segundo Campbell, um herói passa por diversos estágios em sua história antes de se consagrar em sua posição de poder. Em poucas palavras, a teoria do mitologista é a seguinte: o espectador é apresentado ao mundo do herói, um desafio aparece e, mesmo com medo, ele acaba aceitando a missão. Durante sua jornada, ele passa por diversas provações, acumula êxitos, até que sofre uma queda, uma crise em sua missão que o enfraquece. Naturalmente, ele passa por cima do obstáculo e retorna para casa com seus aprendizados e recompensas. Um último teste de provação acontece, e o herói deve utilizar tudo que aprendeu em seu caminho. Ao final, sua missão está cumprida e ele passa para frente o que aprendeu.

Comparando a teoria de Joseph Campbell com a trajetória do Capitão Nascimento, existem diversas semelhanças entre o arquétipo e o arco narrativo do personagem. O mundo de Nascimento é a cidade do Rio de Janeiro, em meio à violência urbana que assola a cidade, onde ele é um policial militar. Seu desafio é “garantir o sono do Papa”, que visitará a cidade e, mesmo com medo de morrer, uma vez que seu filho está para nascer, Nascimento encara a missão. Ao mesmo tempo, ele precisa achar um substituto para sua posição no batalhão, pois as operações do Bope não são atividades para o pai de um recém-nascido. As provações acontecem durante todo o filme, mas a narrativa central que move a jornada do personagem é o treinamento de André Mathias e Neto, melhores amigos, que são candidatos a substitutos do capitão. Quando Neto é impulsivo e irresponsável durante uma missão numa favela, Nascimento sofre sua primeira derrota e acha que não conseguirá completar o desafio. O filme segue, e o

protagonista sofre sua segunda derrota quando Neto é assassinado. Sua jornada no primeiro filme se conclui quando Nascimento cumpre a missão de encontrar o chefe do tráfico e transforma André Mathias em um verdadeiro integrante do Bope, passando seu aprendizado para seu substituto. Por mais que existam diferenças na história de Tropa de Elite com uma história tradicional de super-herói, o arquétipo é o mesmo.

Roberto Nascimento, capitão do Batalhão de Operações Especiais da Polícia Militar, é um personagem que vive a pressão de ter que obedecer seus superiores, cumprir uma difícil missão, apesar do medo que ele tem de morrer. O personagem é o narrador do longa-metragem e está o tempo todo emitindo suas opiniões pessoais. Quando a moradora da comunidade pede autorização para enterrar o filho fogueteiro³¹, morto por traficantes após a operação, o protagonista se solidariza e sente pena dela. Esse sentimento do personagem evidencia uma crise interna. Nascimento está prestes a ser pai, no meio de uma crise de ansiedade, tendo ataques de pânico, usando medicamentos e frequentando o psiquiatra. Ele não está no seu melhor estado para tomar decisões e, mesmo assim, segue tomando atitudes que interferem, direta e indiretamente, na vida de outras pessoas. Quando Nascimento vai ao morro para recuperar o corpo do fogueteiro morto, ele tortura um dos integrantes do movimento em busca de informação. Ao ter que ir embora, ordena que o sujeito seja assassinado. Ao mesmo tempo que ele tem uma vontade legítima de fazer justiça, Nascimento usa a violência como método para conseguir resultados.

O personagem propaga diversos discursos controversos do ponto de vista social. Durante a narrativa, o capitão denuncia a corrupção na polícia, deixando claro seu desprezo pelos oficiais desonestos. O Batalhão Especial trata a corrupção o tempo todo como inaceitável, posicionando-se como um grupo livre de policiais desonestos, onde o teste de resistência existe para eliminar os policiais corruptos.

³¹ Segundo o Dicionário Informal, “fogueteiros” são olheiros que soltam foguetes nos morros para avisar os traficantes da polícia, fazendo, então, parte da estrutura do tráfico.

Quando o Capitão Nascimento diz “que se fodam os fracos e os corruptos”, ele coloca esses dois tipos de pessoas num mesmo grupo, e imediatamente seus opostos positivos são os “fortes” e “honestos” que, ao mesmo tempo, acabam sendo os únicos a entrar nessa divisão da polícia militar. A partir daí, a força é vista como um instrumento de poder, e a violência um meio de progresso. Esse teste de resistência, sobreviver na triagem entre policial corrupto e policial honesto, pode causar uma certa admiração por parte do público, que vê nesses oficiais coragem, persistência, força e dedicação, o que minimiza qualquer violência utilizada pelos policiais na hora de buscar a resolução de algum problema.

4. Tropa de Elite no Brasil hoje: a memória do filme

O Twitter é a sexta rede social mais utilizada no Brasil: são mais de 8 milhões de usuários brasileiros ativos na plataforma. O percentual de brasileiros ativos no Twitter transforma o site numa fonte de informação, que nesta pesquisa irá auxiliar para compreender a repercussão de Tropa de Elite no público. Através do mecanismo de busca avançada, é possível pesquisar por palavras ou frases específicas, em datas determinadas. Para este artigo, definimos o período da eleição de 2018 e o ano de 2019, até a data de conclusão deste texto, no mês de junho, para a pesquisa dos tweets sobre o filme. O personagem Capitão Nascimento já faz parte da memória coletiva brasileira e num momento político de polaridade ideológica e de ascensão de ideias que se aproximam do fascismo, a memória desse personagem retorna aos debates atuais. Em seu livro *Como Funciona o Fascismo* (2019), quando Jason Stanley discorre sobre a tendência das populações de normalizar o que antes era inconcebível (STANLEY, 2019), ele compartilha uma passagem do livro de memórias de sua avó que esteve em Berlim durante a ditadura nazista:

Um campo de concentração, para aqueles do lado de fora, era uma espécie de campo de trabalho. Havia boatos, sussurrados, de pessoas sendo espancadas, até mesmo mortas. Mas não havia uma verdadeira compreensão da trágica realidade. Ainda tínhamos permissão para

sair do país; ainda podíamos morar nas nossas casas; ainda podíamos rezar em nossos templos; nós estávamos num gueto, mas a maioria do nosso povo ainda estava viva. Para o judeu comum, isso parecia o suficiente. Ele não percebia que estávamos todos esperando pelo fim. O ano era 1937 (STANLEY apud STANLEY, 2019, p. 180).

Em 2003, o escritor Lawrence Britt publicou um artigo em que comparava regimes totalitários de ditadores como Hitler, Franco, Mussolini e Pinochet. O autor encontrou semelhanças entre os momentos históricos comparados e listou as 14 características do fascismo. Entre elas, estão: o nacionalismo exacerbado, o desprezo pelo reconhecimento dos direitos humanos, a identificação de inimigos em comum, a supremacia de militares, a obsessão com a segurança nacional, com a criminalidade e a punição, entre outras. A violência explícita e o aspecto militar do filme, como se estivesse enaltecendo a polícia militar, levantou diversas suspeitas de que sua narrativa se inclinasse ao fascismo. Ao ser questionado sobre as acusações de que seu filme foi feito sob orientação de um teor fascista, José Padilha deu a seguinte declaração:

O público nunca acusou o filme de ser fascista, só parte da crítica. Foi uma acusação bastante primária, diga-se de passagem. Qualquer estudante de ginásio sabe que o fascismo ocorre quando algum grupo político controla um país de forma totalitária, com controle dos meios de comunicação, do processo educacional, da cultura e do processo político. E a repressão trabalha para manter esse controle. Ora, “Tropa de Elite” mostra uma polícia totalmente descontrolada, esculhambada e corrompida. Uma polícia abandonada pelo Estado, que resulta de bagunça, de truculência, de subdesenvolvimento e de falta de civilidade. Logo, a caracterização não faz sentido algum (PADILHA, 2018).

Padilha pode negar que seu filme tenha sido feito e pensado por um viés fascista, mas não pode negar que o Capitão Nascimento utiliza a repressão, junto de sua força, para manter o controle da situação. Além disso, o diretor apresentou ao imaginário do público dois grandes inimigos do cidadão: os bandidos, no primeiro filme, e o “sistema”, no segundo. E justamente este aspecto do longa permitiu que parte do público despertasse uma identificação com a história e uma empatia com o protagonista e, assim, aprovasse suas atitudes.

A plataforma Twitter funciona como um grande “bate-papo”: os usuários podem interagir com qualquer assunto, e um tweet pode se tornar uma grande conversa, onde diversos outros usuários participam da discussão. Este artigo analisará tweets públicos, que são os que podem ser lidos mesmo por quem não tem uma conta na rede social. Ou seja, esses usuários deixaram sua opinião exposta para qualquer pessoa na internet ter acesso. O tweet do jornalista Allan dos Santos, publicado no dia 12 de março de 2019, teve 624 retweets, 5 mil curtidas e 175 respostas. “Quem mais ajudou a expor os comunistas numa linguagem de POVÃO foi o filme Tropa De Elite” (SANTOS, 12 mar. 2019). Uma longa discussão se iniciou após a publicação deste comentário no Twitter, e o longa-metragem em vários momentos foi relacionado à eleição de Jair Bolsonaro. Observou-se também que, em vários comentários, foi mencionado como a intenção do diretor em fazer o público ter raiva da violência policial e até mesmo “difamar o BOPE” foi mal sucedida, teve o efeito inverso ao desejado, até mesmo abrindo “a porteira para conservadorismo no Brasil”. Para o usuário Rodrigo Caldas, Tropa de Elite colocou Bolsonaro na presidência do país.

Ao focar a pesquisa nas palavras “Capitão Nascimento” na busca avançada do Twitter, entre o período de 1º de janeiro de 2018 a 31 de dezembro de 2018, observaram-se citações do personagem em diversos tweets, principalmente com os bordões “o sistema é foda” e “bandido bom é bandido morto”. A plataforma não disponibiliza a quantidade de tweets que aparecem na pesquisa, a maneira de ler os comentários é rolando o feed para baixo. Primeiramente, foram analisados cerca de 20 tweets com um engajamento maior, ou seja, com maior interação dos usuários. Num tweet publicado no dia 26 de março de 2018, pelo usuário Adão Villaverde, ele compartilhou um print com um texto escrito pela professora universitária Luciana Ballestrin, onde destaca o seguinte trecho:

Quando o diretor José Padilha, lá nos idos de 2007, conseguiu que plateias inteiras aplaudissem de pé a truculência violenta de “Capitão Nascimento” (no mesmo filme em que a atuação de ONGs de Direitos Humanos foi ridicularizada), sua contribuição para a cultura do ódio

que posteriormente se firmou no Brasil já estava dada (BALLESTRIN, 26 mar. 2018).

O tweet teve 17 retweets e 22 curtidas e traz uma reflexão relevante para este artigo. Durante a pesquisa, outro tweet interessante, publicado em setembro de 2018 por Stephan Klaus Radlof, obteve 30 retweets e 57 curtidas, e levanta um ponto de vista relevante sobre a representação de Capitão Nascimento perante a sociedade brasileira:

Há um equívoco claro. A sociedade brasileira passou a admirar o Capitão Nascimento não pq era PM, pq era BOPE ou pq matava bandido, mas pq era incorruptível. O Brasil não tem sede sangue, tem sede de justiça (RADLOF, 2 set. 2018).

Num tweet falando sobre Nascimento ter virado herói, o usuário Guilherme Fernandes, em outubro de 2018, compartilhou a seguinte experiência: “Fiquei horrorizado no cinema. A sala inteira rindo das cenas de tortura. Fiquei fisicamente mal com esse filme”.

Na busca avançada pelos termos “Tropa de Elite”, foi novamente definido o período de 1º de janeiro de 2018 a 31 de dezembro de 2018, e a pesquisa analisou cerca de 25 comentários com maior engajamento. Mais uma vez, observou-se a indignação com as diferenças ideológicas entre Capitão Nascimento e seu intérprete Wagner Moura e o fato de a intenção do diretor ter surtido um efeito inverso ao desejado. Muitos tweets, principalmente após a data da eleição de Jair Bolsonaro, culpam os filmes de Padilha e a má interpretação do público pela situação política do Brasil. Um tweet que se destaca foi publicado por Cynara Menezes, no dia 16 de outubro de 2018, onde ela compartilhou uma notícia sobre um crime de tortura no Mato Grosso: “policiais de MT torturam adolescente imitando ‘técnica’ do filme tropa de elite. os apoiadores de bolsonaro vão aplaudir”. Fernanda Tanaka, no dia 15 de outubro, fez um comentário em que relacionou diretamente o Bope a votos para Jair Bolsonaro; o tweet teve 2 respostas, 46 retweets e 229 curtidas:

Quando o brasileiro pensa em Bope, lembra de Tropa de Elite, que traz a lembrança de polícia matando bandido... Que bom que a imprensa

está divulgando bastante essa visita de Bolsonaro ao Bope, hahaha...
Divulga mais! Mais votos! (TANAKA, 15 out. 2018).

Seguindo com a pesquisa, observou-se a presença de alguns tweets relacionando os filmes de Padilha com a onda de ódio e a apologia à violência e à tortura que se difundiu pelo Brasil em 2018. Em destaque, o comentário do historiador Luiz Antonio Simas, publicado em setembro de 2018, obteve 64 respostas, 402 retweets e 2,2 mil curtidas:

Lembro-me que quando sai horrorizado do Tropa de Elite, depois de ver o cinema torcendo pra grupo de extermínio fardado, achando graça nas boçalidades do Capitão Nascimento e aplaudindo tortura, falei pra minha mulher: Danou-se. O ovo da serpente já foi chocado (SIMAS, 28 de set de 2018).

Mesmo oito anos após seu lançamento, o filme ainda é uma referência nas discussões atuais no Brasil. Seja usando um bordão que surgiu com o filme ou fazendo referência direta ao protagonista da história, uma representação de Tropa de Elite permanece na superfície da memória coletiva brasileira. Segundo Maurice Halbwachs (2006), pode-se falar na memória coletiva quando se evoca um fato que tem lugar na vida de um grupo, no caso o acontecimento Tropa de Elite e seus reflexos na sociedade brasileira. Halbwachs afirma também que as lembranças, mesmo que pessoais, explicam-se pelas transformações em nossas relações com os ambientes coletivos, ou seja, nossa experiência pessoal, a situação em que nos encontramos, influencia como a nossa memória se define. Dessa maneira, é possível compreender o motivo de existirem tantas opiniões contrárias umas das outras sobre os filmes de José Padilha.

5. Considerações Finais

Durante esta pesquisa, observou-se diversas declarações que nos fazem entender como Tropa de Elite é lembrado atualmente pela sociedade brasileira. No Twitter, centenas de usuários falaram sobre o filme durante o ano de eleição em 2018, e ainda o mencionam em 2019. Muitas vezes, associa-se a imagem do

Capitão Nascimento à imagem de Jair Bolsonaro. O personagem também é recordado através de seus bordões, principalmente “o sistema é foda”, “bandido bom é bandido morto”, “pede pra sair” e “missão dada é missão cumprida”. A diferença ideológica entre o protagonista e o ator que o interpreta também é muito citada pelos usuários. O fato de a intenção do diretor em criticar a polícia militar ter resultado num efeito reverso, o de exaltação do Bope, também é muito lembrado pelos internautas.

Em referência à associação do longa-metragem às eleições de 2018 e ao candidato Bolsonaro, notou-se que a relação foi mais vista no Twitter após a eleição, em 2019, do que durante o ano de campanha. Mas, ao mesmo tempo, foi visto diversas vezes o estabelecimento de uma relação entre a onda de apologia à violência e os filmes de José Padilha. Ao nos depararmos com a notícia de que existem policiais suspeitos de terem torturado pessoas nos mesmo moldes que vistos em Tropa de Elite, a pesquisa nos permitiu encontrar consequências reais da violência exposta nos filmes em questão.

A normalização da tortura física e psicológica vista no filme é alarmante para a sociedade brasileira, principalmente levando em consideração a reação de parte do público. Uma polícia que, em seu treinamento, preza pela violência não deveria ser tomada como exemplo. O diretor parece o tempo todo estar denunciando o péssimo preparo da polícia do Rio de Janeiro, mas ficou claro que para grande parte do público não foi essa a interpretação feita do filme. Ao invés de o Bope ser criticado pelos seus métodos, o grande público aplaudiu o batalhão por ter resolvido, mesmo que momentaneamente, os problemas da segurança pública. Mesmo sendo um personagem problemático, e até desequilibrado emocionalmente, que abusa moralmente da mulher e utiliza a tortura como método, Nascimento é visto como herói por muitos brasileiros. E, apesar de todos esses aspectos intoleráveis do caráter do capitão, para o público o fato de ele ser incorruptível é o suficiente para ele ser um exemplo para a sociedade.

Em relação às ideias que se aproximam do fascismo propagadas pelos usuários no Twitter, em sua maioria elas se referem ao desprezo pelos direitos humanos e à militarização das forças do Estado. Stanley, em sua obra, ratifica como a negação da gravidade de uma situação, ou a normalização de tal situação, colaboram para o crescimento de um movimento político como o fascismo. O autor cita ainda a normalização de políticas como o encarceramento racializado em massa, e, mais recentemente nos Estados Unidos, a normalização dos tiroteios em massa. Essa aceitação da violência de Estado por parte da população brasileira evidencia a negação da gravidade que é um agente de segurança pública intervir fatalmente na vida de um cidadão, independentemente de quem ele seja. Assim, em nome de uma bandeira nacionalista, políticos se aproveitam das circunstâncias e utilizam táticas fascistas para assumir o poder. A repercussão de Tropa de Elite contribuiu para que se difundisse a ideia de que “bandido bom é bandido morto”, frase reproduzida pelo protagonista do filme.

Por fim, é possível afirmar a existência de uma relação entre a série Tropa de Elite e a aceitação da violência de Estado por parte da sociedade brasileira. Não necessariamente uma relação de causalidade, mas sim de afirmação. Os relatos coletados sobre a reação do público assistindo ao primeiro filme na sala de cinema reúnem respostas de usuários que dizem ter passado pelo mesmo sentimento ali descrito: o de pavor ao ver pessoas aplaudindo e rindo de cenas de tortura. Logo, existe uma parcela da população que reprova as atitudes autoritárias e violentas de Nascimento, ao mesmo tempo que existem cidadãos que as aplaudem. Ou seja, não é por conta dos filmes que uma parcela da população brasileira aprova a atitude violenta de agentes de segurança, mas utilizam-se do filme para reforçar ideias fascistas e legitimar a violência por parte do Estado.

6. Referências

65% dos brasileiros são favoráveis ao acesso facilitado às armas de fogo. Gazeta do Povo, 7 set. 2017. Disponível em: <<https://www.gazetadopovo.com.br/justica/65->

dos-brasileiros-sao-favoraveis-ao-acesso-facilitado-a-armas-de-fogo-bfi3gr0k7epff4dq671525zis/>. Acesso em: 09 jun. 2019.

ARAÚJO, Thiago de. "Jair Bolsonaro defende que a PM mate mais no Brasil: 'Violência se combate com violência'". *Huffpost*, 26 jan 2017. Disponível em: <https://www.huffpostbrasil.com/2015/10/05/jair-bolsonaro-defende-que-a-pm-mate-mais-no-brasil-violencia_n_8244412.html>. Acesso em: 09 jun. 2019.

BRITT, Laurence W. *Fascism Anyone? Free Enquiry*, Volume 23, No. 2, 2003. Disponível em: <<https://secularhumanism.org/2003/03/fascism-anyone/>> Acesso em: 16 de abril de 2019.

FARAH, Tatiana. "Manifestações reforçaram discurso da direita no Brasil, dizem cientistas políticos". *O Globo*, Rio de Janeiro, 24 set. 2013. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/brasil/manifestacoes-reforcaram-discurso-da-direita-no-brasil-dizem-cientistas-politicos-10132071>>. Acesso em: 11 nov. 2018.

FISHER, Max; TAUB, Amanda. "How YouTube Radicalized Brazil". *The New York Times*, Nova Iorque, 11 ago. 2019. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2019/08/11/world/americas/youtube-brazil.html>>. Acesso em: 11 nov. 2018.

HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

IBOPE: 73% são contra a flexibilização do porte de armas e 26% são a favor. *G1*, Brasília, 03 jun. 2019. Disponível em: <<https://g1.globo.com/politica/noticia/2019/06/03/ibope-maioria-dos-entrevistados-em-pesquisa-e-contra-a-flexibilizacao-das-regras-de-armas.ghtml>>. Acesso em: 09 jun. 2019.

KAPAZ, Ana K. *O Fenômeno Tropa de Elite e suas Relações com a Sociedade Brasileira Contemporânea*. São Paulo: Mnemocine, 2017.

MARTINS, Caique. A esquerda é tão ignóbil que não notou que o filme *Tropa de Elite* fez um tremendo sucesso apesar do objetivo ter sido denegrir a polícia.

MENEZES, Cynara. Policiais de MT torturam adolescente imitando "técnica" do filme *tropa de elite*. os apoiadores de bolsonaro vão aplaudir. 16 de out. de 2018.

OPERAÇÃO policial deixa oito mortos em favela no Rio. *O Tempo*, 06 mai. 2019. Disponível em: <<https://www.otempo.com.br/brasil/operacao-policial-deixa-oito-mortos-em-favela-no-rio-1.2178002>>. Acesso em: 09 jun. 2019.

PADILHA, José. 'É um inferno fazer cinema no Brasil', afirma José Padilha. *Folha de S. Paulo*. 2018. Entrevista concedida a Walter Porto. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2018/02/e-um-inferno-fazer-cinema-no-brasil-afirma-jose-padilha.shtml>>. Acesso em: 11 de nov. 2018.

STANLEY, Jason. *Como Funciona o Fascismo? A política do “Nós” e “Eles”*. Tradução de Bruno Alexander. Porto Alegre: L&PM, 2019.

TROPA de Elite II - O Inimigo Agora é Outro. Direção de José Padilha. Rio de Janeiro: Zazen Produções, 2011. Streaming via Telecine Play (115 min.).

TROPA de Elite. Direção de José Padilha. Rio de Janeiro: Zazen Produções, 2009. Streaming via Netflix (115 min.).

Tweets:

A multa foi baixa pra deixar bem na cara que quem manda é a política. O sistema é foda, já dizia Capitão Nascimento. 03 nov. 2018. Twitter: @alemaopizoni. Disponível em: <<https://twitter.com/alemaopizoni/status/1058870178518306816>>. Acesso em 09 jun. 2019.

CALDAS, Rodrigo. *Tropa de Elite e Maria do Rosário colocaram o Bolsonaro na presidência*. 12 mar. 2019. Twitter: @RGConservador. Disponível em: <<https://twitter.com/RGConservador/status/1105658416834449408>>. Acesso em: 09 jun. 2019.

DIETRICH, Erico. Concordo: essa onda de apologia à violência, tortura, ódio, armamentismo, militarismo e etc. teve início, no Brasil, com o filme *Tropa de Elite*. Lá muitos apoiaram a prática do tal capitão, sem falar na semente de ódio e desesperança que foi lançado contra a classe política! 30 set. 2018. Twitter: @EricoDietrich. Disponível em: <<https://twitter.com/EricoDietrich/status/1046517092961447936>>. Acesso em: 09 jun. 2019.

FANTIN, Lucas. *Ele mesmo. Engraçado que o cap. Rocha do tropa de elite seguiu o caminho correto e esse bosta do Wagner Moura escolheu o caminho errado. O cara faz um filme relatando a realidade do país e ainda tem coragem de apoiar um candidato com mais de 30 denúncias de corrupção*. 16 out. 2018. Twitter: @lucasfantin_. Disponível em: <https://twitter.com/lucasfantin_/status/1052326068621856768>. Acesso em: 09 jun. 2019.

GIALLUCA, Alexandre. “O sistema é foda, parceiro!” (*Capitão Nascimento*). 19 dez. 2018. Twitter: @AleGialluca. Disponível em:

<<https://twitter.com/AleGialluca/status/1075440595966017536>>. Acesso em 09 jun. 2019.

MARTINS, Caíque. A esquerda é tão ignóbil que não notou que o filme *Tropa de Elite* fez um tremendo sucesso apesar do objetivo ter sido denegrir a polícia. Capitão Nascimento virou herói nacional. A esquerda se recusou a perceber que pra população bandido bom é bandido morto. 30 de out. 2018. Twitter: @KiqMartins1. Disponível em: <<https://twitter.com/KiqMartins1/status/1057399196993630214>>. Acesso em: 09 de jun. de 2019.

MENEZES, Cynara. policiais de MT torturam adolescente imitando "técnica" do filme *tropa de elite*. os apoiadores de bolsonaro vão aplaudir. 16 out. 2018. Twitter: @cynaramenezes. Disponível em: <<https://twitter.com/cynaramenezes/status/1052377184042737664>>. Acesso em: 09 jun. 2019.

Quem mais ajudou a expor os comunistas numa linguagem de POVÃO foi o filme *Tropa De Elite*. 12 mar. 2019. Twitter: @allantercalivre. Disponível em: <<https://twitter.com/henriquethirda/status/1105662251174891521>>. Acesso em: 09 jun. 2019.

RADLOF, Stephan K. Há um equívoco claro. A sociedade brasileira passou a admirar o Capitão Nascimento não pq era PM, pq era BOPE ou pq matava bandido, mas pq era incorruptível. O Brasil não tem sede sangue, tem sede de justiça. 02 set. 2018. Twitter: @skr5275. Disponível em: <https://twitter.com/fernandatanaka_/status/1051935701992910848>. Acesso em: 09 de jun. de 2019.

SANTOS, Allan dos. Quem mais ajudou a expor os comunistas numa linguagem de POVÃO foi o filme *Tropa De Elite*. 12 de mar. de 2019. Twitter: @allantercalivre. Disponível em: <<https://twitter.com/allantercalivre/status/1105646612846690304>>. Acesso em: 09 de jun. de 2019.

SIMAS, Luiz Antonio. Lembro-me que quando sai horrorizado do *Tropa de Elite*, depois de ver o cinema torcendo pra grupo de extermínio fardado, achando graça nas boçalidades do Capitão Nascimento e aplaudindo tortura, falei pra minha mulher: Danou-se. O ovo da serpente já foi chocado. 28 set. 2018. Disponível em: <https://twitter.com/simas_luiz/status/1045861229087150080>. Acesso em: 09 jun. 2019.

SOUZA, Thiago. Infelizmente é vdd!! É o miliciano no filme era o Sandro Rocha, que hoje tem um canal e apoia o Jair Bolsonaro!! Porque na vdd o *tropa de elite* era pra ser uma crítica a PM, mas o tiro saiu pela culatra!!! Lembra no final que ele fala que "A Polícia Militar tinha que acabar!!!" 18 out. 2018. Twitter: @Thiago_Souza85.

Disponível em:
<https://twitter.com/Thiago_Souza85/status/1053032941461401600>. Acesso em:
09 jun. 2019.

TANAKA, Fernanda. *Quando o brasileiro pensa em Bope, lembra de Tropa de Elite, que traz a lembrança de polícia matando bandido... Que bom que a imprensa está divulgando bastante essa visita de Bolsonaro ao Bope, hahaha... Divulga mais! Mais votos!* 15 de out. 2018. Twitter: @fernandatanaka_. Disponível em:
<https://twitter.com/fernandatanaka_/status/1051935701992910848>. Acesso em:
09 de jun. de 2019.

tropa de elite é uma puta crítica a polícia e inclusive a música tema também, e os cara festejando ao som dela.... SÉRIO É MT BURRICE N ENTENDEM NADA, NÃO DÁ. 29 out. 2018. Twitter: @Irmarmo. Disponível em:
<<https://twitter.com/Irmarmo/status/1056756711145590785>>. Acesso em: 09 jun. 2019.

Tudo começou a dar errado, quando as pessoas não entenderam que o tropa de elite foi uma critica sobre o abuso de poder e corrupção, da polícia e dos políticos. 28 out. 2018. Twitter: @DonoDoBagurro_. Disponível em:
https://twitter.com/DonoDoBagurro_/status/1056735193506201601. Acesso em: 09 jun. 2019.

VIEIRA, Israel. *Que foi um tiro no pé do Padilha, que fez este filme só para difamar o BOPE.* 12 mar. 2019. Twitter: @IsraelVieiraDS. Disponível em:
<<https://twitter.com/IsraelVieiraDS/status/1105658297275822080>>. Acesso em: 09 de jun. 2019.

VILLAVERDE, Adão. Prof(a) #LucianaBallestrin: *"qdo o dir. JPadilha, em 2007, conseguiu q platéias inteiras aplaudissem truculência d "Capitão Nascimento" (filme q a atuação d ONGs d DH foram ridicularizadas), sua contribuição p/ cultura do ódio q posteriormente se firmou no Brasil já estava dada"* 26 de mar. 2018. Twitter: @villaverdeadao. Disponível em:
<<https://twitter.com/villaverdeadao/status/978315312402706434>>. Acesso em: 09 de jun. 2019.

VITTOR, Jussara. *Hahahaha vdd, pois o intuito do filme era denegrir a imagem da polícia, porém o público amou ver vagabundo se ferrando! Tiro no pé, que fala?!* 13 mar. 2019. Twitter: @jussaravittor. Disponível em:
<<https://twitter.com/jussaravittor/status/1105829277570945025>>. Acesso em: 09 de jun. 2019.

O QUE HÁ DE BRASILEIRO NOS NOSSOS DESENHOS? Um estudo sobre representatividade cultural na TV Paga a partir de Irmão do Jorel

Débora Martins Fiuza Alves³²
deborafiuzaalves@gmail.com

Resumo

Este estudo pretende averiguar, no nicho das animações infantis, a relevância da representação cultural brasileira na TV por assinatura no Brasil. A pesquisa será feita com base no desenho animado brasileiro Irmão do Jorel, examinando os elementos nacionais inseridos segundo conceitos criados pelo sociólogo Stuart Hall e pelo psicanalista Jacques Lacan. A coleta de dados foi feita através da análise episódica da primeira temporada da animação, por meio de uma tabela seccionada em categorias pré-determinadas. Assim, é analisada a importância da diversidade em conteúdos animados infantis, à luz de uma obra nacional popular e sob o contexto da nova Lei da TV paga.

Palavras-chave: televisão por assinatura, cultura brasileira, animação, Irmão do Jorel, representatividade.

Abstract

This study aims to investigate, in the niche of children's animations, the relevance of Brazilian cultural representation in pay TV in Brazil. The research will be based on the Brazilian cartoon Irmão do Jorel, examining the national elements inserted according to concepts created by sociologist Stuart Hall and psychoanalyst Jacques Lacan. The data collection was done through the episodic analysis of the first season of the animation, through a sectioned table in predetermined categories. Thus, the importance of diversity in children's animated content is analyzed, in the light of a popular national work and under the context of the new Pay TV Law.

Keywords: pay-TV, Brazilian culture, animation, Irmão do Jorel, representativeness.

³² Trabalho orientado por: Gabriel F. Marinho (gabriel.marinho@espm.br)

1. Introdução

À medida que os sistemas de comunicação se tornam cada vez mais presentes e inseridos no cotidiano do sujeito comum, a difusão turbulenta de informações traz novas possibilidades de identificação. O indivíduo, que tinha sua identidade como algo coerente e estável, passa a ser abordado por alternativas culturais e descobre novas nuances de si a todo momento. A individualidade é “formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam” (HALL, 1987, p. 13). Assim, a diversidade e representação cultural dentro dos veículos de comunicação de massa se tornam relevantes para a formação identitária do público consumidor.

Ainda antes disto, a construção da identidade na infância é feita através da ressignificação daquilo com que se tem contato, de forma visual ou diegética. Segundo o psicanalista francês Jacques Lacan, a criança constrói sua percepção como indivíduo através da imagem de seus semelhantes, como se brincasse na frente de um espelho, de forma a confundir a imagem refletida com a realidade (LACAN, 1966). Portanto, quando a principal fonte de informação da maioria das crianças brasileiras vem de conteúdos audiovisuais, os personagens e narrativas que acompanham são de grande impacto em sua formação. A representação, dentro de tais obras, da realidade em que está inserida, bem como da cultura e folclore que conhece, permite que a criança reconheça aquilo que assiste. Assim, desenvolvendo a ideia do que entende ser bom e belo, sendo essencial para uma visão real de si e do espaço que ocupa.

Apesar disto, até 2011, a programação da televisão brasileira por assinatura era formada, em sua maioria, por conteúdos de origem estadunidense (ANCINE, 2011). Foi com a sanção da Lei de Serviço de Acesso Condicionado (12.485), ou Lei Seac, do mesmo ano, que previa a cota de tela para conteúdos brasileiros e independentes, que o cenário da TV por assinatura foi alterado. Com o aumento significativo do número de licenciamentos de conteúdos brasileiros e a expansão e surgimento de novas

produtoras independentes, foi possível tornar a grade multicultural, trazendo mais sucesso às obras nacionais e aproximando a realidade retratada nos conteúdos à dos indivíduos que os assistem.

A partir das circunstâncias acima descritas, este artigo pretende analisar a importância da representatividade em animações infantis, utilizando um estudo de caso do desenho animado brasileiro Irmão do Jorel. A série apresenta o imaginário infantil da perspectiva de um menino de oito anos que vive sob a sombra do irmão mais velho, Jorel. Conhecida por suas referências brasileiras de diferentes épocas, a animação traz alusões a festas típicas, animais folclóricos e até a presente influência americana na televisão brasileira. Irmão do Jorel, primeira produção brasileira original do Cartoon Network, foi produzida a partir de captações previstas no artigo 39 da Lei do Audiovisual, que oferece vantagens para o canal sob o novo cenário de cota após a Lei da TV paga (Seac).

Para atingir o objetivo da pesquisa, serão reunidas referências de cunho estético, visual, sonoro ou narrativo inseridas em Irmão do Jorel para que sejam analisadas com base na cultura nacional e internacional, sendo atual ou de época. O estudo de caso revelará a origem de cada referência em uma abordagem específica, de maneira a aprofundar a causa e o efeito de cada elemento, tanto no interior da narrativa quanto exteriorizado para o público.

Assim, pode-se verificar a importância da representação diversa no audiovisual, no nicho da animação infantil, analisando o cenário com base no contexto atual alterado pela Lei Seac e pelos novos conteúdos brasileiros no mercado.

2. A representação audiovisual e a construção de identidades

Apesar de ser uma obra direcionada para o público infantil, Irmão do Jorel atrai a audiência do público adulto através de suas diversas alusões nostálgicas à década de 1980. O desenho, que foi inspirado em fotos da época, insere elementos do período à sua narrativa fantástica, desde objetos como a Fita Cassete Mágica e o console de videogame Atari até referências musicais. A maioria destes componentes é marcada

por relações estrangeiras, não se tratam de referências nativas do Brasil. A relação da personagem Vovó Gigi com a franquia interminável de filmes de ação do musculoso Steve Magal, por exemplo, é uma caricatura do consumo de audiovisual americano na década. Logo, a animação, que retrata histórias e cenários nacionais, não explora a cultura internacional, e sim a maneira brasileira de consumi-la.

Neste caso, Irmão do Jorel experimenta a cultura hegemônica estrangeira dentro dos costumes brasileiros, o consumo de conteúdos internacionais como parte da cultura nacional. Assim, a animação transforma o geral em específico.

O efeito também pode ser empregado em uma situação oposta, em que um contexto específico se torna parte do geral, fazendo o uso de um enredo de nicho para atingir impacto em massa. Obras cujos personagens pertencem a culturas raramente exploradas ou inseridos em contextos de pouco conhecimento externo também podem atingir a identificação do grande público. Ao impactar indivíduos de diferentes culturas, conteúdos dotados de tais narrativas apresentam a capacidade de correspondência do espectador com a trajetória de um personagem apesar da singularidade do seu contexto. Aqui, a produção explora o específico enquanto geral.

Portanto, situar uma condição abrangente sob o espectro de um contexto específico e utilizar um contexto específico com a finalidade de uma repercussão abrangente demonstram a flexibilidade da identidade cultural, que pode se enquadrar ou se estender. Segundo o teórico cultural e sociólogo Stuart Hall, isto ocorre uma vez que a noção de identidade sofre uma mudança determinante na pós-modernidade. Esta, que antes foi considerada “contínua e idêntica ao sujeito” (HALL, 1992), entra em crise à medida que se intensifica a quantidade de informações e possibilidades identitárias através do fortalecimento cotidiano dos sistemas de comunicação. O indivíduo, cuja individualidade perde a unicidade e chega à fragmentação, depara-se com a abundância de características viáveis para a sua significação. Sua identidade deixa de ser delimitada e fixa para tornar-se cada vez mais mutável de acordo com novas manifestações determinantes.

À medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente (HALL, 1992, p. 13).

Assim, o sujeito não é mais definido por um ou outro aspecto de si, mas sim por vários ao mesmo tempo. Isto explica, portanto, porque um conteúdo não impacta apenas o público diretamente representado na narrativa. O enredo específico também pode ser fonte de identificação para demais espectadores interpelados pela natureza humana da história e de seus personagens. Ao mesmo tempo que é importante para a visualização pessoal daqueles familiarizados com o contexto do filme, é também para que outros criem vínculo com uma realidade a princípio distante daquela que conhecem.

No caso de *Irmão do Jorel*, a obra mostra elementos da cultura internacional inserida à brasileira, de modo que possa ser atribuída simultaneamente às duas conjunturas. Deste modo, a obra também fragmenta a identidade cultural com a qual se relaciona, tornando o componente variável de acordo com os diferentes contextos com que tem contato. Do mesmo jeito que um sujeito pode ser representado ao mesmo tempo por identidades distintas, uma mesma identidade pode estar presente em diversas realidades.

A partir dos conceitos de Stuart Hall e ao analisar os casos acima descritos, conclui-se que a multiplicidade do indivíduo pós-moderno torna intangível a capacidade da representação de formar espectadores reconhecidos em narrativas díspares e até opostas. Assim, à medida que se exploram culturas pouco visualizadas em veículos de comunicação em massa, conquistam-se novas possibilidades de identificação. Isto aponta para a importância da diversidade de representação no meio audiovisual que desenvolve, ao mesmo tempo, um público diretamente representado e realizado, e outro consciente das semelhanças identitárias entre as duas realidades.

3. O impacto da Lei da TV paga no mercado de audiovisual brasileiro

Apesar da importância da inserção da cultura nacional em veículos de comunicação de massa, o mercado brasileiro de audiovisual para televisão fechada pertencia a um cenário escasso até 2012. Em 2011, na programação dos oito principais canais pagos cabeças de rede, apenas 13,8% dos filmes eram brasileiros, sendo o Canal Brasil responsável por 75% destas exibições (IKEDA, 2012). As séries brasileiras correspondiam a menos de 40% do total de séries veiculadas e apenas quatro desenhos animados haviam sido licenciados até então (SOUZA LIMA, 2015, p. 101-123). Sob o contexto, a propagação de culturas, valores e folclores estrangeiros era feita com maior naturalidade e alcance do que aquelas do nosso país.

No mesmo ano, depois de cinco anos sendo discutida, a Lei do Serviço de Acesso Condicionado foi sancionada pela então presidente Dilma Rousseff. O projeto de lei (PL) 29, que chegou ao congresso em 2007, tinha como principal objetivo atualizar a Lei da TV a Cabo (1995), possibilitando a entrada de empresas de telecomunicação e de capital estrangeiro no mercado brasileiro, abrindo espaço para livre competição. O resultado seria a baixa do preço dos pacotes das emissoras, ampliando o acesso à televisão por assinatura com a previsão do aumento de assinantes em 12 milhões. No Congresso, o texto original teve adesão de 440 emendas, dando origem à lei conhecida como Lei da TV Paga ou Lei Seac (12.485).

Esta, que a princípio tinha objetivos predominantemente mercadológicos, ganhou um viés de estímulo cultural. Assim, entre os objetivos da comunicação audiovisual de acesso condicionado foram adicionados “a promoção da diversidade cultural e das fontes de informação, produção e programação” e “a promoção da língua portuguesa e da cultura brasileira” (BRASIL, Lei 12.485/2011, art. 3). Em relação à cota de conteúdos brasileiros, a lei determina:

Nos canais de espaço qualificado, no mínimo 3h30 (três horas e trinta minutos) semanais dos conteúdos veiculados no horário nobre deverão ser brasileiros e integrar espaço qualificado, e metade deverá ser

produzida por produtora brasileira independente (BRASIL, Lei 12.485/2011, art. 16).

Ao incluir uma cota de tela em espaço qualificado que impõe o uso de conteúdos de produtoras independentes, a lei prevê ao mesmo tempo a propagação da diversidade cultural e o crescimento do mercado. A obrigatoriedade é um incentivo para a criação de novas empresas que supram a demanda do mercado após a vigência da lei. Simultaneamente, a pluralidade de produtoras e o surgimento delas em diferentes regiões brasileiras contribuem para a diversidade cultural inserida nas obras.

Para impulsionar a produção independente mediante a explosão da demanda, foi importante o investimento no Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) através, entre outros fatores, da regularização do recolhimento da Condecine³³, cujo produto é revertido para uso como fomento. Entre os anos de 2010 e 2012, a captação para produção independente televisiva através do FSA subiu cerca de 275%, ao passo que no ano anterior o crescimento foi apenas de cerca de 3% (FSA/ANCINE apud SOUZA LIMA, 2015, p. 16-17). Além deste, outros recursos de fomento também sofreram o aumento da captação durante o período. O artigo 39 isenta obras audiovisuais brasileiras produzidas por canais de TV por assinatura do pagamento do Condecine, mediante a exibição dentro do segmento. A captação através deste recurso aumentou cerca de 13,2 milhões a mais de 2011 a 2013 do que fez de 2009 a 2011, antes da lei (OCA, 2017). O artigo 39 foi utilizado para custear a primeira temporada de Irmão do Jorel, em 2013.

Apesar dos novos investimentos, a sanção da Lei da TV Paga recebeu críticas duras de figuras influentes do mercado de televisão por assinatura. O então presidente da operadora Sky, Luiz Eduardo Baptista, acusou a Ancine de controlar a grade das programadoras. “Seu controle remoto está nas mãos da Ancine”, dizia o leiteiro do website da Sky em setembro de 2011. Os críticos à Lei da TV paga

³³A Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional incide sobre a veiculação, a produção, o licenciamento e a distribuição de obras cinematográficas e videofonográficas com fins comerciais.

defendiam que a medida de cota de tela não estimularia a produção nacional. Os números, porém, desmistificam o pensamento, já que os 41 licenciamentos de séries brasileiras na TV por assinatura em 2009 passaram para 1.102 títulos em 2013, ultrapassando os licenciamentos de séries estrangeiras (SOUZA LIMA, 2015, p. 101-102).

Além disso, conteúdos seriados animados aumentaram cerca de 2825%, com 117 obras licenciadas de 2012 a 2014 contra apenas quatro no período anterior à cota de telas (op. cit, p. 123). O gênero, que só entrou no mercado de TV por assinatura como produto brasileiro em 2008, tem mostrado progresso significativo tanto em campo nacional quanto internacional.

A partir do contexto, seriam os sucessos de animações brasileiras apenas exceções entre a abundância de novos conteúdos? O êxito dos desenhos animados brasileiros já vinha sendo observado desde o resultado positivo do desenho Peixonauta, de 2009, que ao todo foi exportado para 70 países (DRSKA apud SOUZA LIMA, 2015, p. 123). Com a intensificação da produção após a Lei 12.485, o surgimento de novas obras animadas revelou que os enredos brasileiros e suas singularidades culturais cativam, ao mesmo tempo, espaço no topo da audiência brasileira e no mercado internacional. Historietas Assombradas, exibido no Cartoon Network, foi exportado para todos os canais latino-americanos da Cartoon em 2013, após ser o programa mais assistido do canal no Brasil (ANCINE, 2013). Em 2014, quem tomou a posição foi Irmão do Jorel, que foi exportado para toda a América Latina e se manteve como líder de audiência do Cartoon Network Brasil até 2019. Em entrevista à VIX, Juliano Enrico, criador do desenho, comentou o assunto:

O mercado brasileiro de animação já é competitivo internacionalmente, está crescendo. Ainda é difícil achar profissionais especializados por aqui, mas isso vem mudando. E temos estilos novos surgindo. O Brasil e os países da América Latina têm uma cultura que se diferencia da norte-americana e podemos nos destacar (ENRICO, VIX, 2018).

O resultado de sucesso das obras brasileiras, junto ao destaque cultural acerca dos assuntos tratados nas narrativas, aponta para a eficiência da cota de telas na promoção da diversidade cultural e da cultura brasileira. Os objetivos citados na composição da Lei 12.485 se mostraram não apenas importantes para o crescimento do mercado audiovisual brasileiro, mas também interessantes para o mercado internacional.

4. A importância da representatividade em animações infantis para a formação identitária do telespectador

Em 1966, Lacan apresentou seu estudo intitulado O Estágio do Espelho, em que observa a primeira noção de identidade do ser humano. No artigo, Lacan disserta sobre o primeiro contato de uma criança com seu reflexo em que, ao reconhecer-se no espelho, ela observa a imagem refletida imitar seus movimentos, confundindo-a com a própria realidade. Sobre o ato de reconhecimento da criança, Lacan observa:

Este ato, com efeito, longe de se esgotar, [...] no controle – uma vez adquirido – da inanidade da imagem, logo repercute na criança uma série de gestos em que ela experimenta ludicamente a relação dos movimentos assumidos pela imagem com seu meio refletido, e desse complexo virtual com a realidade que ele reduplica, isto é, com seu próprio corpo e com as pessoas, ou seja, os objetos que estejam em suas imediações (LACAN, 1998, p. 96).

O trecho é uma metáfora, já que nele Lacan não fala do próprio reflexo da criança, mas sim da realidade ao seu redor. Segundo o psicanalista, nos primeiros anos de vida, o indivíduo não tem capacidade neurológica e anatômica para assumir uma identidade, um “eu”. Portanto, há uma prematuração do ser humano que antecipa sua noção de identidade, espelhando-se naquela dos semelhantes com quem tem contato. Ou seja, tudo aquilo que a criança observa tem impacto na formação do seu caráter, autoestima e autoconhecimento, tornando essencial a qualidade da informação recebida, tanto quanto sua intensidade.

Em 2016, o Ibope publicou, em parceria com a Nestlé, um estudo acerca dos costumes da criança média brasileira, com o objetivo de mapear os comportamentos nocivos para a saúde infantil. Como resultado, constatou-se que mais da metade do público de quatro a onze anos passa mais de quatro horas por dia diante da televisão (INFANT & KIDS STUDY, 2016). Em respeito a isso, desde o início deste século, os canais que têm como alvo o público infantil se consolidam como os mais assistidos na TV por assinatura. Em 2019, entre os dez mais assistidos, quatro são infantis, entre eles Cartoon Network, Globo, Discovery Kids e Nickelodeon (IBOPE, 2019). Portanto, considerando que os programas que ocupam a grade de tais canais é relevante fonte de informação para crianças brasileiras, o conteúdo tem impacto crucial no desenvolvimento identitário de seu público.

Apesar disto, até 2008 nenhum desenho animado brasileiro compunha a grade de qualquer canal da TV paga, ainda que o gênero de animação correspondesse à maior parte do espaço de programação e maior audiência dos canais infantis. Assim, a disseminação da cultura estrangeira é executada com maior êxito, tendo mais influência na formação do público infantil brasileiro que passa a ter uma visão descabida da própria realidade. Foi apenas em 2014 que o mercado de animação brasileiro deslanchou, passando de quatro, em 2011, para 117 obras licenciadas (SAD/ANCINE apud SOUZA LIMA, 2015, p. 123).

Por diferir em classe e cultura, a definição de realidade é altamente plural, apontando a relevância de conteúdos que retratem tal diversidade, aumentando a identificação do público com sua própria cultura. A hegemonia estrangeira no conteúdo audiovisual limita a visão do público infantil em relação ao seu entendimento identitário. Ao entrar em contato majoritariamente com obras cujo enredo retrata e ressalta comunidades com valores e hábitos afastados de sua realidade, o público tem a ideia da primazia daqueles em relação a si. Se seus próprios costumes são pouco representados ou até estereotipados no conteúdo que recebe, a criança deixa de adquirir uma imagem positiva e real sobre o lugar que ocupa.

A formação da identidade da criança depende de onde se reflete e como se vê representada no mundo, portanto, quando as informações às quais tem acesso vem do conteúdo que assiste, uma representação do panorama cultural em que se encontra é essencial para a identificação com seu próprio núcleo social. Com isto, além de desenvolver a sensação de pertencimento, ao se sentir representada naquilo que vê, cria-se uma afinidade em relação à narrativa e às temáticas circundantes. Estas são responsáveis pela ideia daquilo que é bom e belo, sendo essenciais para autoestima e noção do real do público infantil, bem como afeta o lugar que virá a ocupar na sociedade.

5. Por que Irmão do Jorel é ilustrativo

Irmão do Jorel é uma série animada do Cartoon Network que teve sua estreia em 2014. O desenho é criação de Juliano Enrico. O publicitário, natural do Espírito Santo, nasceu em 1982 e viveu sua infância ao lado da família, composta dos pais, irmãos e duas avós. Foram as fotografias e memórias da época que inspiraram a criação do desenho animado.

Em uma entrevista à revista Superinteressante, Enrico conta como o processo de criação começou quando, após postar uma fotografia antiga da sua família no site Fotolog, ele recebeu diversas mensagens contando histórias e anedotas sobre familiares de outros usuários do site (ENRICO, Superinteressante, 2016). Diante disso, ele percebeu as semelhanças entre os relatos e as memórias de sua própria família e decidiu desenvolver narrativas e personagens. Assim, por volta de 2003, Juliano passou a compartilhar histórias em quadrinhos e tirinhas que exploravam o cotidiano familiar de um menino conhecido e apelidado através do irmão popular, o Irmão do Jorel. (Juliano tem um irmão chamado Jor-El).

O quadrinho, que tinha humor adulto, ganhou uma versão pensada para o público infantil e foi apresentado como uma série animada em um pitching oferecido pelo Cartoon Network em 2009. O evento tinha como objetivo investir em conteúdo brasileiro e apontou Irmão do Jorel como um dos cinco selecionados para receber o

prêmio de vinte mil reais que deveria ser usado na fase inicial da produção do desenho. Em 2012, com o piloto em mãos, a obra de Juliano foi anunciada como a primeira produção brasileira original do Cartoon Network.

A produção da série teve início em junho de 2012 e contou com a captação de recursos através do artigo 39, segundo informações encontradas site da Ancine em abril de 2019. A produção da primeira temporada foi feita em coprodução com a produtora Copa Studio, que também é responsável pela produção executiva do desenho. Foi em 22 de setembro de 2014 que Irmão do Jorel estreou no horário nobre do Cartoon Network e, já no primeiro ano de exibição, conquistou a posição de programa mais assistido pelo público-alvo do canal (ANIMAMUNDI, 2015).

A animação conta as aventuras de um menino de nove anos que vive com os pais, Edson e Danusa, seus dois irmãos, Nico e Jorel, e duas avós, Gigi e Juju, em um subúrbio brasileiro nos anos 1980. O protagonista, cujo nome nunca é revelado durante a série, é conhecido por ser irmão do Jorel, o adolescente mais popular do bairro. Cercado de peripécias fantasiosas marcadas pelo pouco compromisso com a realidade, o desenho simula a mente imaginativa de uma criança por meio de episódios que contam desde uma corrida de bicicletas até um ataque de piolhos mutantes. “Irmão do Jorel” cativa o público através de seus personagens excêntricos e complexos, assim como sua narrativa fora do comum. Segundo o criador da série, o mistério acerca do nome do protagonista vem em prol da identificação dos espectadores com o personagem, característica que também motiva o grande sucesso da obra. “Todo mundo pode ser o irmão do Jorel: aquela criança comum que sempre fica atrás dos próprios irmãos. É por isso que o irmão do Jorel não tem nome: somos todos ele” (ENRICO, Superinteressante, 2016).

Além disso, as diversas referências à cultura nacional contribuem igualmente para o reconhecimento do público brasileiro em relação ao desenho. Nos cenários, já se pode identificar elementos muito característicos do ambiente de um subúrbio brasileiro. Casas simples, muros pichados com personagens do nosso folclore, crianças soltando pipa e andando de bicicleta fazem parte do contexto. Mas não é só

visualmente que Irmão do Jorel traz o Brasil em seus episódios; referências históricas, ditados populares e festas típicas também integram a história.

Além de fazer alusão a conteúdos brasileiros, como por exemplo menção à banda brasileira Menudo e um cartaz de prevenção contra a dengue, a animação também explora a relação entre o Brasil e o consumo de cultura internacional. Programas de televisão com títulos estrangeiros e discos de vinil de artistas americanos são utilizados para ambientar a narrativa nos anos 1980. Por remeter a esta década, é relevante também a insinuação histórica caricaturesca da ditadura militar, representada no desenho por palhaços com flores que atiram água.

Com base nestes e em outros elementos a serem explorados adiante, fica clara a proposta estética e narrativa da obra feita com base no imaginário da cultura brasileira. Apesar de compor a representação cultural regional sob o olhar normatizador da região sudeste, a animação tem relevância dentro do cenário brasileiro em que poucos são os desenhos animados nacionais com sucesso de audiência equivalente à deste.

6. Metodologia

Para atingir o objetivo do estudo, uma coleta episódica de dados referentes à cultura brasileira foi admitida como método de pesquisa. A análise foi feita com base nos 26 episódios que compõem a primeira temporada de Irmão do Jorel, lançada pela Cartoon Network em 2014. Já a coleta de informações para análise seguiu cinco critérios, sendo eles: cenários, diálogos, cultura material e imaterial, caracterização dos personagens e tema central do episódio.

1. Cenários: para os fins desta pesquisa, cenário foi considerado o conjunto de elementos visuais utilizado para compor o espaço em que ocorre cada cena. No caso de Irmão do Jorel, o cenário é fixo, não animado, e desenhado por uma equipe específica de ilustradores. Assim, apenas os elementos que fazem parte do conjunto foram analisados. Além disso, é relevante informar também que seus componentes

não foram examinados individualmente neste critério, apenas o agrupamento dos mesmos foi levado em consideração.

2. Diálogos: neste critério, foram levados em conta as referências culturais presentes na fala dos personagens do desenho. Além de alusões a expressões, gírias, músicas e ditados populares no texto do diálogo, também foram analisados aqui trejeitos e sotaques presentes na interpretação das falas.

3. Cultura material e imaterial: esta categoria inclui elementos visuais e abstratos que têm correspondência brasileira. Desde referências como cartaz de campanhas públicas de saúde e um bolo de cenoura (cultura material), até referências a costumes populares, como alusão feita à capoeira e ao axé (cultura imaterial). Assim, é possível verificar os recortes culturais constituídos ao longo da temporada.

4. Caracterização dos personagens: aqui, é analisada a estética dos personagens, incluindo figurino, cabelo, maquiagem e fisionomia criados para as figuras que dão vida ao desenho. Os elementos foram examinados com base na relação da caracterização com estereótipos de aparência, vestimenta e fisionomia de indivíduos brasileiros.

5. Tema central do episódio: este critério gira em torno do foco narrativo do episódio. Nele, exploramos como a cultura brasileira é retratada na história, considerando o arco dramático do episódio, bem como metáforas narrativas e referências culturais que o permeiam. A partir disso, cada tema foi classificado a partir de quatro categorias. São elas: cultura histórica, cultura de objeto, cultura folclórica e cultura pop.

5.1. Cultura Histórica: episódios construídos a partir de memórias históricas nacionais. Por exemplo, a ditadura militar, que é retratada em diferentes momentos sob o eufemismo de uma ditadura de palhaços de circo, retratados com roupas militares em cima de tanques que atiram água e, mais tarde, como policiais.

5.2. Cultura de objeto: são incluídas narrativas que se sustentam em um objeto específico e exploram o significado e uso deste dentro da cultura.

5.3. Cultura folclórica: episódios que são centrados em elementos como lendas, figuras mitológicas, ditados populares e festas típicas. Como exemplo, o episódio em que a escola do protagonista sedia uma festa junina.

5.4. Cultura pop: nesta categoria, são incluídos episódios que retratam a relação brasileira com a cultura de massa e a cultura internacional. Por exemplo, o episódio Clube da Luta Livre, que faz referência à obra ficcional Clube da Luta, além de também citar elementos da cultura de luta livre mexicana, mesclando os dois componentes a referências nacionais.

Os critérios escolhidos buscam abranger em análise a maior quantidade de elementos considerados referências à cultura nacional. Sendo assim, ao optar por uma abordagem baseada na classificação de cada componente em diferentes categorias, possibilita-se uma visão aprofundada da inserção cultural na animação. O estudo específico aponta a origem de cada referência, seja ela visual, sonora ou narrativa.

Por outro lado, ao analisar cada episódio, bem como os elementos culturais, separadamente, o estudo admite abrir mão de uma abordagem abrangente, assumindo uma estratégia predominantemente específica. Logo, as análises de semelhanças e progressões narrativas entre os episódios perdem espaço, isto é, o micro adquire vantagem sobre o macro nesta pesquisa.

Tabela 1: Dados coletados - Relação de Categorias

Categoria	Qtd. episódios	Qtd. Elementos
Cenário	26	25*
Diálogos	17	26
Cultura Material/Imaterial	26	109*
Caracterização	14	34

*Elementos repetidos não foram contabilizados

Tabela 2: Dados coletados - Relação de Temas

Categoria	Qtd. episódios
Cultura Histórica	3
Cultura de Objeto	9
Cultura Folclórica	5
Cultura Pop	8

7. Análise de dados

Observando o quadro de referências, certos padrões se destacam entre as anotações. Em relação ao tema episódico, as categorias “cultura de objeto” e “cultura pop” têm, respectivamente, nove e oito episódios avaliados, número superior às duas restantes, sendo “cultura histórica” a menos abordada durante a temporada, com apenas três partes incluídas. Sendo assim, podemos concluir que os assuntos mais desenvolvidos na série são aqueles com maior capacidade de adaptação e assimilação em ambientes pouco familiarizados com a cultura brasileira, ao passo que o folclore e a história, tópicos mais singulares de cada nacionalidade, atingem menos da metade da temporada.

Aqui, a animação explora a fragmentação identitária citada por Stuart Hall a seu favor. Além de se utilizar da cultura estrangeira no contexto brasileiro, a obra também usa elementos nacionais brandos em busca do reconhecimento do público internacional com a cultura do Brasil. Na análise dos demais critérios, o padrão fica por conta das categorias com a menor e maior quantidade de elementos incluídos. Caracterização de personagem, por exemplo, não foi aplicada a doze episódios dos 26 analisados, o parâmetro menos utilizado devido à caracterização fixa dos personagens recorrentes. Por outro lado, “cultura material e imaterial”, com 109 elementos, é a categoria mais relevante dentro da temporada, incluindo, em sua maioria, componentes visuais e materiais.

A inserção de animais naturais da fauna brasileira, bem como de personagens folclóricos, é um exemplo que chama atenção entre componentes incluídos no critério. E, apesar de a maioria ser formada por figuras de fundo, como cartazes de campanha

contra o desmatamento da Amazônia e da prevenção da dengue, a animação traz também elementos que participam da ação dos personagens, como o jogo de bafo, explicado durante o episódio Caçadores da Figurinha Perdida. Ademais, os cenários são repletos de adornos referentes aos costumes brasileiros e a incorporação de ditados populares, crenças e músicas também acrescenta à riqueza cultural da animação.

Ao utilizar componentes brasileiros de forma visual, a animação constrói uma atmosfera familiar para o público nacional. Assim, ao mesmo tempo que o desenho se torna visualmente interessante, garante o engajamento e a identificação do espectador brasileiro. Ao observar esta conjuntura sob o espectro da teoria lacaniana percebe-se que, deste modo, Irmão do Jorel favorece a criação de um imaginário rico e positivo, capaz de contribuir para a formação identitária de seu público infantil de forma benéfica.

8. Considerações finais

Tratando-se de um conteúdo brasileiro popular, Irmão do Jorel tem uma abrangência pertinente para a conquista e pertencimento do público brasileiro acerca da própria cultura, sendo ele infantil ou adulto. Ao utilizar elementos como o sotaque nordestino, como visto na análise de diálogos, e ambientes comuns, a exemplo de escolas públicas, subúrbio e praias, o desenho traz ao espectador a sua realidade. Assim, ao mostrá-la como algo desprezioso, a inclusão de um personagem conhecido naquele espaço constrói uma representação positiva, o reconhecimento como uma estruturação identitária benéfica ao público nacional.

Além disto, a representação cultural dentro de uma animação renomada também é relevante para a composição do mercado, influenciando a criação e sucesso de novas obras com o mesmo escopo. Ademais, a confiança quanto ao êxito dos desenhos animados nacionais pode motivar também o investimento em tais novos conteúdos.

Por se tratar de uma obra produzida e veiculada pelo Cartoon Network, sua exibição inicial na televisão por assinatura contribui para a diversificação cultural na grade do canal. Através da cota de telas proporcionada pela Lei do Serviço de Acesso Condicionado, a animação foi transmitida no horário nobre desde a sua estreia, dando maior visibilidade aos elementos nacionais identificados na análise desta pesquisa. A apresentação destes componentes cotidianos teve impacto na aderência dos espectadores brasileiros de forma a motivar seu sucesso como programa mais assistido do canal por seu público-alvo. Assim, tal êxito tornou interessante a exportação pelo Cartoon Network para suas unidades estrangeiras, que foi efetuada para toda a América Latina. Além disso, o licenciamento recente para a plataforma Netflix de vídeo sob demanda também é resultado da relevância de Irmão do Jorel, contribuindo para o valor de exportação do desenho.

Contudo, sua importância como obra internacional difere daquela enquanto conteúdo para o público nacional. Nos episódios da primeira temporada, a maior parte das narrativas pode ser facilmente dissociada da cultura brasileira, seus enredos imaginativos são o foco e poucas são as partes em que os elementos do Brasil são essenciais para o entendimento da história. À luz do estudo discutido no primeiro parágrafo, Irmão do Jorel adota assuntos com maior potencial de compreensão para aqueles sem o conhecimento das facetas culturais exploradas no desenho. Além disso, a maioria dos elementos sonoros, inclusão cultural em diálogos e músicas são perdidos mediante a dublagem para exportação. Sobre a questão, seu criador, Juliano Enrico, comentou em entrevista à revista Superinteressante:

Eu nunca pensei em fazer um desenho exclusivo do Brasil; eu queria que ele fosse do mundo. A ideia era ter elementos da nossa cultura que ficassem nonsense de um jeito engraçado, e não que quem não fosse brasileiro não conseguisse entender. A série é baseada nas relações, e relações são universais: a criança argentina, a dos EUA, a da França vai olhar o cenário, ver casa com telhado de telhas, a escola com pichação, e vai achar estranho – mas vai entender a história (ENRICO, Superinteressante, 2016).

Deste modo, *Irmão do Jorel* não apenas se posiciona como uma obra “universal”, como também deixa de internacionalizar os costumes e folclore brasileiros. No exterior, os componentes não são entendidos como específicos do Brasil, mas apenas como estrangeiros. O destaque aqui é sim a diversificação dos conteúdos que chegam nas telas internacionais, mas não funcionam como motivação para o êxito de novas obras brasileiras.

Com isto, a relevância da representatividade cultural brasileira na animação difere quanto ao impacto nacional e aquele tido no exterior. Sua repercussão é mais significativa em relação à nossa cultura e ao público brasileiro que assiste e se reconhece nos personagens, objetos, músicas e diálogos. O sucesso de *Irmão do Jorel* indica o quanto a representação dentro das animações infantis é importante para a formação de uma geração que conhece o lugar que ocupa, refletindo reciprocamente o conteúdo que consome na sua realidade.

9. Referências

AGÊNCIA NACIONAL DE CINEMA - ANCINE. *Consulta de projetos*. 2013. Disponível em:

<<http://sad.ancine.gov.br/projetosaudiovisuais/ConsultaProjetosAudiovisuais.do?method=detalharProjeto&numSalic=130199>> Acesso em: 29 abr. 2019.

AGÊNCIA NACIONAL DE CINEMA - ANCINE. *Mapeamento da TV Paga*. 2010. Disponível em:

<https://www.ancine.gov.br/media/SAM/Estudos/Mapeamento_TvPaga_Publicacao.pdf> Acesso em 29 abr. 2019.

AGÊNCIA NACIONAL DE CINEMA - ANCINE. *Mapeamento da TV Paga*. 2011. Disponível em:

<https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/Informe_TV_Paga_2011.pdf> Acesso em 29 abr. 2019.

AGÊNCIA NACIONAL DE CINEMA - ANCINE. *Mapeamento da TV Paga*. 2012. Disponível em:

<https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/Informe_TV_Paga_2012.pdf> Acesso em: 29 abr. 2019.

AGÊNCIA NACIONAL DE CINEMA - ANCINE. Painel: Políticas Culturais para a Infância. ALCANTARA, Rosana. Rio de Janeiro, 2016.

ANIMAMUNDI. "Irmão do Jorel" novo sucesso animado brasileiro. 2016. Disponível em: <<https://www.animamundi.com.br/pt/irmao-do-jorel-o-novo-sucesso-animado-brasileiro/>> Acesso em: 29 abr. 2019.

BRASIL. Lei nº 12.485, de 12 de setembro de 2011. Dispõe sobre a comunicação audiovisual de acesso condicionado. Brasília, 2011.

CIDADE de Deus. Direção de Fernando Meirelles. Rio de Janeiro: Globo Filmes, 2002. 1 DVD (130 min.).

ENRICO, Juliano. "Irmão do Jorel": sucesso levou primeiro desenho brasileiro da Cartoon ao exterior. Entrevista concedida à Aline Pereira. VIX, 2016. Disponível em: <<https://www.vix.com/pt/entretenimento/545904/irmao-do-jorel-sucesso-levou-primeiro-desenho-brasileiro-da-cartoon-ao-exterior>> Acesso em: 29 abr. 2019.

ENRICO, Juliano. Batemos um papo com Juliano Enrico, criador de 'Irmão do Jorel'. Entrevista concedida a Helô D'Ângelo. Superinteressante, set. 2016. Disponível em: <<https://super.abril.com.br/cultura/batemos-um-papo-com-juliano-enrico-criador-do-irmao-do-jorel/>> Acesso em: 29 abr. 2019.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Londres: Blackwell Publisher, 1992. Traduzido por De Paulo Editora, Rio de Janeiro, 2006.

IKEDA, Marcelo Gil. *O modelo das leis de incentivo fiscal e as políticas públicas cinematográficas a partir da década de noventa*. Orientador: Antônio Carlos Almancio da Silva. 2011. 216 f. Dissertação - Mestrado, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.

IMDB. Top Rated Movies. 2019. Disponível em: <<https://www.imdb.com/chart/top>> Acesso em: 29 abr. 2019.

INSTITUTO BRASILEIRO DE OPINIÃO PÚBLICA E ESTATÍSTICA - IBOPE. *Dados de audiência nas 15 praças regulares com base no ranking consolidado*. 2011.

INSTITUTO BRASILEIRO DE OPINIÃO PÚBLICA E ESTATÍSTICA - IBOPE. *Dados de audiência nas 15 praças regulares com base no ranking consolidado*. 2019.

INSTITUTO BRASILEIRO DE OPINIÃO PÚBLICA E ESTATÍSTICA - IBOPE. *The Infant and Kids Study*. 2016.

IRMÃO do Jorel [Seriado]. (Temporada 1, ep. 1-26). Direção: Juliano Enrico Produção: Halina Agapejev, Zé Brandão, Felipe Tavares. Rio de Janeiro: Produtora Cartoon Network, Copa Studio, 2014.

LACAN, Jacques. *Escritos*. Paris: Édition du Seuil, 1966. Traduzido por Jorge Zahar Editor Ltda, Rio de Janeiro, 1998.

Observatório Brasileiro de Cinema e de Audiovisual - OCA. *Valores Recolhidos - Art. 39 MP 2.228-1/01 - Em Reais (R\$) - 2003 a 2017*. 2017 Disponível em: <https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/807_0.pdf> Acesso em: 29 abr. 2019.

SOUZA LIMA, Everton. *A lei da TV paga: impactos no mercado do audiovisual*. 162 f. Dissertação - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2015.

DO PALCO À TELA: uma análise sobre as adaptações teatrais para o cinema e sobre a obra de Tennessee Williams

Gabriel Ribeiro Mattos de Oliveira³⁴
gabrielrib_mo@hotmail.com

Resumo

Em 1927, foi fundada e criada uma das premiações mais importantes e significativas para o mundo: o Academy Awards, conhecido como Oscar, uma premiação da Academia Cinematográfica que presenteia os profissionais da área em reconhecimento pelo seu trabalho em produções audiovisuais. Em sua primeira edição, em 1929, três filmes concorreram na categoria de melhor roteiro adaptado, todas adaptações provenientes de três espetáculos. O ganhador de melhor roteiro adaptado, *Seventh Heaven*, vindo da peça de Austin Strong com o mesmo nome para as telas, ainda levou junto duas estatuetas principais: a de melhor atriz principal em filme, para Janet Gaynor, e de melhor diretor de filme de drama, para Frank Borzage, gerando um estopim necessário para que os filmes adaptados de textos teatrais fossem reconhecidos e para que o teatro fosse finalmente aceito dentro da categoria cinematográfica. Este artigo visa a compreender, por meio de um estudo de caso entre textos teatrais, roteiros e filmagens, as adaptações de uma peça para filme, focando especificamente no espetáculo *Um Bonde Chamado Desejo*, do dramaturgo Tennessee Williams, levantando a relação do teatro com o cinema, mostrando as vertentes de uma adaptação e analisando os três objetos do espetáculo de Williams.

Palavras-chave: teatro, cinema, adaptação, Estudos Culturais, Tennessee Williams, análise de roteiro, roteiro.

Abstract

In 1927, one of the most important and significant awards for the world was founded and created: The Academy Awards, known as Oscar, an award from the Academy of Motion Picture Arts and Sciences, which presents professionals in the field in recognition of their work in audiovisual productions. In its first edition, 1929, three films competed in the category of Best Adapted Screenplay – all of them adaptations from three plays. The best adapted screenplay winner, *Seventh*

³⁴ Trabalho orientado por: Simplicio Neto (simplicio.sousa@espm.br)

Heaven, from Austin Strong's work with the same name for the screens, also carried two main statuettes: Janet Gaynor's best lead actress and Frank Borzage's best drama director, creating a necessary fuse for films adapted from stage plays to be recognized and for the theater to finally be accepted within the cinematographic category. This article aims to understand, through a study between stage scripts, scripts and recordings, the adaptations of a play to film, focusing specifically on the play *A Streetcar Named Desire*, by the playwright Tennessee Williams, raising the relation between theater and cinema, showing the strands of an adaptation and analyzing the three objects of Williams play.

Keywords: theater, cinema, adaptation, Cultural Studies, Tennessee Williams, script analysis, script.

1. Introdução

O cinema e o teatro existem há muito tempo e se entrelaçam há muito tempo também. Não que os profissionais da área quisessem estar ligados às artes cênicas, pois segundo Silva (2007, p. 35) “os diretores e teóricos do cinema tentaram evitar qualquer contato da linguagem fílmica com as formas teatrais de apresentação”. Podemos sim dizer que por mais que usem os mesmos elementos como atores e atrizes, músicas, texto, dramaturgia, encenação e iluminação, ambos demonstram linguagens e caminhos diferentes, mas que não se anulam.

Não podemos dizer que o teatro não influenciou parte da experiência audiovisual. A própria dimensão do palco italiano³⁵ consiste em ter sua plateia assistindo frontalmente toda ação que ocorre sobre o mesmo e as salas de projeção foram nelas assim inspiradas, com o intuito de parecer que se assistisse a uma pintura.

Em um determinado momento, ocorria uma febre em Hollywood, quando se faziam muitos filmes que originalmente vieram de peças de grande sucesso na Broadway e no West End³⁶. Nessa época, diversos dramaturgos como Brecht, Shakespeare, Wilson e Williams foram tendo suas obras representadas inúmeras vezes e ganhavam cada vez mais o amor de seus espectadores. Mas muito dessas peças só são reconhecidas hoje em dia devido a suas adaptações cinematográficas. Dessa forma, peças como Quem Tem Medo de Virgínia Woolf?, Longa Jornada Noite Adentro, Macbeth e outras mantiveram sua fama e se consolidaram devido à sua versão em película.

Mas, da mesma forma que todo produto audiovisual consegue ser árduo, uma adaptação requer um esforço dobrado. O adaptador precisará ter bastante cuidado em cada aspecto desse novo trabalho, principalmente quando esse mesmo já possui inúmeras versões. Algumas questões podem surgir no caminho:

³⁵ Palco italiano é o palco onde os espectadores assistem à representação pela frente. Este palco tem uma cortina que é fechada para mudança de cenários, tempo ou final da apresentação, assim como este tipo de palco é separado da plateia pelo fosso da orquestra.

³⁶ O West End é uma área na região centro de Londres, Inglaterra, que contém muitas das principais atrações turísticas da cidade, bem como os principais teatros do West End, compondo o complexo conhecido como Theatreland.

como ele conduzirá a história? O enredo principal continua? Os personagens continuam os mesmos ou não desenvolvemos todos eles no filme? E se colocarmos somente o ponto de vista de um único personagem na história? Esses tipos de perguntas muitas vezes são questionados pelos fãs de cada obra original e nunca poderemos saber qual será a reação deles sobre tal adaptação.

Mas ao se adaptar uma peça para o cinema, existem diversas coisas que devem ser analisadas antes. Entre elas, a mais importante é a da tão questionada experiência que o teatro proporciona. Sobre experiência, podemos defini-la do latim, “*experientia*”, como a ação e o efeito de experimentar ou realizar ações destinadas a descobrir ou comprovar determinados fenômenos. Analisando a experiência que o teatro proporciona e suas adaptações cinematográficas, Linda Seger dizia:

O teatro é muito mais do que apenas o simples texto da peça. Ele é criado por uma sinergia singular de talentos e pelo relacionamento que se estabelece entre o público e os atores. Assim como o roteiro, a peça é um mero projeto, um catalisador que possibilita que uma nova forma de arte venha à tona. Adaptar uma peça não é o mesmo que adaptar um romance ou conto, pois estes são formas artísticas em si mesmos, ao passo que a peça não é uma forma de arte enquanto não passa pela transformação mágica, que só acontece no momento da apresentação, na sala de espetáculos (SEGER, 2007, p. 52).

Em outras palavras, uma peça é muito mais do que apenas o texto que ela traz. É toda a combinação e a junção da encenação com luz, música, cenário, além da conexão com plateia. Todos estes fatores e alguns outros mais fazem com que uma simples ida ao teatro vire uma experiência quase mágica, que não consegue ser transmitida para dentro do filme. Mas adaptações teatrais para o cinema deixam de ser consideradas boas por não conseguirem entregar a experiência teatral?

2. Análise da obra

Entende-se por adaptação o uso, para a criação de um filme, de conteúdo de

ficção ou não-ficção que tenha sido previamente publicado como texto escrito, seja na forma de romance, conto, biografia, reportagem, peça teatral, quadrinhos entre outros formatos textuais.

Portanto, o artigo visa a fazer uma análise empírica entre as vertentes da mesma obra de Williams, de forma a criar um estudo de caso em que serão analisados o filme e a peça, ambos de *Um Bonde Chamado Desejo*, com o intuito de verificar se o filme é considerado uma boa obra adaptada.

2.1. O Bonde de Williams

Thomas Lanier Williams III, conhecido mundialmente somente por Tennessee Williams, foi um dos principais dramaturgos americanos do século XX. Foi somente em 1947, quando hospedado em um hotel em New Orleans, que Williams se obrigou a escrever uma das peças mais famosas da cultura americana: *Um Bonde Chamado Desejo* – anteriormente chamado de *A Noite de Pôquer* – assim como escreveu a complexa personagem Blanche Dubois. Was Blanche a “little person”? Certainly not. She was a demonic creature; the size of her feeling was too great for her to contain without the escape of madness³⁷ (WILLIAMS, 1975, p. 235).

“Bonde” é situado em New Orleans e conta a história de Blanche, uma mulher que vive fora dos padrões da sociedade e perdeu tudo o que tinha conquistado em sua vida. Por esses motivos, ela vai à procura de sua irmã, Stella, que vive uma vida completamente diferente da dela. À medida que as ações da peça vão se desenvolvendo, a convivência dentro da casa se torna insuportável, devido a conflitos com seu cunhado, Stanley. Aos poucos, sabemos o passado de Blanche e, no final, submetida à crueldade do cunhado, é estuprada e mandada para um sanatório.

Somente quando Tennessee Williams assistiu a uma montagem de *All My Sons*, de Arthur Miller, dirigida por Elia Kazan, ele quis que Kazan dirigisse o *Bonde*. O texto foi terminado às pressas em um pequeno galpão alugado pelo

³⁷ “Blanche era uma 'pequena pessoa'? Certamente não. Ela era uma criatura demoníaca, o tamanho de seu sentimento era grande demais para ela se conter sem fugir da sua loucura” (tradução nossa).

próprio Williams junto com alguns produtores. Dessa mesma forma, e nesse mesmo galpão, Marlon Brando fez um teste para o papel título a pedido do próprio Kazan.

A peça estreou em dezembro do mesmo ano e se consagrou como um marco de extremo sucesso cultural – sendo considerada até hoje como uma das melhores peças de Williams, além de já ter sido montada inúmeras vezes em diferentes lugares do mundo.

2.2. O filme de Kazan

Ao analisarmos o filme em comparativo com o roteiro da peça, observamos algumas modificações consideráveis relacionadas à sua adaptação. O filme considerado foi do próprio diretor do espetáculo, o mesmo Elias Kazan.

Ao contrário da peça, o filme começa diretamente na ferrovia de New Orleans, com a personagem Blanche saltando e chegando na cidade. Essa ênfase maior na personagem foi feita para a atriz Vivien Leigh, que substituíra Jessica Tandy, pois precisavam de um nome de peso para representar a personagem no filme e Leigh foi escalada.

Quando Blanche desembarca, podemos vê-la nitidamente como uma forasteira perdida, em meio a diversos rapazes que estavam dentro do trem, dando uma alusão ao seu passado conturbado e seu relacionamento com os homens, assim como ela tem um diálogo inicial com um marinheiro que não está presente na peça.

Ela atravessa New Orleans com um certo estranhamento, mostrando toda a diferença de classes entre Blanche e a boêmia cidade, até chegar ao cortiço³⁸ onde sua irmã mora. É recebida por Eunice, e o diálogo é mantido o mesmo da peça, porém uma personagem foi cortada morando, no prédio somente Stella e Eunice.

Foi inserida uma cena em que Blanche vai atrás de Stella no boliche. Nesse momento, as duas se encontram e há um primeiro estranhamento entre Blanche e Stanley – também representado por Marlon Brando. É mostrado o jeito briguento do

³⁸ Casas de habitação coletiva.

cunhado, que acabava de se meter em uma confusão.

O diálogo entre as duas irmãs acontece dentro de um restaurante, ao invés de já ser dentro da casa. Há uma boa parte do texto que foi cortado, tirando também todo o nervosismo, o tremular e o alcoolismo precoce da personagem – que fica muito mais presente no texto e na peça. Todos esses sentimentos são transformados em apenas uma golada de bebida, culminando no colapso de Blanche ao falar de Belle Reve³⁹.

O diálogo continua finalmente dentro da casa, onde temos Stella paparicando Blanche, como ela sempre fez – um reflexo da relação das duas. Mesmo o diálogo se mantendo fiel, perde-se os sentimentos passados no texto, assim como não é mostrado o choque de Blanche ao entrar na casa e se deparar com a realidade em que sua irmã vive.

Quando os rapazes vão chegando do boliche, o diálogo se mantém fiel, incluindo as broncas que Eunice dá no marido. É interessante reparar que à medida que Blanche ouve Stanley se aproximando, ela se arruma para recebê-lo. A conversa dos dois é igual, mas a tensão entre ambos fica um pouco mais nítida.

O que no texto é representado como uma polca⁴⁰, no filme é mostrado por um devaneio/lembrança da cabeça atordoada da personagem. Mas, ao contrário do que a peça sugere, no final dessa cena ela não desmaia nos braços de Stanley, mas sim fica paralisada em suas memórias.

Ao nascer outro dia, toda a movimentação de New Orleans mostrada na cena inicial da peça é vista como uma cena curta de transição para a chegada de Stanley com o baú de Blanche. Enquanto ela toma banho, o casal discute sobre as prudências da vida da mesma. Ao contrário do que é feito na peça, Stanley agarra bruscamente o braço de Stella, mostrando toda sua agressividade e quem realmente ele é. No texto, ele apenas remexe o baú e nem toca um dedo na esposa.

A tensão entre Stanley e Blanche desde o momento em que ela sai do banho se retoma e, mais do que na peça, a tensão fica clara. Blanche tenta persuadi-lo,

³⁹ Belle Reve é a fazenda onde as personagens passaram a infância.

⁴⁰ A polca é uma dança popular da Alemanha Chéquia, da região da Boêmia, no século XIX.

mas ele explode, fazendo com que ela se perca em seus pensamentos. Quando Stella entra no quarto, Blanche toma as rédeas e contorna a situação – que na peça é contornada por Stanley.

Quando Blanche descobre que sua irmã está grávida, a marcação da polca se retoma e se assemelha com a marcação da peça, assumindo um papel perfeito de trilha incidental. Enquanto as duas vão sair para jantar, o que antes era para ser um vendedor de Tamale⁴¹ na rua agora é substituído por um vendedor de cachorro quente, que está bem mais presente da cultura americana da época do filme.

O que seria o início da terceira cena da peça, no filme é mostrado como uma cena curta dentro do apartamento de Eunice, quando ela acorda e, por não ver o marido na cama, começa a preparar uma panela de água para ser esquentada e jogada no assoalho – mostrando um costume típico da época. A conversa dos homens no pôquer se inicia com eles reclamando sobre a própria Eunice – diálogo esse que começa diferente da peça.

Um ponto negativo sobre o aumento da personagem Eunice no filme é o fato de terem feito dela um estereótipo de uma dona de casa que só sabe reclamar do marido. Já dentro da casa, o diálogo se mantém igual à peça. Quando Mitch finalmente conhece Blanche, uma “química” pode ser vista de forma mais expansiva do que na peça.

Igual acontece no texto, as duas irmãs colocam o rádio para tocar uma música, enfurecendo Stanley – que já estava embriagado e que, em fúria, joga o rádio pela janela. Stella fica mais feroz, acabando com o pôquer e expulsando todos, diferente do que é mostrado na peça, da mesma forma como também não ameaça o marido.

Após esse acontecimento, Stanley agride a esposa, mas, assim como na peça, essa cena não é mostrada. O que o texto sugere é que ele avança para cima dela e que acontece um som de batida, dando ilusão de espancamento.

⁴¹ Tamale é uma típica comida mexicana que estava mais presente da realidade cultural de New Orleans quando a peça foi escrita e montada pela primeira vez.

STELLA: Se você encostar um dedo em mim – (Elarecua para fora do campo de visão.)
(Ele avança sobre ela e desaparece. Ouve-se o som de um golpe. Stella chora. Blanche grita e corre para a cozinha.) [...] (WILLIAMS, 2004, p. 103).

Quando o personagem de Brando vai agredir a esposa, ele a leva para a varanda da casa e só conseguimos ver movimentos de soco vindos da mão de Stanley, mas não vemos Stella, que está coberta pela porta. Diferente da peça, toda a ação após a agressão acontece de forma bem ágil. Todos os homens vão colocar Stanley debaixo do chuveiro e Stella e Blanche sobem para a casa de Eunice. Diversas falas desse momento foram cortadas do texto para causar essa agilidade.

Após Stanley retomar seus sentidos, conseguimos ver pela primeira vez algo humano no personagem. Um sentimento de remorso que, no texto, é feito em formato de monólogo, mas que no filme mistura-se com cenas curtas do que acontece dentro da casa de Eunice e de como Stella está lidando com o espancamento – o diálogo curto de Stanley e Eunice na escadaria se mantém o mesmo. Em meio a essas cenas curtas, conseguimos ver Stella ouvir as súplicas e o choro de Stanley e, quase enfeitiçada, descer a escadaria.

A cena da escadaria é a cena mais famosa entre todos textos de Williams. Os sentimentos dessa cena no filme demonstram ser algo perturbador quando Stella desce a escadaria degrau por degrau, saboreando aquele momento – parecendo gostar da humilhação do marido após tê-la agredido. Quando Stanley ajoelha a seus pés, ela começa a acariciá-lo até ambos se fundirem em um só ser, iniciando uma relação animalesca, e começam a se beijar.

Os sentimentos passados podem sugerir, já que ambos sabem os erros um do outro, e talvez esse jogo de controle seja algo que mantenha a relação deles. No fim, igual ao texto, Stanley a carrega para dentro da casa.

(O clarinete geme em tom baixo. A porta do andar de cima abre-se novamente. Stella começa a descer a frágil escada vestida com o seu

roupão. Os olhos dela brilham cheios de lágrimas e o seu cabelo esparrama-se pelo pescoço e pelos ombros. Eles se encaram. Em seguida, vão um ao encontro do outro soltando gemidos surdos. Ele cai de joelhos nos degraus e aperta o seu rosto contra a barriga dela, já abaulada pela gravidez. Os olhos dela se embotam de ternura enquanto ela toma a cabeça dele entre as mãos e o põe de pé. Ele abre a porta da tela com um empurrão, pega Stella no colo e carrega-a para dentro do apartamento escuro) (WILLIAMS, 2004, p. 107).

Diferente da peça, que mostra Blanche descendo e procurando sua irmã, até ver a porta aberta e levar um choque, no filme Blanche é impedida de se meter na situação por Eunice, o que seria mais um motivo para explicar que esse tipo de situação era recorrente na vida do casal. Quando Blanche finalmente desce, ainda em choque, ela é recebida por Mitch e eles mantêm o diálogo igual.

A próxima cena mostra mais uma cena de transição onde conseguimos ver New Orleans e sua movimentação – o intuito dessas cenas curtas são para ter um parâmetro do que é a cidade, já que a peça se passa somente no apartamento. Blanche entra dentro da casa e acorda Stella, iniciando um diálogo sobre Stanley ser uma má pessoa. O que o filme nos mostra é que ele está ouvindo tudo sorrateiramente do lado de fora da casa.

Outro ponto muito importante dessa cena é que há um dos diálogos mais importantes: a analogia e referência ao “bonde chamado desejo”.

BLANCHE: Você está falando de desejo bárbaro – só – Desejo! – o nome desse bonde, dessa carroça que fica gemendo pelo bairro, subindo uma velha rua estreita e descendo outra...

STELLA: Você nunca pegou esse bonde?

BLANCHE: Foi ele que me trouxe aqui. – Onde eu não sou bem-vinda e onde eu tenho vergonha de estar... [...] (WILLIAMS, 2004, p. 123).

É peculiar o medo de ambas quando Stanley resolve entrar na casa, mesmo agindo como se não estivesse ouvindo nada. Mas é mais peculiar ainda o fato de Stella ficar num impasse entre qual dos dois ela vai escolher – quando, no final, cai nos braços do marido ao invés de ouvir a irmã, declarando um jogo de poder entre Stanley e Blanche.

Na noite seguinte, acontece um diálogo entre Blanche e Mitch, que se mantém quase fiel ao texto original, mas o que muda é o local. Na peça, eles conversam dentro da casa; no filme, eles estão em um jazz hole⁴² dançando e a cena segue para um pír. Por haver essa mudança, qualquer menção sobre os dois estarem dentro de casa foi cortada do roteiro do filme. Quando Blanche começa a contar o seu passado para Mitch, nitidamente conseguimos ouvir outra vez a polca tocar – pois é um momento do imaginário de Blanche. E, ao contrário da peça, em que ela só induziu seu namorado a se matar, no filme ela dá a entender para Mitch que realmente o matou.

Em seguida, uma cena curta é inserida, mostrando Stanley e Mitch brigando sobre Blanche no trabalho. A cena é feita para mostrar como os dois estão lidando com a situação.

Já dentro da casa, Stella faz o marido contar tudo o que ele descobriu sobre a irmã – cena igual ao texto da peça. Quando Stanley começa a contar tudo, ela no fundo já sabe, somente não quer acreditar. O diálogo do filme consegue ser mais dinâmico, cortando algumas partes descartáveis da peça. Por fim, os três finalmente jantam para comemorar o aniversário de Blanche, e Stella só consegue fitar o marido, quase como se fosse matá-lo. Ao contrário da peça, Stella se mostra muito mais forte no filme.

Em mais uma das brigas, as duas ouvem de cabeça baixa, com muito medo. Em certo momento, Blanche explode com Stanley sobre o vapor que ela deixou no banheiro após o banho, e essa explosão faz com que ela não receba mais a pena de sua irmã; algo que sempre está nítido na peça – Stella sempre cuidou de Blanche.

Stanley lhe entrega as passagens de ônibus para ela ir embora, como presente de aniversário, e Blanche desmorona e desmaia, diferente da peça. Stanley sempre consegue brigar e depois persuadir Stella de volta, mas desta vez ele realmente se preocupa em tê-la machucado, quando ela pede para ir ao hospital – o bebê nasceu em meio a toda confusão.

⁴² Clubes onde músicos tocam jazz.

Mitch bate na porta da casa deles, acordando Blanche que ainda acha que está sonhando. Ela finalmente percebe que é ele na porta e começa a se arrumar antes de abrir a porta para ele entrar. No final, Mitch arromba a porta, ao contrário do que mostra na peça.

É peculiar ver que em alguns momentos do diálogo do filme, Blanche se exalta com Mitch inúmeras vezes, mesmo que por momentos rápidos, mas instantaneamente ela volta a seduzi-lo, da mesma forma como vemos um Mitch mais agressivo nessa cena do filme do que na peça. Quando ele vai acender a luz da casa, ao contrário do que o texto sugere, Blanche não esconde o seu rosto. Ele a segura e observa totalmente quem ela é. O diálogo se mantém o mesmo, assim como um dos monólogos mais sãos de Blanche em todo o texto, quando finalmente a vemos contar de fato o resto do seu passado.

Blanche expulsa Mitch para fora da casa e começa a sair na rua e a gritar, o que faz toda a população ver o que está acontecendo. Uma cena que não acontece na peça, quase como um devaneio, vemos mais uma vez Blanche ao redor de diversos homens na rua, todos quase como vultos, gerando um surto na personagem e fazendo com que ela corra de volta para casa, ficando no breu. Pode-se entender como se eles não estivessem ali e só pertencessem à mente de Blanche, ou Kazan pode ter colocado os “vultos” para representar o passado conturbado de abusos que ela sofreu, ou até mesmo poderiam ser somente homens locais preocupados pela agitação na rua.

No ponto mais alto de O Bonde Chamado Desejo, chegamos à parte mais incômoda: diferente do que o texto nos mostra, Blanche já está “fantasiada” e falando sozinha quando a cena começa. Ao contrário, também, ela não está bêbada, mas sim em delírio e declínio total. Ela fica “lúcida” por leves segundos somente quando Stanley chega na casa. É irônico ver que os dois conversam inicialmente como se não existissem problemas entre eles e como se a única coisa que importasse fosse o bebê de Stella. Mas Blanche começa a ficar nervosa quando finalmente se dá conta de que, pela primeira vez, ela está sozinha com

Stanley.

Todo o delírio, as mentiras e os imprevistos da personagem podem ser nitidamente comparados com a loucura mental de outra personagem de cinema: Norma Desmond⁴³. E dessa forma, Stanley assiste todo o delírio da cunhada como se fosse um rei.

A partir deste ponto, Stanley começa a ser mais agressivo e a soltar todas as verdades para ela e, diferente de quando ela admitiu tudo para Mitch, ela age surpresa com Stanley, como se realmente estivesse presa em seu próprio delírio. Ela até tenta fugir, mas é recebida na porta por uma senhora toda de preto que vendia velas para os mortos – voltando a gerar o mesmo delírio de quando ela expulsou Mitch e diferente do texto da peça, em que só nesse momento que toda New Orleans vê o seu medo.

Stanley retoma o seu poder sobre ela, e ambos começam uma “dança”. Blanche sabe o que vai acontecer e Stanley também. O texto se mantém muito fiel ao da peça. Blanche tenta relutar pegando uma garrafa para bater nele, que na briga somente quebra o espelho e a vemos desmaiando. Há uma ilusão sobre o que aconteceu de verdade: que ele a estuprou. No texto, essa cena fica muito mais clara, obviamente:

STANLEY: Ah, então você quer brincar? O.k., então vamos brincar!
(Ele salta na direção dela, virando a mesa. Ela grita e o acerta com a garrafa quebrada, mas ele a agarra pelo pulso.) A gente tinha esse encontro marcado desde o começo! (Ela geme. A garrafa quebrada vai ao chão. Ela cai de joelhos. Ele pega a figura inerte de Blanche e carrega-a para a cama. A bateria e o trompete quente do Quatro Duques tocam alto e bom som) (WILLIAMS, 2004, p. 214).

Esse é o fato mais importante da convivência entre os dois, Stanley sempre quis isso de Blanche. A relação dos dois sempre pode ter sido voltada para uma tensão sexual. Stanley poderia representar para ela todos os homens que ela

⁴³ Personagem interpretada por Gloria Swanson em Crepúsculo dos Deuses; Norma era uma atriz decadente do cinema mudo.

sempre teve em sua vida e que causaram esse trauma. Já para ele, Blanche era só mais uma garota mimada que ele poderia mostrar que ela sim iria obedecê-lo, até porque era assim que ele fazia com a irmã dela.

Em sua última cena, os homens estão jogando pôquer. O diálogo segue igual ao texto, mas podemos ver o bebê que nasceu. É nítida uma tensão maior de todos até a hora que os médicos chegam. Igual ao texto, Blanche começa a ter um delírio final. As vozes ao seu redor ecoam em sua cabeça, igualzinho o texto sugere. Um ponto a ser considerado que não está presente na peça é que Mitch começa uma discussão acusando Stanley, fazendo com que os homens entrem para apartá-los. É nessa hora que conseguimos ver os olhares de todos os homens para Stanley, pois no fundo eles sabem do que ele é capaz e imaginam o que ele possa ter feito com ela – dando a entender sobre o estupro. Há inclusive uma fala inserida para o personagem de Stanley: “What are you looking at? I never once touched her!” (KAZAN, 1951)⁴⁴.

Quando Blanche finalmente vai reconhecendo o médico e, principalmente, reconhecendo sua bondade, ela lança seus braços ao lado. Dando sua última fala, ela vai embora abraçando sua loucura e aceitando seu passado: “BLANCHE: Seja você quem for – eu sempre dependi da gentileza de estranhos” (WILLIAMS, 2004, p. 231).

No final do filme, há uma reviravolta hollywoodiana. Diferente do final da peça, Stella não se consola nem chora em Stanley. Eles não terminam o filme juntos. Stella promete ao filho nunca mais voltar para casa ou para o marido. Em seguida, ela sobe a mesma escadaria para a casa de Eunice, e o filme termina com Stanley gritando por ela.

2.3. A peça de Gillian

Em 2014, a grande empresa National Theatre⁴⁵ fez uma montagem inovadora

⁴⁴ “STANLEY: O que você está olhando? Eu nunca toquei nela!” (tradução nossa).

⁴⁵ A National Theatre é uma das três companhias de teatro mais importantes do Reino Unido, ao lado da Royal Shakespeare Company e da Royal Opera House.

de “Bonde” em Londres, em que se tinha a atriz Gillian Anderson no papel principal de Blanche Dubois. O cenário é feito dentro de um palco giratório, dando uma nova experiência para cada espectador do teatro. O jazz começa a tocar e inicia-se a peça. As mulheres são as que abrem a cena, mostrando o local aonde moram – a famosa New Orleans como a ambientação inicial, mas o foco mesmo é a casa de Stella. Nessa adaptação, o cortiço onde os Kowalskis moram poderia ser substituído facilmente por um subúrbio qualquer dos Estados Unidos.

Há uma movimentação na casa feita por Stella que não existe no texto original. Ela abre as cortinas da casa, coloca água no pescoço, tudo para representar o calor da região. Outra mudança é que a casa não é tão bagunçada igual o texto originalmente sugere, mas deve-se levar em consideração que não é mais um cortiço, e isso fica claro em todo o figurino.

Todos os personagens estão presentes, assim como Eunice e a mulher mexicana estão sentadas na escadaria, e a cena segue igual aos diálogos. Toda a movimentação da cidade é mostrada, assim como também ouvimos o barulho da ferrovia de trem. Diferente do filme, Stanley aparece com Mitch. Ele é um homem rústico, mas não tão agressivo.

Quando Blanche aparece, ela está segurando duas malas. Suas roupas são diferentes, mostrando logo a diferença de classes entre a personagem e a cidade, e isso é transparecido como um incômodo da personagem. Assim como há um estranhamento entre ela e Eunice e a mulher mexicana.

O interessante desta montagem é que podemos ver a reação de Blanche ao entrar na casa e perceber que ela não é como Stella tem contado nas cartas que escreveu. Mesmo não sendo mais um cortiço, ela não imaginava que sua irmã morasse em um apartamento dentro do subúrbio da Louisiana, e isso a deixa perturbada. Ela começa a ficar mais inquieta quando pede para Eunice deixá-la sozinha. Ela corre para o armário da cozinha e pega uma garrafa de bebida para tentar se acalmar, mostrando os indícios alcóolicos da personagem. É interessante apontar que o palco começa a girar bem devagar quando os devaneios de Blanche

começam a surgir.

Desde o momento em que Stella volta, Blanche e ela mantêm o diálogo igual. O cenário volta a girar quando elas começam a discutir sobre a perda de Belle Reve. Quando os homens chegam, o diálogo de Eunice e Steve dão tempo para que Blanche puxe a cortina que divide a sala da cozinha, fazendo com que Stanley estranhe ao entrar em casa. Esse é o primeiro contato que vemos dos dois e não ocorre uma tensão, mas sim um desconforto. Os dois mantêm uma conversa inicialmente cada um em um canto, somente separados pela cortina, como uma espécie de proteção para Blanche contra um desconhecido.

Enquanto ele troca de roupa, há um jogo constante dos dois de cada um ficar entre o limite da cortina. Isso acaba quando Stanley chama por Stella e abre a cortina, juntando os dois ambientes. Quando Blanche vai passar mal e ameaça vomitar na pia, a música de transição da peça sobe para uma trilha eletrônica, da mesma forma que uma luz neon azul domina o palco giratório, mostrando a tensão da cena. Os três personagens se movimentam como se já fosse outro dia.

No início da cena dois, Stanley tenta seduzir e agarrar Stella enquanto eles conversam e enquanto Blanche toma banho. Ele só desiste quando ela conta que perderam Belle Reve, fazendo-o ficar mais sério. Durante toda a conversa sobre o Código Napoleônico, ao contrário do que o texto sugere, Stanley não está ameaçando nem sendo agressivo com Stella.

Quando Blanche sai do banho, ela pede licença a Stanley para se vestir e fecha a cortina pela metade. O diálogo dos dois segue com Stanley observando e fitando cada detalhe do corpo de sua cunhada enquanto ela veste sua roupa. Blanche pode ter noção do que está fazendo, pois quando ela pede para ele abotoar seu vestido, ela se empina na mesa e Stanley volta a fitá-la.

Stanley só mostra um tom de impaciência e agressividade quando ela passa o vaporizador nele, e ele agarra seu pulso. Depois, à medida que os homens vão chegando para a noite do pôquer, a transição volta com um rock e a luz neon verde sobre o palco, enquanto eles bebem e começam a arrumar as cartas para o jogo.

Na cena do espancamento, após Stanley jogar o rádio no chão, Stella o empurra no chão com toda sua força, quando nitidamente podemos perceber que ela sabe que cometeu um grande erro e fica com bastante medo, pedindo que todos vão embora da casa. Ao contrário do filme e do texto, Stanley vai para cima dela e o vemos espancar a esposa – assim como o alvoroço entre os homens também aumenta e, na medida que Blanche fica histérica, Stella aparece com o rosto todo ensanguentado e gritando.

A relação de Mitch e Stanley é interessante nesta montagem, já que ele foi o único que ficou até o final com Stanley, dando banho e tirando sua roupa. Antes de Mitch sair, ele fica encarando a luminária chinesa que Blanche o fez colocar.

À medida que Stanley acorda, a luz neon verde toma o ambiente e é mostrado um Stanley arrependido e desesperado. Ele começa a gritar o nome de Stella, igual ao texto original. Comparado ao filme de Kazan, Stella é uma personagem muito mais fraca e vulnerável no texto e nesta adaptação. Ela desce a escadaria totalmente cambaleando e rápido, chorando, com a mão na barriga, onde está seu bebê. Ela chora e Stanley se aproxima dela e se ajoelha aos seus pés. Ela inicialmente se afasta, mas quando ele envolve suas pernas, Stella começa a bater no marido enquanto chora. Stanley começa a beijá-la na escadaria e ela, que antes relutava, agora se envolve com ele, virando um só. Eles entram em casa e começam a fazer sexo no chão da casa. Isso também acontece na transição de cena, quando Stella o puxa para a cama, e eles começam uma pequena luta que volta a culminar no sexo.

No final do Ato I, após Blanche ter falado tudo o que ela achava de Stanley e ele ter ouvido escondido, Stella abraça o marido, e Blanche e ele se encaram enquanto o som de uma guitarra sobe, declarando, assim, uma guerra.

Ao se retomar o Ato II, após estar eufórica sobre seu encontro, Blanche desmaia de tanto cansaço. Todo o palco se cobre por uma luz azul, e outro blues é ouvido. É interessante que o jazz original da história só está presente em algumas partes desta adaptação. Blanche desperta, ainda em devaneio, até ser acordada

por um menino que bate na porta. Um ponto importante, já que a personagem se envolveu com um de seus alunos no passado, ela faz isso outra vez com esse jovem rapaz.

Um detalhe é revelado que não é mostrado no filme. Durante a cena da conversa entre Mitch e Blanche, descobrimos que, na verdade, o rapaz que ela amou se matou por ter sido descoberto um homossexual e por ela descobrir tudo. A música sobe e o foco do holofote está nela, assim como o palco gira lentamente, mostrando ser mais um momento de alucinação e lembrança da personagem. No final, quando ela cai nos braços de Mitch, a transição de cena acontece com os dois abraçados sob uma luz vermelha.

Após a cena do aniversário de Blanche, ela surta mais do que no filme ou no texto. Seu delírio é representado pela iluminação, que fica piscando luzes, além do palco se mover – nesse momento podemos ver a personagem começar a beber. Mitch então chega para falar com ela e vemos, já comparando, um Mitch totalmente acabado e destruído, diferente do homem calmo que o texto construiu. Ele assiste a todo o devaneio dela, assim como o vemos muito mais agressivo também.

Quando Blanche finalmente o expulsa, seu delírio é mais uma vez representado pelo cenário e iluminação. Ela veste uma fantasia barata de princesa em meio à música e ao caos da casa, depois coloca uma tiara e volta a beber. Ela faz um monólogo que tinha sido cortado do filme antes de Stanley chegar, onde vemos mesmo a ilusão final da personagem.

Os dois conversam, Stanley sempre encorajando cada vez mais sua insanidade e vendo até onde ela vai. Enquanto ele tira sua roupa, ela fecha a cortina, como se, mais uma vez, este objeto fosse a única coisa que a separasse e a protegesse dele. À medida que vai acontecendo a cena, Blanche se desespera ao vê-lo cada vez mais próximo dela; gritando e chorando, mostra um delírio crescente.

Assim como no filme, ela sabe exatamente o que está prestes a acontecer.

Mas, ao contrário do filme, Stanley segura o braço dela, fazendo com que ela solte a garrafa no chão. Ele a pega em seus braços, e ela desmaia. Ele a leva lentamente para a cama e começa a tirar sua fantasia e, então, podemos ver Stanley estuprando Blanche, diferente dos outros objetos estudados, em que essa cena não é de fato vista.

Um ponto importante dessa adaptação é o fato de ela ser realizada no Young Vic Theatre, ou seja, um teatro de arena; portanto durante a cena do estupro, conseguimos ver a reação de angústia e desconforto de algumas mulheres que estão na plateia.

Na cena final, Blanche está em seus últimos devaneios. Quando ela se depara com os médicos, ela corre e se tranca no banheiro, causando um rebuliço na casa. Tudo dessa montagem é mais exagerado do que o texto. Cada vez que a enfermeira fala, ouvimos os ecos da cabeça de Blanche. Quando Stanley tira a lanterna chinesa do lixo, toda rasgada, Blanche surta e grita, quase como se visse a si mesma.

Ela só consegue se acalmar quando o médico conversa com ela, somente por ele ser um estranho, e estranhos sempre a ajudaram. Ela dá o braço para o médico e faz sua fala final, abraçando sua insanidade e indo embora. Stella está sofrendo e chorando na escadaria vendo a irmã saindo. Ela grita, mas Blanche não consegue mais ouvi-la – ela é bem mais dramática nesta montagem.

Ao contrário do que o filme mostra, a peça termina com Stella sendo mais uma vez acalentada e persuadida pelo marido. Uma luz neon azul envolve o palco enquanto vemos Blanche ir embora e Stanley brincar com seu filho.

3. Considerações finais

O “Bonde” que Williams trouxe para a América era apenas um relato de suas memórias cotidianas, assim como seus cenários eram bastante naturalistas. Williams conseguiu ainda trazer à tona um tema que praticamente ninguém ressaltava: a violência doméstica e a toxidade das relações que aconteciam entre

as quatro paredes dos lares do país, mas que a maioria das pessoas preferiam não comentar.

E assim como as adaptações mostram, o título da obra sugere ou grita “movimento”. Isso deve-se aos personagens estarem sempre em busca do tal “desejo” nunca alcançado. Isso fica bastante nítido na montagem de 2014 do National Theatre.

Nem tudo que se coloca num palco de teatro consegue ser transmitido para uma tela de cinema. Sempre vemos que, em inúmeras versões, diversas coisas são modificadas para atender esses tipos de adaptações. Como Jacques Derrida⁴⁶ mencionava:

A desconstrução também desmantela a hierarquia do “original” e da “cópia”. [...] O filme enquanto “cópia”, ademais, pode ser o “original” para “cópias” subseqüentes. Uma adaptação cinematográfica como “cópia”, por analogia, não é necessariamente inferior à novela como “original” (STAM, 2006, p. 22).

Um filme desconstruído consegue acabar com a necessidade de que há uma versão original e de que há uma cópia. Uma adaptação, sendo ela a “cópia”, não é inferior à peça de teatro ou até mesmo ao texto como os “originais”, não importa suas distinções – tendo em vista que diversas obras existentes surgiram de produtos já existentes.

No caso das duas obras feitas a partir do texto de *Um Bonde Chamado Desejo*, conclui-se que há poucas distinções entre elas: a peça é totalmente fiel ao texto original de Williams, diferente do filme dirigido por Kazan, que cria inserts⁴⁷ novos e muda alguns diálogos e intenções de personagens – além de mudar o final da história.

A peça consegue colocar uma nova roupagem no texto clássico, utilizando da tal experiência teatral, abusando de efeitos de iluminação neon e usando música

⁴⁶ Jacques Derrida foi um filósofo franco-magrebino, que iniciou durante a década de 1960 a “desconstrução” em Filosofia.

⁴⁷ Termo usado para designar a sobreposição ou interposição de imagens, em que uma parte da cena filmada é inserida em um diferente ângulo ou foco daquela da tomada principal.

eletrônica atual, além de utilizar um mecanismo de palco giratório como narrativa de certos personagens. Já o filme só trabalha questões narrativas diferentes das usadas no original.

Em outras palavras, a adaptação cinematográfica de *Um Bonde Chamado Desejo* perde toda sua experiência teatral quando está sendo passado numa tela, mas ela também não perde sua herança.

Por ter tido mais espaço para uma construção maior de personagens, podemos dizer que sua adaptação pode ser mais complexa que a própria peça ou, até mesmo, que o próprio roteiro, tornando-a, possivelmente, um filme inferior.

4. Agradecimentos

Este artigo é dedicado à minha mãe, Mônica Penha Ribeiro de Souza, e à minha avó, Marly Ribeiro Elmokdisi, que sempre estiveram comigo nos momentos mais importantes da minha vida e sempre me incentivaram no ofício cultural, principalmente o cinema e o teatro.

5. Bibliografia

AUMONT, Jacques. *O Cinema e a Encenação*. Tradução [de] Pedro Elói Duarte. Lisboa, Edições Texto & Grafia, 2008.

ARAÚJO, João Doía de. *A Tragédia Moderna e a Dialética da Eticidade: O Antagonismo Dramático entre Blanche Dubois e Stanley Kowalski em Um Bonde Chamado Desejo*. 2016. 121 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2016.

CLARINDO, Adrian Lincoln. *O Verbo se Tornou Imagem: A Adaptação Cinematográfica de Um Bonde Chamado Desejo de Tennessee Williams*. DLCV. João Pessoa, v.12, n.1, Jan./Jun./2016.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. *A New Approach to the Study of Translation: From Page to Screen*. Universidade Federal de Minas Gerais. 2004

SEGER, Linda. *A Arte da Adaptação: Como Transformar Fatos e Ficção em Filme*. Tradução [de] Andrea Netto Mariz. São Paulo, Bossa Nova, 2007.

SILVA, Marcel Vieira Barreto. *Cinema e Literatura Dramática: Alguns Pontos de Vista Sobre as Linguagens Teatral e Cinematográfica*. Graphos. João Pessoa, v. 09, n. 01, p. 35 – 43, Jan./Jul./2007 – ISSN 1516-1536.

STAM, Robert. *Teoria e Prática da Adaptação: Da Fidelidade à Intertextualidade*. Ilha do Desterro. Florianópolis, nº 51, p. 019 – 053, Jul./Dez. 2006

UM BONDE CHAMADO DESEJO. Direção de Elias Kazan. Produção de Charles K. Feldman, 1951 – Filme.

UM BONDE CHAMADO DESEJO. Direção de Benedict Andrews e Nick Wickham. Produção de National Theatre, 2014 – Gravação da peça ao vivo pela National Theatre Live.

WILLIAMS, Tennessee. *Memoirs*. Nova York, New Directions Books, 1975.

WILLIAMS, Tennessee. *Um Bonde Chamado Desejo*. Tradução [de] Vadim Nikitin. São Paulo, Coleção Os grandes dramaturgos, v.01, 1ª edição, 2004.

O USO DAS IMAGENS PARA CONTAR HISTÓRIAS: o exemplo do diretor de arte K. K. Barrett

Gabriela Gonçalves Moreira⁴⁸
gabriela gm.moreira@gmail.com

Resumo

O artigo aborda a função da direção de arte dentro do contexto cinematográfico. O percurso passa pelo debate sobre a construção de imagens e considerações sobre o impacto destas no espectador, concentrando-se no papel do diretor de arte como o responsável pela criação visual de filmes. K. K. Barret, um renomado diretor de arte, é apresentado como exemplo de processo criativo, e alguns filmes são usados como objeto de observação. O artigo termina com uma consideração sobre autoria, afinal, qual o limite entre a autoria de um diretor, a quem geralmente é reservado o crédito, e o diretor de arte?

Palavras-chave: direção de arte, cinema, imagem, criação visual, K. K. Barrett, autoria.

Abstract

The article discusses the functions of production designer amongst the movie production atmosphere. The route goes through the debate about the construction of images and considerations about their impact on the viewer, focusing on the role of the art director as responsible for the visual creation of films. K. K. Barret, a renowned art director, is presented as an example of the creative process, and some films signed by him are used for observation. The article ends with a consideration of authorship, after all, what is the limit between the authorship of a director, to whom the credit is usually reserved, and the art director?

Keywords: art direction, cinema, image, visual creation, K. K. Barrett, authorship.

⁴⁸ Trabalho orientador por: Pedro Curi (pedro.curi@espm.br)

1. Introdução: divagações sobre o mundo líquido e a relação do sujeito com a imagem

Os avanços tecnológicos ocorridos nas últimas três décadas resultaram na hipervisualidade do mundo líquido. A liquidez, que entrelaça todas as relações sociais do homem contemporâneo, é um conceito desenvolvido pelo filósofo Zygmunt Bauman para descrever a era vigente desde a queda do Muro de Berlim (1989). Este conceito é uma metáfora, inclusive visual, sobre a fugacidade, ausência de forma, velocidade, mobilidade e inconsistência que imperam neste momento da história. O surgimento e a popularização da TV e das novas mídias na pós-modernidade remodelaram a produção e a disseminação de informação. Sobretudo, foram determinantes na configuração de novos comportamentos sociais. Em virtude do aumento do poder individual de produzir e transmitir conteúdo, a descentralização do conhecimento gerou uma crise da verdade e das ideologias. A realidade, apresentada de maneira ambígua e multiforme, é, ainda, distorcida pela noção de fragmentação do tempo e espaço, expressa na digitalidade. Há uma dissolução da referência à razão como fonte de compreensão do mundo: a ciência deixou de ser vista como fonte de verdade. A ética hedonista conquista o buraco causado pelo fim das garantias, e o culto aos prazeres tem apoio primordial na disseminação de imagens.

A imagem parece a garantia última para o homem acreditar em qualquer acontecimento e, mais, para sentir-se vivo, identificar-se no mundo. Ainda que todos tenham conhecimento da existência de programas que proporcionam a manipulação das imagens, sejam elas com textos ou formas, o homem líquido, viciado em imagens, deposita nelas sua crença. O consumo de imagens é, também, uma maneira de aliviar-se: tanto da realidade frustrante em que se está inserido, quanto do desconforto do sentimento de abandono em todas as instâncias. O homem pós-moderno rejeitou a ciência e vive sob pilares de incerteza, sem ideologias, descrente de instâncias familiares, amorosas, governamentais, ligadas

ao trabalho e aos sistemas jurídico e financeiro. Ele se emancipa, portanto, de tudo, e a imagem é sua aliada para definir suas sentenças e nortear suas ações (ainda que as imagens sejam falsas).

A exposição excessiva às imagens culmina, contudo, em uma indagação sobre a verdade e a apreensão sobre tudo o que vemos. Observa-se uma reconstrução do olhar sobre o real, associando-o às imagens, o que provoca uma relação de dependência da identidade do ser com a imagem dele. Portanto, percebe-se um desejo de compartilhar determinadas informações pessoais a fim de que se obtenha conhecimento sobre elas, fato este decisivo para a assimilação individual de um ser com a persona criada por ele para o outro ver.

A partir destas premissas, qual a importância de estudar a produção de imagens nos dias de hoje em meios artísticos de grande alcance, como o cinema? Quem é o responsável direto por isto e como se dá seu processo?

Dentro desta realidade tão imagética que se vive, apoiada em tecnologias quase incorporadas ao corpo, portáteis e ultrapresentes, há um olhar viciado que gera uma ilusão de naturalidade das imagens. Entretanto, é necessário investigar as mensagens não óbvias que as imagens são capazes de ativar e manipular. É cada vez mais necessário que se proliferem estudos aprofundados sobre a construção das imagens em sua miríade de elementos constituintes. As imagens desempenham um papel fundamental na verticalização do imaginário social, o que é reforçado devido à globalização tecnológica, e no mantimento ou ruptura de ideias, crenças, valores e comportamentos tradicionais.

2. A relação do espectador com a imagem

A principal função da imagem é ser uma mensagem para o outro. Portanto, os produtores de imagens, nos dias de hoje, precisam conhecer as circunstâncias a fim de criar imagens, ou seja, ícones que alcancem o outro. É notório que é possível manipular este outro a partir do uso dos diferentes signos (ícones, índices e símbolos).

[...] a significação global de uma mensagem visual é construída pela interação de diferentes ferramentas, de tipos de signos diferentes: plásticos, icônicos, linguísticos. E que a interpretação desses diferentes tipos de signos joga com o saber cultural e sociocultural do espectador, de cuja mente é solicitado um trabalho de associações (JOLY, 2012, p. 113).

Primeiro, fazia-se imagens a fim de evocar a aparência de algo ausente. Depois, percebeu-se que as imagens sobreviviam àquilo que representava, ou seja, a imagem era uma memória do que este algo já foi e, portanto, como isto já foi visto. Depois, reconheceu-se que a visão específica de quem fabricava imagens também fazia parte do registro. Assim, a imagem passou a ser o registro de como X teria visto Y. Isso foi resultado de uma crescente consciência de individualidade e da história (BERGER, 2017, p.10).

A sentença de Berger comprova o papel histórico das imagens como memória visual do passado, ou melhor, de uma forma de pensar e agir do homem no passado. Todavia, é preciso destacar a dependência dos antepassados detentores do poder no registro de tais fatos. O que é considerado como memória no presente foi construído no passado por sujeitos com poder de filtrar e modelar os acontecimentos e eternizá-los a partir de suas perspectivas e escolhas. Portanto, não seria a história das imagens, acima de tudo, uma história sobre poder?

Berger (2015) enaltece que toda imagem incorpora um modo de ver do sujeito que a criou. Independente do meio no qual a imagem é gerada (com a utilização de câmera fotográfica, pincéis, filme, 3D, raio X, ou apenas na própria mente individual), o autor considera indissociável a subjetividade do sujeito criador da imagem criada por ele. Ademais, toda percepção ou apreciação de uma imagem também depende do modo de ver do espectador. Portanto, é no encontro destas duas subjetividades que um sentido é gerado, sentido este individual, apreendido por cada um de forma diferente, apesar de ser possível e até comum a equivalência de sentido para pessoas variadas.

A vista estabelece nosso lugar no mundo circundante; explicamos esse mundo com palavras, mas estas nunca podem anular o fato de que estamos rodeados por ele. Nunca foi estabelecida a relação entre o que vemos e o que sabemos. Todas as tardes vemos se por

o Sol, e sabemos que a Terra gira ao seu redor. Contudo, o conhecimento, a explicação, nunca se adequa completamente à visão. [...] O que sabemos e o que queremos afeta a forma como vemos as coisas (BERGER, 2017, p.7).

Conforme explica Aumont (2018), a relação do sujeito com a imagem é determinada pelos seguintes fatores: capacidade perceptiva (referente ao aparato científico corporal), o saber (conjunto de informações acumuladas ao longo da vida), os afetos (o conjunto de memórias afetivas que conferem valor a um objeto), o sistema de crenças (desenvolvido pela cultura e contexto ao qual um ser humano está inserido e pelo qual é inevitavelmente influenciado e, sobretudo, educado), a classe social (que possui códigos de comportamento, consumo, hábitos, além das diferentes oportunidades de acesso a informações e experiências), a época (determinante da circunstância social, política, ética, econômica, estética, física, e, portanto, visual), e a cultura (produtora de convenções).

Em resumo, o papel do espectador segundo Gombrich é um papel extremamente ativo: construção visual do “reconhecimento”, emprego dos esquemas da “rememoração”, junção de um com a outra para a construção de uma visão coerente do conjunto da imagem (AUMONT, 2012, p. 91).

Neste sentido, reconhecer é achar os invariantes das grandes formas, é apoiar-se na memória das formas de objetos e arranjos espaciais apreendidos do mundo real; enquanto rememorar é um aspecto cognitivo de codificar a imagem em um esquema. Desta maneira, o conhecimento prévio do mundo e de imagens gera o sistema de perspectivas. A perspectiva contém um sistema de expectativas (construída pelas experiências que cada um já teve), que produz hipóteses. Estas serão verificadas no contato com a imagem por meio da percepção visual (AUMONT, 2012).

O espectador é, assim, ativo na construção de sentido de uma obra. A partir de sua vivência individual e coletiva, ele acrescenta e complementa esta. Portanto, a interpretação do espectador não depende apenas do produtor da imagem, mas

também do próprio espectador. O espectador é um ser individual, mas uma imagem é capaz de provocar efeitos similares no âmbito coletivo. Para isso, é preciso que se utilize de símbolos, ou seja, códigos com aceitabilidade social. O que torna uma coisa qualquer em símbolo é justamente a sua convenção social, ratificada no entendimento expandido de seu significado.

De acordo com Joly (2012, p. 13), há imagens no sentido concreto e abstrato e sempre haverá um código, anterior a elas, fundamental para que o sujeito que produz a imagem e o sujeito que a recebe sejam capazes de interpretá-las. Toda imagem é a imagem de alguma coisa, e não a própria coisa. É, portanto, um objeto que:

[...] embora nem sempre remeta ao visível, toma alguns elementos emprestados do visual e, de qualquer modo, depende da produção de um sujeito: imaginária ou concreta, a imagem passa por alguém que a produz ou reconhece (JOLY, 2012, p. 13).

Vargas (2014) enaltece que a semelhança visual da imagem com o objeto representado tem um caráter representativo de substituição de algo. Isto reitera a necessidade intelectual de identificar e classificar as coisas pelo ser humano. Ao receber um estímulo visual não identificado, busca-se na memória pontos de conexão a fim de associar e assemelhar aquilo com algo conhecido. Diante do conhecimento deste impulso evidenciado pelo estímulo visual, é possível fazer uso dos elementos que compõem a imagem a fim de conduzir – jamais controlar – a atividade intelectual do espectador ao entrar em contato com ela.

Uma das definições mais antigas da imagem, a de Platão, coloca-nos na trilha certa: “Chamo de imagens em primeiro lugar as sombras, depois os reflexos que vemos nas águas ou na superfície de corpos opacos, polidos e brilhantes e todas as representações do gênero” (JOLY, 2012, p. 13).

De acordo com Aumont (2018), a imagem procede da esfera do simbólico. Desde a pré-história, às esculturas gregas, e aos tempos de hoje, a imagem foi a

manifestação artística da presença divina e o veículo de acesso à esfera sagrada. O valor intrínseco dela foi associado à sua representação do abstrato. Antes a produção da imagem tinha por objetivo representar divindades. Ao longo da história, esta função se expandiu para a representação do belo, do nobre, do real bruto, do chocante, do surreal, do geométrico, do irreal, do não formal, do não figurativo, do simples. Atualmente, após a construção de um largo tecido histórico, a sociedade possui mais liberdade na relação contemplativa com a imagem. Dos recortes, fez-se uma colcha de retalhos.

O papel da imagem, segundo este autor, é, a partir do mundo visual, estabelecer o domínio do aperfeiçoamento da atividade intelectual. Esta, por sua vez, é constituída por um conjunto de atividades: comparar, definir, diferir, enumerar, associar, dissociar, averiguar, explicar, organizar, relacionar, estruturar, identificar, entre outras. Dessa forma, uma imagem é capaz de provocar a transcendência das limitações das palavras (AUMONT, 2018).

A imagem se constitui fisicamente como um fragmento de uma superfície plana, um objeto que pode ser manipulado, transportado e conhecido materialmente, como [...] o quadro, a fotografia e o filme. Mas sua configuração espacial geralmente oferece uma percepção que em muito se assemelha à experiência da realidade. Esta percepção simultânea de uma superfície plana bidimensional e de um arranjo espacial tridimensional é o fenômeno conhecido como dupla realidade perceptiva das imagens. A percepção de uma realidade tridimensional é possível apenas se esta imagem tiver sido cuidadosamente construída (BRUTUCE apud VARGAS, 2014, p. 2).

Vargas (2014) cita a ponderação de Brutuce de que a semelhança visual da imagem com o objeto representado tem um caráter representativo de substituição de algo. Para que isso se configure, entretanto, são necessários:

Elementos que caracterizam informações visuais formadas por sua estrutura de base (formas, texturas, cromias), seu arranjo no espaço (perspectiva, linhas de força) e seu registro e conseqüente desestruturação ou não por outros fatores (a iluminação e o movimento ou não da câmera) (VARGAS, 2014).

Estas outras formas de contar histórias e de despertar impressões e sensações não são inferiores ou excludentes do tradicional uso das palavras na perpetuação dos acontecimentos. O uso oral foi fundamental para a organização intelectual do ser humano em sua trajetória evolutiva e nos permite conhecer nossa trajetória com uma riqueza de detalhes que antes da linguagem oral eram perdidos.

Por outro lado, de acordo com Berger (2017), a vista vem antes da palavra. Antes de o ser humano construir palavras, significantes que permitiram organizar e compartilhar de maneira mais precisa a experiência subsequente que é viver, ele se comunicava com seus semelhantes por meio da visão e do apoio na emanção de sons. A palavra tem origem justamente no som, afinal, o que é a palavra oral além de uma abstração sonora impregnada de significado? A palavra escrita, todavia, tem origem na imagem. Ela, essencialmente, dependia da visão. O desenvolvimento da linguagem oral permitiu ao ser humano se comunicar e perpetuar histórias, mas o aprimoramento da linguagem visual, que inclui a escrita, permitiu o registro da memória planetária. Para Aumont (2018), nossa atividade intelectual depende da imagem. Segundo ele, as habilidades referentes à comparação, definição, dissociação, associação, organização, relação, explicação, identificação, entre outras componentes na formação do sistema cognitivo, são desenvolvidas pelo ser humano, um ser ativo, a partir da relação com o mundo visual. Segundo Godard, “palavra e imagem são como cadeira e mesa: se você quiser se sentar à mesa, precisa de ambas” (GODARD apud JOLY, 2012, p. 115). “A imagem atravessa os textos, e muda-os; atravessados por ela, os textos transformam-na” (MARIN apud JOLY, 2012, p. 115).

3. O diretor de arte e a construção de imagens

No meio cinematográfico, o responsável pela criação visual de um filme é o diretor de arte. Ele conduz a tradução, transposição e materialização dos personagens, cenários e objetos para a tela, além de indicar a paleta de cores

predominantes que revelarão a atmosfera da obra. A direção de arte tem como responsabilidade arranjar os elementos de cena e organizá-los no quadro de forma a produzir uma sensação e impressão que ajudam o espectador a compreender os personagens e a história, inclusive por meio da escolha das cores da cena.

Há diversas maneiras de construir com profundidade um personagem e apresentá-lo ao público. O roteiro é a primeira referência para onde todas as outras áreas do processo criativo irão voltar e mergulhar. Assim, é possível garantir que as ideias partem do mesmo lugar e que dialogarão entre si. Todavia, até o roteiro mais detalhado contém uma limitação – necessária e por vezes estratégicas – do que revelar da história de um personagem. A vida pregressa, os hábitos, preferências, gostos, tons, que dão vivência a um personagem e a uma história, são uma construção da direção de arte que, por muitas vezes, não tem nem destaque na tela, mas, ainda assim, auxiliam a compreensão narrativa e a receptividade do público diante de determinada história.

A compreensão narrativa e emocional dos filmes ocorre, inclusive, devido ao trabalho da direção de arte, que, por meio da paleta e da composição dos elementos de cena, possibilita a apreensão e deslocamento das emoções dos personagens fictícios para o espectador. Os filmes dependem da configuração da arte visual para alcançar o espectador, transmitir-lhe sua mensagem principal, principalmente filmes ditos “de arte”, que contam com silêncios dramáticos.

Na maioria dos casos, a direção de arte deve trazer doses de vivência e, portanto, realismo para os cenários, de modo que o espectador, seguro nesta verossimilhança, permita-se conscientemente se deixar iludir e transfira-se para o filme, firmando um contrato com a obra e deixando-se acreditar naquela história. Ao mesmo tempo, a equipe de arte precisa apropriar-se e utilizar símbolos, ícones, cores, objetos, formas e texturas visuais para produzir fantasia, provocar um poder imagético capaz de evocar sentimentos e sensações no público de maneira a comunicar informações para além do roteiro e da história narrada. Mas símbolos e ícones dependem de uma aceitabilidade social para estabelecerem-se como tais e,

portanto, é necessário estar atento ao contexto e cultura em que o filme está inserido, para que seja possível adaptar estas questões pontuais.

Por meio do cinema, é possível alcançar uma quantidade incalculável e significativa de pessoas no mundo. Isto demanda responsabilidade social, pensamento reflexivo e desautomatização do uso de elementos na reprodução e criação de cenários, espaços, caracterização de personagens, a fim de produzir discursos alinhados ao contexto social de maneira consciente.

4. K. K. Barrett

K. K. Barrett é um renomado diretor de arte, que frequentemente trabalha com os diretores Spike Jonze, David O. Russell e Sofia Coppola. Ele participou de filmes como Encontros e Desencontros, Maria Antonieta, Ela, Adaptação, Uma Natureza Quase Humana, Tão Forte e Tão Perto, Onde Vivem os Monstros e Quero Ser John Malkovich.

Nascido em Omaha, Nebraska, ele se mudou para Oklahoma, onde se graduou em pintura na Universidade Estadual de Oklahoma, em 1976. Morou em Nova Iorque e Los Angeles e, nesta, foi baterista de uma banda de rock chamada The Screamers, participando de um musical punk rock chamado Population: 1. O contato com a música o levou ao mundo do audiovisual: começou fazendo a direção de arte do clipe da música Tonight, Tonight, da banda Smashing Pumpkins, e de The New Pollution, da banda Beck. Em ambos, recebeu o prêmio MTV. Isto o levou a trabalhar em vídeos com Spike Jonze e a colaborar com seu filme Quero Ser Malkovich. “I try not to repeat myself in anything that I do’, Barrett offers. ‘I believe in ‘dare to fail’. I want to get to the point where I can use everything I’ve learned” (ABRAMS, 2013).

Os filmes assinados por K. K. Barrett costumam ser desafiadores no quesito da construção visual. Quase todos passam-se em mundos fantásticos, além dos personagens possuírem dramas internos profundos e serem psicologicamente e emocionalmente complexos.

Vargas (2014) pontua elementos que caracterizam informações visuais: a estrutura de base (formas, texturas, cromias), o arranjo no espaço (perspectiva,

linhas de força) e o registro e conseqüente desestruturação ou não por outros fatores (a iluminação e o movimento ou não da câmera). A partir deles, dos acordes cromáticos, do planejado e do espontâneo, é possível contar histórias de outras formas.

“Não existe cor destituída de significado. A impressão causada por cada cor é determinada por seu contexto, ou seja, pelo entrelaçamento de significados em que a percebemos” (HELLER, 2017). Heller (2017) realizou uma pesquisa e concluiu que as mesmas cores estão sempre associadas a sentimentos e efeitos similares. Na verdade, não apenas as cores isoladas, mas também a combinação delas – o acorde cromático – desperta sensações e emoções similares.

Conhecemos muito mais sentimentos do que cores. Dessa forma, cada cor pode produzir muitos efeitos, frequentemente contraditórios. Cada cor atua de modo diferente, dependendo da ocasião [...]. Nenhuma cor está ali sozinha, está sempre cercada de outras cores. A cada efeito intervêm várias cores - um acorde cromático (HELLER, 2017, p. 17).

Barrett (2013), todavia, comenta que há um limite do que pode ser controlado na hora de se construir uma imagem, pois é preciso deixar espaço para o espontâneo trazer novas coisas que não foram pensadas antes.

Life has its own kind of nature and rhythm. Even in film, people think they control things when they only control a certain amount of it. There's so many different branches coming from different sides that you can hope to control it, but really you're just nudging it or channeling it in a certain direction. Sometimes if you control it too much you take off the elements of chance and it's not as fresh as if you've just grabbed it (ABRAMS, 2013).

Um filme é mais apreendido, registrado, é capaz de gerar mais engajamento, de criar mais memória afetiva, quanto mais tiver um trabalho de direção de arte bem desenvolvido e minucioso. K. K. Barrett é um exemplo de como seu trabalho cativa e impacta poeticamente, de forma a memorizarmos emocionalmente estas obras mais do que outras que carecem deste aprimoramento visual. É possível se

conectar e sentir empatia pelos personagens dos filmes que ele trabalhou, pois visualmente isto foi muito bem amarrado, então mais do que compreender a narrativa, é possível senti-la.

Com o seu trabalho no filme “Ela”, construiu a visão de um futuro próximo em Los Angeles, um lugar “moderno-retrô”, com apartamentos minimalistas e parques nos terraços dos prédios, recebendo uma nomeação ao Oscar. Neste filme, ele constrói o apartamento do personagem principal quase sem móveis, vazio. Não tem aspecto de um lar consolidado, parece que esta pessoa está de passagem ali. No caso, o personagem acabou de se divorciar. Isto leva o público a sentir que ele não lidou bem com o término, ainda que ele não falasse nada, ainda que ele fosse um personagem calmo: visualmente, esta mensagem nos é passada. Além disso, o apartamento tem uma enorme janela de vidro, o que faz com que a luz da cidade entre e transforme o aspecto do lugar, ora mais quente, ora mais azulado. Desta maneira, K. K. Barrett nos leva a compreender a inconstância emocional do personagem, sua fraqueza diante dos estímulos exteriores.

A história do filme Natureza Quase Humana, dirigido por Michel Gondry, por sua vez, se passa em um futuro distópico. Para representar isto, K. K. Barrett escolheu uma paleta com muito branco, cinza e tons pastéis. A falta de brilho e vivacidade nas imagens é fruto de sua ótica sobre o futuro, tomado por arranha-céus e máquinas (representados com o uso do cinza) e minimalismo, traço de autoria de Barrett. “Eu tendo a ser minimalista”, explica Barrett quando solicitado a descrever seu estilo pessoal.

Menos decoração, mais impacto. Independente de ser na música, ideias devem ter um impacto emocional. É claro que a minha casa é um covil de louco. Pilhas de livros, instrumentos musicais, objetos de filmes. Tem aquele ditado: para conhecer uma pessoa, olhe dentro do seu closet ou da sua caixinha de remédios (ABRAMS, 2013).

O personagem, intenso e sensível, está sempre vestindo uma camisa em tom vermelho fechado, laranja, ou vinho, o que representa sua visceralidade,

contrastante com o ambiente apático do mundo. Afinal, este personagem, romântico e emotivo, acaba por se apaixonar por uma inteligência artificial.

No filme *Encontros e Desencontros*, a solidão dos dois protagonistas, representados por Bill Murray e Scarlett Johanson, é edificada a partir da separação constante deles com a metrópole por meio de vidros: no quarto de hotel, no táxi, no karaokê. Eles estão distantes da cidade, cheia de gente e de informação. Somente juntos, após se conhecerem, os dois personagens conseguem sair do ponto de solidão e ir flunar pela cidade juntos. Nestes momentos, a paleta das cenas, na maioria das vezes, fica quente, com pontos de amarelo e laranja, representando que eles se sentem acolhidos, protegidos, um na presença do outro. Há uma cena, quando ambos estão no karaokê da cidade, em que sentam num banco atrás do qual há papel de parede com desenhos pontiagudos. Estes, junto ao formato pontiagudo que a camisa amarela do personagem de Bill Murray cria por baixo do blazer preto, representa uma sensação cortante desses personagens – sensação de estarem perdidos, sobretudo – e isto é sentido pelo público mesmo que este não tenha nitidez sobre o que gera essa impressão, já que, na cena, os personagens estão apoiados um ao outro em silêncio. Além disso, o pequeno ponto de amarelo que aparece na camisa dele, acompanhado da peruca rosa que ela veste e o fundo de zebra com formatos pontiagudos, produz uma desarmonia visual que reflete no espectador como uma estranheza entre os personagens e sua situação.

Estes exemplos reforçam a importância da construção visual do personagem, locação e cena para a compreensão e apreensão emocional da narrativa por parte dos espectadores, que recebem mais informação nestes estímulos visuais inconscientes.

5. A relação entre diretor e diretor de arte

A direção de arte é responsável pela construção visual de um filme e tem um papel fundamental na construção poética dele ao lado do diretor e do diretor de fotografia. Este é considerado o tripé da criação imagética cinematográfica.

A arte da construção de imagens é a arte dos detalhes. É preciso observar muito os espaços, formas, cores, para poder usar e uni-los de forma significativa dentro de um objetivo claro e específico. No caso do cinema, quem traz o objetivo central é o diretor do filme, responsável por resumir e amarrar em um conceito o filme inteiro, que vai ser desenrolado em um trabalho cheio de minúcias por cada outro responsável de departamento (diretor de arte, de som, de fotografia, editor). O diretor de arte, valendo-se deste conceito, vai trabalhar detalhadamente para traduzir isto na materialidade, cuidando da escolha dos elementos de cena, sua disposição, cor, contornos, bem como a composição final disto a fim de alcançar o esperado pelo diretor, a quem precisa sempre agradar e estar alinhado. Uma boa relação entre diretor e diretor de arte é fundamental na coautoria da criação visual. O diretor precisa saber o que pedir, delegar, em um casamento entre solidez e confiança. A abertura para diálogo entre essas duas funções influencia diretamente na obra final. Até que ponto, portanto, as intenções de impacto e narração visual, sustentadas e dependentes dos bons afetos na troca com cada diretor, pode ser, de fato, percebido e sentido pelos espectadores?

A relação com os diretores dos filmes provoca uma circunstância relevante para o estímulo ou não de novas ideias no resultado – a obra final –, em como as pessoas o percebem e em algumas determinadas cenas. Toda imagem transmite uma mensagem: conta uma história pregressa, vale-se de símbolos para representar ausências e, por vezes, ativa memórias inconscientes que fazem o espectador preencher a imagem que vê a partir da sua vivência pessoal. A cor é um dos fatores mais relevantes para esta tradução de uma abstração – o sentimento – para a imagem. Uma cor nunca está sozinha, está sempre cercada por outras.

No filme Ela, dirigido por Spike Jonze, diretor com quem K. K. Barrett já tinha realizado três longas-metragens, o processo criativo foi mais intuitivo e mais aberto a experimentações referentes à introdução ou exclusão de elementos. Isto ocorreu devido à confiança estabelecida. No filme Encontros e Desencontros, dirigido por Sofia Coppola, a primeira obra da parceria entre ambos, o fato de Coppola, na época, ser casada com o diretor Spike Jonze, com quem Barrett já tinha aliança, firmou a confiança a priori pela indicação e até acompanhamento indireto do trabalho de Barrett por Coppola nos filmes do marido.

Barthes (1998) considera que o autor não cria a partir de seus sentimentos e impressões, e sim a partir de signos já existentes. Barthes sugere que é a linguagem que fala, e não a personificação do autor. Não é este quem controla os sentidos do texto; tal multiplicidade apenas se reúne no leitor. Desta forma, a unidade de um texto não está na sua origem, mas no seu destinatário impessoal.

[...] o escritor só pode imitar um gesto sempre anterior, jamais original; seu único poder está em mesclar as escrituras, em fazê-las contrariar-se umas pelas outras, de modo a nunca se apoiar em apenas uma delas [...] o escritor não possui mais em si paixões, humores, sentimentos, impressões, mas esse imenso dicionário de onde retira uma escritura que não pode ter parada: a vida nunca faz outra coisa senão imitar o livro, e esse mesmo livro não é mais que um tecido de signos, imitação perdida, infinitamente recuada (BARTHES, 1988, p. 69).

Barthes reitera que é preciso ir da obra ao texto, isto significa substituir o termo “obra”, algo palpável, uma materialidade que pode ser comprada, pela ideia de “texto”, a linguagem, algo vivo e palpitante nos discursos. Enquanto a obra estaciona nas prateleiras, o texto atravessa várias obras. Ele valoriza, assim, o conceito de enunciação, que é a interdisciplinaridade na produção de textos, sob a premissa de que o autor não é o pai do texto e se vale da produção de outros autores, seja para contrapor, imitar, ou utilizar de alguma forma.

O diretor cinematográfico, usualmente, faz referência a outros diretores no estabelecimento de sua linguagem. É comum que diretores unam diferentes estilos

de outros diretores a fim de desenvolver uma linguagem própria e inovadora. Não há, entretanto, originalidade no ato, uma vez que é o agrupamento da reprodução de linguagens pré-existentes.

Os membros da antiga revista de crítica cinematográfica Cahiers du Cinema, fundada por André Bazin, ressaltaram o oposto da opinião de Barthes. Eles defendiam a política do autor, conceito trazido da literatura para o cinema, e deslocaram a figura do escritor para a figura do diretor, que seria o criador essencial da obra. Segundo eles, o diretor deveria centralizar o processo criativo e conciliar diferentes funções: ser roteirista, diretor e produtor do filme. A obra era, portanto, uma extensão do modo de ver e sentir desta figura central. Nesta “política”, um papel crucial é conferido à crítica cinematográfica. Uma vez que o artista nem sempre consegue verbalizar a inspiração que norteia sua arte, caberia à crítica analisar sua obra e verificar as similitudes que ratificariam a força criativa de seus filmes, indicando suas metáforas obcecantes.

É importante ressaltar, contudo, que estes cineastas da Nouvelle Vague extraíram suas ideias não somente a partir do legado dos grandes realizadores europeus (Rossellini, Renoir, Bresson, Bergman), mas, inclusive, por meio da análise da obra de cineastas de Hollywood, fato que afirma o conceito de enunciação defendido por Barthes.

6. Considerações finais

A questão da autoria não exclui o trabalho coletivo nem desmerece o esforço comunitário no levante de um projeto unificador. O conceito de autor não deveria ser associado a um centralizador de atividades, alguém que acumula funções e tem como premissa a desconfiança usual que bloqueia delegar tarefas a outrem. Uma obra realizada é necessariamente fruto de diversas escolhas executadas por diferentes responsáveis. Sobretudo, uma obra não precisa diretamente da figura do autor, embora ela contenha sempre traços de autoria.

O autor é um catalizador entre o eixo e o resultado, um participante ativo dos desdobramentos ao longo de variadas áreas de criação que tem como função suprema dar-lhes limites e conexão. Portanto, inevitavelmente esta figura deve revestir a obra com parcialidade e singularidade, valendo-se de seu encargo de catalogação e filtro das escolhas de outrem com base em uma peneira pessoal, entrelaçada à noção de subjetividade. Na perspectiva da psicologia social, a subjetividade é o espaço íntimo do ser, constituído por valores, crenças e opiniões instauradas em um indivíduo diante da relação com o mundo social. Isto resulta na individualização do ser social e na consideração de diferentes óticas e vivências.

O autor, então, deveria ser quem expõe a sua personalidade para justapor tantas outras, uma vez que, tradicionalmente para o pleno funcionamento da obra é preciso certa unidade, que é feita como um filtro colocado sob o entrelaço de pontos de vista, conferindo-lhes um sentido em comum. Diante da estrutura até hoje estabelecida para a realização de uma obra, a este papel cabe o diretor, o maestro das múltiplas autorias. O diretor do filme conceitua uma ideia para os outros diretores: arte, fotografia, som, edição, produção. Desta forma, ele fornece restrições para estes. A partir destas, os “cabeças de equipe” irão desenhar com detalhes as ideias e materializá-las com autoria, afinal, eles também são maestros de suas equipes. A restrição é, muitas vezes, positiva para o processo criativo, já que o direciona. Diante das inúmeras possibilidades de caminhos a seguir com a criatividade, a circunferência possibilita a edificação mais densa e sólida de uma ideia.

Visto isso, cabe ao diretor de arte captar a ideia central do diretor e desdobrá-la nos aspectos constituintes das diversas imagens que serão produzidas ao longo das filmagens. Este delega, ainda, aos membros de sua equipe outras ideias centrais, que serão desenvolvidas por outros profissionais: produtor de objetos, figurinista, caracterização, cenógrafo, etc. Cada um, a partir da sua expertise, irá desenvolver conceitos dentro de restrições cada vez maiores. Ao final, uma rede de

profundas ramificações se materializa em uma obra, fruto de muitas mãos e cabeças.

Quanto melhor a relação do diretor, o conceituador do núcleo do projeto, com os outros diretores de equipe, haverá mais espaço para o florescimento rico de ideias a partir do diálogo entre as partes, e não apenas uma imposição hierárquica.

7. Referências bibliográficas

ABRAMS, Bryan. *Production Designer K. K. Barrett on creating Her's beautiful future*. Motion Pictures Association of America, 10 Dezembro. 2013. Disponível em: <<https://www.mpa.org/2013/12/production-designer-k-k-barrett-on-creating-hers-beautiful-future/>> Acesso em: 25 nov. 2019.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. 16. ed. Campinas: Papirus, 2018.

BERGER, John. *Modos de ver*. 3.ed. Editora: Gustavo Gili, 2017.

BERNARDET, Jean-Claude. *O Autor no Cinema*. São Paulo: Brasiliense/Edusp, 1994.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Portugal: Veja/Passagens, 2002.

HELLER, Eva. *A psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão*. São Paulo: Editora Gustavo Gili, 2017.

JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. 14 ed. Campinas, SP: Papirus Editora, 2012.

MCCARTER, Reid. *How Her built a sci-fi future you might actually want to live in*. AV Club, 10 mar. 2017. Disponível em: <<https://www.avclub.com/how-her-built-a-sci-fi-future-you-might-actually-want-t-1819106836>>. Acesso em: 25 nov. 2018.

MEYER, David. *Why Hers production designer thinks about function before design*. Giga Om, 19 nov. 2014. Disponível em: <<https://gigaom.com/2014/11/19/why-hers-production-designer-thinks-about-function-before-design/>>. Acesso em: 25 nov. 2018.

SANTOS, Marcelo Moreira. A Direção de Arte no Cinema: uma abordagem sistêmica sobre seu processo de criação. *Revista Digital do LAV*, Santa Maria, v.10, n. 1, p. 14-30, jan/abr. 2017.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. 5.ed. Campinas: Papirus Editora, 2018.

VARGAS, Gilka Padilha. *Direção de arte: a imagem cinematográfica e o personagem*. ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM COMUNICAÇÃO E IMAGEM – ENCOI. Londrina, PR, 2014. *Anais...* Londrina, 2014.

**O PRESENTE DISFARÇADO NUM UNIVERSO FUTURISTA:
a forma como a ficção científica representa a nossa realidade**

Giulia Nagel de Medeiros⁴⁹
giulianagelm@gmail.com

Resumo

Este artigo pretende abordar a maneira como o gênero cinematográfico da ficção científica, através da construção de um mundo futuro e altamente tecnológico, aborda questões do nosso presente relativo, ou seja, a forma como a ficção científica representa a nossa realidade. Para este estudo, faço uma análise comparativa entre uma série dos anos 1960 e seu remake atual, de 2018, Perdidos no Espaço (*Lost in Space*), a fim de contrastar aspectos técnicos e narrativos, assim conectando-os ao tema em questão.

Palavra-chave: ficção científica, realidade, Perdidos no Espaço.

Abstract

This article intends to approach how the genre of science-fiction in cinema has been, through the construction of a futuristic, highly technological world, addressing issues related to our present, that is, how our reality as we know is represented by science-fiction. To this study I make a comparative analysis between a TV serie from the 60's and it's more young remake, from 2018, called *Lost in Space*, so to contrast technical and narrative aspects, connecting it to the main theme.

Keywords: science-fiction, reality, *Lost in Space*.

⁴⁹ Trabalho orientador por: Pedro Curi (pedro.curi@espm.br)

1. Introdução

A boa ficção científica extrapola o aqui-agora radicalmente, de uma maneira que nenhum outro gênero consegue fazer (OLIVEIRA, 2018, p. 32).

A ficção científica é uma porta para nossa imaginação, uma quebra de barreiras do realismo, trazendo aspectos futuristas e tecnológicos para suas obras. No entanto, para contradizer essas características, o gênero⁵⁰ mantém uma relação direta com a nossa realidade, os problemas e condutas na nossa sociedade, representando-os de maneira lúdica em histórias que, à primeira vista, parecem impossíveis, mas na verdade, quando dissecadas para estudo, são espelhos do nosso aqui e agora. Apesar da existência de uma crítica à sua falta de veracidade com os fatos, este é um dos gêneros cinematográficos mais versáteis, que ganhou visibilidade e respeito das massas com o passar das décadas, até chegar à sua grande popularidade nos dias de hoje.

Obras clássicas de ficção científica como 2001: Uma Odisseia no Espaço (1968), a maior bilheteria de seu ano de estreia, por exemplo, transcende seu tempo, porque o que está representando não necessariamente trata de algo impossível, mas sim de uma interpretação futurista derivada de ideias previamente existentes dentro da nossa realidade. Outras, como Jogos Vorazes, discutem essa realidade através de um mundo imaginário distópico, num cenário hipotético preocupante.

Se a ficção científica trabalha com ideias e descrições do nosso tempo – não do passado nem no futuro (mesmo que ambientado lá), mas sim no presente –, parece claro afirmar que sua função tornou-se entreter o público com as verdades que estão bem à sua frente, porém não conseguem ou querem enxergar, contando-as não mais apenas através de obras que procuram explorar a realidade, como

⁵⁰ Para maior aprofundamento na discussão de gêneros cinematográficos como um todo, ver: ALTMAN, Rick, Film/genre, London : BFI, cop. 1999; GRANT, Barry Keith, Film genre reader III, Texas, University Press, 2003; SCHATZ, Thomas, Hollywood genres, Thomas Schatz, Boston, McGrawHill, 1981; STALLONI, Yves. Os Gêneros Literários. Rio de Janeiro: Difel: 2007.

documentários, mas através de narrativas que se utilizam de universos futuristas, altamente tecnológicos e fantasiosos para tal feito.

Esse artigo tem como objetivo lançar um olhar sobre a conexão entre narrativas de ficção científica e a nossa realidade, a partir da análise comparativa entre a versão original da série Perdidos no Espaço (Lost in Space), do ano de 1965, e seu remake atual, de 2018, lançado na plataforma de streaming Netflix com o mesmo título, investigando as variantes que representam a realidade relativa a seus momentos de lançamento, respectivamente.

2. Ficção científica e representação da realidade

No início do século XX, a incipiente ficção científica como gênero literário era vista como inferior e subliteratura: suas narrativas eram consideradas de compreensão imediata, e seus temas, identificados por ícones e significados predeterminados e repetitivos (ALEXANDRE apud ROBERTS, 2018, p.11).

A ficção científica como gênero literário apareceu pela primeira vez em 1818 na obra de Mary Shelley intitulada “Frankenstein ou o prometeu moderno” e, desde então, vem evoluindo tanto dentro da própria literatura, como no audiovisual. O gênero lida com ideias relacionadas ao futuro, à ciência e à tecnologia e como esses aspectos influenciam a sociedade e/ou seus indivíduos. Um modo de entender suas características é entender que o gênero em si baseia-se em fatos científicos e reais a fim de construir uma narrativa ficcional.

O termo popular “science fiction” (tradução literal de “ficção científica” para o Inglês), ou “sci-fi”, surgiu em 1929 com Hugo Gernsback, criador da revista Science Wonder Stories, e “o aparecimento da expressão, que designa uma realidade que começa a ganhar forma, irá mais tarde permitir-lhe a conquista da sua independência” (Dufour, 2011).

Viagem à Lua, de George Méliès, lançado em 1902, é considerada a primeira obra de ficção científica (FC), ao contar a história do professor Barbenfouillis (o próprio Méliès), que convencia outros homens a ir com ele numa viagem exploratória

para a lua, onde encontram e enfrentam seres extraterrestres, conseguindo escapar ao descobrir que os inimigos viravam fumaça ao toque de um simples guarda-chuva. Podemos dizer que Méliès foi um precursor do gênero de FC, já que o próprio gênero em si ainda não estava consolidado, nomeado e enraizado na sociedade até então.

No cinema, por sua vez, a FC só fez sua estreia propriamente dita nos anos 1950, antecipada pelo “serial” (filmes divididos em episódios), existente desde 1910, principalmente de “space opera”⁵¹ (um tipo de aventura espacial fantástica) e pelos filmes de terror em voga nos anos 1930. Isso acontece porque até então as características específicas do que constitui a ficção científica dentro de um filme eram retratadas em segundo plano. Podemos tomar como exemplo Frankenstein (1931) e sua continuação A Noiva de Frankenstein (1935), ambos filmes de J. Whale, em que o foco se encontra muito menos no aspecto científico da narrativa do que na questão do monstro em si.

Na mesma década da consolidação do gênero propriamente dito, os grandes estúdios como Universal, MGM, Paramount, entre outros, sofreram uma enorme perda de poder, causando o fechamento de inúmeras salas de cinema. Os filmes eram produzidos em sua maioria por pequenas companhias, e eram, em muitos momentos, filmes de classe B (pouco orçamento), considerado um cinema marginal tanto de público, como economicamente. O gênero, no entanto, de uma maneira ou de outra, se tornava mais dominado pela mídia visual e pelo chamado “espetacularismo visual”.

O espetacularismo visual é um subgênero especial de cinema que se baseia na escala e grandiosidade, nos efeitos especiais, na criação de mundos alternativos visualmente imponentes, na concepção de acontecimentos e seres capazes de impressionar (ROBERTS, 2016, p. 515).

⁵¹ Space opera, precursor da FC. Para mais sobre o tema, ler DUFOUR, Éric. *O Cinema de Ficção Científica*, 2012.

Iniciou-se, por consequência, o surgimento de inúmeros subgêneros⁵², como a Era de Ouro, em voga principalmente na literatura entre 1940 e 1960, caracterizada pela preferência de um tipo de obra: a “FC hard”, com “narrativas lineares, heróis resolvendo problemas ou combatendo ameaças” (Roberts, 2016, p. 391), sempre em aventuras espaciais e/ou tecnológicas, aparecendo no cinema com obras como *O Dia em que a Terra Parou* (Robert Wise, 1951) e *A Guerra dos Mundos* (Byron Haskin, 1953). Já a “new wave”, subgênero primário entre as décadas de 1960 e 1970, trouxe consigo uma reflexão que, em sua popularidade, como enfatiza Roberts, era mais preocupada com conteúdo e ideias do que forma, estilo ou estética, reconsiderando o gênero da ficção científica sob a lógica dos três termos citados (2018, p.453), com filmes como *2001: Uma Odisseia no Espaço* (Stanley Kubrick, 1963) e *O Planeta dos Macacos* (Franklin J. Schaffner, 1968). Concluímos que a ficção científica explora suas narrativas inovando constantemente ao desenvolver inúmeros subgêneros com o passar das décadas, criando histórias que se tornaram obras clássicas, mesmo ao enfrentar obstáculos como a má visibilidade e a falta de recursos para a produção audiovisual.

Além de uma grande dificuldade de definir a FC, surgem ainda os debates sobre sua relação com outros gêneros, como a fantasia (ou ficção fantástica) que, por sua vez, relaciona-se com irrealidade, magia e monstros. Ramos defende que o público se perde no que realmente é a ficção científica, confundindo a figura do antagonista com a figura do monstro, pelo fato de o gênero estar tão interligado ao terror e à fantasia (2012, p.23). Dufour cita que “evidentemente, esta distinção entre FC e *fantasy* revela-se assim apenas uma distinção ideal, quer dizer, uma distinção-limite onde opomos o que, sendo de facto diferente, possui todavia, de certa forma, uma certa afinidade” (2011, p. 14).

Alguns dos maiores filmes da História, tratando-se de bilheteria, estão incluídos neste padrão de uma mistura de gênero, como, por exemplo, *Star Wars*,

⁵² A FC é o gênero com mais subgêneros, para se aprofundar sobre, ler ROBERTS, Adam. *A Verdadeira História Da Ficção Científica: Do Preconceito À Conquista Das Massas*, 2018.

que se passa “há muito tempo atrás, numa galáxia tão, tão distante” e que, apesar de apresentar grandes tecnologias e viagens espaciais clássicos de space opera, lida com um elemento nomeado de “a força”, explicitada narrativa e visualmente, a princípio, como um tipo de magia que vive dentro de algumas pessoas.

Atualmente a FC está no cinema, na TV, em quadrinhos e videogames, expandindo-se exponencialmente e cativando seus fãs com efeitos especiais cada vez mais elaborados. Mas, além do visual, pretendemos entender o contexto político-social das narrativas e como estes aspectos são pensados e explicitados no cinema, correlacionando-os com situações do nosso presente e da nossa realidade.

O acadêmico, crítico e novelista galês, Raymond Williams lembra que o realismo foi “uma palavra nova no século XIX. Era usada em francês desde a década de 1830 e em inglês desde a década de 1850” (WILLIAMS apud SUPPIA, 2016, p.168). Ele explica que o realismo⁵³ possui quatro definições distinguíveis que se desenvolveram ao longo dos séculos. São estas:

1. Termo para descrever historicamente as doutrinas dos realistas, em oposição às dos nominalistas;
2. Termo para descrever novas doutrinas do mundo físico como algo independente da mente ou do espírito, às vezes intercambiável com naturalismo ou materialismo;
3. Descrição da atitude de enfrentar coisas como elas realmente são, e não como gostaríamos que fossem;
4. Termo para descrever um método ou uma atitude na arte e na literatura – primeiro uma exatidão de representação e, mais tarde, um compromisso de descrever os acontecimentos reais e mostrar as coisas tais como realmente existem" (2016, p.168-169).

Dentro do contexto desse estudo, trabalhamos com a última definição, correlacionando este realismo específico com a maneira que a FC tem de simular isso de forma articulada dentro de um cenário hipotético futurista. Provavelmente é um dos gêneros mais hábeis neste quesito, mascarando a profunda e bem fundada reflexão da natureza humana com robôs, viagens no tempo e no espaço, batalhas

⁵³ Para se aprofundar na questão do realismo, ler SUPPIA, Alfredo Luiz Paes de Oliveira. *Realismo e cinema de ficção científica: equilíbrio delicado*, 2009.

interestelares, entre outros. “O sujeito autônomo e singular, legitimado pelo desenvolvimento tecnocientífico, e a idéia de futuro como produto das mudanças realizadas no presente fornecem o terreno fértil para a narrativa de ficção científica” (OLIVEIRA, 2003, p.182).

3. Perdidos no Espaço (Lost in Space)

Perdidos no Espaço, em suas diferentes versões, conta a história dos Robinson, uma típica família residente nos Estados Unidos, que é enviada em uma missão de colonização do espaço, sendo mandada a um planeta chamado Alpha Centauri em sua nave espacial, a Júpiter 2, para colonizá-lo e prepará-lo para receber a população da Terra, que por sua vez teria atingido níveis críticos ligados a questões de superpopulação. No entanto, sua nave é sabotada por um agente de um governo inimigo e acaba perdida em um local desconhecido, deixando-os, junto ao piloto, a um robô e ao agente, literalmente perdidos no espaço e obrigados a enfrentar diversos perigos para sobreviver.

Ao longo de mais de 50 anos, a história dos Robinson foi contada de diversas formas, tendo início com a série de TV dos anos 1960, que mostrava a família e sua rotina no espaço, com roteiros que possuíam uma narrativa muito focada no “problema da semana”, seguindo o que poderia se equiparar ao formato de sitcoms com uma puxada cômica em suas narrativas. Depois disso, em setembro de 1973, em uma produção conjunta de Hanna-Barbera e Fox, reimaginando Perdidos no Espaço para uma nova geração, foi lançado um episódio animado. A história obteve ainda um remake de longa-metragem em 1998 e, em 2004, uma tentativa de mais uma série live-action cujo piloto nunca foi comprado, ficando perdido por Hollywood. Apenas em 2018 a história da família de exploradores volta a ser contada através da série produzida pelo Netflix e que será melhor explorada mais adiante.

Criada e produzida por Irwin Allen, a versão original de Perdidos no Espaço surgiu em 1965, mantendo-se até 1968, e iniciou sua jornada televisiva em preto e branco, apesar de sua segunda temporada já ser apresentada com cores. Com o

total de três temporadas (e 83 episódios), surgiu numa época em que o subgênero da FC denominado “new wave” estava se estabelecendo entre os escritores e cineastas, porém não abandonando resquícios estéticos e narrativos utilizados pela famosa Era de Ouro.

No dia 15 de setembro de 1965 a primeira versão de Perdidos no Espaço, com o piloto “O Clandestino Teimoso” (“The reluctant stowaway”, no original), estreou na televisão em rede americana, fazendo extremo sucesso. O episódio, apresentado ainda em preto e branco, começa com um texto em tela explicitando a época em que se passa: 16 de outubro de 1997, cerca de 32 anos no futuro. Dentro de uma base americana repleta de computadores, uma voz narra: “Este é o começo. Este é o dia. Você está assistindo ao desenrolar de uma das maiores aventuras da história. O homem colonizando o espaço – além das estrelas”. E assim nos é apresentado o conceito e a base da história.

Pelo fato de o planeta Terra estar enfrentando superpopulação, é tomada a decisão da colonização do espaço sideral, começando por um planeta na órbita da estrela Alpha Centauri, para onde os EUA lançam a moderna e poderosa nave Júpiter 2 com a primeira família selecionada e treinada para dar início à colonização: os Robinson. Composta dos pais Dr. John Robinson (Guy Williams) e Dra. Maureen Robinson (June Lockhart) e dos filhos Judy Robinson (Marta Kristen), Penny Robinson (Angela Cartwright) e Will Robinson (Billy Mumy), os Robinson representam tudo que uma família perfeita “deveria ser”. Eram acompanhados ainda do Major Don West (Mark Goddard), o piloto. Allen inseriu também dois personagens importantes para o sucesso da série: o traiçoeiro Dr. Zachary Smith (Jonathan Harris) e o robô sem nome que acaba sendo adotado pelo jovem Will.

No episódio, a câmera passeia pelo interior da Júpiter 2, até que, de um compartimento escondido, sai o agente do governo inimigo. Dr. Smith sabotou o Robô enviado junto com a Júpiter 2 para auxiliar a família a fim de fazer com que a máquina destruísse a nave. A seguir, vemos a família em trajes prateados entrando na nave e sendo colocados num sono induzido, junto ao piloto Don West.

Uma série de eventos acaba por fazer com que o Dr. Smith acabe preso dentro da nave, inevitavelmente se tornando um passageiro e voando com os Robinson para o espaço. Quando uma chuva de meteoros tira a Júpiter 2 da rota e causa danos no seu único meio de transporte, Dr. Smith precisa acordar o piloto para ajudá-lo, assim como reconfigurar o Robô para que este não destrua a nave. Em meio a esses acontecimentos todos acabam sendo acordados e precisam lidar com o maior problema a seu alcance: parece que a chuva de meteoros os desviou de seu caminho e agora, percebem, estão perdidos no espaço.

Escrita por Matt Sazama e Burk Sharpless, o remake da série que manteve a essência de uma boa história de FC, porém adequou-se à época e trouxe um tom mais verídico para os acontecimentos da trama como um todo, foi lançado em abril de 2018 no Netflix. Agraciado narrativamente pela mesma família americana que dessa vez, vemos, não parece tão perfeita assim, e o Robô (agora aparentemente alienígena), com sua frase clássica “Perigo, Will Robinson!”, que surpreende com os efeitos especiais e background histórico, a série nos cativa até o final e nos faz querer logo a segunda temporada.

O foco central é também, claro, na família Robinson, composta pelo pai, o ex-militar John (Toby Stephens), pela mãe, a astrofísica Maureen (Molly Parker), pela filha mais velha e estudante de medicina Judy (Taylor Russell), pela filha do meio rebelde Penny (Mina Sundwall) e pelo filho mais novo sensível e genial Will (Maxwell Jenkins). Já o clássico Dr. Smith passa a ser uma mulher (Parker Posey), sendo uma mudança orgânica e bem interpretada.

O piloto de 2018, intitulado “Impacto”, começa com a família Robinson dentro da Júpiter 2 jogando cartas, uma situação em que parece haver uma tensão no ar ao tentarem esconder um certo caos explosivo ao redor, com o piloto automático tentando manter alguma estabilidade. Quando um objeto não identificado os atinge, faz com que haja um mau funcionamento e eles acabem caindo num planeta gélido. Ao perceber que caíram sobre uma superfície instável, precisam evacuar a nave rapidamente, e o primeiro grande obstáculo que enfrentam é o congelamento de

Judy no lago em que a nave afundara, tentando salvar células de energia para que eles sobrevivessem à noite extremamente fria.

O episódio trabalha muito com flashbacks para nos apresentar o contexto da história: quem são essas pessoas, como chegaram até ali e porquê. Neles, podemos ver também o desenrolar de questões climáticas e ambientais na Terra, que teria se tornado “irrespirável”, assim como o processo de seleção da família para a viagem espacial, tendo passado por testes escritos, físicos e psicológicos.

Na missão de resgate de Judy, em busca de magnésio para atravessar o gelo, Will acaba se separando de seu pai e descobrindo uma nave aparentemente alienígena caída no meio da floresta, o que o leva a encontrar vida também extraterrestre. Trata-se um robô de origem orgânica que, após ser salvo por Will, acaba por criar uma conexão com o menino, salvando-o de um incêndio na floresta, Judy do gelo e, no fim, todos, ao evitar que eles congelassem até a morte no alto da geleira.

No último flashback, são apresentados os personagens Don West e Dr. Smith. Nesse cenário, Don West não é o piloto da Júpiter 2, mas um mecânico na Resolute – uma estação espacial que carrega todas as Júpiteres (nessa versão não são apenas os Robinsons os enviados para o espaço), e a Dr. Smith é uma mulher que a princípio parece estar perdida. Provavelmente, ela não deveria estar ali, no meio de um ataque à Resolute por um robô (sim, o mesmo robô que salva Will e os Robinsons), acaba por roubar a identidade de um homem que teria sofrido ferimentos sérios. Vemos várias Júpiteres evacuando a Resolute enquanto o ataque ocorre e, no fim, tudo parece ser sugado para dentro de um buraco negro, acabando, então, o piloto da mais nova versão da clássica história de Perdidos no Espaço.

4. Analisando as séries e comparando suas realidades

Para analisar a forma como a FC se relaciona com a realidade como a conhecemos e carrega questões e elementos dos contextos de enunciação do seu

tempo, optei por analisar os pilotos da versão original e da versão de 2018 de Perdidos no Espaço porque estes revelam muito sobre estes aspectos específicos acima citados, podendo dar clareza sobre o tema central da pesquisa. São destacadas, aqui, quatro questões específicas a serem analisadas nas duas versões: a representação da família, o lugar das personagens femininas, a construção da personagem Dr. Smith e o Robô.

4.1. Os Robinson

Apesar da base de a história se manter e dos personagens serem os mesmos, observamos clara divergência na forma como assistimos à série de 1965 e a de 2018, tanto na parte narrativa quanto na parte estética. Podemos reparar, primeiramente, a diferente maneira como os episódios iniciam e apresentam seus personagens.

Em O Clandestino Teimoso (1965) temos um narrador explicitando verbalmente o contexto de forma linear, juntamente de uma explicação direta vinda de um personagem jornalista apresentando na televisão o porquê do projeto de exploração do espaço estar acontecendo (a superpopulação), junto com imagens dos Robinson prontos para embarcar, acenando felizes para as câmeras e claramente representando a clássica família americana, tão em voga nas décadas de 1950 e 1960.

Já em Impacto (2018), iniciamos a jornada dentro de uma nave (Júpiter 2) com uma família usando trajes modernos e jogando cartas, apenas para ver, em menos de cinco minutos, o desenrolar de eventos que acabam por derrubar os Robinson num planeta gélido e desconhecido, deixando-os à deriva sob circunstâncias extremas. Além da apresentação não ser linear, os motivos que os levaram a chegar até ali são apresentados ao longo do episódio em flashbacks, uma maneira muito mais fluida de seguir com a narrativa e que nos faz entender também detalhes como: neste remake os Robinson não são a única família a viajar para Alpha Centauri, a família não é tão perfeita assim e o motivo porque estavam indo estava

ligado a questões climáticas e ambientais que tornaram o planeta Terra praticamente irrespirável.

Enquanto em *O Clandestino Teimoso* o pai é apresentado como o líder, amado por todos, em *Impacto* o pai já é apresentado como “o cara com quem quase todos da família têm um problema”, especialmente a filha Judy, que faz questão de em certo momento do episódio pontuar que “talvez ele tenha se esquecido que ele não é o líder ali”.

Existe uma quebra de padrões, apesar da essência de a história se manter, além do aprofundamento de personagens numa visão mais real, com um background muito mais interessante para o Robô, uma mudança para Dr. Smith e uma maior visibilidade para as mulheres de um modo geral.

4.2. Personagens femininas

Este aspecto aponta para uma grande diferença entre as duas versões. No remake de 2018, pode-se observar, sem dificuldades, a forma como as personagens femininas possuem mais diálogos, mais importância e mais destaque do que as de 1965 – mesmo tratando-se de uma comparação apenas entre pilotos –, fato que se dá pelo mudança na sociedade que, apenas para começar, abandonou o “american way of life”, em tradução literal “o modo de vida americano”, conceito atrelado a aspectos como gênero, consumo, beleza e regras do que se precisa ter e ser para ser bem-sucedido e feliz. “[...] o cinema de Hollywood da década de 1950 passou a ser visto como um dos meios ideais para propagar ideias e comportamentos de uma sociedade em ascensão (FERNANDES, 2018)”.

Claramente o ideal do “american way of life” não compactuava com o ideal feminista, que por sua vez começou a crescer gradativamente, tendo tido, por exemplo, em 1968, uma série de intervenções, incluindo a primeira manifestação organizada pelo grupo New York Radical Women, episódio que ficou famoso pela queima dos sutiãs; e nasceu ainda os Women’s Studies ou os centros de estudos da mulher em ambiente acadêmico. Foi também na década de 1970 que, como cita

Mello (2017), “a tentação de quebrar e subverter essa espécie de parque de diversões só para meninos, cutucar foguetes fálicos e o imperialismo intergaláctico” foi praticamente irresistível para autoras como Joanna Russ, Ursula Le Guin, Octavia Butler, entre outras. Também na última década, o movimento feminista vem tomando proporções maiores com intervenções em passeatas, aumento de discussões on-line, na política, no trabalho e em aspectos, como, por exemplo, a representação da mulher dentro na literatura no audiovisual.

4.3. Dr. Smith

Isso influencia, ainda, outras mudanças entre as versões, como o lugar da personagem Dr. Smith. Além de ser interpretado por um homem na versão original, a personagem era inicialmente um agente do governo inimigo cujo principal objetivo era sabotar a nave espacial dos Estados Unidos, evitando assim que os americanos colonizassem o espaço.

Se levarmos em consideração o contexto histórico da época nos encontraremos diante da tensão entre Estados Unidos e União Soviética que, em meio à Guerra Fria, disputavam a corrida espacial. Concluimos, portanto, que uma das inspirações em Perdidos no Espaço se deve à idealização de que os EUA venceriam a corrida espacial e colonizaria o espaço, enquanto a União Soviética estaria ali para tentar impedir tal feito.

Por outro lado, o reboot nos traz Dr. Smith interpretado por uma mulher (Parker Posey), cujo objetivo era escapar do planeta Terra por motivos pessoais e se encontrava dentro da Rolute sem autorização para estar ali, tomando para si a identidade e a Júpiter do verdadeiro Dr. Smith quando a base é atacada. Se Jonathan Harris criou o personagem cômico-vilanesco, Posey cria uma personagem inspirada no original, mas, mesmo assim, completamente diferente.

4.4. O Robô

Podemos destacar, ainda, a forma como os robôs são apresentados em cada uma das narrativas, sendo um personagem importante para a história e estando fortemente ligado ao pequeno Will Robinson. Enquanto na versão original o Robô é construído por humanos e praticamente faz parte da nave, ou seja, os acompanha (aos Robinson) desde o planeta Terra, sua aparência física é simples e até mesmo tosca. Já no reboot de 2018, o Robô nos é apresentado como um alienígena que aparentemente também sofreu um acidente com sua nave e caiu naquele mesmo planeta, e que acaba se tornando emocionalmente ligado a Will após o menino salvar sua vida. Dessa vez, o Robô é extremamente moderno – até orgânico, possui habilidades como transformação do corpo (a princípio ele tem pernas parecidas com as de dinossauros e quatro braços, depois que analisa Will ele toma uma forma mais humanoide, com duas pernas e dois braços, sem garras) e demonstra o que nos parece com sentimentos humanos.

Observamos, ao comparar as famílias e toda a estrutura da história, que a versão original possui um tom mais leve, muitas vezes cômico (com exceção da primeira temporada), e até mesmo um toque fantasioso, com uma cabine para o sono autoinduzido em que ficam em pé sem nenhum tipo de apoio e trajes prateados brilhantes, porém claro baseamento contextual em acontecimento reais e atuais, especial e primeiramente na parte político-social do mundo e dos EUA como um todo. Já na versão de 2018, podemos observar uma maior seriedade na forma com que a obra é tratada, com um caminho bem mais focado nas especificidades da ficção científica em si e, portanto, na veracidade de questões científicas em geral, com trajes mais elaborados e modernos, até mesmo baseados em obras como *Interestelar* (2014), por exemplo, e objetos (nave, carros, dispositivos etc) muito mais adequados à ideia.

Figura 01 - Personagens da versão original de Perdidos no Espaço, 1965



Fonte: Perdidos no Espaço (1965)

Figura 02 - Família Robinson no remake do Netflix, 2018



Fonte: Perdidos no Espaço (2018)

Figura 03 - Cena de Interestelar, longa metragem, 2014



Fonte: Interestelar (NOLAN, 2014)

5. Considerações finais

É importante discutirmos sobre nossa sociedade, suas qualidades e defeitos como um todo, e uma significativa plataforma para tal feito é o audiovisual, área que possui grande alcance e considerável repercussão, principalmente na era da internet. Como pudemos observar ao longo deste artigo, a realidade como a conhecemos é trabalhada em gêneros além do documentário. A FC é não apenas capaz de gerar características para o nosso futuro inspiradas em obras do passado, mas também de utilizar-se de inspirações retiradas do nosso presente relativo, ou seja, ideias retiradas do presente ligado ao momento de escrita e produção de uma obra – como o contexto da Guerra Fria inspirou certos aspectos de Perdidos no Espaço, de 1965 – para criar situações num cenário futurístico.

Podemos nos encontrar imersos numa história que faz com que acreditemos que sua narrativa é supostamente irreal ou impossível de ocorrer, quando na verdade é baseada em aspectos que estamos observando e vivendo neste exato momento. Distopias, por sua vez, parecem se tornar cada vez mais comuns – pode isso ter a ver com o cenário político abalado em que muitas potências mundiais se encontram? Acredito plenamente que sim.

Dizer que acontecimentos ligados ao nosso passado e ao nosso presente, como, por exemplo, a forma americana de se viver entre as décadas de 1950 e 1970 num geral, mas também acontecimentos mais recentes, como a maior atenção para questões ambientais, mais discursos de aceitação de gênero, entre outros, não afetam a escrita e a produção audiovisual de conteúdos é negar que a realidade nos promove a capacidade para a criação de universos fictícios através de seus aspectos e acontecimentos reais.

A forma como Perdidos no Espaço, em 1965, representava as personagens femininas com muito menos falas demonstra a forma como mulheres eram vistas na época, assim como a maneira que o homem da família deveria ser o líder e, por fim, destacar-se mais. Em 2018 assistimos um cenário em que as mulheres são

igualmente importantes na narrativa, apresentando força e inteligência marcantes. Além disso é modificado o personagem que servia para representar o inimigo da nação, Dr. Smith, originalmente um espião da União Soviética, tornando-se apenas uma gênica manipuladora e egoísta.

Nosso presente, dentro da ficção científica, está simplesmente disfarçado em meio a névoa que é o espaço sideral, alienígenas, robôs super inteligentes etc, utilizando de lições observadas no agora para criar narrativas complexas, interessantes e, às vezes, multimilionárias, passadas num cenário hipotético, futurista e altamente tecnológico e talvez, como sociedade, devêssemos prestar mais atenção e prestigiar mais um gênero que possui a capacidade de nos representar e nossa realidade em suas narrativas de forma tão diferente, porém tão especial.

6. Referências

50 ANOS de Perdidos no Espaço: O Clandestino Teimoso. Sci-Fi do Brasil, 2015. Disponível em: <<https://scifibr.wordpress.com/2015/09/15/perdidos-no-espaco-o-clandestino-teimoso/>>. Acesso em: 13 de nov. de 2018.

CORRIDA Espacial. InfoEscola, Navegando e Aprendendo, 2015. Disponível em: <<https://www.infoescola.com/historia/corrida-espacial/>>. Acesso em: 12 de nov. de 2018.

CRÍTICA Perdidos no Espaço - 1 temporada. Plano Crítico, 2018. Disponível em: <<https://www.planocritico.com/critica-perdidos-no-espaco-1a-temporada-2018/>>. Acesso em: 13 de nov. de 2018.

CRÍTICA Perdidos no Espaço - A Série Completa (1965-1968). Plano Crítico, 2018. Disponível em: <<http://www.planocritico.com/critica-perdidos-no-espaco-a-serie-completa-1965-1968/>>. Acesso em: 13 de nov. de 2018.

DUFOUR, Éric. *O Cinema de Ficção Científica*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2012.

FERNANDES, Nathan. *Acredite na Ficção Científica*. Revista Galileu, Edição 322, 2018.

FERNANDES, Nathan. *O 'AMERICAN way of life' está atrelado a um padrão de beleza e gênero*". Revista Galileu O Globo, 2018. Disponível em:

<<https://revistagalileu.globo.com/Sociedade/noticia/2018/01/hollywood-paulo-cunha.html>>. Acesso em: 10 de nov. de 2018.

FLÁVIO, Lucas Martins. Luzes e Sombras na Ficção Científica: Heterotopia e Distopia na obra de George Lucas (1971-1977). Repositório Institucional, 2017. Disponível em: <<https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/18736>>. Acesso em: 6 de fev. de 2019.

MELLO, Marlova Soares - *Três leituras de ficção científica: uma dissertação sem título*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2017. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/172970>>.

OLIVEIRA, Fátima Regis de. *Ficção Científica: uma narrativa da subjetividade homem-máquina*. Tese de Doutorado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2002. Disponível em: <<http://periodicos.uff.br/contracampo/article/view/17364>>.

OVERBYE, Dennis. Cinquenta anos depois, "2001: uma Odisseia no Espaço" continua atual. Entretenimento Uol, 2018. Disponível em: <<https://entretenimento.uol.com.br/noticias/nytimes/2018/05/20/cinquenta-anos-depois-2001-uma-odisseia-no-espaco-continua-atual.htm?cmpid=copiaecola>>. Acesso em: 13 de nov. de 2018.

PERDIDOS no Espaço (1965). AdoroCinema. Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/series/serie-7373/>>. Acesso em: 4 de nov. de 2018.

PERDIDOS no Espaço (2018). AdoroCinema, 2018. Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/series/serie-18240/>>. Acesso em: 4 de nov. de 2018.

RAMOS, Renata Oliveira. *Distorção como artifício ou estratégia: o problema do real no gênero de Ficção Científica*. RCAAP. 2012. Dissertação. Disponível em: <https://www.rcaap.pt/detail.jsp?id=oai%3Arepositorio.ucp.pt%3A10400.14%2F12060>. Acesso em: 23 de mai. de 2018.

ROBERTS, Adam. *A Verdadeira História Da Ficção Científica: Do Preconceito À Conquista Das Massas*. São Paulo: Editora Seoman, 1º Edição, 2018.

SOUSA, Gonçalo. *Cinema documental: de onde vem o documentário?*. Mundo de Cinema, 2016. Disponível em: <<http://mundodecinema.com/documentario/>>. Acesso em: 6 de fev. de 2019.

SUPPIA, Alfredo - *Gêneros Cinematográficos e Audiovisuais: Perspectivas Contemporâneas*. São Paulo: Margem da Palavra, 1º Edição, 2016.

SUPPIA, Alfredo Luiz Paes de Oliveira - *Realismo e cinema de ficção científica: equilíbrio delicado*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Juíz de Fora,

2009. Disponível

em:<<http://ojs2.ufjf.emnuvens.com.br/lumina/article/view/21054/11429>>.

7. Filmografia

PERDIDOS NO ESPAÇO. *Lost in Space*. Episódio piloto: Impacto. EUA: Netflix, 2018.

Dir.: Neil Marshall. 1 hora. Disponível em:

<<https://www.netflix.com/watch/80117488?trackId=13752289&tctx=0%2C0%2Cfc6a0b23c3774743a514c1338eac65f668dbc5ed%3A3414a0e183de61f943fc95c4d7192adfad8534d2%2C%2C>>.

PERDIDOS NO ESPAÇO. *Lost in Space*. Episódio piloto: O Clandestino Teimoso.

EUA: CBS, 1965. Dir.: Irwin Allen. 49 min. Disponível em:

<<https://www.dailymotion.com/video/x2j9xb2>>.

SKAM: um olhar sobre o audiovisual para adolescentes

Isabella Braga de Luca Reis⁵⁴
bellalucareis@gmail.com

Resumo

O presente artigo propõe uma reflexão sobre o audiovisual voltado para adolescentes, investigando suas características e relevância para seu público-alvo. Para isso, baseia-se em diversos teóricos para explicar conceitos como adolescência, cultura adolescente, mundialização, cultura da convergência e identificação, elementos de extrema importância para a análise da série norueguesa Skam, adaptada para sete países, aclamada por fãs brasileiros e objeto de estudo desta pesquisa, buscando compreender os caminhos para a produção de um conteúdo adolescente de sucesso.

Palavras-chave: audiovisual, adolescente, séries, Skam, cultura adolescente.

Abstract

This article proposes a reflection on audiovisual geared towards adolescents, investigating its characteristics and relevance to its target audience. For this, it is based on several theorists to explain concepts such as adolescence, adolescent culture, globalization, convergence culture and identification, elements of extreme importance for the analysis of the Norwegian series Skam, adapted for seven countries, acclaimed by Brazilian fans and object of study of this research, seeking to understand the ways to produce a successful adolescent content.

Keywords: audiovisual, adolescent, series, Skam, adolescent culture.

⁵⁴ Trabalho orientado por: Pedro Curi (pedro.curi@espm.br)

1. Introdução

Em Oslo, na Noruega, uma adolescente bebe uma cerveja ao se arrumar sozinha para ir a uma festa. Em Roma, na Itália, uma menina tenta fazer novas amizades e, em Austin, nos Estados Unidos, outra menina discorda do seu namorado sobre festas e tradições escolares. Todas elas são versões diferentes da mesma personagem, protagonista da primeira temporada da série adolescente norueguesa Skam, adaptada para sete países e sucesso entre fãs brasileiros.

Em um mundo globalizado e tomando como ponto de partida a produção citada acima, este artigo busca refletir sobre o audiovisual voltado para o público jovem, procurando investigar sua relevância para a formação das identidades de seus espectadores e afirmando a responsabilidade social que os realizadores possuem ao produzir conteúdo para este nicho.

Para isso, primeiramente é preciso compreender a adolescência e o surgimento de uma cultura adolescente, que possibilitou a exploração de um mercado audiovisual centrado no jovem, propagando os ideais dessa juventude em escala global. Desse modo, inclui consumidores inseridos em culturas nacionais diferentes daquelas que majoritariamente exportam conteúdo, gerando um debate a respeito da criação de uma cultura de massa em meio a uma realidade local.

Assim, é imprescindível entendermos, em seguida, os conceitos de mundialização, cultura da convergência e identificação, visto que estes se relacionam com o contraste e a interação entre realidades globais e locais, abordam as consequências de um mundo conectado digitalmente e admitem a relevância da participação do espectador, capaz de interferir nas produções audiovisuais, que são moldadas de acordo com a aceitação de seu público-alvo. Tais conceitos contextualizam e possibilitam a enorme repercussão de Skam, objeto de análise da pesquisa em termos de linguagem, narrativa, estratégia de exibição e adaptações em seus remakes, com o objetivo de relacionar essas questões com o que os jovens brasileiros esperam de um conteúdo adolescente.

2. Adolescência: do surgimento à criação de uma cultura adolescente

Simplificadamente, a adolescência é hoje descrita como um período de transição entre a infância e a vida adulta. Segundo o historiador Philippe Ariés (1986), essa etapa do desenvolvimento humano pôde ser pressentida a partir do século XVIII, por meio da literatura e de instituições sociais como o Exército, e foi consolidada apenas no final do século XIX, sendo o século XX reconhecido como o século da adolescência, quando esta se tornou objeto de maior interesse para os estudiosos.

Em 1904, Granville Stanley Hall publicou *Adolescence: Its Psychology and Its Relations to Physiology, Anthropology, Sociology, Sex, Crime, Religion and Education*, obra fundadora dos estudos sobre a adolescência. Sua teoria defendia que a adolescência representava uma fase de “tempestade e tensão” e, por isso, os jovens demandavam uma proteção especial (CALIGARIS, 2000; GROSSMAN, 2010; SENNA e DESSEN, 2012).

Após a publicação de Stanley Hall, outras teorias desenvolvimentistas foram elaboradas por antropólogos, sociólogos e psicólogos, como Erik Erikson e Margareth Mead. Erikson afirmava que todas as fases da vida possuem suas crises inevitáveis, e a da adolescência seria caracterizada pela busca de uma identidade pelo indivíduo, influenciado por suas interações com o outro. Mead, por sua vez, defendia que o adolescente é moldado pelo ambiente social no qual está inserido, sendo influenciado tanto por seus pais e amigos, quanto pela cultura como um todo (SENNa e DESSEN, 2012).

Desde 1950, já era perceptível o quanto esses adolescentes se agrupavam de acordo com suas personalidades e estilos. As amizades eram formadas por causa dos fatores em comum entre eles, e a enorme semelhança entre os membros de um grupo os transformava em um ótimo público-alvo para as indústrias. Nesse contexto, surgiu então uma “cultura adolescente”, feita por adultos para o consumo de adolescentes.

No cinema, o primeiro filme juvenil de grande sucesso foi *Juventude Transviada* (1955), estrelado por James Dean, símbolo da rebeldia estereotipada de um adolescente. Segundo Bueno (2016), inicialmente o filme havia sido produzido voltado para o público adulto e só ganhou sua classificação de filme juvenil após ter atraído grande público adolescente. Nesse período, o cinema clássico hollywoodiano enfrentava um declínio de produção, o que representou uma oportunidade de crescimento para os filmes B, produções de baixo orçamento que buscavam apenas o entretenimento da juventude, sendo depois denominadas “teenpictures”. Além disso, os filmes B ficaram conhecidos como “cinema exploitation”, uma vez que exploravam excessivamente a publicidade para a divulgação da obra, apostavam em um público altamente segmentado e abordavam temas considerados sensacionalistas e oportunistas (BUENO, 2016). Assim, o investimento em teenpictures logo se tornou uma fórmula para o sucesso, o que os elevou à condição de blockbuster.

Na televisão, um dos primeiros registros de programa voltado para adolescentes é o *TV Teen Club* (1949 – 1954), lançado nos Estados Unidos como uma tentativa de entreter o jovem o mantendo distante das tentações e perigos das ruas (COUTINHO, 2016, p. 24). No entanto, foi somente na segunda metade da década de 1980, durante a era multicanal descrita por Mittell (2010), que a TV teen ganhou mais expressão, em consequência do surgimento da TV a cabo, que possibilitou a segmentação do conteúdo voltado para nichos específicos, com a criação de canais como MTV, Nickelodeon e Disney Chanel.

Nesse contexto, surgiram então os “teen dramas”, séries dramáticas que abordam o adolescente em fase escolar, focando em temas como amizade, família e relações amorosas. Esse gênero foi primeiramente visto com a série *Beverly Hills, 90210*, lançada em 1990 pelo canal Fox, e consolidada após a criação do canal The WB, em 1995, que tinha como público-alvo uma faixa etária de 12 aos 34 anos (COUTINHO, 2016, p. 30). Segundo Aubrun e Grady (2000), nessas séries os adolescentes são retratados como “super indivíduos” ou “modelos do que os adultos

americanos gostariam de ser” (VAN DAMME; VAN BAUWEL, 2010). Assim, esses jovens geralmente resolvem seus problemas sem a ajuda de adultos, aprendendo com seus erros e conflitos, amadurecendo ao longo da série.

Principalmente nos anos 2000, o avanço tecnológico provocou alterações nos hábitos de consumo de mídia, tendo um grande impacto na cultura juvenil. Com o surgimento da internet e, posteriormente, do vídeo sob demanda, as séries adolescentes passaram a ser fortemente consumidas via *downloads* ou *streamings*, o que possibilitou não só que esses jovens pudessem escolher o momento de assistir o que quisessem, mas que também tivessem fácil acesso ao conteúdo produzido em outros países e que muitas vezes não eram exibidos na programação dos canais disponíveis em sua TV nacional.

É nesse período de forte globalização que este artigo propõe analisar características que permeiam a produção de séries adolescentes, procurando compreender como estas influenciam o adolescente contemporâneo. Considerando que esta fase da vida ainda é entendida por muitos como um momento de dificuldades, alterações de humor e construção da personalidade, o audiovisual consumido por eles ultrapassa o entretenimento e contribui para a construção do indivíduo.

3. Séries teen de um ponto de vista mercadológico e social

O processo de mundialização associado à proliferação de novas tecnologias e telas proporcionou um cenário que favoreceu a criação e o desenvolvimento de um conteúdo que dialogasse com diferentes países. Isso porque, segundo o sociólogo Renato Ortiz (2000), a mundialização extrapola o caráter econômico e tecnológico apontado pela globalização e corresponde às mudanças estruturais dentro de uma sociedade, sob o aspecto cultural. Assim, uma produção cultural de massa pode apresentar escalas globais, e as culturas de diferentes países constantemente entram em contato umas com as outras, devido à padronização do consumo e à facilidade de acesso ao conteúdo através da internet.

Com isso em mente, é possível compreender que a maneira como ocorre o contato entre as culturas dos países obedece a uma lógica mercadológica ditada pelas grandes nações, que exportam seu estilo de vida da mesma forma que exportam produtos. Dessa forma, de acordo com Ortiz, apesar de cada cultura possuir a capacidade de reinterpretar os elementos estrangeiros, refletir sobre mundialização significa, de certa forma, se opor à ideia de cultura nacional (ORTIZ, p.116). No artigo “Globalização, cultura e sociedade de informação”, Rodrigues, Oliveira e Freitas discorrem sobre o assunto, alegando que:

As culturas nacionais e regionais tentam manter-se e atuar socialmente, resistindo ao predomínio da sociedade global. Reconhece-se que a cultura popular vem persistindo, mas tende a ceder espaço para a cultura de massa, ditada pela globalização, onde os valores, hábitos e costumes locais vêm sendo substituídos por outros novos e necessários para o indivíduo adaptar-se às regras sociais vigentes (RODRIGUES et al., 2001, p.105).

Portanto, a territorialidade de alguns países é fragilizada por uma sociedade globalizada e uma cultura mundializada, e por mais que eles resistam com sua cultura local, aspectos globais são inseridos em seus hábitos e padrões de consumo, em uma tentativa de serem aceitos nessa sociedade. Considerando que adolescentes possuem o hábito de se reunir em grupos, algo altamente explorado pela indústria, é compreensível o quanto a mundialização os afeta, potencializando a conformidade de consumo de um grupo regional a uma escala global. Os adolescentes fãs de rock dos Estados Unidos se vestem da mesma forma que os fãs de rock do Brasil, enquanto escutam as mesmas músicas em seus celulares e assistem às mesmas séries em seus computadores, apesar de atribuírem significados diferentes a elas de acordo com suas vivências locais.

Compreender a relevância da mundialização para a cultura adolescente nos leva a outra questão pertinente quando debatemos sobre esse grupo social: a identificação. Segundo Hoffner e Buchanan (2005), as pessoas possuem a necessidade de formar conexões com outras, e a televisão fornece à sua audiência

diversos seres humanos para estabelecer essas conexões, uma vez que o espectador é capaz de se familiarizar com os personagens, criando uma preocupação com eles ou até mesmo um desejo de ser como eles.

Uma das definições comumente explicadas sobre a identificação se refere à forma como um indivíduo se coloca no lugar do personagem, compartilhando das experiências e sentimentos dele ao se identificar com suas vivências. Conforme Jonathan Cohen (2001) afirma em sua pesquisa, o indivíduo acaba adquirindo a identidade do personagem, e essa identificação é fluida, temporária e pode variar de intensidade dependendo da narrativa. Uma definição de identificação mais duradoura é a “wishful identification”, que diz respeito ao desejo ou tentativa de ser ou agir como um personagem (HOFFNER; BUCHANAN, 2005).

Outra categoria de identificação defendida por Graeme Turner em seu livro “Cinema como prática social”, com base em Jacques Lacan e Dudley Andrew, está relacionada com a “fase do espelho”, na qual uma criança passa a reconhecer a si mesma e, assim, começa a construir sua identidade. Desse modo, Turner recorre a uma citação extremamente relevante de Andrew:

“Nossa fascinação pelos filmes agora é considerada não tanto uma fascinação com determinadas personagens e enredos quanto uma fascinação pela imagem em si mesma, baseada numa primitiva ‘fase do espelho’ de nossa evolução psíquica. Assim como fomos confrontados com a gloriosa visão de nós mesmos no espelho, quando crianças, agora nos identificamos com a apresentação gloriosa de um espetáculo na tela” (ANDREW apud TURNER, 1997, p. 115).

Ou seja, um fator atrativo do audiovisual é a capacidade de retratar a nós mesmos, provocando-nos experiências que influenciam na construção de nossa identidade por meio de narrativas e personagens que representam uma extensão de quem somos. Assim, esses personagens podem oferecer sugestões de maneiras que os espectadores podem agir diante de certas situações, fazendo com que eles incorporem características de seus personagens favoritos em suas identidades.

Considerando que os adolescentes são indivíduos em fase de construção e desenvolvimento de suas identidades, é natural que estas questões sobre identificação sejam ainda mais relevantes para eles, que estão mais aptos para receber repertório que influenciará seus hábitos, crenças e visões de mundo. Refletir sobre a relevância da identificação atenta para o cuidado e responsabilidade social que uma produção audiovisual adolescente possui para dialogar com seu espectador e analisar os aspectos que agradam e se enquadram com esse público significa uma preocupação em compreendê-lo.

Assim, por ser capaz de provocar mudanças de opiniões por meio de seus personagens, muito se discute a respeito da função educativa do audiovisual, principalmente em uma sociedade mundializada, na qual é possível estabelecer conexão com adolescentes pertencentes a diferentes países e culturas, mas que compartilham os mesmos hábitos e preferências. Com uma sociedade pautada nas mesmas questões, as fronteiras para o audiovisual são reduzidas, potencializando a relevância de uma série distribuída pela internet.

Ao mencionar a internet, seguimos adiante para outra forte característica do conteúdo de mídia adolescente: a cultura da convergência. Mesmo antes das inovações tecnológicas que influenciaram e moldaram a forma de consumo audiovisual nos tempos atuais, os jovens já eram considerados engajados com o conteúdo que os interessava, responsáveis por melhor receber uma cultura de massa e difundi-la para outros públicos (CURI, 2015, p. 116).

A convergência significa uma mudança provocada não só por alterações tecnológicas e industriais, mas principalmente culturais e sociais na forma de circulação da mídia. Um mesmo conteúdo circula fluidamente de maneiras diferentes em diversas plataformas de mídia, necessitando da participação ativa de consumidores que transitam entre essas mídias em busca de uma experiência de entretenimento completa por meio das informações complementares. Assim, ao estimular que o espectador procure as novas informações e faça conexões entre elas, a cultura da convergência renova franquias e sustenta a fidelidade do

consumidor, justamente por “oferecer novos níveis de revelação e experiência” (JENKINS, 2009, p. 138).

Essa transformação cultural proposta pela convergência possibilitou a criação de uma narrativa transmídia, definida por Henry Jenkins como:

[...] a arte de criação de um universo. Para viver uma experiência plena num universo ficcional, os consumidores devem assumir o papel de caçadores e coletores, perseguindo pedaços da história pelos diferentes canais, comparando suas observações com as de outros fãs, em grupos de discussões on-line, e colaborando para assegurar que todos os que investiram tempo e energia tenham uma experiência de entretenimento mais rica (JENKINS, 2009, p. 49).

Dessa forma, o domínio de redes sociais auxilia no sucesso da distribuição e consolidação de narrativas transmídias, que se completam não só por sua exibição em vários meios, mas também pelas discussões que elas provocam entre seus consumidores. Nesse sentido, a relevância do adolescente como público ideal se destaca novamente, visto que eles compõem uma parcela da população extremamente conectada, apresentando um comportamento definido como multicanal, digital e global, com uma preferência em navegar em redes sociais (CURI, 2015, p. 119-122).

Sendo assim, a convergência se tornou uma estratégia comumente utilizada em séries adolescentes, que buscam inovar em sua narrativa, abrangendo diversos canais para explorar além do texto fonte, estando presente nas mídias acessadas pelo seu público-alvo. Esse prolongamento do contato do espectador com a obra estimula o comportamento de fã. Em uma visão contemporânea abordada por Pedro Curi (2015), a ideia de fã se refere a espectadores que são consumidores ativos, uma vez que “não procuram apenas entender o que diz um texto, mas buscam conectá-lo com suas vidas e experiências em um nível bem diferente e mais intenso que a leitura comum”, podendo até mesmo se apropriar desse texto, ressignificando-o.

Com os conceitos de mundialização, identificação e convergência em mente, é possível analisar o objeto de estudo deste artigo, a série adolescente norueguesa

Skam, fruto da cultura adolescente nos dias de hoje. Assim, o próximo capítulo se dedicará a realizar uma análise dessa série, estabelecendo conexões com nossa cultura e os conceitos aqui expostos, procurando compreender o impacto desta para seu consumidor.

4. Skam: um novo audiovisual adolescente

No dia 22 de setembro de 2015, a emissora estatal norueguesa NRK exibiu online o primeiro clipe da série Skam, termo que em Português significa “vergonha”. Com temática adolescente, a série criada por Julie Andem se tornaria mundialmente reconhecida somente em sua terceira temporada, exibida em 2016. Skam retrata o cotidiano de adolescentes de uma escola de classe média em Oslo, abordando conflitos como relacionamentos amorosos, amizade, confiança e autoestima.

Para escrever o roteiro, Julie Andem ouviu dezenas de adolescentes noruegueses, em uma tentativa de melhor compreendê-los para retratá-los. Conforme afirmado anteriormente, a cultura adolescente é produzida por adultos, voltada para o consumo do público adolescente. Para a criação de qualquer conteúdo, é importante conhecer as características, dramas e gostos de seu público-alvo. No entanto, adultos geralmente acreditam que entendem da cultura adolescente por terem sido jovens um dia e retratam seus personagens inspirados em suas experiências, marcadas por um saudosismo e idealismo, e assim acabam perdendo algumas características típicas de cada nova geração que surge. A pesquisa de Andem possibilitou romper com esse furo geracional, e a voz dos adolescentes entrevistados deu força à construção de roteiro da série, aclamada por jovens de diferentes países que alegam se identificar com os personagens noruegueses.

Outro fator que comprova a autenticidade de Skam é sua maneira de ser exibida. Cada episódio era dividido em clipes que eram lançados em um site da emissora na internet no momento em que a história se passava, como se fosse ao vivo. Assim, o clipe da protagonista na sala de aula em uma segunda feira, às 9h37,

ia ao ar exatamente nesse horário em Oslo, e somente no final da semana o compilado de clipes era publicado no site e exibido no canal NRK como um episódio completo, de geralmente 20 a 30 minutos de duração. Além disso, os personagens possuíam perfis em redes sociais como o Instagram, no qual publicavam Stories de festas e fotos de seu dia a dia, permitindo que os espectadores acompanhassem suas vidas. As mensagens trocadas pelos personagens durante a série também eram publicadas no site oficial, como um conteúdo complementar.

Assim, a série construiu um universo adolescente que fluía por diversas plataformas de mídia, tornando-se uma narrativa transmídia que fez com que o espectador se conectasse melhor com o personagem, que se tornou cada vez mais real. Nesse sentido, é possível compreender como a série utilizou a cultura da convergência como uma estratégia para promover não só fidelidade ou uma experiência mais completa, mas também maior identificação do seu público com a narrativa.

Ainda em busca de uma maior identificação, a série procurava usar uma linguagem e estética que se aproximavam do jovem. Os planos fechados com câmera na mão criaram um visual certas vezes instável e íntimo, ao passo que a edição era ritmada de acordo com uma trilha sonora repleta de sucessos do pop mundial. São inúmeras cenas longas de silêncio, ou apenas de um personagem comendo um lanche ou navegando na internet. Não há pressa para desenvolver os diálogos, existe um tempo reservado para que se tenha a ideia de que os personagens estão pensando no que vão dizer. Essas escolhas também aproximaram a série de um realismo, ao contrário do universo fantasioso ou dos “superjovens” retratados em produções norte-americanas.

Cada temporada da série possui cerca de dez episódios sobre um protagonista lidando com seus dramas internos, o que nos leva a percepções diferentes sobre os personagens ao longo das temporadas, não só por conhecê-los mais intensamente, mas também porque parte do protagonismo está relacionada ao ponto de vista de cada personagem. Assim, o que entendemos de algum personagem em alguma

temporada é influenciado pela visão do protagonista em questão a respeito desse personagem.

A primeira temporada, por exemplo, é protagonizada por Eva, uma menina que perdeu sua melhor amiga ao se apaixonar e iniciar um relacionamento com o namorado dessa amiga. Eva é apresentada como uma menina insegura, tímida, triste e com dificuldades para fazer novas amizades. Jonas, seu namorado, é mais confiante, possui o ar de adolescente cheio de convicções, critica o comportamento de outros jovens que mais se preocupam em organizar festas e desdenha de Eva em alguns aspectos, além de alegar que ela precisa fazer novas amigas.

A série é iniciada com um texto sobre capitalismo escrito por Jonas, trata-se de uma redação feita para uma avaliação da escola que ele lê para saber a opinião de Eva enquanto o casal conversa sobre suas notas. Durante a narração do texto, vídeos de jovens se divertindo são exibidos, em uma estética de vídeos caseiros feitos pelo celular, revelando desde o primeiro minuto que Skam possui a preocupação de retratar o adolescente com leveza e seriedade ao mesmo tempo, dando importância aos seus dramas e à sua busca por identidade e diversão. O jovem aqui não é inconsequente, pelo contrário, todos possuem consciência de seus atos. Além disso, a estratégia de usar vídeos caseiros que teriam sido feitos por jovens demonstra o comprometimento com o realismo e coloca o adolescente como central mais uma vez, sendo este capaz de produzir conteúdo.

Ao longo da temporada, Eva faz amizade com Noora, Vilde, Chris e Sana, seguindo a narrativa dos “rejeitados” que se unem. De início, elas possuem como objetivo comum organizar um grupo para se preparar para as festas de formatura do ensino médio, uma vez que na Noruega os jovens têm o costume de formar um grupo, alugar um ônibus, decorá-lo, organizar festas nele e rodar pelo país em busca de outras festas. Essa é a cultura do *Russ Bus*, hoje conhecida por jovens de diversos países que assistiram Skam e criticada por personagens como Jonas. No entanto, o foco do que originou a união entre as meninas é substituído pela amizade que elas constroem, o que não é surpresa alguma, considerando que a única que

realmente se importava com o Russ Bus era a Vilde, as outras somente aproveitaram a oportunidade para participar de um grupo social.

Cada uma delas possui sua particularidade: Noora costuma defender outras mulheres, se colocando como feminista; Vilde se preocupa com questões como popularidade, meninos e se incomoda com seu corpo; Chris procura sempre apoiar seus amigos, ela foi a responsável por trazer Sana ao grupo, uma muçulmana cheia de atitude que muito nos ensina a respeito de religião. Assim se forma o girl squad, um elemento que dá forças à série, uma vez que uma amizade sólida feminina é algo que agrada ao público. No final da temporada, Eva conclui que o melhor a fazer é terminar seu namoro, mesmo tendo sentimentos por Jonas. A menina percebe que não vale a pena viver insegura, que ela deve cuidar de sua autoestima e buscar sua identidade sem a influência de um namorado.

As temporadas seguintes são protagonizadas por Noora, Sana e Isak, um menino que se descobre homossexual, e abordam temas como abuso sexual, depressão, intolerância religiosa e homofobia. Assim, a série consolida sua preocupação com a representatividade e fomenta discussões relevantes entre seus fãs.

5. Da Noruega para o mundo: uma análise dos remakes de Skam

No dia 10 de novembro de 2017, Julie Andem anunciou em seu perfil pessoal do Instagram que a NRK havia vendido os direitos da série para a realização de remakes. Em seu comunicado, Andem explica que, apesar do sucesso mundial, Skam havia procurado retratar adolescentes noruegueses, mas que foi impossível não notar a necessidade de um conteúdo adolescente que sugerisse a discussão de tópicos como doenças mentais, abuso sexual e orientação sexual no mundo inteiro, o que aponta a autorização dos remakes não só como uma escolha mercadológica, mas principalmente ideológica. Andem finaliza a publicação afirmando que precisaria da ajuda dos fãs para construir o futuro da série, alegando que Skam não é apenas uma série dramática, mas sim um evento e uma comunidade na qual

todos fazem parte e contribuem para que ela exista, e conclui com a frase “vamos mostrar para adolescentes de todos os lugares que eles não estão sozinhos”⁵⁵.

Deu-se início ao processo de adaptação criativa da série para outros países, em sua maioria europeus. França, Itália, Alemanha, Espanha, Holanda, Bélgica e Austin, nos Estados Unidos – a versão americana foi produzida e dirigida por Julie Andem, que optou por se responsabilizar pelo remake realizado fora do continente europeu –, apostaram no sucesso da série e produziram suas versões. Assim, Skam se transformou em um produto transnacional, podendo ser considerado um formato televisivo, em razão da sua inovadora maneira de exibição e relação com as redes sociais, estratégias que também foram exploradas nos remakes.

As adaptações possuem a mesma narrativa e linguagem, utilizando até mesmo a decupagem do original em algumas cenas e realizando adaptações sutis como nomes dos personagens e adequação à cultura local – não faria sentido uma trama em volta do *Russ Bus*, característica da cultura norueguesa.

A falta de mudanças no roteiro parecia ser uma aposta segura para os realizadores da série, o conteúdo conquistaria novos espectadores e agradaria os fãs, uma vez que se esperava que estes exigissem fidelidade ao produto original. No entanto, ocorreu o oposto, os fãs clamavam por algo diferente e reclamavam das “cópias exatas e sem originalidade”, e até mesmo sua fidelidade à série e curiosidade em relação à cultura de outros países não foram o suficiente para impedi-los de abandonar versões como Skam France, por exemplo, a pioneira entre os remakes. Ela foi criticada não só por sua falta de originalidade, mas também pelos cortes dos silêncios característicos da série, acelerando suas temporadas e alterando o tempo dos personagens.

Essa repercussão negativa provocou nos realizadores a coragem para alterar partes do enredo para criar algo novo e que se aproximasse ainda mais dos costumes locais, mantendo a mensagem original da série. Para sua terceira temporada, Skam France deu uma repaginada e foi elogiada por suas alterações,

⁵⁵ Publicação Julie Andem em seu perfil pessoal no Instagram em 10 de novembro de 2017, visto em 26 de novembro de 2018.

ainda que sutis. Os outros remakes se basearam na experiência francesa e propuseram ousar mais em suas adaptações, mesmo sem fugir dos pontos relevantes e plot twists do roteiro original, mantendo os tópicos de discussões promovidos pela série.

A personagem que mais foi alterada entre as versões é a Chris, que teve sua orientação sexual modificada em alguns roteiros para explorar a bissexualidade na série. Na versão norte americana, uma personagem foi acrescentada, uma amiga de Jonas que tem sentimentos por Eva, tornando-se uma variação do personagem Isak e abordando a homossexualidade por meio de uma personagem lésbica.

Ao analisar os remakes, é possível perceber, devido à ausência de grandes modificações, que a identidade cultural dos adolescentes nesses países é muito semelhante, e não só por serem em sua maioria do mesmo continente, mas pela mundialização em si, visto que os fãs brasileiros se identificam com os personagens. Vemos os mesmos comportamentos embalados por uma trilha sonora majoritariamente formada pelos gêneros pop e indie, de origem norte-americana e britânica, seguindo a tendência das músicas mais famosas no mundo atualmente. Em alguns momentos, músicas nacionais são incluídas, agregando valor à cultura local. No geral, as diferenças são sutis, reveladas por meio de pequenos elementos da narrativa e da atuação dos atores.

Dessa maneira, comprovamos o quanto a mundialização favoreceu o sucesso de Skam, que pôde se conectar com adolescentes de diversos lugares do planeta por meio da identificação com alguns personagens e situações vividas por adolescentes, em uma série repleta de elementos dessa cultura adolescente como um todo, facilitando sua adaptação para outros países. Ao criar um universo utilizando artifícios como as redes sociais, presentes na vida de adolescentes do mundo inteiro, Julie Andem possibilitou que os fãs imergissem na história, seja ela contada na Noruega ou na Bélgica.

6. Skam no Brasil

Apesar da inexistência de um remake brasileiro da série, sua relevância para o Brasil é inegável, perceptível por meio de seus fãs. Organizados na internet por meio de perfis em redes sociais, há um grupo que legenda os episódios e os disponibiliza em seu site, Portal Skam Brasil, direcionando o espectador para as plataformas em que publicaram os episódios. Além disso, eles atualizam os fãs com notícias dos bastidores e informações sobre o elenco, um trabalho que é feito gratuitamente. No Facebook, o Portal Skam Brasil possui uma página com mais de 160 mil curtidas e um grupo com 89.603 membros, no qual publicam discussões sobre a série.

Como parte da elaboração deste artigo e com o intuito de compreender melhor a relevância da série para estes membros, foi realizada uma pesquisa que obteve 251 respostas. Ao serem perguntados sobre os maiores atrativos e diferenciais da série, muito se disse a respeito do realismo, identificação, discussão de temas importantes e até mesmo da linguagem, além, é claro, do formato em que a série é apresentada e sua interação com as redes sociais. Em algumas respostas, compararam a série com um documentário, alegando que às vezes até esquecem que estão assistindo a uma ficção. A estética os agrada, junto com a cultura apresentada, principalmente porque se difere das produções norte-americanas, das quais já estão saturados. E, mais importante, a respeito da identificação e dos temas, muitos fãs alegaram que a série os agradava por representá-los, introduzindo situações que eles viveram ou que poderiam viver facilmente, mesmo vindo de um país com uma cultura diferente da deles. Além disso, houve respostas que afirmavam o quanto ver algumas questões na trama os ajudaram a se compreender e a lidar com alguns problemas de suas vidas, servindo como uma inspiração.

O questionário revelou ainda mais o empenho dos fãs em relação à série, que não se limitavam a respostas curtas e demonstravam interesse em debater sobre Skam, revelando até mesmo questões pessoais que diziam respeito à sua relação com a série. Assim, ao evidenciar a conexão dos fãs brasileiros com um conteúdo

estrangeiro, a pesquisa indicou a existência de um espaço propício para produções audiovisuais adolescentes no Brasil.

7. Considerações finais

Skam soube aproveitar todos os elementos da cultura adolescente e do contexto sociocultural em que estamos inseridos atualmente, utilizando uma estratégia de exibição adequada à obra e ao seu público-alvo. Essa junção fez com que a série demonstrasse com êxito toda a sua preocupação em estabelecer um diálogo com o espectador, ao procurar entendê-lo e representá-lo. Pode-se dizer que grande parte do resultado positivo do trabalho dos realizadores da série se deve à pesquisa, que possibilitou o conhecimento do jovem e do mercado audiovisual como um todo. Mais do que um sucesso econômico, Skam se coloca como um sucesso cultural, por entregar um produto tão relevante para seus fãs por causa dos personagens bem construídos e das mensagens transmitidas ao longo das quatro temporadas e de seus remakes, provas de seu triunfo e extensões deste.

Na pesquisa citada anteriormente, foi perguntado sobre o que mais os interessava nos remakes, e a maioria das respostas obtidas mencionava as adaptações às culturas locais, demonstrando o interesse dos fãs por ver a história inserida em outros contextos, analisando as semelhanças e diferenças presentes em cada versão. Quando perguntado se eles gostariam de ver uma versão brasileira da série, 83,3% responderam que sim, apontando para a necessidade de assistir a um conteúdo adolescente nacional que os agrade.

Inúmeras discussões sobre a série em redes sociais e em grupos de fãs no WhatsApp, fanfics publicadas em sites na internet, a presença de vídeos “Se Skam fosse brasileiro” no YouTube e até mesmo a exibição de alguns episódios da série em uma mostra de cinema norueguês realizada no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB)⁵⁶ reafirmam essa necessidade. O conteúdo que os fãs produzem com base

⁵⁶ Mostra promovida pela Embaixada da Noruega em Brasília e o Consulado Geral da Noruega, com exposições do cinema norueguês atual no CCBB, entre os dias 28 de novembro à 10 de dezembro de 2018 no Rio de Janeiro, e 05 de dezembro à 17 de dezembro de 2018 em São Paulo. Foram exibidos

em Skam revela não só o engajamento e curiosidade destes, mas também a falta de uma representatividade para eles no audiovisual brasileiro. Atualmente, a única série adolescente de sucesso produzida no país é Malhação, exibida tradicionalmente na Rede Globo desde 1995, com narrativas pouco inovadoras e temporadas bastante semelhantes umas das outras. Uma exceção que fez sucesso nos últimos anos foi “Malhação: viva a diferença”, de 2017, que teve seu foco na amizade de cinco meninas, contrariando o habitual foco em um casal protagonista, característica do seriado.

O Brasil não possui o costume de investir em narrativa seriada voltada para o público adolescente, apesar do forte público formado por esse nicho. Os motivos para isso podem incluir desde a falta de um interesse sólido por parte dos produtores, dificuldades de realização, como captação de recursos e definição do meio de exibição ideal, ao receio quanto a um retorno financeiro. Uma análise de Skam revela como é possível fazer algo grandioso com pouco: investimento de baixo orçamento de uma emissora estatal, exploração de recursos como a internet e, principalmente, uma boa história. Entender os elementos que fazem com que uma série norueguesa conquiste fãs ao redor do mundo e compreender o que esses fãs mais apreciam neste tipo de conteúdo significa o primeiro passo para uma pesquisa ainda maior, que busca alterar os costumes audiovisuais presentes no Brasil ao nos cercar de referências para nos aventurarmos na produção de séries adolescentes capazes de gerar identificação com seu público, retratando o jovem brasileiro.

8. Referências

ARIES, Philippe. História social da criança e da família. Tradução Dora Kuksmao. 2ª ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

BUENO, Zuleika de Paula. Leia o livro, veja o filme, compre o disco: a formação do cinema juvenil brasileiro / Zuleika de Paula Bueno; prefácio Laura Loguercio Cánepa – Maringá : Eduem, 2016

os episódios os episódios 3, 4, 5 e 9 da 3ª temporada da série, que tem seu foco no personagem Isak Valtersen.

CALLIGARIS, Contardo. *A Adolescência*. São Paulo: Publifolha, 2000.

COUTINHO, Lúcia Loner. *A vida adolescente levada a sério: identidade teen e cultura das séries* / Lúcia Loner Coutinho. --- Rio Grande do Sul, 2016.

COUTINHO, Luciana Gageiro. *A adolescência na contemporaneidade: ideal cultural ou sintoma social*. Pulsional, Revista de Psicanálise, artigos, ano XVII, n. 181, p.13-19, março/2005

CURI, Pedro Peixoto. *A margem da convergência: hábitos de consumo de fãs brasileiros de séries de TV estadunidenses* / Pedro Peixoto Curi – 2015.

GARCIA-MUÑOZ, Núria; FEDELE, Maddalena. *Las series televisivas juveniles: tramas y conflictos en una «teen series»*. Revista Científica de Educomunicación; ISSN: 1134-3478. Comunicar, Barcelona (Espanña), v. XIX, nº 37, páginas 133-140, 2011. www.revistacomunicar.com

GROSSMAN, Eloisa. *A construção do conceito de adolescência no Ocidente*. Adolescência & Saúde, volume 7, nº 3, p. 47-51, julho 2010.

HOFFNER, Cynthia; BUCHANAN, Martha. *Young Adults'Wishful Identification With Television Characters: The Role of Perceived Similarity and Character Attributes*. Media Psychology, 7, 325–351. Copyright © 2005, Lawrence Erlbaum Associates, Inc. November, 2005. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/247503440>. Acesso em: 19 nov. 2018.

JENKINS, Henry. *Cultura da convergência* / Henry Jenkins; tradução Susana Alexandria – 2. Ed. – São Paulo: Aleph, 2009.

PERKINS, Claire; VEREVIS, Constantine. *Introduction, Transnational television remakes*. Continuum: Journal of Media & Cultural Studies, volume 29, issue 5 (October 2015), p. 677-683.

ORTIZ, Renato. *Mundialização e Cultura*. Editora Brasiliense. São Paulo, 2000.

ROCHA, Ana Paula Rongel; GARCIA, Cláudia Amorim. *A adolescência como ideal cultural contemporâneo*. Psicol. cienc. prof., Brasília, v. 28, n. 3, p. 622-631, 2008. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-98932008000300014&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 19 nov. 2018.

RODRIGUES, Ana Maria da Silva; OLIVEIRA, Cristina M. V. Camilo de; FREITAS, Maria Cristina Vieira de. *Globalização, cultura e sociedade da informação*. Perspect. cienc. inf., Belo Horizonte, v. 6, n. 1, p. 97 - 105, jan./jun.2001.

SENNA, Sylvia Regina Carmo Magalhães; DESSEN, Maria Auxiliadora. Contribuições das Teorias do Desenvolvimento Humano para a Concepção Contemporânea da Adolescência. *Psicologia: Teoria e Pesquisa* Jan-Mar 2012, Vol. 28 n. 1, pp. 101-108, 2012.

TURNER, Graeme. *Cinema como prática social / Graeme Turner*; tradução de Mauro Silva. – São Paulo: Summus, 1997

VAN DAMME, Elke; VAN BAUWEL, Sofie. 'I don't wanna be anything other than me': a case study on gender representations of teenagers in american teen drama series One Tree Hill. *Interactions: Studies in Communication & Culture*, Volume 2, Number 1. 2010. Intellect Ltd Article. English language.

REALITY BI: a representação de pessoas bissexuais em reality shows

Iury Santos da Costa⁵⁷
iusantosdc@gmail.com

Resumo

A bissexualidade está representada em diversos conteúdos audiovisuais, como séries de ficção, longas-metragens e reality shows. Neste último, há a proposta de se aproximar ao máximo da realidade através de técnicas que levem à simulação, como câmeras escondidas, provas, dinâmicas e eliminações. Assim, espera-se, também, que haja a representação dos personagens da maneira mais realista possível. Contudo, percebe-se em reality shows como De Férias com o Ex Brasil, Geordie Shore e The Bi Life a manutenção de estereótipos relacionados à sexualidade dos participantes para fins narrativos. Deste modo, este artigo busca, através da análise de representação, observar como ocorre a construção da imagem hipersexualizada de três participantes bissexuais dos programas citados anteriormente.

Palavras-chave: reality show, bissexualidade, estereótipo, hipersexualização.

Abstract

Bisexuality is represented in many audiovisual contents, such as fictional series, films and reality shows. On the later, there is an approximation of reality through simulation technics like hidden cameras, challenges, dynamics and evictions. So, it is expected to have the realest character representation possible. However, in reality shows like De Férias com o Ex Brasil, Geordie Shore and The Bi Life is noticeable, for narrative purpose, the maintenance of sexual related stereotypes in their characters. Therefore, this article intends to observe, through representation analisys, how does an hipersexualized image is built in three participants on the reality mentioned above.

Keywords: reality show, bissexuality, stereotype, hipersexualization.

⁵⁷ Trabalho orientado por: Gabriel F. Marinho (gabriel.marinho@espm.br)

1. Introdução

A invisibilização da bissexualidade ocorre em diversos momentos da vida de uma pessoa que se identifica com essa orientação sexual. “Você está apenas confuso”, “isso é só uma fase”, “quando você se relaciona com alguém do sexo oposto você é hetero” e “quando você se relaciona com alguém do mesmo sexo você é homossexual” são algumas das frases que uma pessoa bissexual ouve diversas vezes tanto de pessoas heterossexuais quanto de pessoas que fazem parte da própria comunidade LGBTQI+. Essa deslegitimação tem os mais variados efeitos na vida desses homens e mulheres. Um exemplo é a taxa de tentativa de suicídio, que alcança, segundo o Bisexual Resource Center, 45% das mulheres e 35% dos homens.

Essa pouca visibilidade ainda pode ser sentida em conteúdos audiovisuais, embora o cenário esteja evoluindo. Entre primeiro de junho de 2018 e 31 de maio de 2019, segundo estudos do GLAAD Media Institute, foram observados 433 personagens LGBTQI+ em séries originais de ficção. Este número compreende protagonistas e coadjuvantes de séries estadunidenses ou estrangeiras distribuídas em território norte americano na televisão aberta, por assinatura e em serviços de streaming. Do total apresentado, 117 são identificados como bissexuais, sendo 84 mulheres e 33 homens. Houve, desse modo, um aumento no número de representantes dessa orientação sexual, que na pesquisa anterior do instituto constava 93, entre estes, 64 mulheres e 19 homens.

Mesmo que tenha havido um acréscimo no número de personagens bissexuais em séries de ficção exibidas nos Estados Unidos no período, ainda há barreiras a serem superadas. O percentual de representação bissexual com relação ao total de personagens LGBTQI+ diminuiu 1% entre os períodos de primeiro de junho de 2017 a 31 de maio de 2018 e primeiro de junho de 2018 e 31 de maio de 2019. Na medição mais recente, o número de personagens não-heterossexuais aumentou de 329 para 433, mas, por outro lado, os personagens bissexuais não aumentaram proporcionalmente. Além da invisibilização, através da baixa presença de narrativas que retratem essas pessoas, há, também, a manutenção de

estereótipos, como o uso do sexo para alcançar objetivos e a exploração da atração por mais de um gênero como plot temporário.

Contudo, essa representação não é exclusiva de séries, marcando presença em longas, curtas, videoclipes e em obras seriadas que não sigam um roteiro propriamente dito. Nesta última categoria inclui-se o formato dos reality shows. Um aspecto interessante sobre eles é que há a “utilização de elementos de linguagem que enfatizam o referente e geram simulações que aproximam a ficção e a realidade” (ROCHA, 2009, p. 3). Assim, embora haja a presença de regras, punições, o uso de câmera escondida e a seleção, na montagem, de determinados trechos que realcem o cotidiano, os reality se propõem a se aproximar da vida do espectador ao exibir na tela pessoas que, assim como ele, são “comuns”. Desse modo, esse tipo de programa procura cada vez mais representar a pluralidade do público e fazer com que haja uma identificação com os personagens. A partir disso, há a representação de diversos grupos que ganham um espaço na grade de programação, sendo um deles as pessoas bissexuais, foco de análise do artigo.

Assim, pode-se observar a presença de homens e mulheres bissexuais em reality shows tanto estrangeiros, quanto brasileiros. Dessa maneira, surge a esperança de que, diferentemente de conteúdos ficcionais, haja a representação mais realista das pessoas bissexuais, algo na própria proposta do formato. Todavia, os reality esbarram nos mesmos problemas das séries e longas; ainda há a questão da invisibilização e a presença de estereótipos similares aos presentes em obras ficcionais.

Surgem, então, tipos recorrentes em narrativas que retratam a bissexualidade. Algumas dessas categorias podem ser subentendidas a partir da análise da dissertação de mestrado da autora Elizabeth Sara Lewis. Entre elas, estão o bissexual confuso com a sua orientação sexual, o bissexual traidor e o bissexual hipersexualizado. Este último é o foco da análise de representação deste artigo, podendo ser observado em todos os objetos analisados: De Férias com o Ex Brasil, Geordie Shore e The Bi Life.

É importante salientar a importância da realização deste artigo, principalmente no Brasil, o país que mais matou LGBTQI+ no ano de 2018. Segundo o relatório realizado pelo Grupo Gay da Bahia, no mesmo ano houve 320 homicídios e 100 suicídios causados pela homolebotransfobia⁵⁸. Também é necessário pois realiza um estudo a respeito da representação bissexual na mídia, algo ainda pouco debatido e cuja falta é perceptível pela ausência de dados a respeito de conteúdos nacionais e pelo número reduzido de artigos que tratem do tema. Espera-se, então, que essa pesquisa, embora breve, estabeleça uma base para um futuro estudo a respeito das representações bissexuais em conteúdos audiovisuais.

2. Objeto

Os objetos de análise do artigo são a primeira temporada de De Férias com o Ex Brasil, a décima temporada de Geordie Shore e a primeira temporada de The Bi Life. Um elemento essencial para a escolha desses três objetos, além da presença de participantes que se autoafirmam como bissexuais, é o enquadramento dentro do formato de reality show. Este, por sua vez, é um formato televisivo derivado do diálogo entre a reality TV e a tabloid television (ROCHA, 2009). Assim, junta-se a busca por uma máxima realidade, através da presença de não-atores e ausência de falas pré-estabelecidas em um roteiro, com a exaltação de elementos que quebrem a rotina da vida privada, transformando-os em texto midiático através da montagem.

Desse modo, o primeiro reality a ser discutido é o De Férias com o Ex Brasil. Exibido pelo canal de TV fechada MTV, estreou sua quinta temporada em 3 de outubro de 2019. Sucesso absoluto na TV por assinatura, a estreia da terceira temporada levou o canal ao primeiro lugar de audiência entre o público de 18 a 34 anos, e um aumento na interação do público com as redes sociais⁵⁹ do programa.

⁵⁸ Termo utilizado pelo Grupo Gay da Bahia para classificar de maneira abrangente os crimes contra as minorias sexuais.

⁵⁹ A hashtag (palavra-chave precedida pelo símbolo # e utilizada para categorizar assuntos e criar interações em torno dos mesmos) oficial do programa #ExNaMTV foi trending topic (lista de

Com relação à premissa, um grupo de cinco homens e cinco mulheres solteiros/as é confinado em uma casa no litoral. A forma de comunicação entre a produção e os participantes é através de um tablet⁶⁰ responsável por anunciar festas, encontros, jogos envolvendo bebidas, quem terá o poder de escolher um acompanhante para subir até a suíte reservada e os três que irão até a praia recepcionar um novo morador, que, como o título diz, é um ex-relacionamento de um deles. Percebe-se, então, que o foco principal do programa é o envolvimento dos participantes e a superação ou não de questões do passado amoroso. Diferente de outros reality, não há prêmios nem campeão. A figura do apresentador é substituída por um comentarista em voice over, inserido na edição, responsável por fazer comentários bem-humorados acerca dos acontecimentos.

O foco da análise de representação bissexual foi a primeira temporada do De Férias com o Ex Brasil, que contou com 10 episódios exibidos semanalmente entre 13 de outubro e 15 de dezembro de 2016. Nessa temporada de estreia, há a presença da primeira pessoa publicamente bissexual do programa, Gabrielli Diniz. Logo no primeiro episódio, na montagem de apresentação de cada um dos solteiros para o espectador, ela comenta sobre a possibilidade de se relacionar com uma mulher dentro do programa, mas é apenas no terceiro episódio que ela anuncia sua orientação sexual para os participantes⁶¹. Embora seja conferida uma posição de coadjuvante, durante a temporada ela tem alguns momentos de protagonismo, como o anúncio de sua sexualidade, seu envolvimento com um outro participante e a chegada do seu ex na praia.

O segundo reality show escolhido é o britânico Geordie Shore, exibido pela MTV. O piloto, que estreou em 24 de maio de 2011, atraiu cerca de 329.000 espectadores no Reino Unido, tornando-se o programa de maior audiência da MTV britânica em três anos. Em 2013, com a estreia da sexta temporada, 314.000

hashtags mais usadas) no Twitter em nove dos doze episódios, e o Instagram do canal cresceu 15% nas doze semanas de exibição dos episódios inéditos.

⁶⁰ Computador portátil com tela sensível ao toque.

⁶¹ O anúncio a ocorre durante uma brincadeira onde um dos participantes comenta algo que nunca fez, e quem tiver feito deve consumir uma bebida alcoólica.

espectadores entre 16 e 34 anos ligaram as televisões no canal, subindo 34% os níveis de audiência em comparação com a estreia da quinta temporada. Foi nesse ano, também, embarcando no sucesso de audiência do reality, que a responsável pela marca MTV fora dos Estados Unidos, Kerry Taylor, anunciou a exportação de *Geordie Shore* para mais de 20 canais da MTV ao redor do mundo, incluindo Ásia e América Latina.

No decorrer de suas 20 temporadas e dois especiais, o formato se manteve constante. Um grupo de, em média, nove jovens adultos, contendo homens e mulheres, deve conviver em uma casa na cidade de Newcastle, no norte da Inglaterra. Diariamente eles saem à noite para boates ao redor da cidade e, a partir desses momentos de convivência e de bebedeira, alguns participantes se envolvem romanticamente ou se desentendem. Não é incomum serem exibidas cenas de sexo ou de discussões. Não há eliminação, então os participantes podem ficar quantas temporadas quiserem, assim como também não há prêmio. A figura do apresentador é substituída por a de uma chefe, que aparece em momentos pontuais, convocando-os a realizar trabalhos na cidade, como entregar panfletos e recepcionar solteiros em festas.

A temporada escolhida para análise foi a décima de *Geordie Shore*, cujos episódios foram exibidos semanalmente entre 7 de abril e 26 de maio de 2015. Essa foi a primeira⁶² a apresentar uma pessoa que se autoidentificava como bissexual. Do segundo⁶³ ao oitavo (e último) episódio, o espectador acompanha a entrada de Nathan Henry no reality e sua convivência com o resto dos participantes. A montagem não confere a ele protagonismo nos episódios, mas o apresenta como conciliador dos conflitos na casa e alívio cômico em alguns momentos. A sua

⁶² Na temporada 13, a participante Marnie Simpson, que fez parte do elenco entre as temporadas 7 e 16, anuncia sua bissexualidade para o restante do elenco, tornando-se a primeira mulher abertamente bissexual de *Geordie Shore*.

⁶³ Nathan entra no reality para substituir James Tindale, que sai do programa no segundo episódio da décima temporada.

sexualidade é bastante discutida⁶⁴ pelos outros participantes, inclusive com questionamentos se ele se relacionaria com algum colega do elenco.

O terceiro e último reality é *The Bi Life*, exibido pelo canal E! Entertainment Television. Ao estreiar em 25 de outubro de 2018, tornou-se o primeiro dating show a trazer apenas bissexuais, pansexuais e “em questionamento” como participantes. Embora tenha havido a presença de casais LGBTQI+ em programas de relacionamento antes, como no também inglês *Love Island*⁶⁵, nunca havia tido um reality show apenas com participantes dessa comunidade. Desse modo, *The Bi Life* apresenta nove solteiros que irão conviver em uma casa na cidade de Barcelona. A cada episódio alguns deles são convidados a ir em encontros com pessoas de fora da casa. Através de um tablet, surge uma informação indicando que eles podem escolher entre homens e mulheres previamente selecionados ou que o encontro será “às cegas”, o que significa que eles descobrirão apenas no local quem será o seu acompanhante. Diferentemente dos outros programas, nesse há uma figura que se aproxima a de um apresentador. Shane Jenek atua como conselheiro dos nove solteiros com relação aos encontros e, nas festas, assume a persona da drag queen Courtney Act, sem perder a função de estimulá-los a se abrir com outras pessoas e a entender seus próprios sentimentos. Ao final do programa, não há um vencedor nem um prêmio, mas sim o encerramento de uma jornada de autoconhecimento a respeito da própria sexualidade dos participantes.

Diferente dos programas anteriores, no decorrer dos dez episódios são apresentados ao público nove participantes bissexuais, pansexuais ou em questionamento, entre eles, quatro homens e cinco mulheres. Durante a temporada, há a presença de discussões sobre experiências de relacionamento com pessoas de diferentes gêneros, os estereótipos associados a pessoas bissexuais e bifobia, por

⁶⁴ No nono episódio da temporada 11, Nathan anuncia aos participantes que é homossexual.

⁶⁵ “*Love Island*” é um reality show de namoro britânico onde dez participantes iniciais devem formar pares. Conforme entram novos participantes, aqueles que ficam sem par são eliminados. O público também tem poder de eliminação e pode agir como cupido, enviando duas pessoas em um encontro. O casal que restar ao final, ganha o prêmio de 50.000 libras.

⁶⁶ Na segunda temporada do reality, em 2016, o casal Katie Salmon e Sophie Gradon foi o primeiro entre pessoas do mesmo sexo na história do programa.

exemplo. Conforme saem em encontros, eles acabam aprendendo sobre si mesmos e dividindo a experiência com os outros moradores da casa. Um exemplo disso é Michael, que entra se questionando sobre sua orientação sexual e acaba se descobrindo homossexual após ir em seu primeiro encontro com uma mulher. Além de Michael, o protagonismo da temporada se concentra em Ryan, que no decorrer da temporada ganha aspectos de antagonista.

Destarte, a escolha dos três reality shows e de seus participantes bissexuais, mais especificamente, Gabrielli Diniz (De Férias com o Ex Brasil), Nathan Henry (Geordie Shore) e Ryan Cleary (The Bi Life), está relacionada, também, à forma como são representados. A imagem hipersexualizada é muito discutida em representações do feminino e da representatividade negra em conteúdos audiovisuais, contudo, pode-se trazer esse debate para questões de sexualidade, mais especificamente com relação à bissexualidade. Embora a pesquisadora Tamiris Lourenço Vieira escreva sobre como é construído o olhar sobre as personagens femininas em narrativas clássicas hollywoodianas, pode-se construir um paralelo com questões de representação que obedeçam ao tema deste artigo. Em determinado momento, ela diz que nos objetos “a imagem construída da mulher é mais forte e mais presente do que ela própria, como sujeito” (VIEIRA, 2017, p.32). Então, para a questão aqui retratada, pode-se entender que as representações dos três participantes muitas vezes se pautam mais na imagem criada social e culturalmente do que é ser bissexual do que na individualidade de cada uma dessas pessoas. Isso pode ser percebido através das situações escolhidas para retratá-los e das questões impostas pelos próprios reality a esses participantes.

Observa-se que a hipersexualização de pessoas bissexuais tem muita conexão com a estereotipação de grupos minoritários tanto pela mídia quanto no mundo vivido. A construção de um imaginário acerca do que é ser bissexual corrobora muito para que surjam estereótipos da bissexualidade, como a figura do indivíduo hipersexualizado, foco do artigo, e outras como o indivíduo confuso acerca de sua sexualidade e infiel por “ter mais opções, entre homens e mulheres”. No tópico

seguinte, com o referencial teórico, será apresentada, então, a presença de estereótipos na mídia, a identidade bissexual e o formato dos reality shows. Esses três temas serão essenciais para a análise da representação dos três participantes bissexuais no formato escolhido.

3. Referencial teórico

Para haver a análise de representação dos personagens-foco explicitados anteriormente é necessário aprofundar-se tanto em questões de representação quanto de formato. Recorre-se, então, a estudos que pensam a identidade bissexual, a estereotipação na mídia e o formato dos reality shows. O objetivo é entender como a sexualidade dos personagens é explorada nos três programas, verificando se há reprodução de estereótipos relacionados à orientação dos participantes.

Com relação ao formato, é importante entender o reality show como parte da reality TV, um modelo televisivo mais abrangente pautado na maior aproximação da realidade possível. Segundo Debora Cristine Rocha:

A reality TV é uma variedade da programação factual popular que modeliza os mais diversos formatos televisivos. Embora o formato mais associado à reality TV seja o reality show, ela não se restringe a ele e transporta, para a programação em geral, estilos e técnicas que visam tornar seus textos mais e mais reais. Daí a referencialização da produção televisiva como um todo, pois se busca um efeito de máxima realidade no que é veiculado, o que leva à simulação (ROCHA, 2009, p. 2).

Observa-se, então, que há elementos em comum nos formatos associados à reality TV, sendo o principal destes a simulação.

Nos objetos de análise, tal fato é perceptível em vários momentos no decorrer da narrativa. Em *De Férias com o Ex Brasil* e *The Bi Life*, por exemplo, a simulação é

perceptível através da presença de um elemento cênico⁶⁷ que dá ordens e opções aos participantes, fator que altera os caminhos e gera conflitos, tornando a narrativa mais dinâmica e imprevisível. Utiliza-se, também, tanto nesses quanto em *Geordie Shore*, a montagem para realçar traços da personalidade dos participantes e situações vividas, conferindo um aspecto de personagem clássico a eles.

Outro fator presente nos reality é a representação de diferentes grupos. Isso toca no aspecto essencial da própria reality TV, que é atrair o público ao representar pessoas “comuns” nas mais variadas situações em conteúdos televisivos. Entre esses diversos grupos que são representados nos reality shows, estão as pessoas bissexuais, foco de análise do artigo.

Com relação a essa identidade sexual, segundo Elizabeth Sara Lewis (2012, p.59), em sua dissertação de mestrado⁶⁸, “identificar-se como bissexual é uma performance identitária em si, em vez da combinação de uma performance identitária heterossexual e uma performance identitária homossexual”. Quebra-se, dessa maneira, com a obrigatoriedade de seguir os binarismos sexuais, propondo-se uma nova maneira de enxergar e vivenciar a própria sexualidade.

É importante frisar que a bissexualidade não se restringe apenas ao gênero do objeto de desejo. Um indivíduo pode passar grande parte da vida se relacionando com pessoas de determinada performance identitária e só então descobrir atração por outra; é possível também haver a atração por pessoas em geral, ou se sentir atraído afetivamente por uma identidade e sexualmente por outra, etc. Percebe-se, então, que a bissexualidade se caracteriza pela fluidez relacionada às diversas possibilidades de afetividade e desejo.

Através da falta de entendimento acerca do que é ser bissexual, surgem resistências a sua identificação e legitimação. A bifobia surge nessas condições, segundo a tese de Elizabeth Sara Lewis, a partir do momento em que se pensa a bissexualidade como uma junção entre homossexualidade e heterossexualidade.

⁶⁷ Em *De Férias com o Ex Brasil* e em *The Bi Life* há um tablet que serve de comunicação entre a produção e os participantes.

⁶⁸ A dissertação se intitula “Não é uma Fase: Construções identitárias em narrativas de ativistas LGBT que se identificam como bissexuais” (Cf. Referências bibliográficas).

Assim, estigmatizam-se bissexuais ao enxergar no envolvimento amoroso com pessoas do mesmo sexo um aspecto homossexual. Enquanto isso, dentro da própria comunidade LGBTQI+ há uma resistência à aceitação da bissexualidade, devido a muitos membros entenderem o relacionamento com pessoas do sexo oposto como um espectro heterossexual e, portanto, mais bem aceito heteronormativamente. Contudo, não é apenas a bifobia que afeta a vida de pessoas bissexuais. Há em jogo, também, um processo de invisibilização dessas pessoas e de suas narrativas.

A falta geral de visibilidade de performances identitárias bissexuais significa que não há um grande repertório mais amplo de narrativas nas quais tais identidades são construídas; porém, há grandes repertórios de construções identitárias homossexuais e de discursos sobre as expectativas sócio-culturais ligadas à heterossexualidade e à homossexualidade (LEWIS, 2012, p.88).

A partir do momento em que há poucas narrativas circulando, se comparado a outras identidades sexuais, gera-se um espaço para a naturalização de noções que passam a ser difundidas no lugar das narrativas. Assim, a invisibilização atua muitas vezes junto à construção de estereótipos. A autora Iris Marion Young (1990) comenta que a invisibilidade atua no silenciamento das perspectivas sociais, fator que conseqüentemente favorece o confinamento, sob a ótica de outros grupos, em estereótipos. Estes por sua vez,

[...] são artefatos morais e ideológicos que têm impacto para a reprodução das relações de poder. Neles, o caráter moral dos valores e julgamentos está atrelado aos dispositivos ideológicos de legitimação de papéis e posições em uma dada ordem social. Os estereótipos correspondem à definição do outro e do contexto em que as relações se travam em termos de expectativas sociais padronizadas que, por sua vez, pressupõem valores (BIROLI, 2011, p. 80).

Desse modo, os estereótipos atuam como elementos simplificadores e naturalizadores de esquemas hierárquicos. Eles diminuem, então, segundo a cientista política Flávia Biroli, as “variações e matizes presentes nas trajetórias e comportamentos individuais”, reduzindo a complexidade das interações e

“orientando a leitura do que é ou se apresenta como novo a partir de referências prévias” (BIROLI, 2011, p. 76). Assim, difunde-se noções a respeito de determinados grupos que são utilizadas de maneira recorrente para caracterizá-los, mesmo que isso esteja baseado em uma superação das narrativas individuais.

A mídia não é a responsável pelo desenvolvimento desses estereótipos. Eles atuam previamente dentro das interações sociais, participando dos “processos sociais de definição de papéis e reprodução de valores” (BIROLI, 2011, p. 77). Todavia, a partir do momento em que são difundidos em programas de TV, por exemplo, possuem um grande alcance e podem vir a se difundir socialmente. Passam, assim, a fazer parte das dinâmicas sociais e a produzir padrões de comportamento que os reforçam e transformam em um ciclo.

Por sua vez, a representação da bissexualidade na mídia perpassa pelo processo de estereotipação. Devido à constante invisibilidade, há a construção de uma imagem do bissexual pelo olhar do outro, perpetuando e naturalizando noções construídas socialmente. O próprio formato dos reality shows corrobora para essa naturalização, a partir do momento em que se propõe representar de forma mais realista e próxima do espectador seus participantes. Assim, o personagem bissexual assume um lugar de representante do grupo e suas ações são tomadas como referência de comportamento de um todo, e não como expressão individual.

4. Metodologia

Para que haja a análise de representação dos personagens -foco nos três objetos, pensou-se em macroperguntas que, após examinar as temporadas escolhidas, pudessem ser respondidas. Chegou-se, então, a dez questionamentos, divididos em duas categorias, uma relacionada à sexualidade dos participantes e outra à não-sexualidade. Cada pergunta é essencial para entender como os reality shows selecionados representam os participantes bissexuais e como isso pode vir a corroborar com a construção de uma imagem hipersexualizada dos mesmos.

A primeira categoria diz respeito à sexualidade dos participantes e possui quatro perguntas. Estas visam a entender, quantitativamente, o número de representações em cada narrativa e, também, de envolvimento desses participantes com outras pessoas. Já a segunda categoria, relacionada à não-sexualidade dos personagens, possui seis perguntas. Estas, por sua vez, buscam observar se há outros aspectos da vida dos participantes que são abordados, além dos relacionamentos afetivos e eróticos. A seguir, serão apresentadas as macroperguntas da categoria de sexualidade (1, 2, 3 e 4) e não-sexualidade (5, 6, 7, 8, 9 e 10), seguidas de um breve parágrafo que explique sua importância para a análise:

1) Quantos personagens bissexuais estão presentes na narrativa?

Através dessa pergunta, pretende-se observar a proporção de personagens abertamente bissexuais com relação às outras identidades sexuais. Tal fator é responsável por indicar se há uma visibilização das narrativas dessas pessoas ou se há uma sub-representação através da repetição de estereótipos relacionados à sexualidade.

2) Quantos homens e mulheres bissexuais?

Com essa pergunta, procura-se averiguar se, de acordo com o número de pessoas bissexuais no programa, há maior número de mulheres ou de homens em tela que se identifiquem com essa orientação. Pode-se também analisar se há diferença na representação de ambos e como ela pode ser percebida narrativamente.

3) Quantos desses personagens se relacionam? Quantos relacionamentos?

Toma-se aqui relacionamentos como algo físico e presente em tela, portanto demonstrações de interesse ou anúncios de acontecimentos que não foram exibidos não entram em consideração. Dito isso, o número de relacionamentos exibido pode indicar muito sobre como a bissexualidade é percebida e como pretende-se passá-la, através da narrativa, ao espectador. Essa pergunta toca também na questão dos estereótipos, principalmente na hipersexualização, que é o foco do artigo.

4) Quantos personagens se relacionam, em tela, com pessoas de diferentes orientações?

Embora tragam esse aspecto como uma representação da fluidez, muitas vezes pode haver uma vontade de estimular o público ao conferir uma imagem sexualmente atrativa desses personagens. Aqui, observa-se, então, até que ponto os reality conferem através do relacionamento com pessoas de diferentes gêneros uma imagem fetichista de pessoas bissexuais.

5) É de conhecimento do público a carreira profissional dos personagens?

No sistema capitalista, o trabalho surge como um meio de definição social do indivíduo. Assim, a partir do momento no qual a profissão não é explorada na narrativa, tira-se o fator social desses personagens. Desse modo, através dessa pergunta, procura-se entender se os reality shows selecionados situam profissionalmente e, em consequência, socialmente os personagens bissexuais.

6) Tem família e fica marcado narrativamente?

Tem-se aqui outro elemento de aprofundamento do personagem. Pode-se trazer questões interessantes, como a saída do armário para a família, valores morais e éticos e memórias, que o tornam mais complexo.

7) Tem filhos?

Outro questionamento apresentado para observar se há a construção de background dos participantes bissexuais.

8) Possui alguma religião?

Essa pergunta busca descobrir se há uma conexão dos personagens bissexuais com a espiritualidade, algo que muitas vezes influencia na personalidade e nas decisões. Pode mostrar também individualidade e uma quebra com a ideia de que há uma oposição entre pessoas LGBTQI+ e a religiosidade, algo construído social, histórica e culturalmente.

9) Fala em algum momento sobre questões relacionadas à saúde?

Busca-se averiguar se há uma necessidade narrativa de reforçar a preocupação com DST's, algo que reforça estereótipos de sexualidade, ou se há uma superação da imagem do LGBTQI+ doente.

10) Possui protagonismo?

Com essa última pergunta, observa-se se há uma importância narrativa de pessoas bissexuais. Se houver, é necessário analisar qual a importância que esses personagens possuem e como as questões de sexualidade são apresentadas. Se não houver protagonismo, deve-se observar com qual frequência aparecem, em que função narrativa e em quais situações.

5. Análise

Definidos os personagens-foco e as macroperguntas, houve espaço para a realização da análise de representação. Buscou-se responder as duas categorias, sobre sexualidade e não-sexualidade, de modo a observar o desenvolvimento que os três reality, De Férias com o Ex Brasil, Geordie Shore e The Bi Life, dão aos participantes bissexuais selecionados. Com isso, é possível reconhecer o peso que os relacionamentos eróticos e afetivos possuem para a definição do perfil desses personagens e, conseqüentemente, sua representação.

Essa imagem, ligada à exploração desses relacionamentos, caracteriza dentro da narrativa uma representação hipersexualizada da bissexualidade. Confere-se, assim, protagonismo a esses personagens em momentos de envolvimento com outras pessoas. Conseqüentemente, não há um aprofundamento em questões que não estejam relacionadas diretamente à construção de uma identidade sexual. Além desses aspectos, o uso de estereótipos como a necessidade de relações poliamorosas, a promiscuidade e a infidelidade (LEWIS, 2012) corrobora para a construção da hipersexualização desses personagens na narrativa.

Antes de adentrar nas duas categorias de perguntas, é importante especificar que os objetos selecionados retratam personagens que expressam verbalmente suas sexualidades. Esse evento de autoafirmação, popularmente conhecido como “sair do armário”, marca a identidade de maneira pública e ocorre durante toda a

vida do indivíduo devido à heteronormatividade da sociedade, onde uma pessoa é considerada heterossexual até ocorrer um anúncio que quebre essa expectativa (LEWIS, 2012). Assim, esse tipo de narrativa de anúncio é importante não apenas para visibilizar a bissexualidade, como também, para “negociar a inclusão social” (FENGE, 2010, p. 322), tanto entre os participantes quanto no mundo externo aos conteúdos televisivos.

Realizada essa introdução, pode-se analisar o primeiro bloco de perguntas, relacionado à sexualidade dos personagens-foco. Nessa categoria, há quatro questionamentos que trazem a maneira como a bissexualidade é representada nos três programas. Com as respostas obtidas, foi possível perceber que há, em *De Férias com o Ex Brasil*, *Geordie Shore* e *The Bi Life*, um desenvolvimento narrativo que prioriza os relacionamentos afetivos e eróticos no decorrer das temporadas analisadas. Esse fato pode ser percebido a partir do momento no qual todos os três programas respondem a essas perguntas de maneira detalhada. Assim, o espectador sabe a fundo com quantas pessoas de cada sexo e identidade sexual cada participante analisado se envolve em tela de maneira afetiva e erótica.

De acordo com este último aspecto, é importante ressaltar que apenas um reality show mostra uma cena de sexo envolvendo um personagem bissexual. Em *Geordie Shore*, Nathan se relaciona eroticamente com outro homem que ele conhece em uma festa. Já nos dating shows, *De Férias com o Ex Brasil* e *The Bi Life*, os relacionamentos eróticos não são retratados, apenas no último caso há insinuações por parte do personagem-foco Ryan, mas que não se materializam em um ato sexual. Foca-se mais nas relações afetivas dos personagens com outras pessoas em detrimento do lado sexual.

Esse foco na afetividade, em *De Férias com o Ex Brasil*, caracteriza grande parte do protagonismo da personagem Gabrielli Diniz. A montagem confere a ela protagonismo em três contextos específicos: quando se envolve com um outro participante, quando seu ex-relacionamento entra para o programa e quando anuncia sua sexualidade para os colegas de confinamento. Percebe-se, assim, que o

De Férias com o Ex Brasil busca representá-la desenvolvendo expectativas no público a partir das possibilidades de sua identidade sexual. Isso ocorre, por exemplo, na sequência posterior à “saída do armário” para o restante da casa, quando ela é mandada pelo “tablet do terror”⁶⁹ para um encontro com sua melhor amiga. Inclusive, adiciona-se na sequência comentários de Gabrielli a respeito da possibilidade de se envolver com a amiga. Contudo, quando não se realiza, o programa rapidamente confere protagonismo a outros personagens.

Por outro lado, em *The Bi Life*, o personagem Ryan Cleary possui protagonismo narrativo em grande parte dos dez episódios da temporada. Sua sexualidade é explorada de maneira mais extensiva se comparado com os outros oito participantes. Enquanto alguns têm pares mais definidos e menos opções de escolha, Ryan é o que mais sai em encontros e, conseqüentemente, o que mais se envolve romanticamente, tanto com homens quanto com mulheres.

Assim, embora o programa foque exclusivamente na vivência de pessoas bissexuais, ainda há a perpetuação de uma hipersexualização na narrativa. Desenvolve-se Ryan como um galanteador, que possui facilidade em atrair tanto pessoas do sexo feminino quanto do masculino. A montagem representa-o, também, como uma pessoa infiel, capaz de brincar com os sentimentos do próprio amigo para poder ficar com outras pessoas. Essas características unidas constroem a super-sexualização (LEWIS, 2012) desse participante.

Diferentemente das perguntas analisadas anteriormente, nenhum dos reality possuía respostas para todos os seis questionamentos ligados à não-sexualidade dos personagens-foco. É importante observar que as perguntas relacionadas à presença de filhos, religião e saúde não obtiveram respostas em nenhum dos programas. Chama a atenção, também, a questão de Geordie Shore ter sido o único a aprofundar algumas das questões apresentadas na narrativa de Nathan Henry.

Embora todos os três programas apresentem seus personagens em sequências de montagem iniciais, apenas Geordie Shore apresenta aspectos mais

⁶⁹ Nome conferido pelo programa ao elemento cênico.

peçoais do personagem. Nesse momento inicial, o reality inglês busca apresentar a personalidade de Nathan, que conta suas expectativas com a entrada na casa. Outro ponto que é mostrado nesse momento é a preparação para ir ao confinamento. Assim, enquanto arruma as malas, a mãe do personagem surge, pedindo para que ele tome cuidado enquanto estiver fora. Apresenta-se, então, a existência de uma relação familiar, fato que não é explorado nos outros programas.

Ainda no segundo episódio, quando ocorre sua entrada no programa, toma-se conhecimento da sua profissão. Em uma conversa com outros dois participantes, Nathan conta que trabalha como cabelereiro, o que leva ao questionamento por parte daqueles a respeito da sua sexualidade. Torna-se necessário para Nathan construir a identidade bissexual através do discurso e de suas ações no decorrer da décima temporada. Isso ocorre através do envolvimento com homens e mulheres em tela e ao responder as perguntas sobre suas preferências sexuais para os colegas de convívio. Tal fato se conecta com o discurso de Judith Butler (1990, 1993) sobre o alcance de uma “naturalidade” através de repetições de ações e de discursos que acabam por identificar a pessoa como pertencente a determinada sexualidade.

Com relação a *The Bi Life*, é possível observar respostas através da fala de alguns dos jovens bissexuais. Contudo, o personagem-foco, Ryan, não tem essas questões tão aprofundadas. Sabe-se apenas de alguns aspectos pessoais, como relacionamentos passados e sua “saída do armário” em poucos momentos durante a temporada. Contudo, devido à construção pela montagem, torna-se difícil uma empatia do público com ele, embora apresente-se diversas vezes como conselheiro de um dos homens que está experimentando pela primeira vez sua sexualidade no programa.

Similarmente a *The Bi Life*, pouco é apresentado sobre o background de Gabrielli Diniz na primeira temporada de *De Férias com o Ex Brasil*. Aspectos como a família e o trabalho não são desenvolvidos narrativamente e a questão do protagonismo fica reduzida a alguns momentos durante os dez episódios, como explicitado anteriormente.

Percebe-se, a partir das respostas, um forte movimento de retratar esses personagens de acordo com elementos de identidade sexual, como o envolvimento com pessoas de diferentes orientações e sexos. Contudo, em nenhum dos três exemplos são aprofundadas características pessoais que servem como meio de conexão com o público e de desenvolvimento de dimensionalidade narrativa. Limitam-se, assim, a simplificações, relacionadas majoritariamente ao envolvimento afetivo e erótico, que acabam permitindo uma certa previsibilidade da bissexualidade (NEWMAN, 1975).

6. Conclusão

Encerrada a análise, foi possível concluir que, apesar dos personagens-foco serem explorados de modos diferenciados, todos caminham para uma hipersexualização. Observa-se isso a partir do momento no qual os reality shows *De Férias com o Ex Brasil*, *Geordie Shore* e *The Bi Life* desenvolvem intensamente no decorrer das temporadas observadas os relacionamentos afetivos e eróticos desses participantes. Conseqüentemente, aspectos relacionados à não-sexualidade, como a religião e o trabalho, ficam muitas vezes de fora ou são pouco utilizados na construção dos perfis de Gabrielli Diniz, Nathan Henry e Ryan Cleary.

Através dos exemplos desenvolvidos anteriormente, na análise, conclui-se que os momentos de protagonismo de dois desses personagens estão ligados diretamente à exploração de suas sexualidades em tela. Tanto em *Geordie Shore*, quanto em *De Férias com o Ex Brasil*, respectivamente, Nathan e Gabrielli são pouco explorados narrativamente. Eles ganham importância justamente em momentos relacionados ao anúncio de suas orientações sexuais e quando se envolvem com outras pessoas. Além desses momentos, pouco é explorado de suas vivências e individualidades, fator que torna seus tempos em tela bastante reduzidos em comparação com personagens de outras identidades sexuais.

Diferente deles, confere-se a Ryan grande tempo de tela durante a temporada de *The Bi Life*. Contudo, apesar de ser um reality show que possui ineditismo ao

visibilizar, exclusivamente, a busca por relacionamentos de pessoas bissexuais, ainda há a recorrência de estereótipos de sexualidade. O personagem-foco, por exemplo, é intensamente explorado pelo programa, de maneira a apresentá-lo como um participante que possui mais opções de relacionamento que os outros. Exploram-se, também, características que, combinadas, atuam na construção de uma imagem super-sexualizada, como a infidelidade e a necessidade de múltiplos parceiros.

Apesar disso, existe uma tentativa, dos reality shows, de visibilizar narrativas bissexuais. Entretanto, mesmo que haja uma movimentação desses programas para trazer personagens que se identifiquem com essa identidade, recorre-se ainda a representações viciadas. Os estereótipos são, assim, “fundados em simplificações” (BIROLI, 2011, p.76) que “[...] correspondem à definição do outro e do contexto em que as relações se travam em termos de expectativas sociais padronizadas que, por sua vez, pressupõem valores” (BIROLI, 2011, p. 80). Dessa maneira, guiam o olhar sobre algo inédito a partir de informações construídas de maneira prévia.

É importante ressaltar que a reprodução de estereótipos relacionados à bissexualidade em conteúdos audiovisuais, como os reality shows, tem impacto na vivência de pessoas que se identificam com essa orientação sexual. Através de representações hipersexualizadas, por exemplo, naturaliza-se uma imagem do que é ser bissexual baseado em uma tipificação. Conseqüentemente, externo aos limites das telas de exibição, observa-se um “conflito dos indivíduos com os papéis que são chamados a desempenhar” (BIROLI, 2011, p. 78).

Através desse conflito, possibilita-se o surgimento de um ciclo vicioso verificado nas vivências dessas pessoas. Como exemplificado pela cientista política Flávia Birolí, os estereótipos se concretizam a partir do momento em que os indivíduos e grupos afetados passam a orientar seus comportamentos baseados nesses padrões (BIROLI, 2011). Como consequência desse fator, legitima-se, através dos comportamentos verificáveis, os estereótipos através da mídia.

É necessário, então, entender a importância que as representações possuem não só para as narrativas, como, também, para a vida de pessoas que pertencem a

esses grupos. No caso das pessoas bissexuais, representações viciadas, orientadas pelos envolvimento afetivos e eróticos, acabam tendo impacto em como esses indivíduos são vistos e servem de base para a orientação de seus comportamentos. Torna-se, desse modo, cada vez mais essencial entender que há uma responsabilidade no ato de representação, visando não apenas ao entretenimento do público, mas também às consequências que isso pode ter para os grupos representados.

7. Referências

BIROLI, Flávia. *Mídia, tipificação e exercícios de poder: a reprodução dos estereótipos no discurso jornalístico*. Brasília: Revista Brasileira de Ciência Política, n. 6, 2011.

BROPHY, Joe. Phoning it in: how does Love Island work? Rules on evictions, recouplings, new guests and how you can vote. *The Sun*, 11 jun. 2019. Disponível em: <<https://www.thesun.co.uk/tvandshowbiz/love-island/6471032/love-island-rules-voting-recoupling-evictions>>. Acesso em: 9 jun. 2019.

BUTLER, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Nova York e Londres: Routledge, 1990.

BUTLER, Judith. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. Nova York e Londres: Routledge, 1993.

DAVIES, Hannah J. The Bi Life: is this the first "queer-friendly" dating show? *The Guardian*, 31 out. 2018. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2018/oct/31/the-bi-life-is-this-the-first-queer-friendly-dating-show>> Acesso em 14 abr.2019.

FENGE, Lee-Ann, JONES, Kip e READ, Rosie. "Connecting Participatory Methods in a Study of Older Lesbian and Gay Citizens in Rural Areas". *International Journal of Qualitative Methods*. Vol. 9, No. 4, 2010. p. 320-333

GLAAD Media Institute. *Files*. Disponível em: <https://glaad.org/files/WWAT/WWAT_GLAAD_2018-2019.pdf> Acesso em: 9 jun. 2019.

GLAAD Media Institute. *Files*. Disponível em: <https://glaad.org/files/WWAT/WWAT_GLAAD_2017-2018.pdf> Acesso em: 9 jun. 2019.

Grupo Gay da Bahia. Homofobia Mata. Disponível em: <<https://homofobiamata.files.wordpress.com/2019/01/relatorio-2018-1.pdf>> Acesso em: 10 jun. 2019

HOOTON, Christopher. Geordie Shore brings in MTV's highest viewing figures in three years. *Metro*, 25 mai. 2011. Disponível em: <<https://metro.co.uk/2011/05/25/geordie-shore-brings-in-mtvs-highest-viewing-figures-in-three-years-21912>> Acesso em: 13 abr. 2019.

LEWIS, Elizabeth Sara. "Não é uma fase": construções identitárias em narrativas de ativistas LGBT que se identificam como bissexuais. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica- PUC- Rio, 2012.

MITCHELL, Robert. E! sets first U.K. original with reality dating show "The Bi Life". *Variety*, 21 ago. 2018. Disponível em: <<https://variety.com/2018/tv/news/e-sets-first-u-k-original-with-reality-dating-show-the-bi-life-1202911451>> Acesso em 14 abr. 2019.

MORAIS, Charlise. Conheça os participantes da 1ª temporada do reality "De Férias com o Ex Brasil", da MTV. *Estadão*, 9 set. 2016. Disponível em: <<https://emails.estadao.com.br/noticias/tv,conheca-os-participantes-da-1-temporada-do-reality-de-ferias-com-o-ex-brasil-da-mtv,10000075062>> Acesso em: 13 abr. 2019.

NEVES, Fernanda Pereira. "The Bi Life": novo reality reúne jovens bissexuais em busca do amor. *Gazeta Online*, 22 jan. 2019. Disponível em: <<https://www.gazetaonline.com.br/entretenimento/cultura/2019/01/the-bi-life--novo-reality-reune-jovens-bissexuais-em-busca-do-amor-1014164499.html>> Acesso em: 14 abr. 2019.

NEWMAN, Graeme R. 1975. "A theory of deviance removal". *The british journal of Sociology*, v. 26, n. 2, p. 203-217, 1975.

PRISCO, Luiz. De Férias com o Ex Brasil: Celebs estreia nesta quinta na MTV. *Metrópoles*, 03 out. 2019. Disponível em: <<https://www.metropoles.com/entretenimento/televisao/de-ferias-com-o-ex-brasil-celebs-estrela-nesta-quinta-na-mtv>> Acesso em: 21 nov. 2019.

REDAÇÃO. Viacom desenvolve estudo sobre o reality "De Férias com o Ex Brasil". *Tela Viva*, 12 mar. 2018. Disponível em: <<http://telaviva.com.br/12/03/2019/viacom-desenvolve-estudo-sobre-o-reality-de-ferias-com-o-ex-brasil>> Acesso em: 13 abr. 2019.

ROCHA, Debora Cristine. *Reality TV e reality show: ficção e realidade na televisão*. Brasília: Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (E-compós), setembro-dezembro de 2009.

RUTHSTROM, Elyn. Bisexual health awareness month: bi the way, our health matters, too. *Human Rights Campaign*, 13 mar. 2014. Disponível em: <<https://www.hrc.org/blog/bisexual-health-awareness-month-bi-the-way-our-health-matters-too>> Acesso em: 10 jun. 2019.

SECCO, Duh. Audiência da TV: “De Férias com o Ex – Brasil” dá primeiro lugar na tv paga à MTV. *RD1*, 8 out. 2018. Disponível em: <<https://rd1.com.br/audiencia-da-tv-de-ferias-com-o-ex-brasil-da-primeiro-lugar-na-tv-paga-a-mtv>> Acesso em: 10 mai.2019.

SZALAI, Georg. MTV U.K. hit “Geordie Shore” kicks off season six with strong ratings. *The Hollywood Reporter*, 10 jul. 2013. Disponível em: <<https://www.hollywoodreporter.com/news/mtv-uks-geordie-shore-ratings-583088>>Acesso em: 13 abr. 2019.

SZALAI, Georg. MTV U.K. head Kerry Taylor gets oversight of MTV brand outside the U.S. *The Hollywood Reporter*, 26 jun. 2013. Disponível em:<<https://www.hollywoodreporter.com/news/mtv-uk-head-kerry-taylor-575671>>Acesso em: 13 abr. 2019.

VIEIRA, Tamiris Lourenço. “Olhe para mim!”: a mulher e as relações de poder através do olhar, no cinema clássico. Niterói: Rascunho: Monografias Cinema e Vídeo- UFF, 2017.

YOUNG, Iris Marion. *Justice and the politics of difference*. Princeton: Princeton University Press, 1990.

REPRESENTATIVIDADE DE PESSOAS COM DEFICIÊNCIA EM NARRATIVAS “MONSTER IN THE HOUSE” DE SAVE THE CAT

Júlia Bloomfield Coelho⁷⁰
juliacbloomfield@gmail.com

Resumo

No artigo em questão trataremos de questões de representatividade de pessoas com deficiência em narrativas *Monster in the House*, citada pelo autor Black Snyder em seu livro *Save the Cat*, com a finalidade de mostrar quem nem sempre os personagens com tais características devem ser vistos como vítimas. Além disso, será apresentada de que forma a construção da narrativa, estereótipos e arquétipos levam esses personagens a não ocuparem papéis de relevância. É necessário ressaltar, ainda, a importância desses personagens ocuparem outros papéis em narrativas audiovisuais, com o intuito de demonstrar a viabilidade de pessoas com deficiência também serem vistas como heróis.

Palavras-chave: *Save the Cat*, pessoas com deficiência, estereótipo, representatividade.

Abstract

In this article, we will address issues of representativeness of people with disabilities in *Monster in the House's* narrative, cited by author Black Snyder in his book *Save the Cat*, to show that these people shouldn't be seen always as victims. Furthermore, it will be presented how the construction of narratives, stereotypes and archetypes leads these characters not to play relevant roles. It is also necessary to emphasize the importance of them occupying other roles in audiovisual narratives in order to demonstrate the viability of people with disabilities to be seen as heroes as well.

Keywords: *Save the Cat*, disability, stereotype, representativeness.

⁷⁰ Trabalho orientado por: Gabriel F. Marinho (gabriel.marinho@espm.br).

1. Introdução

Ao vermos filmes de grande sucesso de bilheteria, poucas pessoas se perguntam de que forma aquela cena passou de uma ideia para as telas. Muitos deles são consagrados por sua brilhante trilha sonora, efeitos especiais fantásticos e atuações inesquecíveis. Contudo, muito além do que se passa na tela do cinema, aquela obra teve que ser lapidada muitas vezes até chegar em seu estado final, e uma grande etapa neste processo está no roteiro. No que se trata de estrutura de roteiro, observam-se diversos tipos capazes de ensinar a dinâmica de bons filmes, que vão desde a Jornada do Herói, Estruturas Narrativas Mitológicas até a Promessa da Virgem, uma estrutura que veio dos contos de fadas e passou a ser muito usada no cinema.

A primeira coisa que se deve observar ao estudar múltiplas estruturas narrativas é que não importa o quão diferente elas sejam umas das outras, sempre existe muito em comum entre si. Por isso, muitas vezes autores distintos analisam o mesmo filme, a partir de suas próprias classificações e, por esse motivo, uma obra pode se enquadrar em diferentes estruturas. Enquanto alguns denominam gêneros fílmicos de forma clássica, outros passam a denominá-los de forma mais ampla. Entretanto, apesar de nomenclaturas diferentes, o filme possui as mesmas funções narrativas.

Através desse ponto, revelam-se as razões do artigo: o estudo de filmes com distintas nomenclaturas, mas com a mesma função narrativa, tendo como foco o autor Snyder Black e seu livro *Save The Cat*. De início, percebe-se que o autor quebra com a realidade dos padrões clássicos de gênero cinematográfico e apresenta dez novos gêneros: *Golden Fleece*, *Out of the Bottle*, *Dude with a Problem*, *Rites of Passage*, *Buddy Love*, *Whydunt*, *Fool Triumphant*, *Institutionalized*, *Super Hero* e, o mais importante para a nossa análise, *Monster in the House*.

Monster in the House, um dos gêneros citados no livro *Save The Cat*, tem o principal recurso dramático estruturado entre o monstro, a casa e o pecado. Há,

portanto, 1) um monstro, que tem poderes sobrenaturais; 2) uma casa, onde o monstro se encontra, capaz de isolar os personagens; 3) um pecado: alguém é, de certa forma, culpado por trazer “o monstro” para dentro dessa “casa”.

Um lugar Silencioso, objeto de análise do artigo, também carrega os três atributos do gênero supracitado. Além disso, trata a deficiência de forma positiva, sendo essa característica na personagem principal não uma barreira, mas causa da solução contra o monstro. Dessa maneira, o paradigma clássico de como a pessoa com deficiência é vista nas obras audiovisuais pode estar mudando, não sendo mais apresentadas como vítimas, incapazes ou psicopatas. Esses personagens, hoje, carregam novos significados, atribuindo-lhes a carga valorativa de pessoas fortes, destemidas e sabendo viver o mundo com sua própria peculiaridade.

Diante disso, fez-se necessário o estudo através do filme Um lugar Silencioso, uma vez que, a partir da personagem principal, ele quebra com os paradigmas tidos como ruins e inferiores e se encaixa na categoria de gênero descrito por Snyder Black em *Monster in the House*, sendo capaz de observar novos papéis e lugares de fala para a personagem com deficiência, diferindo-se dos exemplos anteriores.

2. Objeto

O objeto de estudo do artigo é o longa-metragem Um Lugar Silencioso. A principal razão para a escolha deste longa-metragem, além da presença de uma personagem principal com deficiência dentro do gênero *Monster in the House*, foi o tratamento valorativo que foi dado à condição da personagem.

Ademais, outra questão de importância para a respectiva escolha se deu pela possibilidade de rebater dois posicionamentos clássicos nas obras audiovisuais em face de pessoas com deficiência: (i) raramente deficientes são vistos como heróis; (ii) à deficiência, geralmente, atribui-se carga valorativa negativa.

O filme acima se desprende dessas concepções ao trazer a personagem principal na posição de heroína quando solucionou o grande problema da

humanidade, a forma de combater os monstros. Isso tudo em consequência de sua deficiência.

Dessa forma, a crítica norte-americana Charlotte O'Sullivan, em análise detalhada do filme, ressalta:

Quanto à sua política, *A Quiet Place* foi definitivamente influenciada por *Mad Max: Fury Road*. Armas salvam o dia, heróis vêm em todas as formas e tamanhos, e a diferença (deficiência) não é algo que precisa ser "consertado" (O'SULLIVAN, 2018).

Além disso, outro ponto positivo é que o filme se trata de uma obra original, inserido na década de 2010, em que a indústria audiovisual se vê inundada de refilmagens. O longa-metragem *Um Lugar Silencioso* teve sua estreia em 5 de abril de 2018 e alcançou uma bilheteria de 340,9 milhões de dólares até 2019, acumulando 95% da aprovação no Rotten Tomatoes – o maior agregador de críticas mundial até o ano de 2019.

Diante da comunidade de pessoas com deficiência – mais especificamente, a comunidade de surdos – o filme teve muita aceitação, principalmente por trazer uma atriz com deficiência auditiva para o papel principal, o que fez com que todo o elenco tivesse que aprender linguagem de sinais. O sucesso do longa-metragem foi tanto no ano de 2018 que a Paramount Pictures decidiu realizar a continuação do filme, que terá sua estreia marcada para o ano de 2020.

A inclusão de pessoas com deficiência não começou em 2018, porém ainda existem poucos filmes que retratam esse grupo. Um dos primeiros exemplos que podemos citar de grande sucesso se deu ainda no cinema mudo, no ano de 1931. Em *Luzes na Cidade*, dirigido por Charlie Chaplin, o personagem principal se apaixona por uma florista cega. Após um procedimento cirúrgico de recuperação da visão, a jovem se propõe a uma longa busca para descobrir quem era o homem pelo qual ela havia se apaixonado. Logo em seguida, temos outro grande marco com *A Felicidade Não se Compra*, de 1946, em que o personagem principal se torna surdo de um ouvido aos doze anos ao salvar seu irmão mais novo de se afogar em um lago congelado.

Ao passar dos anos, outras grandes bilheterias foram surgindo ao redor do mundo, entre elas: Louca Obsessão, Quit Pro Quo, No Fim do Túnel, Pies en la Tierra, Como Eu Era Antes de Você, Sempre Amigos, O Atleta, Hoje Eu Quero Voltar Sozinho, entre outros. Importa observar, aqui, que nos filmes acima indicados, a deficiência dos personagens traz-lhes certa dependência a outros e/ou posição de desvantagem em comparação a pessoas que não têm a mesma condição.

Em contrapartida, os filmes Bird Box e The Silence, que também trazem personagens com deficiência, dão um novo significado à condição que antes era vista sob uma perspectiva negativa. Agora, a característica garante triunfo perante o monstro da trama. No primeiro, os monstros precisam ser vistos para destilar sua maldade sobre as pessoas, enquanto no segundo, os monstros dependem do som para atacar.

Dessa maneira, bem como em Um Lugar Silencioso, percebe-se que essa condição – a deficiência – é a chave para o triunfo dos personagens. Em síntese, pode-se perceber que a tendência dos últimos filmes analisados é demonstrar a deficiência, em um mundo incomum, sob um novo prisma, não mais sendo objeto de fraqueza, mas de aprovação.

3. Referencial teórico

No dicionário, a palavra “deficiência” se traduz perante o trinômio falta, carência, insuficiência. No mesmo caminho, cumpre destacar que o conceito de deficiência tem seu parâmetro legal emoldurado no Art. 2º da Lei 13146/15 (Estatuto da Pessoa com Deficiência):

Art. 2º Considera-se pessoa com deficiência aquela que tem impedimento de longo prazo de natureza física, mental, intelectual ou sensorial, o qual, em interação com uma ou mais barreiras, pode obstruir sua participação plena e efetiva na sociedade em igualdade de condições com as demais pessoas (BRASIL, 2015).

Com o mesmo texto dispõe o Artigo 1 da Convenção da ONU sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência, de 2008. No que tange à Classificação Internacional de Funcionalidade (OMS-2001), deve-se traçar o tripé estado de saúde x fatores ambientais x fatores pessoais. Portanto, se o aspecto impactar determinada função e/ou estrutura corporal, estaremos diante de uma deficiência; se impactar a viabilização de atividades, teremos uma limitação; quando diminuir/suprimir a capacidade participativa, teremos uma restrição.

Nesse sentido, Heloisa Brunow Ventura Di Nubila e Cassia Maria Buchalla, ambas pesquisadoras do Centro Colaborador da OMS Para a Família de Classificações Internacionais em Português, ratificam o enunciado acima descrito, traduzindo o termo “deficiência” como “problemas na função ou estrutura corporal, tais como um desvio ou perda significativos” (NUBILA; BUCHALLA 2001, p.10). Portanto, tratar-se-á o termo como “perdas ou desvios significativos que comprometem alguma das funções corporais, sem a possibilidade de correção e/ou tratamento reversivo, implicando, por conseguinte, na forma de viver de uma pessoa - inserida na definição do homem dito como ‘normal’” (Ibidem, p. 11).

De forma geral, pessoas com deficiência, no audiovisual, costumam ser sub-representadas, assumindo papéis de personagens indefesos, dependentes de outras pessoas, com diversos problemas emocionais e com baixa autoestima. No entanto, na indústria audiovisual, hodiernamente, tem-se percebido um novo significado ligado às características deste grupo, sendo elas pessoas fortes, independentes e capazes de ressignificar a vida.

Em filmes pós-apocalípticos, os padrões e associações ligadas a grupos sociais – sejam eles mulheres, homens, crianças ou idosos – são quebradas, e o único empenho é pela sobrevivência. Com isso, esses personagens são postos em igualdade a personagens tidos como “normais” (sem nenhuma característica que os limite); portanto, pessoas com deficiência deixam de ser vistas com um olhar de pena ou dependência e passam a ser tratadas pelo mesmo olhar de necessidade de sobrevivência.

Assim sendo, enxergaríamos esses personagens da mesma forma se eles não estivessem inseridos em uma narrativa pós-apocalíptica?

Para entendermos melhor a visão que temos de determinados personagens é necessário compreender a diferenciação entre arquétipos e estereótipos. O termo arquétipo surgiu na Grécia e na Roma antigas, eles tinham como função formar a base dos mitos. De acordo com o livro *O Herói e o Fora da Lei*, as autoras acreditam no poder dos arquétipos e de sua importância para o personagem:

Os arquétipos enobrecem a vida e enfatizam seu significado. Por exemplo, uma pessoa se sente atraída por outra sem vivenciar o significado, mas no momento em que ambas se conectam a história de amor, o arquétipo do Amante é evocado e o mundo se enche de vida. Do mesmo modo, você pode se divertir numa viagem cruzando o país; mas se você se faz essa viagem para encontrar seu pai desaparecido há muitos anos (ou para descobrir a alma e seu país, para se autoconhecer ou em busca de fortuna), o arquétipo do Peregrino ou Explorador é ativado e a experiência se torna plena de significados (PEARSON; MARK, 2001, p. 33).

Da mesma forma, por mais que nosso personagem se enquadre em determinada classificação (dependente, insuficiente, etc), quando transformamos o mundo e o ponto de vista em que a história acontece, não apenas modificamos o olhar para a história, mas também modificamos o olhar sobre o personagem. Logo, a partir do momento em que o personagem sai de sua zona de conforto de um mundo normal, onde a vida acontece de forma natural, e se encontra em um mundo apocalíptico, onde é necessário virar herói para sobreviver, atribuímos outra carga de significado.

Ele passa de uma simples pessoa com deficiência para uma pessoa com deficiência que precisa viver o mundo da forma em que ele se encontra. Isso, além de transformar e dar uma carga extensa de significados ao personagem, também o faz ser comparado com outros personagens, já que, a partir do momento em que ele passa a ter novos significados, ultrapassando os que já tinha, começa a se igualar a outras realidades que também estão inseridas na história. Consoante ao livro supracitado, as autoras afirmam: “Por exemplo, se o herói em nós é despertado,

aprendemos a buscar a coragem de lutar pelo bem dos outros e de nós mesmos” (Ibidem, p. 33).

Para entender a diferença entre arquétipos e estereótipos, devemos avaliar suas principais características. Os arquétipos são denominados uma peça do inconsciente coletivo, enquanto o estereótipo é generalizado e carregado de preconceitos. Com isso, podemos identificar alguns estereótipos que pessoas com deficiência têm em filmes e séries, sendo eles: dependentes, de autoestima baixa, incapazes e indefesos. Chega-se, enfim, à pergunta: Porque pessoas com deficiência nunca são vistas como heróis?

Como visto anteriormente, o estereótipo está muito presente nas telas, por conseguinte, se faz necessário analisar mais profundamente o que diz respeito a corpos idealizados e de que forma esse conceito influencia a visão de pessoas com deficiência em filmes do gênero *Monster in the House*. Nesse sentido, Mirian Goldenberg, antropóloga brasileira ensina:

As produções fílmicas retratam corpos que, assim como os corpos “reais”, funcionam como “um veículo de comunicação carregado de signos que posicionam os sujeitos na sociedade. (GOLDENBERG, 2007, p. 10).

Então, é necessário analisar os estereótipos e arquétipos do herói em filmes desse gênero, geralmente caracterizados de forma idealizada, com poderes além do normal. Para Stella Senra, professora de Comunicação e Cinema:

Os corpos das telas são criados com a realidade como pano de fundo, embora nem sempre possam ser considerados reais. Esses tornam-se projeções virtuais – às vezes caricaturadas – que se encerram no sujeito, despertam a ideia de que são feitas à sua medida (SENRA apud GOMES e CAMINHA, 2016, p. 415).

Nessa perspectiva, a partir da análise de características específicas da fisionomia corporal humana é possível distinguir os corpos entre “corpo bem-dito”, “corpo mal-dito” e “corpo não-dito”. Diante do corpo bem-dito, de acordo com as autoras Isabelle Sena Gomes e Iraquitan de Oliveira Caminha, tem-se:

Os corpos bem ditos das telas de cinema são admirados, geralmente vigilantes da própria anatomia e têm características específicas. São personagens poderosos, capazes de despertar interesse no outro e cientes disso influenciam outras pessoas. Tais corpos cultuam a estética, ou seja, esforçam-se para sustentar a definição de uma identidade corporal individual que é baseada na leitura aprovativa da coletividade (GOMES e CAMINHA, 2016, p. 416).

Os corpos “mal-ditos”, por outro lado, seriam aqueles onerados de carga negativa, socialmente rejeitados, tratados como derrotados, o que desempenharia baixa autoestima.

Os corpos mal ditos dos filmes são o retrato do indesejável. Mal ditos porque são julgados, mal falados e mal vistos; corpos castigados por destoar do que se espera em termos de atributos físicos (GOMES; CAMINHA, 2016, p. 418).

Dessa forma, a partir dessa linha de interpretação, extrai-se que pessoas com deficiência, originalmente, estariam englobadas dentro da classificação de corpos “mal-ditos”. Diante disso, nota-se certo obstáculo à ocupação desse grupo no papel de herói. Porém, com o passar do tempo, essa visão encontra-se ultrapassada. Cada vez mais se fala de questões de representatividade, e é através desse ponto que abordaremos o filme analisado, Um Lugar Silencioso.

Um Lugar Silencioso é um longa-metragem onde a personagem principal é uma criança deficiente auditiva. Ela e sua família tentam sobreviver em um mundo pós-apocalíptico, cercado por monstros que atacam de acordo com o barulho. Neste caso temos, na classificação de Blake Snyder, o verdadeiro filme Monster in the House, onde a “casa” seria o Planeta Terra, o “monstro” seriam os alienígenas e o “pecado”, por sua vez, o som que os atrai.

A personagem principal, Regan Abott, enfrenta diversas dificuldades e é vista como frágil por toda sua família, por mais que suas atitudes sejam contrárias a isso. Sua força é colocada à prova em diversos momentos, e, por mais que sua personalidade seja de uma menina poderosa e destemida, por conta de sua

deficiência, sua família duvida que ela seja capaz de realmente sobreviver naquele novo mundo.

Todavia, no final do filme, realmente passamos a entender e redimensionar a deficiência da personagem. A característica, até então vista como algo negativo, se transformou em vantagem, quando sua particularidade, ora vista como uma barreira, passou a ser considerada a solução para acabar com a invasão.

4. Metodologia

Para ser capaz de responder às duas questões principais que englobam o tema do artigo – (i) Por que raramente pessoas com deficiência são vistas como heróis?; (ii) Porque nas narrativas audiovisuais, geralmente, atribui-se à deficiência carga valorativa negativa? – faz-se necessário elaborar determinadas perguntas (12) que funcionam como pré-requisitos para a escolha do filme a servir de objeto do presente trabalho.

Passada a primeira etapa, após a seleção da obra, formulou-se três perguntas direcionadas diretamente à personagem com deficiência do filme *Um Lugar Silencioso*, a fim de entender sua representação na narrativa, qual a sua importância enquanto deficiente dentro na história, além de suas características e personalidade.

4.1. Lista de Perguntas

4.1.1. Primeira Etapa

a) Esse filme possui algum tipo de personagem com deficiência?

Esta pergunta se fez necessária diante do foco do artigo em questão, que trata de identificar como personagens com deficiência são vistos em filmes com gênero *Monster in the House*.

b) Esse personagem possui espaço de fala?

Ao analisarmos filmes que contém pessoas com deficiência, pôde-se constatar que, por diversas vezes, esses personagens não possuíam quaisquer tipos de fala, só estavam presentes para compor a cena, como nos casos de filmes pós-apocalípticos, onde pessoas com deficiência são vistas muitas vezes como atributos para contribuir com essa visão de destruição e mundo devastado.

c) Esse personagem interage com mais de um personagem ao longo do filme?

Ao analisarmos filmes onde existem personagens com deficiência se pôde observar que muitos deles só estavam presentes no filme para servir de apoio para outros personagens, então eles só aparecem em momentos específicos e integram apenas com o personagem principal.

d) Esse personagem faz parte da cota da vítima?

A cota da vítima é traduzida diante de personagens que estão nos filmes apenas para servir de acompanhamento para os personagens principais. Geralmente eles estão ali para morrer, e não para ter influência na história. Pode-se observar que, em alguns casos, em filmes de ficção científica ou terror, são pessoas com deficiência, pois por muitas vezes elas estão presentes apenas para representar as minorias, mas não são o verdadeiro foco do filme.

e) Esse personagem morre em algum momento do filme? Sua deficiência foi causa de sua morte?

É notável que em muitos filmes de gênero *Monster in the House*, existem mortes em grande parte da história. Nessas obras, muitas das vezes pessoas com deficiência são vistas como indefesas por conta de sua condição, levando essa condição a ser vista como negativa, já que, geralmente, é o motivo de o personagem morrer ou se ferir.

f) Esse personagem tem nome?

Como já dito anteriormente, muitos dos personagens com deficiência estão em filmes apenas para compor o cenário ou servir como base para os principais. Diante disso, eles não possuem quaisquer falas, tornando-os quase que irrelevantes, sem força para construir vínculos emocionais com o espectador ou outros personagens.

g) Esse personagem ter deficiência muda algo na narrativa?

Em alguns filmes e séries analisados, notou-se que alguns personagens com deficiência estavam presentes nos filmes apenas para servir como questões de representatividade. Portanto, a deficiência não alterava nada em sua narrativa e, assim, não implica em sua história.

h) Esse personagem está entre os dois ou três personagens do filme com mais tempo de tela?

Tempo de tela no cinema e audiovisual é quanto tempo aquele personagem se fez presente em tela. Nesse caso, é necessário observar se o personagem com deficiência está entre os três personagens com maior tempo de tela dos filmes, o que talvez implicasse na sua importância para a narrativa.

i) Esse personagem tem vida amorosa? Família? Amigos? Relacionamentos?

Em muitos filmes analisados, percebe-se que muitos dos personagens não possuem uma vida amorosa, amigos ou familiares. Isso se dá diante do fato de o personagem com deficiência ser visto como objeto ou monstro, já que não possui características físicas, visuais, auditivas ou mentais iguais às de personagens padrões. Por muitas vezes, isso faz com que não seja necessária uma conexão com o personagem, então esses aspectos perdem relevância.

j) Esse personagem possui vida além daquela cena?

Como já supracitado, muitos personagens estão presentes nos filmes apenas para compor a história, e não realmente fazer parte dela. Fez-se necessário criar

esta pergunta a fim de analisar de que forma esse personagem vive, se ele possui relacionamentos e/ou vínculos amorosos. Dessa maneira, extrai-se a possibilidade de “ser alguém real” e não apenas um personagem.

l) Em algum momento sua deficiência se torna “algo além”?

Quando falamos de “algo além” estamos nos referindo à terceira fase na qual personagens com deficiência podem estar inseridos. Trata-se de uma nova forma de ver o mundo, na qual a deficiência é vista como algo positivo, e não como barreira.

m) Sua deficiência é vista como algo positivo para o personagem e/ou para história em algum momento?

Após analisarmos se a deficiência é vista como algo além, faz-se importante analisar de que forma ela contribui para a narrativa nesse novo momento. Com isso, é possível que o personagem que antes era visto como indefeso e incapaz seja visto como herói e salvador, sendo o único a ter características que os outros personagens não possuem.

4.1.2. Segunda Etapa

A partir da decupagem do filme, em cada uma de suas sequências, restou clara a necessidade de entender os seguintes pontos:

a) De que forma os personagens que interagem com a personagem com deficiência a veem?

O propósito dessa primeira pergunta se faz na extensão de entender de que maneira os personagens sem deficiência identificam e tratam aquele com deficiência. Além disso, busca-se perceber se, em algum momento, há superproteção e/ou pena perante esse, ou, até mesmo, o sentimento de que a deficiência traz desvantagem para o resto do grupo.

b) De que forma a personagem com deficiência se vê?

O objetivo aqui é entender de que forma a personagem principal – que, nesse caso, é a pessoa com deficiência – se identifica. Buscou-se elucidar se em algum momento essa personagem se viu como um fardo, se existiu raiva por ter aquela condição ou inveja por não ser considerada uma pessoa dita como “normal”. Outrossim, importa assimilar se existe alguma motivação ou sentimento de força e coragem que só aquela personagem consegue ver.

c) De que forma são passadas ao espectador ambas as visões?

Finalmente, tenta-se alcançar a perspectiva do espectador sobre a deficiência diante do que lhe é passado ao longo do filme. Existe um entendimento sobre a superproteção de pessoas sem deficiência sobre as pessoas com deficiência, mas, também, o entendimento da necessidade de independência dessa pessoa. Dessa maneira, interessa descobrir se ambas as visões são apreendidas.

5. Análise

Uma vez selecionado o filme objeto do artigo, mister se fez analisá-lo mais a fundo a fim de perceber de que forma o mesmo conseguiria responder às três principais perguntas elencadas no capítulo anterior:

- i. De que forma os personagens que interagem com a personagem com deficiência o veem?
- ii. De que forma a personagem com deficiência se vê?
- iii. De que forma são passadas ao espectador ambas as visões?

Em momento anterior à análise da obra, fez-se necessário identificar suas principais informações. Dessa vista, foi observado que o filme possuía 1h31min e que seu gênero clássico fora classificado como drama/suspense. Foram constatadas 40 cenas ao todo e, em 25 dessas, a personagem com deficiência esteve presente, abarcando uma porcentagem de 62,5% de presença em relação ao filme todo.

Tendo como foco as perguntas, foi possível evidenciar que, em relação à primeira delas, a imagem de preocupação, superproteção, insegurança e medo, advindos dos demais personagens em relação à principal, esteve presente em seis das 40 cenas que compõem o longa.

Já em relação à segunda pergunta, imperativo destacar que há uma mistura de sentimentos, em que a personagem principal se mostra apreensiva, culpada e desejando não possuir mais sua condição – totalizam-se, aqui, cinco das 25 aparições da personagem. Por outro lado, também foram notáveis os momentos de coragem, independência e orgulho da mesma – destacam-se três das 25 cenas supracitadas.

No tocante à terceira pergunta, evidencia-se que o espectador é apresentado à família e, principalmente, à personagem principal, já nos primeiros segundos do filme. Sua deficiência é marcada logo nas primeiras cenas, o que gera grande empatia pela menina. Apesar disso, a imagem de receio da família, principalmente por parte do pai, é muito forte, já que ele se mostra superprotetor após a morte de seu filho mais novo.

Porém, a personagem Regan é apresentada ao público de forma doce e cuidadosa com seus irmãos e, por mais que exista a deficiência e todas as barreiras que a limitam, a menina se mostra determinada, corajosa e zelosa em grande parte do filme.

Realizada esta introdução, deve-se passar a analisar de fato questões que influenciam mais diretamente nas duas perguntas centrais:

- i. Raramente deficientes são vistos como heróis;
- ii. À deficiência, geralmente, atribui-se carga valorativa negativa.

Para iniciar a análise das duas questões, mostrou-se necessária uma pesquisa mais profunda sobre a questão do herói e seu conceito. No ensaio Heróis e Super-heróis, Jeph Loeb e Tom Morris ressaltam o verdadeiro conceito de um herói: “Homem (considerado como ser humano em geral) admirável por feitos e

qualidades” (LOEB; MORRIS, 2005, p. 25). Dessa maneira, percebe-se que é possível, portanto, considerar pessoas comuns nessa categoria.

Ainda de acordo com o artigo, extrai-se que um herói é “um homem extraordinário por seus feitos guerreiros”, enquanto um super-herói, “um indivíduo com força extraordinária” (BATESTIN, 2007). O filme em análise, por sua vez, demonstra que é possível retratar pessoas com deficiência em ambas as afirmativas, sendo a deficiência vista de forma positiva, deixando de ser uma barreira para se apresentar como um elemento de solução.

Por outro lado, torna-se necessário avaliar os pontos negativos e questionadores que o filme traz a respeito as duas questões vistas acima. Em relação à primeira, inicialmente, é essencial entender de que forma essa pergunta surgiu. Em muitos casos de filmes *Monster in the House*, a presença de personagens com algum tipo de deficiência está diretamente ligada com o objetivo de servir de “cenário”/ser apoio ao personagem principal ou, até mesmo, ser só a cabeça pensante do grupo, sem criar vínculos com o espectador ou como cota da vítima.

Um Lugar Silencioso, contudo, mostra-nos outra visão em relação à pessoa com deficiência – uma personagem forte, destemida, com inseguranças e que atribui muitos valores e vínculos com o espectador, saindo do papel de figuração para o de alguém que consegue gerar forte sentimento de empatia.

Cumprir destacar, nesse ponto, que o fato supracitado só é demonstrado e ratificado por todos os personagens no final do filme, quando a personagem principal descobre a solução para afastar os monstros. Antes disso, por toda a trajetória, ela é vista como indefesa e superprotegida pelo pai, por mais que essas não sejam suas verdadeiras características.

Essas concepções são criadas por haver uma visão sobre a personagem de não ser dita como normal, logo, seria a pessoa menos provável de descobrir a “cura do mundo”. Ademais, há de se explicar a relação da personagem com seu corpo em contraste aos demais personagens do filme. Todos da família e os outros personagens que aparecem durante o filme não possuem nenhum tipo de

deficiência e, ainda assim, sofrem pelas mortes e pelo medo dos monstros. Com isso, surge o questionamento de por que uma pessoa tida como “inferior” conseguiria ser mais bem-sucedida que todos os “normais”.

Nesse prisma, é necessário entender que, ao longo do filme, a personagem principal se culpa pela morte de seu irmão mais novo. Devido à falta de audição, não foi capaz de entender, plenamente, que o causador do barulho que matou seu irmão foi, na verdade, entregue por ela. Com isso, a culpa por ter aquela condição está presente em todos os momentos de frustrações que a personagem passa, seja pela morte do irmão, por se sentir incapaz por não proteger sua casa ou até por não alcançar resultados positivos com os aparelhos que seu pai cria para melhorar sua audição.

Então, a grande questão está em relação a como a personagem e seus familiares a enxergam antes do final do filme. A superproteção do pai, na verdade, não significa cuidado, mas receio por ela não saber o que está fazendo, já que não consegue escutar. Isso traz à sua deficiência carga negativa diante de outros personagens que não possuem tal condição. Outro grande ponto em relação à segunda afirmação se apresenta pela fixação do pai em tentar construir diversos aparelhos auditivos para a filha em um mundo onde a fala e o barulho devem ser nulos.

Em paralelo ao longa-metragem brasileiro Hoje Eu Quero Voltar Sozinho (2014), por exemplo, em que a necessidade de um par romântico extremamente bonito esteticamente se torna irrelevante, uma vez que o protagonista é cego, o aparelho auditivo, em Um Lugar Silencioso, também o é em um mundo onde o som é o causador de males. Então surge o questionamento: os aparelhos são, na verdade, uma salvação para a menina ou para os pais por tentarem vê-la de forma mais “comum”, o que traria maior sentimento de segurança em relação a ela?

6. Conclusão

Evidencia-se, portanto, a partir do aprofundamento do presente estudo, que, por mais que ainda haja filmes que coloquem a pessoa com deficiência de forma negativa, é capaz de se perceber uma possível nova fase da representação de pessoas com deficiência, na qual essas são vistas com outros olhos, a partir de suas qualidades e capacidades, inseridas no contexto de suas condições.

Nessa perspectiva, por mais que a personagem principal de *Um Lugar Silencioso* não tenha sido explorada das melhores formas, a possível chance de vê-la de outra forma, transformando sua deficiência de algo negativo para algo positivo é de grande feito.

Conclui-se que, mesmo que a indústria audiovisual originalmente coloque a deficiência como um ponto limitador nos personagens, o filme *Um Lugar Silencioso* apresenta uma possível nova tendência, onde a deficiência é vista com valores positivos, capazes de transformar o personagem em herói.

7. Referências

- ANDRADE, Tiago Souza Monteiro de. Narrativas mitológicas: sob o olhar da lógica greimasiana. Out. 2013. Disponível em :
<<http://www.unoeste.br/site/enepe/2013/suplementos/area/Humanarum/Linguistica/Narrativas%20Mitol%C3%B3gicas%20sob%20o%20olhar%20da%20Semi%C3%B3tica%20Greimasiana.pdf>>. Acesso em: 24 de out. 2019.
- A QUIET PLACE. Rotten Tomatoes, 2019. Disponível em:
<https://www.rottentomatoes.com/m/a_quiet_place_2018> Acesso em: 22/set/2019.
- BATESTIN, Maycon. “O Herói e seu dever moral; O que ele é? Porque ele se torna um?”. *Recanto das Letras*, São Paulo, 19 jun. 2007. Disponível em:
<<https://www.recantodasletras.com.br/artigos/533177>>. Acesso em: 11 fev. 2020.
- BRASIL. Constituição (1988). Constituição da República Federativa do Brasil. Brasília, DF: Senado Federal: Centro Gráfico, 1988.

BUTLER, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Nova York and London: Routledge, 1990.

GOLDENBERG, Mirian, “Nu e Vestido: dez antropólogos revelam a cultura do corpo carioca.” *Record*, Rio de Janeiro, vol.12, n.1, 1-414, Abril/2004.

GOMES, Isabelle; CAMINHA, Iraquitam. “Os discursos de corpo bem dito, mal dito e não dito: uma análise a partir de filmes. *Revista Brasileira de Ciencia do Esporte*. Paraíba, vol. 38, n. 4, 414-421, Dez/2016.

LOEB, Joph; MORRIS, Tom. “Heroes and Sueprheroes.” In *superheroe Truth, Justice and the Scocratic Way*, eds. Tom Morris and Matt Morris, Open Court Books, 2005.

NUBILA, Heloisa Di; BUCHALLA, Cassia Maria. “O papel das Classificações da OMS - CID e CIF nas definições de deficiência e incapacidade”. *Revista Brasileira Epidemiol*, São Paulo, vol.11, n.2, 1-13, jun/2008.

O’ SULLIVAN, Charlotte. *A Quiet Place: Refreshingly Unglossy Thriller is na Ultra-Sound Blockbuster*. 2018. Disponível em:
<<https://www.standard.co.uk/go/london/film/a-quiet-place-refreshingly-unglossy-thriller-is-an-ultrasound-blockbuster-a3807411.html>> Acesso em: 11 fev.2020.

PEARSON, Carol; MARGARET, Mark. “Herói E O Fora-da-lei: como construir marcas extraordinárias usando o poder dos arquétipos”. São Paulo: Cultrix ,2001.

SENRA, Stella. *A tela e a pela-cinema, vídeo e computador*. Stella Senra, 2012. Disponível em: <<https://stellasenra.wordpress.com/2012/06/07/a-tela-e-a-pele-cinema-video-e-computador/>> Acesso em: 20 out. 2019.

SYNDER, Blake. *Save the Cat! The Last Book on Screenwriting You'll Ever Need*. Michigan. Maio 2005.

AFETADOS: o impacto da representatividade LGBTQI+ no público adolescente de séries de TV

Luana Morgado Ramos Afonso⁷¹
luanaamorgado@gmail.com

Resumo

A pesquisa se propõe a entender a representatividade de adolescentes LGBTQI+ em séries de televisão norte americanas voltada para o público jovem, passando pela história e espaços conquistados por esse grupo. Vamos analisar a série Glee, que foi consagrada por dar espaço a personagens LGBTQI+. Iremos fazer um estudo de recepção para entender o impacto dessas histórias para o adolescente em crescimento. Tudo isso com o intuito de entender a maneira como os jovens são representados e o impacto que essas séries têm sobre aqueles telespectadores que buscam sua própria aceitação.

Palavras-chave: representatividade em série; jovens LGBTQI+; adolescentes; Glee; impacto.

Abstract

The research has the purpose to understand the representativeness of LGBTQI+ teenagers in North American television series aimed at young people, through the history and spaces conquered by this group. We are going to analyze Glee, series that has been renowned for making room for LGBTQI+ characters. We will do a reception study to understand the impact of these stories on the growing teenager. All in order to understand the way young people are represented, and the impact these series have on those viewers seeking their own acceptance.

Keywords: representativeness in TV series; LGBTQI+ youth; teenagers; Glee; impact.

⁷¹ Trabalho orientador por: Pedro Curi (pedro.curi@espm.br)

1. Introdução

CJ Lamb e Abby Perkins saem de um jantar e seguem andando em direção ao carro, elas conversam e se abraçam em despedida. CJ encara Abby e dá um selinho na advogada, que parece surpresa; CJ se aproxima e dá, dessa vez, lentamente um beijo em Abby. Essa cena só foi ao ar em 1991, pois se tratava de um beijo entre duas mulheres. O primeiro beijo lésbico da história das séries de TV aconteceu em L.A. Law, quinta temporada, episódio 12. Esse marco diz muito sobre como foi o caminho da representatividade em peças audiovisuais.

As séries adolescentes por muito tempo mostraram casais heteronormativos e não deram espaço para outro tipo de relacionamento exceto esse. Quando mostravam relacionamentos LGBTQI+, geralmente eram bem estereotipados e não agregavam em nada na narrativa, sendo deixados de lado.

Pensando nisso, a motivação para construção do artigo foi gerada através de um processo pessoal que passei ao longo da minha infância e adolescência, quando percebi a falta de personagens LGBTQI+ nas peças audiovisuais de massa. Nenhum personagem retratado no conteúdo que consumia na época, conseguia, de fato, representar minha orientação sexual. Naquele momento, só tive a chance de me identificar com personagens heteronormativos, o que causou muita confusão interna e dificultou minha própria aceitação. O intuito, portanto, é estudar a representatividade LGBTQI+ nas séries adolescentes e como isso impactou a vida das pessoas que passavam por um momento de aceitação, assim como eu.

Ao longo do artigo, tentaremos entender como essa comunidade foi ganhando seu devido respeito e espaço nos conteúdos em geral, fazendo uma análise histórica e teórica para entender como e quando foram acontecendo essas representações. Vamos segmentar a pesquisa para o público jovem.

Sabendo disso, utilizaremos a série Glee, pois ela foi uma das primeiras séries adolescentes a ter um considerável número de jovens LGBTQI+ como elenco recorrente e também pelo horário nobre na grade da emissora e por todo o seu sucesso com a temática da aceitação. Vamos apresentar os aspectos de

representatividade trabalhadas, como se mostra ao longo da narrativa da série e o desenvolvimento desses personagens.

Analisaremos como esse tipo de representação tem impacto na vida dos adolescentes, a partir de um estudo de recepção, via formulário, e apresentaremos o resultado, assim podendo concluir se de fato a representação tem um impacto na construção do jovem.

A intenção para a criação deste artigo é mostrar a importância da representatividade para o crescimento social do jovem, mostrando que possivelmente uma adolescência com mais fluidez e representatividade LGBTQI+ pode quebrar barreiras impostas pela sociedade há muito tempo.

2. Histórico da representatividade

Em 1970, começou um grande movimento nos Estados Unidos para protestar contra a falta e a má representação de personagens LGBTQI+ em filmes e em séries (CONNOLLY, 2018). O começo dessas reivindicações foi extremamente importante para a história da representatividade queer⁷² na mídia. Esses movimentos foram criados logo após a Rebelião de Stonewall, onde ativistas LGBTQI+ se juntaram contra a polícia de Nova Iorque devido a inúmeras batidas em bares abertamente gays, como o Stonewall Inn. Assim começou uma grande rebelião que fez com que diversos grupos ativistas fossem criados.

Após cansarem de ver representações falsas ou inexistentes em filmes de massa, alguns grupos foram se formando e fazendo protestos em frente aos cinemas e estúdios de televisão. Realizaram boicotes sobre certos filmes, atores e séries para fazer com que as pessoas percebessem que, principalmente, não bastava apenas criar um personagem gay, por exemplo, mas era preciso não se basear somente em estereótipos.

⁷² ESTANTEANTE, 2018. Significado de queer: Todo mundo que não é hétero (lésbicas, bissexuais, gays, entre outros) ou que não é cisgênero pode se identificar como queer. É um termo que tem o mesmo significado do acrônimo LGBTQI+.

Ao longo do tempo, esses grupos foram conquistando alguns passos para que houvesse uma melhora na representação de personagens queer no audiovisual como um todo. Majoritariamente os movimentos liderados por homens foram os que obtiveram mais sucesso e perduraram por mais tempo – isso devido à construção histórica de sociedade que privilegia o gênero masculino desde os primórdios. Dois grupos de mais sucesso da época eram primeiro o National Gay Task Force (NGTF), que hoje tem o nome de National LGBTQ Task Force, e o Gay Activists Alliance (GAA).

Formados no final de 1969, ambos os grupos criticavam a maneira com que os personagens eram retratados. Além de reivindicar espaço nas mídias, queriam que elas os representassem fidedignamente, isto é, sem estereótipos, e sem marginalizá-los. Para eles, isso significaria muito, pois abriria espaço para mudar a cabeça daqueles que não os aceitavam, uma vez que o fato de ter uma sexualidade diferente da heteronormativa não é algo anormal, e que, além disso, não se trata de uma escolha.

No ano de 1973, nem a indústria do cinema e da televisão estavam produzindo consistentemente conteúdo que tivesse uma representação considerada padrão pelos movimentos de liberação citados acima (KILDAY, 1973), entretanto alguns canais de televisão estavam começando a levar em consideração as críticas feitas pelos ativistas. Em alguns casos, até os chefes das emissoras marcavam encontros com os líderes dos grupos, a fim de debater sobre a questão da representatividade. Nesses encontros, falavam sobre a narrativa, a forma de retratar os personagens e apontavam o quão prejudicial era aquela forma estereotipada, mostrando que aquilo não era necessariamente o jeito de retratar a comunidade. Conversavam também sobre como inserir os personagens na história de um modo diferente do que já era apresentado.

Algumas séries e filmes foram inserindo alguns personagens gays, porém, continuavam retratando-os como imorais, afeminados e sujos. O estopim para um dos encontros entre ativistas e chefes de emissoras foi um episódio da série Sanford

and Son e a estreia do filme *Busitng*, no qual os críticos LGBTQI+ mandaram cartas para a emissora e a distribuidora do filme, afirmando a falta de senso para mostrar o que é realmente ser gay. Usaram palavras como perversos, preguiçosos e muitas outras para descrever os personagens das duas peças audiovisuais (CONNOLLY, 2018).

Após essa situação, um grupo produziu um texto endereçado para os chefes de estúdio e da indústria com o título “Alguns princípios para filmes e televisão sobre como tratar a homossexualidade” (CONNOLLY, 2018, p. 77). Esse conteúdo tinha o que os ativistas consideravam “representação apropriada”.

Apesar de muito ter se avançado e conseguido espaço para falar com os representantes das indústrias, isso só acontecia para os homens gays. Lésbicas, bissexuais e transexuais tiveram poucas chances, e suas vozes eram silenciadas, ainda que vários assuntos os afetassem de um jeito que não afetava os homens gays. De acordo com Marotta (1981), devido a esses motivos, as lésbicas que participavam do movimento *GayActivists Alliance* se separaram e criaram o *Lesbian Feminist Liberation (LFL)*.

O grupo não teve o mesmo sucesso que os liderados por homens, mostrando que os privilégios de fato não eram os mesmos, o que tornou e torna a luta ainda mais difícil. De acordo com o relatório feito pela GLAAD⁷³ analisando os anos de 2016 e 2017, os espaços em telas são menores para as lésbicas, bissexuais e transexuais. As mulheres lésbicas só ganham em espaço no streaming em relação aos homens gays.

3. Histórico de séries com personagens LGBTQI+

Em novembro de 1946 estreou a primeira série de televisão da história da indústria, *Pinwright's Progress*⁷⁴, que durou uma temporada. A aparições de personagens abertamente LGBTQI+ só aconteceu 25 anos depois, em 1971, na

⁷³ Gay & Lesbian Alliance Against Defamation. É uma organização não governamental que monitora os espaços de pessoas LGBTQI+ na mídia.

⁷⁴ BBC History Magazine, *As Dad's Army makes a return on the big screen, Julian Humphrys looks at our love of the sitcom.*

série All in the Family. O personagem se chamava Steve e só apareceu em um episódio. Já em 1972, na série The Corner Bar, um sitcom da ABC, colocou-se no elenco principal o primeiro personagem abertamente gay, Peter Panama. Apesar de ter marcado a história, a série era considerada extremamente homofóbica, o que fez com que a Gay Activist Alliance e muitas outras organizações protestassem (CONNOLLY, 2018).

Ao longo dos anos foi-se tendo mais alguns personagens em séries e filmes, na maior parte, sitcom, porém todos muito estereotipados e alvo de chacota. Em 1977, a primeira personagem transgênera apareceu na televisão por apenas um episódio, no sitcom The Jeffersons, em que o antigo amigo de exército de George Jefferson, apresenta-se como uma mulher chamada Edie.⁷⁵

O personagem mais famoso da época que era abertamente gay foi Jodie Dallas, da série Soap (1977-1981), que teve quatro temporadas que variavam entre 22 e 25 episódios cada. Escrita por Susan Harris, também roteirista da série cancelada citada acima, All In The Family. Quando decidiu enviar para ABC sua ideia, recebeu algumas críticas, uma delas era mostrar discretamente o relacionamento do personagem de Jodie⁷⁶. Logo após a decisão da emissora de fazer a série, protestantes religiosos e conservadores cercaram os escritórios da ABC para reclamar do conteúdo imoral que seria transmitido.⁷⁷ Soap foi a primeira série a receber reclamações antes mesmo de ter saído o primeiro episódio. A ideia da escritora era mostrar a sexualidade do rapaz de diversos modos, principalmente lidando diariamente com os homofóbicos em sua família.

Jodie Dallas era bem carismático, apesar de sofrer muita homofobia por onde passava. A série, embora bastante criticada tanto por religiosos quanto por ativistas, traz um embate sobre estereótipos interessante para a época que passava. Jodie namorava um jogador de futebol da NFL, Dennis. O jogador era o

⁷⁵ The New York Times, "14 TV Shows That Broke Ground With Gay and Transgender Characters." Shattuck, Kathryn.

⁷⁶ Taming a Lusty Show

⁷⁷ BIGELOW, Brittnie. Jodie Dallas Has Left the Closet: Television First Regularly Occurring Gay Male Character and What He Had to Say About His Time. 2014.

típico “machão”, amante de esportes, admirado por todos os homens heterossexuais, mas, na verdade, era gay, o que causou em um dos personagens homofóbicos da série, Burt, padrasto de Jodie, um estranhamento. Para ele, um homem desse tipo jamais seria gay, já que o que se falava na época era de homens afeminados e, no caso, o jogador não era nada disso.

De fato, a série negligenciou diversos assuntos, como transexuais. Logo na primeira temporada, Jodie decidiu mudar de sexo para que as pessoas aceitassem seu relacionamento com Dennis. Ele nunca havia comentado sobre o desejo de se tornar uma mulher, e isso só voltou a aparecer na narrativa no final da temporada, quando ele estava prestes a entrar para cirurgia, e Dennis apareceu para fazer com que ele desistisse. Isso aparenta que a escolha para mudança de sexo é fácil e que as pessoas que passam por isso podem muito bem mudar de ideia a qualquer momento.

Porém, Soap conseguiu fazer com que as pessoas gostassem de Jodie apesar de sua sexualidade e torcessem por ele. O ator que o interpretava, Billy Crystal, disse que os fãs escreveram inúmeras cartas de apoio quando a série mostrou uma briga de custódia entre Jodie e Carol, mulher com quem ele teve um caso e engravidou (BIGELOW, 2014). Isso mostra que apesar de todos os erros cometidos em relação ao que se deveria falar e como falar, a série cumpriu um passo significativo para as histórias LGBTQI+, deu um espaço quando muitas outras não deram.

Após o sucesso de Soap algumas outras séries tentaram seguir o caminho e foram aos poucos, tendo personagens LGBTQI+ em seus enredos, majoritariamente gays e, em menor número, lésbicas, aparecendo em poucos episódios e raramente sendo do elenco principal. Dezesesseis anos depois de haver um personagem gay numa série, a sitcom Ellen ou These Friends of Mine (1994-1998) contava a história de Ellen, uma mulher que trabalhava numa livraria, divertia-se e compartilhava com seus amigos questões sobre amor, família e trabalho. Na quarta temporada, transmitida em 1994, a personagem Ellen se assumiu lésbica num episódio visto por

mais de 42 milhões de pessoas. Isso aconteceu logo depois de a atriz que interpretava essa personagem, Ellen DeGeneres, ter-se assumido como lésbica para o público (SHATTUCK, 2017). Logo após esse episódio, a série começou a ter, antes do início do episódio, um comunicado de “parental advisory”⁷⁸, pois houve muita dificuldade do público em aceitar a “saída de armário” (HUBERT, 2004). A série foi cancelada na quinta temporada por baixa audiência.

Em 1998, Will and Grace estreou na televisão norte-americana. A obra contava a história de quatro amigos, Will, Grace, Karen e Jack. Dois homens gays e duas mulheres heterossexuais que transformaram suas aventuras nas mais divertidas e hilárias das peças audiovisuais da época. A série foi um sucesso, apesar de ter sido rejeitada no início, por trazer dois personagens principais que eram homossexuais. O sucesso da série foi tanto que o ex-presidente dos Estados Unidos, Joseph R. Biden Jr, disse em 2012, que “Will and Grace educou mais o público americano do que qualquer outra pessoa ou pessoas” (SHATTUCK, 2017).

Com o passar dos anos, os personagens da comunidade LGBTQI+ foram ganhando espaço, em sua maioria, homens gays. Em 2000, estreou a série Queer as Folk, o primeiro drama americano voltado para a história de homens gays e mulheres também. Alguns anos depois, The L World estreou, dando às mulheres lésbicas uma visibilidade jamais vista.

É perceptível como andamos desde os primeiros passos para a representatividade. Muitas séries foram pioneiras e ajudaram neste espaço, pequeno, mas significativo, que vemos hoje em dia. Algumas foram “chutando a porta” e mostrando que ser diferente é ótimo, ser LGBTQI+ é maravilhoso. Quando falamos dessas séries, uma que não poderíamos deixar de fora é Glee.

4. Glee: apresentação e análise

Glee foi uma série de televisão que estreou em 19 de maio de 2009 pelo canal Fox e terminou em março de 2015. Produzida e criada por Ryan Murphy, Brad

⁷⁸ Aviso aos pais.

Falchuk e Ian Brennan, ela teve seis temporadas, nas quais as quatro primeiras tiveram 22 episódios, a quinta, 20, e a sexta temporada finalizou com 13 episódios.

A história de Glee começa com o professor de espanhol Will Schuester, que resolveu liderar o coral da escola, Glee Club. Tentando mudar o rumo do grupo e inovar, ele procurou diferentes alunos, jogadores de futebol, líderes de torcida e nerds. Ele encontrou Rachel Berry, Kurt Hummel, Finn Hudson, Quinn Fabray e Brittany Pierce. A partir disso, o professor tentou dividir sua vida pessoal de sua nova vida, focando na vida pessoal dos alunos a partir daquele clube de coral, como vida amorosa, relacionamento com os pais, adolescência e sonhos para o futuro.

A série já veio com uma proposta totalmente diferente das outras. O propósito de Glee é valorizar e representar as diferenças, mostrando a diversidade: tem personagem bissexual, homossexual e transexual (ressaltado nas temporadas finais). O show tem diversos personagens regulares LGBTQI+ que são apresentados ao longo da trama em diferentes temporadas, eles são: Kurt Hummel, David Karofsky, Blaine Anderson, Brittany Pierce, Santana Lopez, Unique Adams e Shannon Beiste (mais tarde apresentado como Sheldon Beistie).

Na primeira temporada, a série mostra Kurt, um menino que sofre muito bullying na escola por ter um jeito considerado mais “afeminado”, por isso sofria sempre muito preconceito principalmente dos meninos do time de futebol americano. Quando entrou para o Glee Club, Kurt se identificou com Mercedes, eles se aproximaram muito e ela desenvolveu um “crush” por ele. Quando ele a rejeita, ela fica brava, mas depois Kurt se assumiu gay (no episódio 3), e ela entendeu e o apoiou. Em casa, ele se assumiu para o pai no episódio 4. Foi a segunda pessoa para quem ele se assumiu na série, e o pai o aceitou bem. Porém, mesmo com isso, o garoto teve dificuldade em encontrar coisas em comum, já que ambos têm gostos muito diferentes e isso acaba gerando conflitos entre os dois. Kurt é muito amigo das meninas e não gosta de andar com os meninos do clube, porque eles não o valorizavam nem escutavam suas ideias.

David Karofsky fez sua primeira aparição na série no episódio 8 da primeira temporada. O menino era definitivamente o que os americanos chamam de “jock”, o estereótipo do jogador que faz bullying com os que menos se encaixam no padrão. Quando apresentado, o foco dele era fazer bullying com Finn e Quinn (no começo da temporada, o casal mais famoso do colégio); depois, na segunda temporada, ele escolheu outro alvo, Kurt. Ele infernizava a vida de Kurt com empurrões e palavras de cunho homofóbico, até que, na segunda temporada, no episódio 6, Kurt decidiu enfrentar o “valentão”. Ao confrontá-lo, eles brigam, e David o beija à força; Kurt fica assustado e sem entender. Após esse episódio, ele continuou confrontando e brigando com Kurt, até que, no final da temporada, desculpou-se por todo o bullying que fez e disse que finalmente se aceitava, mas que não estava preparado para se assumir.

Na segunda temporada, chegou Blaine Anderson, gay assumido que lidava muito bem com sua sexualidade e estudava numa escola preparatória particular, onde também participava do coral. O jovem apareceu dando apoio a Kurt, que vinha sofrendo bullying pelo colega de escola David Karofsky, citado acima. Quando conheceu Rachel e a beijou bêbado numa festa, Blaine questionou sua sexualidade, mas logo depois de trocar outro beijo, dessa vez sóbrio, chegou à conclusão de que ele de fato era gay. Ao longo da temporada, sua afinidade com Kurt aumentou, e eles começaram a namorar.

A personagem Brittany Pierce é o estereótipo das líderes de torcida que não se importam com nada, são fúteis, más e burras. Assim é apresentada a menina para os espectadores na primeira temporada, mas depois se percebe que ela só era assim pelas influências de suas amigas, Santana e Quinn. Logo a conhecemos como uma menina dócil, divertida, que tem um ótimo coração e um QI baixo. Ela não liga muito para o que os outros pensam e adora se gabar de que já ficou com todos da escola, inclusive meninas, o que descobrimos apenas no episódio 13º da primeira temporada; inclusive ela e Santana já dormiram juntas. A personagem lida muito bem com sua bissexualidade.

Santana Lopez, latina, segue muito o estilo comentado sobre Brittany, a diferença é que a menina era extremamente inteligente e adorava destratar os outros. Muito conhecida por ser líder de torcida e já ter dormido com todos os meninos, Santana era a típica heterossexual, mas como falado acima, ela e Brittany tiveram um romance. A menina tinha muita dificuldade de lidar com isso e sempre tentava deixar claro para a outra que tudo não se passava de uma bobeira e que apenas gosta de beijá-la, mas não estava apaixonada por ela. A menina já se considerava lésbica, mas teve muita dificuldade de chegar a sua autoaceitação.

Na terceira temporada, chegou Unique, uma personagem que se vestia de acordo com o padrão feminino, mas nasceu menino, chamado Wade. Por não se sentir confortável com sua identidade de gênero, estava vivendo esta transição. Apesar de não ser uma personagem inicialmente do elenco principal, Unique ganhou destaque pela bela voz e pela sua história. Era uma trans negra. Com o desenrolar dos episódios, é mostrado como ela se sente muito bem e confortável ao tentar ao máximo não se importar com o que os outros dizem dela. A série mostra uma cena logo no início em relação a qual banheiro ela deveria usar e todo os problemas gerados por conta disso. Certas pessoas, como Sue (diretora da escola), incomodam-se e não aceitam que ela use o banheiro feminino.

Ao longo de algumas temporadas, outra personagem se descobre trans: a técnica do time de futebol americano, Shannon Beiste. O processo por qual ela passa é mostrado desde o início e, ao contrário de Unique, somos apresentados primeiro à personagem como mulher, que sempre foi bem “masculina” e era casada com um homem. Só no fim da série ela faz a decisão de afirmação pelo gênero masculino.

A emissora da série, Fox, colocou o programa no horário familiar. Isto já é um marco por si só, fazendo com que Glee seja a primeira série adolescente norte-americana num canal fechado trabalhar com esse tipo de representatividade. A série conseguia, em sua narrativa, mostrar e fazer com que o público se apaixonasse por aqueles personagens.

Os casais foram se formando e fazendo com que o público se apegasse a eles. Brittany e Santana, por exemplo, só assumiram o namoro na terceira temporada, apesar de ficarem em alguns episódios das temporadas anteriores. Ao longo das outras temporadas, a série mostra como a família de Santana lida com isso, principalmente sua avó, que é uma das pessoas com quem a jovem mais se preocupa e ama.

Em contraponto, a série, que tem o tema da autoaceitação, falha quando representa a bissexualidade. Ao longo dos episódios, vemos a bissexualidade ser tratada de um jeito preconceituoso, como, por exemplo, quando Santana (depois de terminado o relacionamento com Britany) fica com uma personagem assumidamente lésbica e fala a seguinte frase: “Finalmente eu tenho uma namorada com quem não preciso me preocupar se vai correr atrás de pênis”.

Em nenhum momento, Britany sequer mostrou interesse em algum homem enquanto as duas estavam namorando ou de fato traiu Santana. Frases como essa se repetiram com Kurt, quando ele disse para Blaine que “bissexual é um termo que os garotos usam no ensino médio quando querem andar de mãos dadas com garotas e se sentirem normais”. Quando a série fala em bissexualidade, ela é tratada como se não existisse ou fosse apenas uma fase de “decisão” entre ser hetero ou homossexual.

Podemos considerar que Glee é uma série representativa em vários aspectos. Além de ela tentar mostrar ao espectador que ser LGBTQI+ é algo completamente normal, ela ainda tenta, a cada episódio, quebrar estereótipos. Isso porque, embora existam personagens homossexuais que se encaixam nos estereótipos de homossexualidade, existem também os que fogem desse padrão. A série, apesar de apresentar problemas em relação à representação da bissexualidade, cumpre de maneira adequada a proposta que tinha desde o começo: ser diferente, demonstrar o diferente e dizer que ser assim não é um problema. Glee, por si só, grita representação e ajuda a dar visibilidade às minorias.

5. Estudo de recepção

Foi discutido e pensado que a melhor maneira de entender o que as pessoas impactadas por séries LGBTQI+ pensaram e sentiram era através de uma melhor interação com elas. Assim, foi desenvolvido um questionário a fim de alcançar o maior número possível de respondentes e descobrir o que a representatividade significou para esses espectadores. Essa metodologia trabalha a lógica do consumo, da produção e da construção de identidade na vida cotidiana. Devido a isso, foi feita a escolha pelo estudo de recepção, para que pudéssemos obter essa troca com o respondente, tentando compreender como as pessoas são afetadas pelas peças audiovisuais e sua memória afetiva sobre elas.

O questionário foi elaborado e dividido em sessões, isto é, assim que um respondente clicasse em alguma resposta que não era esperada, o questionário se encerrava, pois percebia-se ali que o mesmo não era o público-alvo da pesquisa. Para analisar bem o nosso público, começamos com perguntas básicas, como: “Qual sua idade?”, “Com qual gênero se identifica?” e “Qual a sua orientação sexual?”. A próxima pergunta elaborada foi “Você consegue lembrar de algum personagem LGBTQI+ de séries de TV?”, a fim de saber se os respondentes do questionários consomem ou consumiam séries de TV com personagens desta comunidade e se, de fato, conseguiriam expressar o que sentiram a partir disso. Nesse momento, os que responderam se lembrar de algum eram direcionados à próxima seção, que perguntava o nome do personagem e a série e, na sequência, se o espectador se identificava com o mesmo.

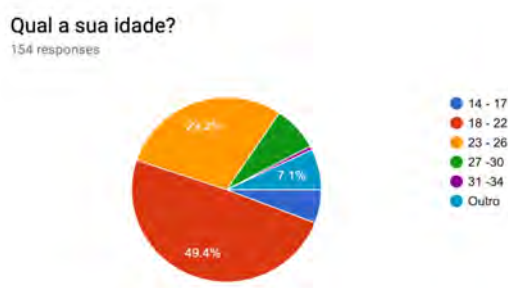
Sendo assim, a quarta seção procurava entender como a pessoa se identificava com o personagem, deixando duas perguntas abertas: “De que forma se identifica com o personagem?” e “Qual é a importância dessa representatividade para você?”. A intenção ali era realmente fazer o respondente se expressar, a fim de obtermos melhores resultados. Era esperado que ele descrevesse abertamente sua experiência e se sentisse à vontade para fazer qualquer relato que viesse à cabeça. Ainda na mesma seção, vinha a penúltima pergunta, “Você conseguiu aceitar

melhor a sua sexualidade por causa deste personagem?”, com o objetivo de entender se ter esse personagem na série e sua representatividade fez diferença na autoaceitação das pessoas espectadoras. Por fim, a última pergunta levava à série Glee, que é o objeto de estudo deste artigo. A pergunta “Você já assistiu à Glee?” procurava demonstrar o impacto especificamente dessa série para o consumidor, uma vez que a mesma é considerada a primeira série adolescente com personagens LGBTQI+ no elenco regular principal.

A quinta e última seção era voltada estritamente para o público espectador da série em questão. Primeiramente, foram citados os personagens heterossexuais e da comunidade LGBTQI+, perguntado se o respondente se identificava com algum deles, independente da sexualidade. A seguinte questão foi para procurar entender o que naquele personagem fez com que o espectador se identificasse e, por fim, se o consumidor teve uma aceitação melhor por causa dos personagens relativos ao mundo de Glee.

6. Análise

A divulgação do questionário foi feita através de Facebook em grupos de faculdade e da comunidade LGBTQI+. O questionário teve um bom engajamento. Foram 154 respostas no total; destas respostas, o gênero feminino e a faixa etária de 18 a 22 anos predominaram, como se pode perceber no gráfico abaixo:



Como falado no tópico 5, para ter um recorte e chegar a respostas necessárias para o objetivo da pesquisa, perguntamos a orientação sexual dos respondentes. O grupo que prevaleceu foram os bissexuais.

Nossa pesquisa tinha por finalidade entender a relação do espectador com os personagens LGBTQI+ em séries de TV. Tentando compreender isso, vimos que a maior parte do público tinha conhecimento de algum personagem da comunidade, percebendo assim que os personagens que iriam ser citados na próxima pergunta tinham marcado a vida do respondente de alguma forma para ser lembrados por eles.

Quando questionados sobre o nome da série e o personagem recordado, os respondentes escreveram e citaram aqueles que os vieram à memória. Em meio a 90 respostas, as séries mais citadas foram Glee, Orange Is The New Black, Skam, Greys Anatomy e How to Get Away with Murder, totalizando catorze, nove, nove, oito e sete, respectivamente. Podemos ver que todas essas séries citadas trabalham com uma grande diversidade de personagens, narrativas e públicos-alvo diferentes, mas que de alguma forma marcaram a memória afetiva desses espectadores. Por exemplo, a série Orange Is The New Black tinha uma narrativa sobre mulheres presidiárias e como o sistema carcerário é prejudicial e injusto para as minorias. Ao longo de diversas histórias contadas na série, uma delas era de Piper e Alex, um casal de mulheres que são presas. Todas as séries citadas trabalham bem a parte de diversidade e aceitação, o que combina com a hipótese desta pesquisa.

Tendo como objetivo entender a relação do respondente com o mundo fictício das peças audiovisuais, perguntamos se eles se identificavam de alguma forma com esses personagens. De 90 respostas, apenas 15 afirmaram que não se identificaram e, por isso, finalizaram o questionário. Assim podemos perceber que muitas pessoas foram impactadas pela representatividade nas séries citadas. Perguntamos “Qual é a importância dessa representatividade para você?” e assim tivemos respostas que comprovaram as nossas hipóteses. Podemos conferir abaixo algumas delas:

Lembrar que pessoas como eu existem e que tudo bem (ANÔNIMO).

É imprescindível o sentimento de identificação para que possamos atingir a aceitação e entendimento próprios (ANÔNIMO).

É impressionante como um conteúdo chama mais a minha atenção quando me sinto identificada, hoje em dia procuro assistir o máximo de séries com personagens lgbs possíveis. Mas, além disso, nos enxergarmos dentro desses conteúdos nos deixa mais confortáveis e incluídos na sociedade e ajuda também no entendimento das pessoas que não são lgbs (ANÔNIMO).

Não me vejo muito representado em séries. Acho que o cenário da representatividade acalenta o coração quando falamos de uma pessoa real, verdadeiramente humana que sofre e vence como qualquer outra. Séries são importantes para dar visibilidade e apresentar contextos – no meu caso muito mais para terceiros do que para mim mesmo – justamente porque a aceitação e entendimento da pessoa que sou (falando sobre sexualidade apenas), já consegui construir muito bem na minha cabeça. Neste momento as séries se mostraram importante sim! Reconhecimento e compatibilidade (ANÔNIMO).

Essas afirmações demonstram o quão positiva é a representação e o que ela agrega para aquele que está sendo representado. Quando o indivíduo se projeta em um personagem, acaba vendo como “a si mesmo” e se conhecendo melhor. As pessoas muitas vezes enxergam personagens como “espelho” e tentam, de alguma forma, reconhecer-se nele. Essas pessoas apenas querem se ver e entender que está tudo bem com elas serem assim; que não é algo ruim, estranho ou ainda anormal. Além disso, elas querem passar essa mensagem para outras pessoas. Sendo assim, conseguimos perceber o quão profunda é a questão da representatividade. Ela vai além das telas e se incorpora no dia a dia da pessoa, com ela mesma e com o próximo.

Por fim, indo para a última seção, nosso recorte muda, e nela focamos em Glee. Sendo assim, os 75 respondentes da última pergunta foram questionados se já tinham assistido à série Glee e, entre eles, 39 responderam que sim, contra 36 que responderam que não (e finalizaram o questionário).

Esses 39 tiveram que responder com qual dos personagens da série eles se identificaram mais e, entre eles, a personagem Santana foi a eleita, totalizando 16 votos. Após ela, veio Kurt com cinco e, por fim, Brittany, com quatro. Pode-se perceber uma grande diferença entre a quantidade de votos. Todos os personagens

escolhidos são pertencentes à comunidade LGBTQI+ e foram caracterizados no tópico 4 deste artigo.

A escolha de Santana como a personagem que os respondentes mais se identificaram diz muito sobre o público. Santana era latina, a história da sua família que era extremamente religiosa (principalmente a avó) se aproxima muito com a de boa parte dos brasileiros, tendo em vista que apenas 6,7% do brasileiros não têm uma religião (PAINS, 2017). O seu jeito sério, sarcástico e até às vezes mau, encantava as pessoas. Ela de fato era uma personagem muito querida e admirada e acreditamos que por isso ela tenha sido a maior escolha do público.

Consideramos que tivemos um resultado positivo em nossa pesquisa e alcançamos o resultado esperado. Os jovens se sentem bem ao se ver nas telas e querem que cada vez mais isso aconteça, deixando clara a necessidade da representação da comunidade LGBTQI+.

7. Considerações Finais

Conseguimos concluir com a pesquisa que as séries adolescentes aderiram, ao longo dos anos, aos personagens LGBTQI+. Esse fato possui muitas consequências, conforme percebemos ao longo da análise, no capítulo acima. O objeto de estudo foi totalmente pautado em entender de que forma a representatividade impacta na vida de jovens que consomem séries de TV e, com o questionário e a quantidade de respondentes, foi muito claro perceber que de fato a representatividade não só importa, como também é necessária. Ela faz com que os jovens que fazem parte dessa comunidade se sintam mais representados e com seu espaço reconhecido nas mídias. Além disso, é uma ótima maneira deles se enxergarem no personagem, e até se projetarem nele para aceitar a si mesmos.

Através do questionário, é possível afirmar que o impacto que essa representatividade causa é positivo e que, de fato, ajuda na construção dos jovens. Os fãs das séries se sentem acolhidos e felizes ao verem suas próprias histórias nas telas e têm mais facilidade para auto aceitação e entendimento sobre o que sentem.

Visto tudo isso, constatamos que o artigo alcançou o objetivo inicialmente proposto e mostrou de fato que muita coisa mudou ao longo do tempo. Essa representatividade cada vez mais viva nas telas da TV mostra que é essencial trazermos esse tema à tona e torná-lo cada vez mais presente nas séries nos dias de hoje. Entendemos que essa representatividade muda e transforma completamente a vida e história de um jovem LGBTQI+ que está em busca, ou que até mesmo já conquistou sua própria aceitação. Essa pesquisa ainda não é perfeita nem completa, mas já é um grande passo entender na prática a importância de tal tema. Encerramos esse artigo com a resposta de uma respondente ao questionário, que ilustra bem a importância da representatividade LGBTQI+ em séries: “Não é sobre perceber que eu era gay mas sim entender que estava tudo bem”.

8. Referências

BBC History Magazine, *As Dad's Army makes a return on the big screen, Julian Humphrys looks at our love of the sitcom*. 2016.

BIGELOW, Brittnie. *Jodie Dallas Has Left the Closet: Television First Regularly Occurring Gay Male Character and What He Had to Say About His Time*. 2014.

CONNOLLY, Matt: *Liberating the Screen: Gay and Lesbian Protests of LGBT Cinematic Representation, 1969 -1974*. Wisconsin, n.2, p. 77, 2018.

GAY Media Task Force. Documento publicado em vários jornais e disponível em Russo, *Celluloid Closet*, 220 -221.

HUBERT, Susan J. *What's Wrong with this Picture? The Politics of Ellen's Coming Out Party*. 05 mar. 2004. Disponível em: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/epdf/10.1111/j.0022-3840.1999.3302_31.x>. Acesso em: 25 nov. 2019.

KILDAY, Gregg. “Gays Lobby for a New Media Image,” *Los Angeles Times*, December 10, 1973, D1.

MAROTTA, T. *The Politics of Homosexuality*. 1. ed. Massachusetts: Houghton Mifflin, 1981.

PAINS, Clarisse. “Pesquisa revela que 44% dos brasileiros seguem mais de uma religião”. *O Globo*, 2017.

SHATTUCK, Kathryn. "14 TV Shows That Broke Ground With Gay and Transgender Characters". *The New York Times*, 2017.

SANTIAGO DE LAS AMÉRICAS: a linguagem política do documentarista cubano durante a Guerra do Vietnã

Marina Ferreira Rodrigues⁷⁹
marinarodrifilms@gmail.com

Resumo

A tradição do documentário mudou radicalmente a partir do final da década de 1950. O incremento de uma nova tecnologia influenciou o surgimento de novos olhares e abordagens. Foi justamente nesse contexto que um ex-estudante de medicina de nome Santiago Álvarez se tornou um dos maiores expoentes do cinema revolucionário cubano. Seu trabalho a frente dos cinejornais do país – os *noticiários* – foi marcado por temas que incluem a Guerra do Vietnã, condições de vida do trabalhador em Cuba e segregação racial. Mas a adesão política de Álvarez se fazia perceber somente pelos seus temas? Nesse trabalho, exploramos os recursos estilísticos presente no curta-metragem “Hanói, martes 13” (1967) como forma de reconhecer marcas de uma linguagem politicamente engajada de seu documentário.

Palavras-chave: Santiago Álvarez, documentário, Icaic, *noticiário*, Cuba, Hanói martes 13, câmera na mão.

Abstract

The tradition of the documentary movie has changed since the late 1950s. A new technology influenced the emergence of new approaches and technics. At this time, Santiago Álvares, a cuban former medical student became one of the greatest exponents of Cuban revolutionary cinema. His work as head of direction and edition departments of the newsreel of his country - the *noticiários* - was recognized by themes as the Vietnam War, conditions of the worker in Cuba and racial segregation. With that in mind, is it possible recognize his political ideology not only by his chosen themes but also for his movie language? In this work, it is explored the stylistic resources in the short doc "Hanói, Martes 13" (1967) as a way to recognize the marks of a politically engaged language of his documentary.

Keywords: Santiago Alvarez, documentar, Icaic, newsreel, Cuba, Hanói martes 13, handheld câmera.

⁷⁹ Trabalho orientado por: Gabriel F. Marinho (gabriel.marinho@espm.br)

Introdução

Os movimentos cinematográficos do final da década de 1950 e início da década de 1960 surgem como críticas ao mundo que começava a debater questões sobre abusos políticos e liberdade de expressão. A contribuição do neorealismo italiano permitiu que essas escolas cinematográficas fossem em busca do real, fazendo pessoas anônimas como protagonistas.

O seguinte artigo aborda a produção cinematográfica do cineasta cubano Santiago Álvarez, um dos documentaristas mais importantes do mundo. Começamos a investigar sua trajetória a partir da criação de um instituto de artes durante os primeiros anos da Revolução Cubana e comprometido em mostrar as mudanças sociopolíticas. Álvarez surgiu produzindo um cinema urgente, denunciando a violação de direitos humanos e sendo uma voz materialista e popular para pessoas negligenciadas pelos contextos de opressão. Neste trabalho, daremos ênfase à estética cinematográfica adotada por ele: sua incansável câmera na mão e os efeitos de trucagens no filme “Hanói, martes 13”.

2. Santiago de las Américas

Santiago Álvarez Román (1919-1998) foi um importante documentarista cubano cujo auge se deu na década de 1960. Filho de imigrantes espanhóis, decide estudar medicina, porém abandona o curso dois anos depois pela falta de recursos financeiros de sua família. Sentindo que não tinha futuro em Cuba, em 1938 emigrou para os Estados Unidos em busca de melhores condições de vida, deixando para trás a vida em um país que logo em seguida sofreria com a ditadura de Fulgêncio Batista (1952-1959).

Durante sua estadia nos Estados Unidos, Álvarez fez de tudo um pouco: foi eletricitista, ajudante de padeiro e pedreiro. Segundo relatos do próprio documentarista, sua falta de conhecimento na língua inglesa e o contato com um episódio racista em pleno apartheid estadunidense, quando presenciou uma moça negra sendo exposta e humilhada por se atrever a sentar nos bancos reservados

para brancos durante uma viagem de ônibus, fizeram com que Santiago despertasse politicamente e retornasse a Cuba.

Ao retornar, Álvarez começou a se interessar por jornalismo, conseguindo um emprego como arquivista na rádio CMQ, que anos mais tarde se tornaria também um canal de televisão. Foram nestes anos que Álvarez começou a se interessar por trilha sonora, algo que deixaria um legado marcante em suas futuras obras. Paralelo ao trabalho na CMQ, Santiago matriculou-se no curso livre oferecido pela Faculdade de Filosofia e Letras de Havana, onde conheceu o mestre em Filosofia Alfredo Guevara (1925-2013). Juntos, acabaram virando parceiros no movimento Sociedad Nuestro Tiempo, quando se tornaram militantes e aliados contra a ditadura de Batista.

Com o triunfo da Revolução de 1959, é instaurado por Fidel Castro um instituto voltado para a arte e produção audiovisual do país que fora batizado de Instituto Cubano del Arte e Indústria Cinematográficos (Icaic). Fidel então convidou seu companheiro de faculdade Alfredo Guevara para presidi-lo. Ele montou sua equipe, que, por sua vez, contou com a presença de Santiago Álvarez, tornando-se um dos cofundadores do instituto e iniciando sua carreira na ilha de edição. O Icaic realizava diversas atividades culturais, entre elas se destaca os cinejornais que ficaram conhecidos em Cuba como “noticieros”, e que se afastam da ideia clássica do cinejornal, consolidado de pelo documentarista escocês John Grierson (1898-1972). Os noticieros eram informes jornalísticos semanais sobre a vida em Cuba, exibidos todas as quintas-feiras nos cinemas de Cuba antes de um filme de longa-metragem. Eles refletiam a força das mudanças e transformações pela ótica de seus protagonistas e pessoas anônimas, dando voz aos operários, às mulheres, aos trabalhadores e aos negros (PITALUGA, 2016, p. 92-93).

Com os recursos da época, o Icaic trabalhava dia e noite para produzir cópias suficientes dos noticieros para que pudessem chegar a outras zonas do país além de Havana. Esse era um compromisso institucional do Icaic com a integração e com a difusão de notícias. Santiago Álvarez desponta como diretor dos noticieros em

1963, com mais de 40 anos, mesmo nunca antes tendo pensado em trabalhar nesta parte da produção audiovisual do instituto. Graças ao seu perfeccionismo, Álvarez assumia também funções na mesa de montagem, o que ajudava na pronta entrega dos noticiros, tanto para Havana, como suas cópias para o resto de Cuba.

Quis, desde o princípio, pela minha formação, e pelo grupo que me acompanhava na fundação do Icaic (...) que isto não fosse apenas um pensamento cubano, e sim latino-americano, porque o latino-americano, no sentido mais belo e amplo da palavra, era José Martí, nossa inspiração primogênita, e nós havíamos nos educado em um processo revolucionário que, desde o seu início é dizer que esta etapa do século XX sempre foi latino-americana [...] (ÁLVAREZ, 2012, p. 55-56)

Além dos noticiros, Santiago também dirigiu filmes que surgiram a partir de edições dos noticiros Icaic e tiveram grande destaque fora de Cuba. São desse período, por exemplo, *Ciclón* (1963), *Now* (1965) e *Hanói, Martes 13* (1967), para citar alguns que fazem parte desse período inicial. Com *Ciclón*, Álvarez ganhou notoriedade no Festival de Leipzig, retratando a vida do trabalhador rural antes de ser atingido pelo ciclone Flora, que devastou plantações e deixou pessoas ilhadas. Com *Now* e *Hanói*, o cineasta assumiu esse compromisso de não ter um pensamento somente voltado a Cuba, expandindo isso até para outros continentes. Ele sentiu a necessidade de cobrir e relatar as violações dos direitos humanos nestas distintas sociedades, abordando fatos que resultaram no rompimento do mundo que conhecíamos até então.

Com a queda do muro de Berlim em 1989 e o fim da URSS, Cuba entrou em um período de escassez econômica e de bens materiais, fazendo com que o país ficasse sem fornecimento de material fílmico. O fim dos noticiros se dá em meados de 1990 após 30 anos de existência. Muitos convites de trabalhos são feitos para Santiago fora de Cuba durante a crise causada pelo fim da URSS, entre eles se destacou o convite da Embaixada de Cuba na Espanha, que o chamou para assumir o departamento cultural. Em seguida, o governo espanhol estendeu este convite

para que fosse ministro da cultura por cinco anos, por sugestão de Fidel Castro, que opinou que Álvarez deveria ser maior reconhecido.

Álvarez negou os convites com a justificativa de que sair de Cuba naquele momento de crise seria abandonar o país quando seu povo mais necessitava. Ao permanecer, o documentarista ainda insistiu em continuar sua carreira, comprometendo-se a fazer uma trilogia documental sobre a música caribenha, uma de suas paixões. *La Isla de la Música* (1997) é o primeiro da trilogia, que ainda contaria com *Concierto Mayor* (1997) e *Concierto para la Vida* (1997). Santiago vai, ironicamente, para a Espanha filmar a turnê de um dos músicos presentes no documentário, mas sua saúde começou a se deteriorar e ele precisou ser internado, retornando a Cuba algumas semanas mais tarde, onde faleceu no dia 20 de maio de 1998. O maior legado que Santiago Álvarez deixou foram suas conquistas para a cinematografia cubana. Álvarez dirigiu mais de 700 filmes e supervisionou a produção de 1.500 noticieros semanais do Icaic. Além do seu trabalho no Icaic, foi reconhecido como membro da Academia de Artes da Alemanha, ingressou no parlamento cubano, onde esteve por dez anos, e foi professor da Escuela Internacional de Cine de Santo Antonio de los Baños.

Em 2009, o Noticiero Icaic obteve pela Unesco o título de Memória do Mundo. Esta conquista se deve em grande parte a Santiago Álvarez, que esteve à frente de todas as demandas do Noticiero até o seu fim, onde também deu a oportunidade de formar grandes profissionais latino-americanos e de outras partes do mundo, que viam em no Icaic um grande centro de aprendizado.

3. O cinema-urgente de Santiago Álvarez

Ao decretar a criação do Icaic, Fidel Castro deixou claro que a função do instituto era ser uma fonte de informações sobre os progressos da Revolução de 1959. Por isso, seu corpo fundador era composto de figuras que apoiavam o governo comunista de Fidel.

Os noticiários começaram a ser exibidos em 1960, um ano após o triunfo da Revolução. Suas primeiras edições eram compostas com a linguagem clássica dos cinejornais, algo que já era feito por emissoras cubanas. Santiago Álvarez, com uma formação erudita no campo cultural, formado em Filosofia, assume a direção dos noticiários tentando trazer uma linguagem cinematográfica reinventada em Cuba, que até então não havia sido desafiada a mudar. Com um toque característico do neorealismo italiano, Álvarez leva sua câmera para a rua e se junta ao povo, que até o presente momento não se via representado pelos governos anteriores ao de Fidel; Santiago os devolve um protagonismo.

Os noticiários dirigidos por Santiago Álvarez não eram apenas informes jornalísticos, eles assumiam um ato político, tratando de assuntos urgentes e próximos da audiência que os seguia nos cinemas: o trabalhador comum. Era Cuba a partir do olhar dos dramas e dilemas do povo. A Revolução Cubana não se preocupava apenas em saber se a população estava produzindo, mas sim se ela estava conseguindo comer e ter acesso a programas básicos de cidadania antes de produzir.

Nesse sentido, é possível comparar o trabalho de Santiago Álvarez nos noticiários com outros realizadores. Por exemplo, Ismail Xavier defende que Dziga Vertov (1896-1954) dialoga com o conceito de “mostrar as pessoas sem máscara, sem maquiagem, captá-las com o olho da câmera no momento em que elas não interpretam, ler seus pensamentos postos a nu pela câmera” na década de 1920 (XAVIER, Ismail, 2005, p. 150). Apesar de Vertov se distinguir bastante de Álvarez no produto final do seu trabalho, ele pode ser lembrado aqui pela sua série documental Cine-Olho, experimento em que ele se baseava em três fundamentos: necessidade, precisão e velocidade. A sua necessidade de estar presente no momento do acontecimento, sua precisão em evidenciar o problema e a velocidade com que conseguia editar estas imagens para que elas fossem vistas sem perder a validade são características muito presentes na obra do documentarista cubano.

Todos brigavam com Santiago [na mesa de montagem], ele era pulso firme e a gente falava “Não, por causa disso e disso” e ele dormia [por estar exausto]. Uma vez ele dormiu e me disse “eu só queria tirar uma coisa”, estava muito pesado, não vou dizer o nome porque é uma figura política, mas ele estava aqui e Daniel [outro montador do Icaic] estava depois dele [sentados no sofá], e eu puxava o negativo até o Daniel e fomos editando assim e cortamos e continuamos como se nada tivesse acontecido. E quando ele acordou, que foi assistir, falou “e aqui não tinha” e aí a gente começava a falar “ah não começa, que coisa você achava que tinha aí, Santiago?” (...) Então quando ele se convencia de que estava tudo bem, fazia vista grossa, mas quando não, gritava “merda, isso estava aqui sim, procurem isso” e aí tinha que procurar em tudo, mexer em tudo [na edição] para trazer de volta, não era fácil (TALAVERA apud TENDLER, 2018).

Estes fundamentos ficam muito evidentes, por exemplo, em *El Habanero* (1961) e *El Hielo* (1962), noticiários em que Santiago se propõe a evidenciar o povo cubano e seus problemas sociais. Em *El Habanero*, Santiago Álvarez leva sua câmera para as ruas de Havana a fim de buscar o significado do que é ser uma pessoa daquela localidade a partir da opinião pública, buscando mostrar uma linguagem simples e compreensível para que pudesse se aproximar do povo cubano. Neste noticiário, é possível perceber o fundamento da necessidade, estar junto à população, ajudando a difundir uma imagem. Buscando esta mesma linguagem, mais tarde Álvarez denunciou a falta de assistência do governo durante uma crise pela falta de gelo no noticiário *El Hielo*. Mais uma vez, Santiago pôs o trabalhador em foco, cobrando junto a ele uma resposta dos governantes e entendendo suas necessidades comuns. O fundamento presente neste noticiário é o da precisão e da velocidade, Álvarez precisa que o governo resolva a questão da falta de gelo hoje, agora.

Isso aponta para que, apesar de ser um apoiador da Revolução, Álvarez nem sempre traçava seus efeitos com uma visão romântica. O documentarista produziu um cinema que se alimentou da realidade e, por conta disso, assumiu uma espécie de gerador de discurso sobre o mundo histórico.

“[...] para mim a realidade é uma ficção constante. Gosto de ver, filmar e elaborar, eu me interesso por registrar e participar dessa realidade. Eu não gosto que alguém me conte a história, gosto de participar dela” (ALVAREZ apud LABAKI, 1994, p.71).

Apesar de seus filmes terem um peso e uma grande importância nos dias atuais, Álvarez não parecia estar muito preocupado com este legado, ele tinha uma urgência em datar o acontecimento ao vivo, em participar daquele momento. A influência materialista em seus filmes faz com que suas obras não sejam apenas didáticas, mas também tenham uma grande capacidade de mobilização. Este cinema urgente, porém, não se restringe apenas ao sucesso com os noticiários. Álvarez conseguiu chegar a outros continentes com o seu trabalho e com a sua necessidade em ser um dos primeiros a cobrir acontecimentos de grande mudança social e política, como é o caso de Hanói, Martes 13.

4. Hanói, Martes 13

Hanói, Martes 13 (1967) é um documentário de curta-metragem dirigido por Santiago Álvarez, sendo um de seus mais importantes trabalhos. Ele usa muito das técnicas já consolidadas e aplicadas aos noticiários para evidenciar a vida vietnamita antes e durante o impacto da Guerra do Vietnã. Por isso, Álvarez abriu o filme com um poema de um grande escritor cubano, José Martí (1853-1895). Seus versos narram brevemente a luta do povo vietnamita durante a Guerra da Indochina, que mais tarde viria a ser um dos apogeu para o início da Guerra do Vietnã. A aproximação entre Cuba e Vietnã também pesou na realização deste documentário. Estamos falando sobre o período da Guerra Fria, em que países com viés comunistas começavam a ser isolados como nação. Álvarez entendeu esse contexto e se solidarizou com a posição do Vietnã do Norte. Com isso, o poema de José Martí agrega valor político e estético ao filme. A Guerra da Indochina e a figura de Martí podem ser entendidas como símbolos de revoluções anteriores à realidade cubana e vietnamita neste contexto.

E para que precisamos ter esses olhos grandes? Perguntam os anamitas. E bem junto ao nariz? Com estes olhos de amêndoas que temos, fabricamos o Grande Buda de Hanói, deus de bronze, com uma cara viva e alto como uma torre. Levantamos o pagode de Angkor, em um bosque de palmeiras, com corredores de duas léguas e pátios com 1500 colunas, ruas de estátuas, fizemos o caminho de Saigon a Cholen, o pagode onde dormem, debaixo de uma coroa de torres. Os poetas, que cantaram sobre o patriotismo e o amor, os santos que viveram entre os homens com bondade e pureza, os heróis que lutaram pela liberdade dos cambojanos, dos siameses e dos chineses. E nada se parece tanto com a luz como as cores de nossas túnicas de seda. Usamos coque, chapéu de bico, calças largas e blusão colorido. Somos amarelos, com nariz plano, raquíticos e feios, mas produzimos o bronze e a seda. Quando os franceses vieram roubar nosso Hanói, nosso Hue, nossas cidades com palácios de madeira, nossos portos repletos de bambu e barcos de vela, nossos armazéns de pescados e arroz, ainda assim, com estes olhos de amêndoas, sabemos como morrer, centenas sobre centenas, para fechar este caminho para eles. Agora são nossos patrões, mas amanhã quem sabe? (MARTÍ, 1959, p. 99, tradução nossa).

Segundo Marta Rojas (TENDLER, 2018), jornalista de um periódico cubano que acompanhou Santiago ao Vietnã, Álvarez fez sua primeira tentativa de filmagem no país em 1965, quando a guerra estava em polvorosa no Sul. Inicialmente ele queria gravar uma província chamada Tay Ninh, no meio da selva dos chamados vietcongs, cenário de intensos bombardeios. A produção se tornou inviável quando a equipe do Icaic viu que não teria uma boa logística para abrigar os equipamentos necessários. Álvarez, porém, fez uma segunda tentativa apenas alguns anos mais tarde, tratando de pedir autorização para o próprio Ho Chi Minh (1890-1969), estadista e líder comunista que presidiu o Vietnã do Sul, que abre as portas de Hanói para o documentarista e sua equipe. Por se tratar, mais uma vez, de um homem advindo de uma revolução e de uma formação cultural, Santiago conseguiu prever o caminho da guerra a partir de conhecimentos prévios.

Marta também relata que o cineasta era composto por outros olhos durante a produção de Hanói, Martes 13. A visão da câmera de seu fiel cinegrafista, Ivan Nápoles, acompanhava seu olhar atento para relatar não só a cultura local, como o sentimento de compaixão ao modo como os vietnamitas construía seus refúgios

dos bombardeios. Ivan foi parceiro de longa data de Álvarez, cobrindo não só sua produção no Vietnã como em outros trabalhos no Chile, Peru e países onde imperava a falta de liberdade e a violação dos direitos humanos.

No documentário, pode-se perceber as mudanças na forma narrativa, com Santiago amadurecendo com Hanói, Martes 13, o que já começava a ser perceptível a partir dos noticiários e também do seu minidocumentário Now. Pode-se analisar o quanto ele se afasta da estética clássica de Grierson: enquanto o britânico atua com sua câmera parada e distante da ação capturada, Santiago mergulha na história que quer contar, assumindo a câmera na mão não como um limitador mecânico, mas como um recurso que lhe permite intrometer-se na ação, tornando-se igualmente um personagem.

No filme, Santiago dialoga com um universo político, contrapondo o peso de duas realidades distintas: o sofrimento de uma mulher vietnamita e a confortável vida da primeira-dama dos Estados Unidos. Usando a técnica de trucagem com a colagem de imagens, Álvarez mescla as imagens capturadas por sua câmera de uma mãe vietnamita que acabou de perder seu filho em um bombardeio, com fotos da primeira-dama estadunidense com uma câmera, filmando algo que lhe dá tremenda satisfação. O resultado da montagem conduz a uma conclusão: o sofrimento do Vietnã beneficia os interesses políticos e econômicos de uma elite estadunidense. Essa linguagem política de Álvarez tira o espectador do senso comum, expondo-o ao problema sem nenhuma maquiagem. O tratamento de imagens é feito no momento em que são capturadas, Santiago apresenta um mundo desnudo e em guerra.

Após finalizado, Hanói, Martes 13 foi recebido com grande impacto pelo público, ficando diversas semanas em cartaz nos cinemas cubanos. Além da grande recepção, o filme foi lembrado em festivais de cinema como o de Leipzig, na Alemanha Oriental, em sua edição de 1967. O Festival de Leipzig se configura como um grande festival alemão que celebra o documentário ao redor do mundo.

5. Santiago e sua linguagem política

O fim da segunda guerra gerou um mundo falido e foi nesse contexto que surgiu o neorealismo italiano, permitindo uma maior mobilidade da câmera. Seus filmes evidenciam a experiência de uma população abalada politicamente, mostrando como o cinema se reposicionou para estar a par destes momentos de mudança de um mundo completamente convulsionado para fazer uma nova crítica sociopolítica.

Apesar desse contexto estético europeu e pós-guerra, para o professor Rubens Machado Jr., o conceito de “câmera na mão” surgiu como linguagem na América Latina a partir do estereótipo cinematográfico do perigo constante, da suspensão dos direitos individuais ou de caráter arbitrário dos eventos políticos no então chamado Terceiro Mundo, algo que procede de histórias e tradições culturais concretas.

Como parte disto que poderia ser chamado de Terceiro Mundo, a América Latina teve fundamentalmente, para além da instabilidade de seus status quo políticos, uma dinâmica econômica e cultural atravessada por uma história de colonialismos e neocolonialismos que a sujeitou a um compasso de “eternas” dependências aos polos desenvolvidos (MACHADO, JR, 2000, p. 341-342).

Assim, a linguagem política desenvolvida por Santiago Álvarez através do recurso de “câmera na mão”, vem de demandas do próprio público. Lázara Herrera (viúva de Santiago) conta em depoimento para o documentário do brasileiro Silvio Tendler sobre Álvarez⁸⁰ que o cubano começou a aperfeiçoar esta linguagem a partir das exibições dos noticieros nas salas de cinema. Santiago se sentava junto à audiência e prestava atenção ao que o público opinava sobre o que estava vendo. Esta trajetória de construção da linguagem política pode ser vista em Hanói, Martes 13. Levantamos três pontos para evidenciar este propósito político em seu cinema: trilha, montagem e câmera na mão.

⁸⁰ Santiago de las Américas ou O Olho do Terceiro Mundo (TENDLER, 2018).

Seu passado como arquivista na rádio CMQ fez com que Álvarez se dedicasse a encontrar boas trilhas sonoras para suas obras. Em Hanói, Martes 13, isto não foi diferente. Em aproximadamente 28 minutos de filme, Santiago documenta as consequências do primeiro bombardeio aéreo estadunidense contra Hanói. A falta de um gravador disponível, devido aos baixos recursos de produção, e também a dificuldade da captação de som direto em um ambiente de guerra, fizeram com que ele adotasse novos recursos estilísticos ao lado de Leo Brouwer, um dos compositores do Icaic. Uma trilha sonora para este momento foi feita a partir de instrumentos vietnamitas, mostrando com elegância a dignidade de um povo destruído pela guerra. Assim, Álvarez conseguiu mostrar sua empatia e conhecimento do Vietnã através desta construção sonora.

Se a trilha exercia um grande papel na obra de Santiago, seus arranjos de imagem podem ser entendidos como seu carro-chefe. A montagem para Álvarez vinha sempre carregada de muito significado, sendo que, neste documentário, com uma função narrativa de críticas políticas ao contexto abordado. Em 2min22seg, Santiago narra o nascimento do presidente dos Estados Unidos, Lyndon B. Johnson com uma montagem mesclando o nascimento de uma criança com a de um vulcão entrando em erupção. O documentarista mostra que a vinda de uma criança é uma dádiva, mas neste caso específico, ele leva a pensar que há algo neste nascimento com grande poder de destruição, que Lyndon nasceu para ser um homem destrutivo, consumido pelo poder.

Mas a sua grande potência na construção da linguagem política está em sua “câmera na mão”. Santiago não ensaia nem observa como um “outsider”, como um mero curioso. Ele está ali esperando que o povo conte como é a vida em Hanói. Com um toque poético, a partir de 6min24seg, vê-se um homem manejando seu barco junto a outros pescadores. É possível acompanhar o exercício da profissão e ter a noção de que é um povo com fartura. Logo após a pesca, observa-se o preparo da comida, panelas cheias de arroz e cozinheiras felizes por estarem prestando aquele serviço. Os vietnamitas partem para seus momentos de diversão, comemos juntos

com eles e logo após vamos de encontro aos trabalhadores rurais em suas jornadas de trabalho, acompanhamos seus passos e de muitos outros e criamos uma espécie de intimidade.

Álvarez faz uma imagem vietnamita que jamais poderia ser vista sem ter uma real convivência. Santiago os humaniza. É um processo demorado, podemos ficar um pouco inquietos com sua câmera, acompanhamos os vietnamitas em suas atividades mais cotidianas, Santiago está presente com eles, compartilham uma identidade. Podemos entender que este povo é igual ao nosso: saem para se divertir juntos, trabalham, curtem horas de lazer com amigos e família. Esta lenta construção se torna imprescindível logo depois com o ataque, a linguagem política da câmara de Santiago nos guia para a percepção de que aquela é uma ação violenta contra um povo que valorizava a tranquilidade. Solidarizamos-nos com aquelas pessoas graças ao tempo que o documentarista nos dá para “aproveitarmos” a vida com elas; agora conseguimos nos sensibilizar com aquele menino que estava chupando um picolé sem parecer ameaçador, lembramos de crianças do nosso próprio convívio e queremos protegê-lo também.

Importante destacar que Hanói, Martes 13 é uma obra única sobre a Guerra do Vietnã, entretanto ela não configura como a única obra cinematográfica sobre o período. Cineastas como Joris Ivens e Godard também estiveram no Vietnã no mesmo ano e fizeram seus relatos críticos no documentário Longe do Vietnã (1967). Mas é em Hanói que ele encontra o seu relato mais humano e solidário ao povo vietnamita. Santiago e sua “câmera na mão” não se preocupam com a posteridade, e sim com o que precisa ser exposto naquele momento, a precisão e a necessidade de se debater um problema que precisa ser resolvido com urgência.

6. Conclusão

A carreira cinematográfica de Santiago Álvarez foi, desde o princípio, pautada pelo governo de Fidel Castro. Como já antes observado neste artigo, o objetivo do Icaic para o governante era ser o primeiro instituto audiovisual voltado para o povo

e as conquistas da Revolução. Álvarez apareceu como um exímio apoiador de Fidel, mas transformou o seu cinema em algo além da Revolução. É inegável sua ativa linguagem política, não mostrando apenas as conquistas do início da era castrista.

Diferente de outros documentaristas do período vigente dos noticieros, Santiago apresenta sua linguagem política em meio ao povo, fazendo questão de estar imerso naquela realidade, e conseqüentemente criticando o governo vigente, ao mesmo tempo que também tecia elogios. Sua integração com o que estava posto em tela permitiu que o cineasta fizesse uma filmografia muito mais humana sem perder seu tom político, algo que também é construído pela sua incansável “câmera na mão”. Álvarez traz para o espectador o seu claro comprometimento em entender o trabalhador e o naturalizar em frente às câmeras. E consegue fazê-lo com diplomacia, sem se distanciar da abordagem já realizada desde os primeiros anos dos noticieros.

Apesar do seu tom poético, Hanói cumpre o seu objetivo em mostrar uma sociedade distinta da ocidental, mas que convive com os mesmos problemas governamentais por fazer parte do Terceiro Mundo. Santiago Álvarez conseguiu trazer a figura do trabalhador vietnamita para o contexto do Ocidente, explicando-nos apenas com imagens que não há diferenças entre nós e que a empatia por certo deve ser exercitada. O cubano não inventou nenhuma técnica cinematográfica para realizar seus documentários, mas conseguiu ser singular pela sua imersão no problema que queria retratar, cobrando respostas da elite.

Santiago Álvarez é um dos documentaristas mais importantes que na história da cinematografia mundial. Embora pouco lembrado por muitos (justamente pelas críticas expostas em Hanói e tantas outras obras) fora dos estudos voltados para o documentário cinematográfico, seu cinema resiste nos dias de hoje não só pelo caráter político, mas também por um cinema urgente que o século XX ainda não conseguiu expor com ênfase sobre nossas problemáticas atuais.

7. Referências

ÁLVAREZ, Mayra. El Noticiero Icaic y sus voces. Cuba: Ediciones La Memoria, 2012.

DR. ANTONIO ÁLVAREZ PITALUGA. Retrospectiva histórica del cine cubano. *Revista Estudios del Desarrollo Social: Cuba y América Latina*, La Habana, vol 4, no 2, p. 91-108, maio 2016.

LABAKI, Amir. O olho da Revolução: O cinema urgente de Santiago Álvarez. Brasil: Iluminuras, 1994.

MACHADO, Jr. Estudos de Cinema Socine I e II: Para uma teoria de câmera na mão: 01. ed. São Paulo: Annablume, 2000.

MARTÍ, José. La Edad de Oro: 04. ed. Habana: Editorial Gente Nueva, 1959.

PITALUGA, Antonio Álvarez. “Retrospectiva histórica del cine cubano (1959-2015)”. *Revista Estudios del Desarrollo Social: Cuba y América Latina*. 2016. 4 (2). 91-108;

SANTIAGO Álvarez ou o olho do terceiro mundo. Direção de Silvio Tendler. Rio de Janeiro: Caliban Produções Cinematográficas, 2019.

XAVIER, Imaíl. O Discurso Cinematográfico: A opacidade e a transparência: 03. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

IMAGENS RESISTENTES E MEMÓRIAS SUBTERRÂNEAS: o resgate do amor lésbico em Nitrate Kisses, de Barbara Hammer

Michele Nagy⁸¹
michelenagy@gmail.com

Resumo

Este artigo busca compreender como o cinema experimental atua na desconstrução de narrativas heteronormativas, tendo como foco de análise o filme "Nitrate Kisses", realizado por Barbara Hammer, em 1992. Neste documentário experimental, a videoartista feminista (re)cria e (re)conta histórias da vida pessoal e afetiva de mulheres lésbicas, lançando luz sobre fatos que se perderam ao longo do tempo ou foram silenciados. Argumentamos que o cinema queer de Barbara Hammer eterniza e ressignifica acontecimentos e memórias lésbicas usando os rastros de fotografias e imagem em movimento que resistiram à devastação do tempo e do preconceito de gênero. A representação do amor lésbico em Nitrate Kisses toca na produção de memórias capazes de reaver espaços de visibilidade lésbica que foram silenciados e apagados por uma cultura do patriarcado.

Palavras-chave: cinema lésbico; cultura queer; filme experimental; memória.

Abstract

This article seeks to understand how experimental cinema operates in the deconstruction of heteronormative narratives, focusing on the film "Nitrate Kisses", directed by Barbara Hammer, in 1992. In this experimental documentary, the feminist video artist (re)creates and (re)tells stories of the personal and affective life of lesbian women, shedding light on facts that have been lost over time or silenced. We argue that Barbara Hammer's queer cinema eternalizes and re-signifies lesbian events and memories using the traces of photographs and moving images that have survived the devastation of time and gender prejudice. The representation of lesbian love in Nitrate Kisses touches on the production of memories that are able to recover spaces of lesbian visibility that have been silenced and erased by a culture of patriarchy.

Keywords: lesbian cinema; queer culture; experimental film; memory.

⁸¹ Trabalho orientado por: Talitha Ferraz (talitha.ferraz@espm.br)

1. Introdução

Este artigo tem como objetivo investigar como narrativas cinematográficas experimentais representam os corpos femininos quando se propõem a seguir um viés de lutas macro e micropolíticas: eles podem ser considerados plataformas essenciais à reflexão crítica em tempos tenebrosos de opressão à liberdade de gênero? A intenção é, portanto, entender como filmes experimentais investem na desconstrução do cinema heteronormativo enraizado nas estruturas sociais patriarcais. Para isso, analisamos o filme *Nitrate Kisses*, de Barbara Hammer, documentário experimental de 1992, no qual essa videoartista e cineasta experimental feminista parece (re)criar e (re)contar histórias da vida pessoal e afetiva de lésbicas, lançando luz sobre fatos que se perderam ao longo do tempo ou foram silenciados.

Penso diante disso a importância da cultura queer no cinema de Barbara Hammer, cuja trajetória de realização parece eternizar e ressignificar acontecimentos e memórias lésbicas. A representação do amor lésbico em *Nitrate Kisses* toca na produção de memórias capazes de reaver espaços de visibilidade lésbica que foram silenciados e apagados por uma cultura do patriarcado. Minha hipótese central é a de que o cinema lésbico de Hammer se coloca como um importante lugar de discussão, de visibilidade e de produção discursiva sobre histórias que foram apagadas. Este documentário híbrido reorganiza fragmentos de fotos e filmes amadores/pessoais de mulheres lésbicas e gays norte americanxs entre os anos 1920 e 1990, onde histórias e depoimentos de lésbicas se cruzam e costuram o filme entre os apagamentos e encontros. Esta obra da diretora também levanta questões sobre a relevância e o papel da imagem de arquivo em produções audiovisuais.

Inclusive, é importante salientar que este trabalho espelha preocupações da minha própria realidade, identidade e existência como mulher lésbica, reconhecendo também meus privilégios como mulher branca e cisgênero. E é com muito respeito e preocupação sobre estes corpos resistentes que escrevo este artigo.

Portanto, o texto reflete a produção de Hammer no contexto de vários movimentos e estudos feministas que, ao longo da história, desde os anos 1970, se dedicaram a pensar formas de lidar com toda a repressão e silenciamento dessas vidas e o desejo que algumas mulheres têm de se relacionar afetiva e sexualmente com outras mulheres (THE RADICALESBIANS,1970). O artigo fala a respeito da performatividade de gênero proposta por Judith Butler (1990) que, por conseguinte, levanta questões dentro da afetividade amorosa apresentada em Nitrate Kisses. Como podemos perceber este filme como um exemplo de luta, via imagens de arquivo e narrativa experimental, contra o apagamento do amor lésbico? Este é um tópico que guia esta análise sobre a produção do cinema de Hammer.

Barbara Hammer, através do seu trabalho, coloca em evidência o amor lésbico, quebra tabus e por meio da linguagem experimental abre espaço para a existência de narrativas não convencionais capazes de, através da memória produzida pelo trabalho com imagens de arquivo e fragmentos documentais, ressignificar o amor e as vidas que foram reprimidas, apagadas, silenciadas.

Barbara Hammer, feminista ativista e cineasta estadunidense, é considerada uma das pioneiras do cinema experimental lésbico. É uma grande voz referencial e representativa lésbica, que contribuiu para as conquistas do espaço LGBTQI, tornando visíveis assuntos geralmente menosprezados e silenciados nas sociedades patriarcais e heteronormativas e no cinema comercial hegemônico.

Vê-se muito em sua filmografia a aposta no uso de imagens de arquivo para (re)contar histórias da população queer, o que se torna um fator marcante na maior parte dos seus trabalhos. Isso pode ser verificado no seu documentário experimental Nitrate Kisses, mas também em History Lessons (2000) e Tender Fictions (1995): ambos são realizados a partir de colagens que recriam narrativas ligadas ao universo lésbico, gay, queer.

Com a forte preocupação em relação à representação destes corpos e vidas, a artista busca, através do cinema experimental, romper padrões e trazer à tona formas narrativas que provam que a linguagem cinematográfica é muito ampla,

múltipla e tem total capacidade de se apresentar de forma alternativa, por exemplo, às narrativas e estéticas mais clássicas, tradicionais, comerciais e lineares.

O artigo surge além de uma vontade e necessidade pessoais de representatividade, ele se coloca também em meio à urgência de reflexões sobre o controle, a manipulação e a morte (simbólica e física) dos corpos e mentes de pessoas queer pelo conservadorismo institucionalizado que impõe padrões heteronormativos em relação ao que é vestido, consumido, pensado, vivido. A abordagem sobre a teoria queer é necessária neste texto por causa de sua importância nos estudos sobre gênero e cinema.

Baseando-se nas conquistas do ativismo gay e lésbico na esteira da revolta de Stonewall em 1968, quando gays, lésbicas e travestis resistiram a uma incursão de rotina da polícia de Nova York, muitos teóricos desenvolveram uma abordagem gay e lésbica à cultura em geral e, em particular, ao cinema. O movimento foi primeiramente chamado de movimento de liberação de gays, a exemplo do movimento de liberação dos negros e do movimento de liberação feminina. Posteriormente, em uma espécie de jiu-jitsu lexical, representantes da teoria gay e lésbica reapropriaram-se do termo queer (“bicha”), antes pejorativo, e transformaram-no em um termo positivo e em uma afirmação “orgulhosa e definitiva” da diferença. Os homossexuais já não eram uma subcultura, mas uma “nação” com sua própria história plena de orgulho, seus textos fundadores e seus rituais públicos (STAM, 2003. p.289).

Acredita-se que o cinema pensado em relação a isso é uma das vias pelas quais questões de gênero são discutidas e ressignificadas diante de cenários históricos e contextuais de invisibilidade e opressão da população LGBTQI. O cinema queer e, nesta pesquisa, o cinema experimental, fazem com que possamos repensar as estruturas homogêneas da organização das identidades de gênero e sexualidade que dominam historicamente o mundo ocidental contemporâneo.

2. Imagens de arquivo e discursos experimentais no cinema

O cinema experimental possibilitou novas formas de pensar e produzir o audiovisual, sendo um precursor também no descobrimento e aprimoramento de

novas técnicas, possibilitando e abrindo espaço para novas narrativas que se afastam do mainstream e “fórmulas prontas” vistas no cinema hegemônico comercial. As pessoas tendem a ficar mais desconfortáveis com filmes que não são narrativos e não seguem ordem cronológica, contudo, as obras de Barbara Hammer se caracterizam pela experimentalidade, pela afetividade que através de resquícios imagéticos e outras formas de expressão se tornam um ensaio poético sobre os corpos performáticos⁸², corpos resistentes, o amor e o desejo. Um cinema que abre possibilidades de ação dos corpos lésbicos no mundo (SARMET, 2017).

O cinema de Hammer parece não se preocupar em mostrar narrativas lineares e engessadas, mas sim em engajar o espectador de forma ativa-participativa. O cinema de Hammer parece querer gerar sensações, questionando o mundo — através de elementos que subvertem a lógica do cinema como espectador passivo — pela forma como constrói suas narrativas, seja através dos frames, das colagens, da não linearidade e outros elementos que revelam a própria identidade da artista.

Em *Nitrate Kisses*, Hammer explora através da imagem de arquivo vestígios de materiais imagéticos pessoais de lésbicas para ressignificar memórias silenciadas e apagadas. O documentário coloca em evidência esses arquivos diversos que mostram relatos do amor e traça a vida das mulheres lésbicas ali representadas, colocando em evidência, a partir da edição dos fragmentos, desde o erotismo e o desejo sexual até as dificuldades vivenciadas historicamente por elas.

Nesse ponto, o filme chama atenção para a própria invisibilidade lésbica e a heterossexualidade compulsória sobre estes corpos e vidas, que conseqüentemente são apagados e deixados de lado. Vale ressaltar que existe historicamente um esforço para regular e invisibilizar quaisquer que forem estas outras formas de amor, corpos, relações, famílias, por um poder que também pode ser comparado ao que Michel Foucault (1975) chama de “poder disciplinar”, que segundo o autor se liga à ideia de um mecanismo de controle/vigilância, padronização e regularização das formas de como se deve viver, agir, existir.

⁸²Conceito de performatividade de gênero proposto por Judith Butler (2018).

O poder disciplinar também está ligado ao patriarcado e à imposição da religião como instrumento de controle e autoexame contínuos como freios para os nossos desejos. É interessante lembrar também da noção de poder-saber foucaultiana para pensar o uso de imagens de arquivo na obra de Hammer. Onde existe conhecimento existe poder, e o poder pensado por Foucault é sempre produtivo, é uma ação: “O poder produz saber [...], não há relação de poder sem constituição correlata de um campo de saber, nem saber que não suponha e não constitua ao mesmo tempo relações de poder” (FOUCAULT, 1999, p.30).

Analisando Nitrate Kisses, a memória e a força dos amores lésbicos silenciados se potencializam através de uma narrativa que se faz a partir de imagens de arquivo retomadas do limbo, pois, “o poder do arquivo é tanto mais forte quanto mais ausente for o arquivo” (ROUDINESCO, 2006. p.7). O filme de Hammer é um espaço onde podemos ter acesso às memórias subterrâneas, que nunca se apagam totalmente, transitam e permanecem na esfera das microrrelações sociais, apesar das tentativas diretas e indiretas de apagamento.

Hammer, ao ressignificar as imagens de arquivo em Nitrate Kisses, acaba colocando-as em outro contexto que não aquele que foi propriamente gravado, fotografado e eternizado com o mesmo sentido, ou seja, o decorrer do tempo (cronológico, histórico) também transforma a relação que teremos com o arquivo. O significado antes a ele atribuído se transforma e se reinventa.

Se tudo está arquivado, se tudo é vigiado, anotado, julgado, a história como criação não é mais possível: é então substituída pelo arquivo transformado em saber absoluto, espelho de si. Mas se nada está arquivado, se tudo está apagado ou destruído, a história tende para fantasia ou o delírio, para a soberania delirante do eu, ou seja, para um arquivo reinventado que funciona como dogma (ROUDINESCO, 2006. p.9.)

Vozes over de mulheres lésbicas narrando histórias paralelas, fragmentos de suas vidas que se atravessam e se cruzam sem começo, meio e fim. O disparo imagético se dá por vestígios pessoais, livros, revistas, fotografias e vídeos. Um

casal de lésbicas idosas se abraça e se beija em seus momentos mais íntimos e particulares. Nesta cena em que Hammer destaca a imagem do beijo entre essas duas mulheres, pode-se perceber a importância de sua construção narrativa documental sobre os modos como o cinema pode dar visibilidade ao amor homoafetivo. E, mais do que isso, sugere não só as perdas em resposta aos silenciamentos, mas os encontros desses corpos e suas potências de vida.

Talvez a sua linguagem experimental seja também uma forma de escapar das habituais construções que o cinema comercial (mesmo os de baixo orçamento) produz sobre o universo queer. Nitrato Kisses tem como estrutura narrativa a história de quatro casais homossexuais. É um filme de mulheres lésbicas para lésbicas. Uma carta aberta de amor, desejo e paixão repleto de vida. Abre espaço e cria novas formas de mapeamento sobre olhares resistentes e modos de ser e amar que não se limitam à heteronormatividade.

Figura 1 - Cena do beijo



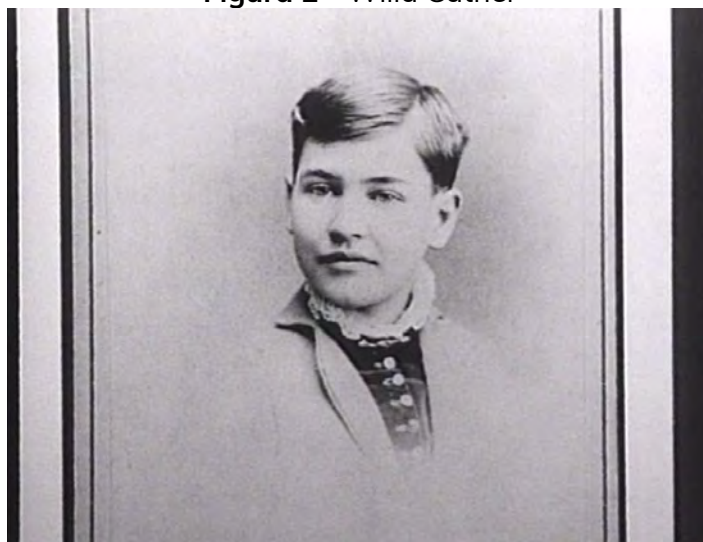
Fonte: Nitrato Kisses (HAMMER, 1992)

O cruzamento de frases e palavras faz com que exista uma dinâmica ao que está sendo dito e ajuda a criar uma narrativa poética, ágil e cheia de camadas que vão se revelando ao longo do documentário. Esta composição se dá pelos desabaços de mulheres que possuem medo de perder seus supostos trabalhos por

serem lésbicas, pela vontade de querer performar o masculino, pela vontade de querer não performar o masculino, pela crítica da falta de biografia de mulheres lésbicas para lésbicas. Sendo esta última crítica parte do que Hammer propõe em seu filme quando, ao recuperar esses arquivos, recupera a biografia dessas mulheres lésbicas.

Willa Cather, escritora nascida no ano de 1873, é uma das primeiras mulheres a aparecer no documentário. Ela se vestia com roupas masculinas na faculdade e se apresentava como William quando, subitamente, parou de fazer isso e fez de tudo para apagar qualquer evidência a respeito da sua homossexualidade. O apagamento da própria existência em resposta ao medo também sugere a falta de biografias de/sobre mulheres lésbicas. O ato de viver escondido e amar em segredo são exemplos dos apagamentos cotidianos que acontecem em resposta ao medo e às formas de existir em um mundo que não respeita essas vidas.

Figura 2 - Willa Cather



Fonte: Nitrate Kisses (HAMMER, 1992)

Nitrate Kisses, no entanto, é um documentário híbrido que junta diversas narrativas sobre o amor e silenciamentos possibilitando, assim, análises e discussões acerca do feminismo, performatividade de gênero, políticas do corpo, invisibilidades, visibilidades, resistência, arquivo, memória, entre outros temas. O

trabalho de Hammer se dá quase como uma arqueologia no sentido de cavar e coletar vestígios do universo da população queer.

Pensando arquivo e seu poder de ressignificação quando (re)colocado em novos contextos e outras situações espaço-temporais, Jaime Baron (2013) vai definir o “efeito arquivo” (archive effect) como a sensação de que certos sons e/ou imagens são editados com efeitos de arquivo para parecerem originais, vindos de outra época, servindo, assim a outras funções (WALDEN, 2016, p.63).

Os termos de Baron “disparidade intencional” e “disparidade temporal”, introduzidos no capítulo um, servem como uma estrutura útil para discutir a sensação de distância sentida entre o espectador e o material de arquivo. Embora essas imagens sejam sempre do passado, Baron entende intuitivamente que, mais recentemente, filmagens filmadas, como as que podemos descobrir no YouTube, nem sempre dão aos espectadores a sensação de estarem olhando para o passado. No entanto, essas imagens podem ilustrar claramente uma “disparidade intencional”: a sensação de que foi filmada para um propósito diferente, oposta ao contexto no qual ela pode ser vista agora. Baron distingue entre filmes que oferecem “antífrasis ironia”, “em que o não dito é o exato oposto do que é dito”, daqueles que apresentam “ironia inclusiva”: “uma forma polissêmica de ironia em que múltiplos significados são mantidos em tensão com uns aos outros indefinidamente” (37). A ligação da ironia de Baron ao efeito de arquivo pode ser entendida em termos da dicotomia ausente / presente que caracteriza o arquivo. Quando imagens de arquivo nos são reveladas em filmes de apropriação, traços do passado se tornam presentes diante de nós, mas ao expressar a presença, eles também revelam a ausência: o conteúdo da imagem não faz mais parte do nosso mundo vivido, e apenas certas as coisas são preservadas nos arquivos⁸³ (VICTORIA WALDEN, 2016, tradução nossa).

⁸³ No original: “Baron’s terms “intentional disparity” and “temporal disparity,” introduced in chapter one, serve as a useful framework for discussing the sense of distance felt between the spectator and archive material. While such footage is always from the past, Baron intuitively understands that more recently filmed footage, such as that we might discover on YouTube, does not always give spectators the sensation that they are looking into the past. However, such footage may clearly illustrate an “intentional disparity”: the sense that it was filmed for a different purpose opposed to the context within which it can now be viewed. Baron distinguishes between films that offer ‘antiphraisis irony’, “in which the unsaid is the exact opposite of what is said,” from those that present ‘inclusive irony’: “a polysemic form of irony in which multiple meanings are held in tension with one another indefinitely” (37). Baron’s linking of irony to the archive effect can be understood in terms of the absent/present dichotomy that characterises the archive. When archive footage is revealed to us in appropriation films, traces of the past become present in front of us, but in expressing presence, they also reveal

Pensando a forma com que se manipula a imagem e em que contexto é inserida a mesma, o “efeito arquivo” se coloca como uma ferramenta que pode ser utilizada a fim de simular uma historicidade forjada, e a ressignificação de algum acontecimento.

3. Visibilidades e invisibilidades do amor lésbico no cinema

A obra “A teoria queer sai do armário”, de Robert Stam, aborda como a teoria queer contribuiu para dar visibilidade à comunidade queer e como a rebelião de Stonewall permitiu a homens e mulheres homossexuais saírem do armário e lutarem pelos seus direitos. A partir deste evento, várias manifestações surgiram e se espalharam pelos Estados Unidos e o resto do mundo, abrindo novas perspectivas para os estudos gays, lésbicos e queer — termo que antigamente era usado pejorativamente para designar o gay e que, após manifestações e revoltas, acabou sendo reapropriado e ressignificado pela própria população LGBTQI como forma orgulhosa de resistência e identificação. Dito isso:

Ao final dos anos 70 e princípio dos anos 80, o campo dos estudos de gênero (gender studies), surgido juntamente com os estudos feministas (women’s studies), também abriu caminho para os estudos gays e lésbicos (posteriormente “estudos queer”). Muitos teóricos associados a esses campos enfatizaram a ideia de que as fronteiras entre as identidades de gênero são altamente permeáveis e artificiais. Começaram a afirmar que o gênero era sempre uma *performance*, uma imitação mais do que uma essência (STAM, 2003, p. 289).

O gênero como uma construção histórica, cultural e social faz parte do que Judith Butler (2016) chama de “performatividade do gênero”. Segundo esta ideia, a sociedade impõe os papéis sociais do que é ser uma mulher e do que é ser homem e as pessoas performam isso nas relações sociais (afetivas, políticas, familiares etc).

absence: the content of the image is no longer part of our lived-world, and only certain things are preserved in the archives”.

Como já dizia Simone de Beauvoir: “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher” (BEAUVOIR, 1949). O que Butler (2016) defende é a liberdade de gênero e de que as pessoas possam performar o que quiserem, independentemente do sexo biológico do nascimento.

[...] identidade original sobre qual molda-se o gênero é uma imitação sem origem. Para ser mais precisa, trata-se de uma produção que, com efeito – isto é, em seu efeito –, coloca-se como imitação. Esse deslocamento perpétuo constitui uma fluidez de identidades que sugere uma abertura à re-significação e à recontextualização; a proliferação parodística priva a cultura hegemônica e seus críticos da reivindicação de identidades de gênero naturalizadas ou essencializadas. Embora os significados de gênero assumidos nesses estilos parodísticos sejam claramente parte da cultura hegemônica misógina, são todavia desnaturalizados e mobilizados por meio de sua recontextualização parodista. Como imitações que deslocam efetivamente o significado do original, imitam o próprio mito da originalidade. No lugar de uma identificação original a servir como causa determinante, a identidade de gênero pode ser reconcebida como uma história pessoal/cultural de significados recebidos, sujeitos a um conjunto de práticas imitativas que se referem lateralmente a outras imitações e que, em conjunto, constroem a ilusão de um eu de gênero primário e interno marcado pelo gênero, ou parodiam o mecanismo dessa construção (BUTLER, 2016, p 238).

Butler (2016) é uma pensadora da segunda onda do feminismo, movimento que surgiu nos anos 1960 e teve como foco questões sobre sexualidade, gênero, corpo da mulher e também as diferenças entre os sexos e seus respectivos papéis sociais. Logo, a intenção de Butler (2016) é propor um pensamento que critique a ordem com que são pensados esses papéis sociais impostos, em que a mulher teria que ser recatada, do lar e assumir o papel reprodutivo como uma obrigação. Associa-se à feminilidade e à mulher as ideias de fragilidade e docilidade, para se manter o domínio sobre esses corpos estigmatizados como impotentes e submissos.

A admiração invejosa que se sente pela maria-rapaz e o sentimento de mal-estar sentido à volta de um rapaz efeminado apontam para a mesma coisa; o desprezo com que são encaradas as mulheres – ou aqueles que desempenham o papel feminino. E o investimento feito

para manter as mulheres nesse papel desprezível é muito grande (THERADICALESBIANS, 1970).

A obra leva à reflexão sobre como subverter esse pensamento patriarcal, colonizador e opressor, buscando formas de permitir os corpos de serem e performarem o que quiserem. Nesse sentido, *Nitrate Kisses*, de Hammer, dá visibilidade aos corpos lésbicos e ações no mundo e cria discussões, (re)cria histórias da esfera micro para a esfera macro. Também se faz importante pensar o documentário além do que já foi debatido até agora, observando a noção de amor (apresentado por Hammer e outros afetos) como uma política de resistência. Adrienne Brown (2017)⁸⁴ fala que a ativista feminista Audre Lorde ensinou que o cuidado de si é um ato de resistência política.

[...] e embora saibamos como tecer e twittar essas palavras, viver nelas é mais difícil. Temos uma socialização mais profunda para superar, uma que nos diz que a maioria de nós não importa – nossa saúde, nossos votos, nosso trabalho, nossa segurança, nossas famílias, nossas vidas não importam – não tanto quanto as de brancos homens. Precisamos aprender a praticar o amor de modo que o cuidado – para nós e para os outros – seja entendido como resistência política e cultivar a resiliência (BROWN, 2017, tradução nossa).⁸⁵

A autora sugere uma comunidade de cuidados consigo e com o próximo como uma forma de zelar por nossos corpos e atravessar caminhos difíceis. Pensa a honestidade como forma de cura e mudança para que essa comunidade de cuidados possa crescer e sustentar a todos nós como forma de resistência.

⁸⁴ Disponível em: www.bitchmedia.org/article/love-time-political-resistance/transform-valentines-day-lessons-audre-lorde-and-octavia

⁸⁵ “(...) and although we know how to meme and tweet those words, living into them is harder. We have a deeper socialization to overcome, one that tells us that most of us don’t matter—our health, our votes, our work, our safety, our families, our lives don’t matter—not as much as those of white men. We need to learn how to practice love such that care—for ourselves and others—is understood as political resistance and cultivating resilience”.

4. Notas finais

Pode-se, então, concluir que através da análise de *Nitrate Kisses* e os ganchos e redes tecidas acerca das discussões debatidas sobre a teoria queer, performance de gênero, arquivo como saber-poder e a possibilidade de ressignificação desse material, o documentário é, acima de tudo, um instrumento de resistência, onde se destaca uma ação de visibilidade e ressignificação sobre os corpos e amores lésbicos.

Retomando o pensando de arquivo como poder-saber por meio das propostas foucaultianas, a escavação destes vestígios de amor lésbico e a ressignificação que Hammer faz da memória subterrânea que se materializa nos arquivos, vê-se a (re)construção de uma historicidade queer e de um lugar de (re)criação de memória, o que contribui para que a esfera micro não seja e não consiga ser engolida pela macro, onde a narrativa sobre o amor e o desejo se restringe normalmente à heteronormatividade. O cinema de Hammer se faz como uma via para narrativas de representatividade e visibilidade destes corpos.

Faz-se necessário, assim, pensar em novas formas de não apagamento e luta por visibilidade da comunidade queer tanto nas relações via imagens (atuais ou de arquivos) no cinema quanto nas nossas relações diárias uns com os outros.

Este artigo sugere a reflexão sobre o que pode ser feito nas narrativas sobre o amor lésbico e as tentativas de não abafar o que dele é registrado, para que discussões futuras reposicionem a nossa atenção e cuidado com o próximo no audiovisual e suas análises, criando uma enorme teia de proteção, respeito, amor e resistência.

5. Referências

BARON, Jaimie. *The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History*. London: Routledge, 2013.

BEAUVOIR, Simone. *O Segundo Sexo: A Experiência Viva*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.

BROWN, Adrienne. *Love as political resistance*. Lessons from Audre Lorde and Octavia Butler. Disponível em: <www.bitchmedia.org/article/love-time-political-resistance/transform-valentines-day-lessons-audre-lorde-and-octavia> Acesso em: 19 de fev. 2019.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero*. Feminismo e subversão de identidade. 16ª Edição. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2018.

FEITOSA, Michelle. *Análise do Saber/Poder em Foucault*. Disponível em: <https://www.portaleducacao.com.br/conteudo/artigos/direito/analise-do-saber-poder-em-foucault/19170>> Acesso em: 16 de fev. 2019.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Nascimento da prisão. 20ª Edição. Trad. Raquel Ramalhete. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.

ROUDINESCO, Elisabeth. *A Análise e o Arquivo*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

SARMET, Érica. “O cinema de Barbara Hammer e as possibilidades de ação dos corpos lésbicos no mundo”. In: Juliana Pamplona; Marina Pessanha. (Org.). *Barbara Hammer: um cinema experimental lésbico*. 1ª edição, Rio de Janeiro: Firula Filmes, 2017, v. 1, p. 38-46. Disponível em: <www.academia.edu/36066819/O_cinema_de_Barbara_Hammer_e_as_possibilidades_de_a%C3%A7%C3%A3o_dos_corpos_l%C3%A9sbicos_no_mundo> Acesso em: 20 de fev. 2019.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Trad. Fernando Mascarello. São Paulo: Papyrus, 2003.

THE RADICALESBIANS (1970). *A mulher que se identifica com a mulher*. *Difusão Herética*. Disponível em: <<https://apoiamutua.milharal.org/files/2014/01/a-mulher-que-se-identifica-com-a-mulher-zine.pdf>>. Acesso em: 16 de fev. 2019.

WALDEN, Victoria. *Review of “The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History” by Jaimie Baron*. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/626153/pdf>> Acesso em: 26 de fev. 2019.

CINEMAS DE PETRÓPOLIS NO SÉCULO XX PELAS MEMÓRIAS DE JOAQUIM ELOY DOS SANTOS

Natália Stadler Luiz⁸⁶
nataliastadler@yahoo.com

Resumo

Este artigo analisa o surgimento e a trajetória do Cinema Petrópolis e do Cine Glória, dois antigos cinemas de rua que existiram em Petrópolis, cidade da região serrana do Rio de Janeiro, no século XX. O trabalho se construiu a partir das memórias de Joaquim Eloy dos Santos, 84 anos, professor e pesquisador da cidade que possui um passado densamente permeado pela cultura cinematográfica local. Petrópolis é conhecida como Cidade Imperial por ter sido sede da residência de verão de D. Pedro II, característica essa que levou este estudo a buscar por pontos de contato entre o caráter imperial da cidade, tão presente até hoje, e suas salas de cinema. A pesquisa de campo seguiu um viés historiográfico, analisando jornais, programas, fotografias, desenhos e plantas baixas dos antigos cinemas investigados. O artigo se situa no campo de estudo da New Cinema History, das Histórias de Cinemas e da Memória da Ida ao Cinema/Memória das Audiências, pois joga luz sobre o aspecto de exibição e recepção de um ponto de vista que não é geralmente abordado pela Grande História do Cinema.

Palavras-chave: salas de cinema, Cinema Petrópolis, Cine Glória (Petrópolis), memória da ida ao cinema, historiografia do cinema.

Abstract

This article analyzes the emergence and trajectory of the Cinema Petrópolis and the Cine Glória, two old sidewalk cinemas that existed, in the 20th century, in Petrópolis, a city in the highland region of Rio de Janeiro. The paper was based on the memories of Joaquim Eloy dos Santos, 84 years old, a scholar of the city that has a past densely permeated by the local cinema culture. Petrópolis is known as the Imperial City because it was the seat of D. Pedro II's summer residence, a characteristic that led this study to search for points of contact between the imperial characteristic of the city, so present until today, and its cinemas. The fieldwork followed a historiographical bias, analyzing newspapers, programs, photographs, drawings and floor plans of the old cinemas investigated. The methodological and conceptual perspective of this article is inspired by the New Cinema History studies, the Stories of Cinemas studies and Cinemagoing Memories studies. It throws light on the aspect of exhibition and reception from a point of view that is not usually addressed by the Great History of Cinema.

Keywords: cinemas, Cinema Petrópolis, Cine Glória, cinemagoing memories, cinema historiography.

⁸⁶ Trabalho orientado por: Talitha Ferraz (talitha.ferraz@espm.br)

1. Introdução

1.1. Petrópolis, a cidade imperial

813 metros acima do nível do mar, distante 1 hora e 40 minutos da Capital, rapidez e comodidade de viagens, magníficas casas de residência ao alcance de todos, excelente passeio, boa condução, automoveis, carros, bondes, auto-omnibus, etc. grandes e ótimos collegios, internos e externos, para meninos e meninas, clima maravilhoso, temperatura média de verão 20 grãos, e de inverno 15 grãos. Clima de verão excelente, clima de inverno, o mais saudavel (VIDA COMMERCIAL [Revista], 1929, p.9).

Povoada por índios Coroados, a Serra da Estrela era desconhecida pelos colonizadores portugueses. Apenas quando houve a descoberta da existência de ouro em Minas Gerais foi aberto o “caminho novo”, por Garcia Rodrigues Paes, que fazia o trajeto em vinte dias, cerca de um terço do que levava o “caminho velho”. Entretanto, “a subida do paredão da Serra do Mar, em Xerém, era muito íngreme, onde muitas vezes pessoas e mulas carregadas rolavam ribanceira abaixo”⁸⁷. Anos mais tarde, foi construída uma nova subida da Serra por Bernardo Proença, passando pela Fazenda do Córrego Seco.

Durante viagens por esse mesmo caminho, D. Pedro I se hospedava em uma fazenda vizinha, a do Padre Correia, a qual tentou comprar alguns anos depois, mas devido a uma recusa, acabou comprando a Fazenda do Córrego Seco por vinte contos de réis, em 6 de fevereiro de 1830. Foi apenas após a abdicação de D. Pedro I e a maioria de D. Pedro II que a fazenda voltou a ser assunto entre a família imperial. Em 16 de março de 1843, o Imperador aprovou um decreto que autorizava o estabelecimento de uma colônia alemã e a construção do palácio de verão na região. Nesta data é comemorado até hoje o aniversário de Petrópolis. Desde então, a cidade não demoraria para receber as mais diferentes inovações da Modernidade. Petrópolis se tornaria, então, uma cidade tão importante quanto o Rio de Janeiro. E

⁸⁷ Retirado do site da cidade de Petrópolis. Disponível em: <<http://www.petropolis.rj.gov.br/fct/index.php/petropolis/historia>>. Acesso em: 24 nov. 2019.

décadas mais tarde, Petrópolis também seria inserida no contexto cinematográfico brasileiro.

A cidade teve contato com as exposições itinerantes desde muito cedo, tendo a primeira delas sido registrada em 1897. O Cinematógrafo de Edson foi exibido no dia 1º de maio no Cassino Fluminense e anunciado como “estupenda maravilha [...] produzida pela eletricidade, reproduzindo com a maior fidelidade todos os actos e movimentos, das coisas e da vida animada e qualquer das suas acções, em tamanho natural” (GAZETA DE PETRÓPOLIS, 1º mai. 1897).

A informação sobre esta projeção, que teria sido organizada por Vittorio Di Maio, divide opiniões entre pesquisadores brasileiros. Segundo as fontes mais usuais, neste dia foram exibidos os primeiros filmetes realizados no Brasil. Entre eles, estava a fita “Chegada do Trem em Petrópolis”. Em fontes diversas encontramos a indicação de que a exibição no Cassino Fluminense foi a primeira exibição de um filme nacional realizada no Brasil. Porém, na revisão desse dado histórico, isso é contradito por alguns autores:

Logo depois, no primeiro capítulo de sua história do cinema brasileiro para o *Jornal do Cinema*, [Adhemar] Gonzaga põe sob suspeita as filmagens apresentadas pelo exibidor ambulante Victor ou Vittorio Di Maio em Petrópolis, no Cassino Fluminense, nos dias primeiro e 6 de maio de 1897, citando, entre os quatro curtas projetados, somente dois: a *Chegada do trem em Petrópolis* (1897) e *Bailado de crianças no colégio, no Andaraí* (1897). Os outros dois títulos seriam *Uma artista trabalhando no trapézio do Polytheama*, de 1897, e *Ponto terminal da linha de bondes de Botafogo, vendo-se os passageiros subir e descer*, também de 1897. No caso do filme da artista trabalhando no Teatro Polytheama, Gonzaga deve ter omitido a referência provavelmente porque reconheceu uma troca de títulos grosseira de um filme estrangeiro por um nacional [...]. Vittorio Di Maio tinha feito exposições em São Paulo e certamente conhecia o Teatro Polytheama da cidade, mas nunca se soube de filmagens, inclusive de certa complexidade para a época, realizadas por ele. Quanto ao curta do terminal de bondes, a razão para a omissão não se estabelece de imediato, pois se tratava exatamente dessa construção nacionalista que operava Di Maio em Petrópolis. E foi como tal que Gonzaga colocou sob suspeita: Di Maio era um simples exibidor ambulante, sempre o foi, nunca se referiu às filmagens até morrer em Fortaleza em 1926 nem teria condições de realizar a

produção, já que trabalhava com aparelhos de projeção até hoje desconhecidos, e não com um Lumière que filmava e projetava (SOUZA, 2018, p. 30-31).

Em dezembro de 1897, no Salão Bragança, localizado no Hotel Bragança, ocorreu a estreia do Cinematógrafo Lumière pelas mãos de Dr. Cunha Sales. A sessão teve ingressos vendidos a 2\$000 a cadeira e 1\$000 o assento geral. A partir desse momento, Petrópolis não ficou para trás no mercado exibidor audiovisual. As projeções itinerantes começaram a ocupar mais hotéis, teatros e praças da cidade, chamando a atenção do público. Mais tarde, as devidas salas de cinema, regulares e sedentarizadas, começaram a surgir. Algumas tomaram o lugar de teatros que foram convertidos em cine-teatros, principalmente na Avenida 15 de Novembro (atual Rua do Imperador), parte central da cidade: uma área cercada por comércio, imprensa e pontos históricos da época da família imperial.

1.2. Campo de pesquisa e lentes teóricas

Durante a minha procura por dados e informações sobre os cinemas da cidade⁸⁸, fui a bibliotecas e arquivos em busca de documentos da época de incorporação da cultura cinematográfica em Petrópolis. Diversas vezes me deparei com colunas de jornais sobre o tema escritas por uma pessoa chamada Joaquim Eloy dos Santos, membro do Instituto Histórico de Petrópolis (IHP). Inicialmente, tomei-o como uma ótima fonte: um professor que tinha como foco de seus escritos o mesmo objeto da minha pesquisa, ou seja, os cinemas petropolitanos.

Entrei em contato com o IHP solicitando uma entrevista com o professor Eloy e, após nove dias, consegui obter o seu contato. Marcamos uma entrevista para o dia 31 de maio de 2019, no atual Teatro e Escola de Música Santa Cecília, que, inclusive, já foi um cinema (que aqui em breve será comentado, embora não seja o foco deste artigo).

⁸⁸ O trabalho de coleta de dados foi realizado para a pesquisa de conclusão da graduação em Cinema e Audiovisual, na Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM Rio), em 2019.

Quando me encontrei com o professor, fomos até a sala da presidência do teatro. Naquela tarde, Eloy contou o que já havia estudado sobre alguns cinemas, mas, além disso, contou também sobre a sua própria história de vida, surpreendentemente muito interligada à própria história da exibição cinematográfica na cidade, muito mais do que eu poderia imaginar.

Joaquim Eloy tem hoje 84 anos, já foi presidente da Escola de Música Santa Cecília, mas atualmente ocupa a posição de vice-presidente. Filho de Joaquim Heleodoro Gomes dos Santos, cresceu dentro do Cine Teatro Santa Cecília, do qual o seu pai foi dono, tendo, assim, mantido contato direto com o universo cinematográfico desde a sua infância.

Diante desse contexto apresentado a partir do contato com Joaquim Eloy e suas memórias pessoais ligadas ao cenário exibidor de Petrópolis, esta pesquisa de viés historiográfico teve como metodologia uma abordagem multissituada, utilizando-se de métodos provenientes da etnografia, história oral, pesquisa em arquivos, análise de programas, material iconográfico, entrevistas com interlocutores que vivenciaram e/ou estudaram os cinemas de rua de Petrópolis.

Além disso, a própria fundamentação teórica deste trabalho se articula ao tipo de metodologia aqui seguida. O estudo que deu origem a este artigo está situado em um campo de pesquisas que lida com historiografia de salas de cinemas e com relatos de pessoas sobre suas relações pessoais e coletivas com estes equipamentos, modos de ver filmes e tudo o que isso contempla: desde trajetos da casa às sessões nas ruas das cidades a questões de gosto por este ou aquele cinema por causa dos tipos de filmes exibidos, conforto da sala etc. Dentro deste campo, hoje há linhas como a de Histórias de Cinemas, termo pensado pelo pesquisador Prof. João Luiz Vieira, da UFF, a de Memória da Ida ao Cinema/Memória das audiências, termos pensados pela pesquisadora Profa. Talitha Ferraz, da ESPM-Rio e PPGCine-UFF, e a vertente internacional, New Cinema History, composta por uma série de autores, entre eles: Daniel Biltereyst, Richard Maltby e Philippe Meers (2012; 2011) e a pioneira Annette Kuhn (2002).

Assim, por meio de metodologias que priorizam a história oral, as etnografias e a extensa produção de bases de dados e mapas de geolocalização de cinemas e dinâmicas dos públicos, as pesquisas realizadas no eixo da New Cinema History examinam histórias e memórias das práticas de “ida ao cinema” (cinema-going practices and cinema-going memories) e os agenciamentos existentes entre produção, exibição, distribuição e estruturas da fruições e consumos cinematográficos (FERRAZ, 2017, p. 6).

Esses eixos trazem possibilidades de olhar e analisar o objeto sala de cinema (suas histórias e inserções no contexto urbano) e as memórias de pessoas envolvidas com a trajetória de tais espaços. Isso quer dizer que os autores dessas perspectivas trabalham com a ideia de que um cinema é um lugar atravessado por aspectos de ordens socioculturais, espaciais, urbanas, políticas, comunitárias diversas, a própria ida a campo e o levantamento de dados sobre esses equipamentos. Tudo isso já faz parte de uma postura que preza um método de pesquisa, em termos gerais, “arqueológico”, como também um modo de reflexão sobre sua importância na vida de pessoas e cidades (suscitando aspectos que jogam luz sobre a situação de preservação e desaparecimento desses cinemas, tal como é o trabalho de outro pesquisador desse viés, o Prof. Rafael de Luna, da UFF).

Outra questão que aqui foi estudada é a produção de memória, de forma a considerar o que o interlocutor Eloy se lembra atualmente diante do seu passado densamente atravessado pela cultura do cinema em Petrópolis. Uma das preocupações dessa pesquisa foi valorizar as lacunas existentes na fala de Eloy. Tal aposta se relaciona com o que Tzvetan Todorov diz sobre a produção de memórias: “A memória não se opõe absolutamente ao esquecimento. Os dois termos contrastantes são o apagamento (o esquecimento) e a conservação; a memória é, sempre e necessariamente, uma interação entre os dois” (TODOROV apud FERRAZ, 2016, p.15).

Desse modo, fazemos, com base na fala de Eloy, uma breve análise da trajetória do Cinema Petrópolis, que foi inaugurado em 1914 com o nome de Teatro Xavier. Também é abordado o Cine Glória, de 1929, este mais popular e bem

distinto do anterior, que é cronologicamente mais antigo no cenário exibidor da Cidade Imperial. Enquanto isso, as memórias de Eloy permeiam todo o texto.

2. Os cinemas de Petrópolis pelas memórias de Joaquim Eloy

2.1. O Petrópolis

Em 1913, João Xavier manda construir na Avenida XV de Novembro o Teatro Xavier, que seria inaugurado no dia 6 de fevereiro de 1914. O prédio, de arquitetura neoclássica, possuía 28 camarotes, 18 frisas, 620 cadeiras e 400 galerias. Sua estreia se deu com uma apresentação de teatro da Companhia Caramba, à qual compareceram grandes figuras da época, entre eles, o então presidente Marechal Hermes da Fonseca, o Dr. Arthur de Sá Earp e o Dr. Oswaldo Cruz, que viria a ser mais tarde o primeiro prefeito de Petrópolis.

Após a temporada teatral e os bailes carnavalescos realizados no espaço, Xavier começou também a ter interesse em operar o local como cinema, tal como algumas casas e teatros já vinham fazendo. Em 28 de fevereiro de 1914, é publicado um anúncio na Tribuna de Petrópolis a respeito da exibição que ocorreria lá naquela noite. A publicação dizia que a casa contava com uma “grande e magnífica orquestra” e se destacava da concorrência. Os valores de seus ingressos para aquela sessão eram de 10\$000 – camarotes; 8\$000 – frisas; 1\$000 – poltronas; e \$500 – galerias.

Apesar de ser considerada pelo próprio Xavier como a melhor e maior casa de exibição da cidade, houve dificuldades para manter um bom rendimento com a bilheteria fora da temporada de veraneio, ou seja, durante os meses mais frios de Petrópolis, uma cidade serrana. O empresário, então, tentou se manter ora promovendo o local, ora o arrendando para algum outro interessado do ramo comercial.

Em julho de 1914, ainda na direção do teatro, Xavier tomou a decisão de abrir o espaço apenas às quintas-feiras e aos domingos. Mais tarde, voltaria a tentar chamar a atenção do público com a realização de peças teatrais junto à exibição de

filmes. Ele investiu até mesmo numa nova máquina “emissora” de bilhetes e em um novo aparelho de projeção cinematográfica.

João Xavier anunciou, então, em 1916, que o Teatro fecharia para reformas, mas nenhuma modificação estrutural foi feita, de acordo com o entrevistado Eloy. O que ocorreu foi o arrendamento do espaço para Jacomo Rosario Staffa, empresário vindo do Rio de Janeiro para explorar o mercado exibidor em Petrópolis.

Jacomo Rosario Staffa, ou J.R. Staffa (conforme se tornou mais conhecido no mercado exibidor), era italiano e migrou para o Brasil aos doze anos, fugindo da fome que assolava a Itália no século XIX. Trabalhou no Jardim Zoológico do Barão de Drummond, no Rio de Janeiro, local onde o jogo do bicho teve início. Percebendo nesse negócio uma oportunidade de ganho financeiro, pediu demissão e abriu uma banca de jornal em frente ao zoológico, empresariando, assim, o jogo do bicho. Após conseguir muito dinheiro, ele se mudou para o Centro da cidade, onde começou a se envolver com outros negócios, entre eles, o cinematográfico. J.R. Staffa abriu o seu Cinematógrafo Parisiense em 1907, na Avenida Rio Branco, nº 179: esta abertura é considerada o surgimento do circuito exibidor fixo no país (GONZAGA, 1996).

No momento de inauguração da casa de entretenimento, as exhibições se deram através da compra direta de fitas internacionais, e foi exibindo filmes importados que Staffa então prosperou na cidade do Rio de Janeiro. Entre 1909 e 1910, entretanto, quando a figura do distribuidor parece ficar mais nítida entre as etapas mercantis dos negócios de cinema, Staffa começou a perder forças comerciais. De acordo com Hernani Heffner, em entrevista que realizei em 15 de abril de 2019, Staffa “não soube se adaptar aos novos tempos, não tem força econômica para se opor a um Francisco Serrador”, outro empresário dos divertimentos urbanos cariocas com quem o Staffa chegou, inclusive, a se envolver em processos jurídicos sobre o direito de importação de empresas europeias, como a dinamarquesa Nordisk. Assim, Staffa se viu obrigado a explorar outros circuitos, por exemplo, Petrópolis.

Naquela época, ainda de acordo com o pesquisador Hernani Heffner, além do Rio de Janeiro, outras cidades de grande importância no meio exibidor eram Niterói, por ser a capital do estado; Campos dos Goytacazes, por ser muito rica; e Petrópolis, pela sua relevância no circuito de cinemas. Foi nesse contexto que Staffa se interessou pelo Teatro Xavier e se tornou seu novo proprietário, rebatizando-o como Teatro Petrópolis, que ganhou, por sua vez, mais uma inauguração em 1º de abril de 1916.

Algumas informações sobre este cinema só foram possíveis de serem coletadas por meio dos relatos mnemônicos de Eloy. Entre suas memórias, há um forte apelo, inclusive, das imagens do cinema. Em nossa entrevista, Eloy mostrou alguns de seus desenhos, que, curiosamente, revelam-no como o artista por trás de várias ilustrações veiculadas em colunas e reportagens de jornais que consultei. Sobre essa prática como ilustrador, Eloy afirmou que utiliza fotografias antigas como base, principalmente aquelas que já estão sendo apagadas pela ação do tempo ou cujas condições de deterioração se devem à má preservação; é a partir delas que ele trabalha os detalhes na criação de suas gravuras.

Enquanto mostrava um desses desenhos, justamente um do Cinema Petrópolis, pude ter uma ideia de como foi a fachada desse cinema por volta de 1920. Nesse momento, Eloy também contou como era a entrada do Cinema Petrópolis, explicando que o prédio era cercado por lojas e até mesmo tinha algumas em seu interior:

Você vê que fizeram o cinema numa loja, né? Mas adaptaram bem... que aí fizeram uma... porque o cinema era um anexo. Isso aqui era uma loja que vinha até aqui, o cinema, você saía aqui e entrava pelo lado... Pra ir ao cinema, que ia até lá atrás, até a [atual] Rua 16 de Março, né (DOS SANTOS, 2019⁸⁹).

Ele também comenta sobre o Cine Capitólio que ficava na mesma rua do Cinema Petrópolis e se estendia até ser praticamente engolido por um morro que

⁸⁹ Entrevista concedida à autora no dia 31 de maio de 2019, no atual Teatro e Escola de Música Santa Cecília, em Petrópolis-RJ.

existia na região, onde hoje se localiza a Rua 16 de Março, atualmente paralela à Rua do Imperador (antiga Avenida XV de Novembro): “Só que a 16 de Março não estava aberta, era morro. O Capitólio morria dentro de um morro, que morria quase que dentro do Capitólio”.

Menos de um ano depois de se tornar o proprietário, J.R. Staffa chamou Roldão Barbosa para gerenciar o Cinema Petrópolis. Roldão era engenheiro de formação, já havia estudado fora do país e tinha voltado com vontade de se tornar um grande empresário do circuito exibidor. Ele ficou por muito tempo administrando o Petrópolis, mais tarde adquiriu também o Glória e, por último, o Capitólio.

Em 29 de novembro de 1929, ocorreu a estreia do cinema sonoro na cidade, no próprio Cinema Petrópolis. Entre 1939 e 1940, o prédio do Teatro Petrópolis foi demolido e um novo edifício foi construído em seu lugar. A gerência também passou por mudanças, pois Severiano Ribeiro veio explorar os cinemas da cidade, começando pelo Teatro Petrópolis, que foi por ele parcialmente rebatizado como Cinema Petrópolis.

Com os arrendamentos feitos por Severiano Ribeiro, a pessoa que ficou responsável pelo gerenciamento desses cinemas foi o petropolitano Benjamim Sirimarco, que, segundo Eloy, era rigoroso e não deixava as pessoas entrarem sem pagar. Mas Eloy conta que a sua mãe era costureira e produzia calças para o Sr. Benjamim. Por causa dessa ligação, o gerente do cinema deixava Eloy entrar nas sessões de graça:

A minha mãe era costureira, ela costurava... fazia calça pro senhor Benjamim, que era o gerente do cinema, e ela falava assim “Ó, vai levar a encomenda do Sr. Benjamim”. Eu fazia questão [de ir] porque eu aproveitava e entrava no cinema pra assistir ao filme [risos], sem pagar [risos], essa era a emoção, né. Ele morava num chalé que ficava num morro, atrás do cinema, subia uma escadinhazinha... A escadinha era na [atual] Rua 16 de Março e ia no chalé. Eu lembro disso. Então fazia questão de levar as calças do Sr. Benjamim [risos] (DOS SANTOS, 2019).

O prédio do Cinema Petrópolis se encontra de pé até hoje na Cidade Imperial. O edifício é tombado pelo Instituto Estadual do Patrimônio Cultural (Inepac) e a extinta sala de cinema, desativada em 1996, também foi tombada, mas pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). O prédio do Cinema Petrópolis permaneceu fechado por 16 anos, até ser iniciada uma reforma que o transformou numa igreja evangélica. A inauguração da igreja Deus é Amor, hoje proprietária do imóvel, ocorreu em 2016 no local, sendo mantidos detalhes como piso e cadeiras originais do extinto cinema.

2.2. O Glória

O Cine Glória foi um caso inusitado em diversos aspectos. Diferente dos outros cinemas já citados aqui, o Petrópolis e o Capitólio, o Cine Glória foi pensado desde a sua criação para ser um cinema, ou seja, fora construído exclusivamente para a função exibidora. Ele não ficava na Av. XV de Novembro, a principal via da cidade, como os demais. De acordo com Eloy, o espaço ocupado pelo Cine Glória era um terreno baldio que fora cedido pelo Conde d'Eu especialmente para a construção do cinema. Essa cessão por parte da Família Imperial teria se dado porque o terreno ficava nos fundos do Palácio Imperial (atual Museu Imperial), em um espaço onde havia o Bosque do Imperador (provavelmente, com características diferentes das de hoje), localização que curiosamente também ficava em frente à casa do Príncipe:

Aquele terreno foi cedido pelo Conde d'Eu para fazer o cinema Glória ali. O Bosque do Imperador era os fundos do Palácio (Imperial), né. E aquilo tudo ali, aquela área até a Praça Dom Pedro, era da Família Imperial. Lá da França eles foram vendendo. Eu não sei se o Conde d'Eu vendeu ou doou pra fazer esse cinemazinho Glória ali (DOS SANTOS, 2019).

Contudo, de acordo com a Tribuna de Petrópolis⁹⁰, o Cine Glória foi inaugurado no já existente edifício do Centro Catholico, onde, também segundo a Tribuna,

⁹⁰Tribuna de Petrópolis, 21 de maio 1929. Anúncio publicado na capa do jornal no dia 30 de maio 2019. (Fonte: Arquivo Histórico de Petrópolis).

existiu previamente o Cinema Centro. Pode ser que Eloy tenha se confundido, embora não tenhamos como saber com certeza qual dado é mais concreto, devido à dificuldade de obtenção de informações mais completas sobre a trajetória do Cinema Centro.

É possível afirmar que pelo menos durante os anos de 1926 e 1930 já havia algum tipo de instalação arquitetônica construída no espaço, tendo em vista que durante o nosso levantamento de dados analisamos o “Livro de Impostos Prediais da cidade de Petrópolis”, no qual encontramos entradas sobre o endereço da Rua Almirante Barão de Teffé, 454 A, o que nos confirma que, sim, já existiam instalações prediais no referido espaço. Nesses livros, há anotações sobre um prédio chamado Centro Catholico e ainda uma inserção da palavra “cinema” no segundo semestre de 1928. Esse dado nos leva a crer que se tratava realmente do Cinema Centro, já que o Cine Glória só viria a ser inaugurado em 23 de maio de 1929. Também é possível afirmar que existia, de fato, uma ligação do local com a Família Imperial, como foi dito por Eloy, pois nos Livros de Impostos Prediais consta a “Sua Alteza Imperial”, D. Isabel, Condessa d’Eu, como proprietária do terreno, ou seja, a Princesa Isabel, esposa do Conde d’Eu.

Outra informação que podemos assumir a partir do material encontrado nos Livros de Impostos Prediais é a de que o próprio Roldão Barbosa teria morado em uma parte do espaço que pertencia à Princesa Isabel, na Rua Almirante Barão de Teffé, de número também 454, mas com complemento B, enquanto o cinema, pelo que parece, ficava no complemento A.

Abordando o funcionamento do cinema em si, o Cine Glória foi de propriedade de Jorge Paulo, e como já dito, não ficava localizado na Avenida XV de Novembro, o que automaticamente o tornava um cinema mais popular, apesar de seu endereço ser perpendicular à avenida. Cremos nessa classificação porque a Avenida XV de Novembro reunia os edifícios mais importantes da vida urbana da cidade, fato que a valorizava diante de demais vias. Ao lado dessas razões de ordem de localização e do tipo de programação, este cinema talvez não possa ser considerado um cinema

lançador, isto é, um cinema de primeira linha, mas, sim, um cinema de reprises. Além disso, o Glória apostava em outras fontes de renda. De acordo com Eloy: “O cinema Glória, ele não passava lançamento e era o palco [em] que se faziam encontros... Teve encontro do partido nazista ali, do Integralista. [...] O dono do Glória tinha uma simpatia pelo Integralismo. Cediam muito [o espaço] pra formatura” (DOS SANTOS, 2019).

Tivemos grandes dificuldades para localizar material de arquivo consistente a respeito do Cine Glória. Não foram encontradas fotografias internas ou externas e os anúncios publicados nos jornais não eram tão recorrentes como os relacionados aos cinemas Petrópolis e Capitólio. Não se sabe o motivo da desativação do Glória e não conseguimos descobrir a data certa de seu fechamento (sabemos ao menos que ele funcionou ao longo dos anos 1940). A própria história do dono deste cinema não é muito conhecida. Quando perguntado, Eloy afirmou que nem se lembrava a quem o cinema pertenceu inicialmente. A única imagem encontrada do Glória foi uma gravura feita pelo próprio professor Eloy, que comentou: “O Glória foi uma coisa muito estranha. Eu não sei por que, mas não fotografaram muito, não deram muita confiança a ele, não. [...] Talvez porque fosse cinema dos pobres. Esse povo de Petrópolis tinha uma mania de ser meio elite” (DOS SANTOS, 2019).

Em certo momento, o cinema passou a ser gerido por Roldão Barbosa⁹¹, que já tinha em seus planos se tornar um grande empresário do ramo exibidor na cidade. Não sabemos ao certo quando esta mudança na carreira do empresário se deu, mas parece ter ocorrido logo no início da existência do Glória. Nessa época, Barbosa já administrava também o Teatro Petrópolis, como já mencionamos, e iria adquirir o Capitólio pouco mais tarde, tornando-se, assim, a grande figura local do circuito cinematográfico de Petrópolis.

⁹¹ Mais uma coincidência na vida de Eloy foi a de que ele viria a morar na casa onde Roldão também morou: “Eu era vizinho do Staffa ali na (Rua) Washington Luiz. Eu morei na casa que foi do Roldão Barbosa. Fui criado ali. Foi construída pelo pai dele. A casa tem uma gravação na parede assim “1888”. [...] Então até nisso eu fiquei... com cinema... morando na casa do Roldão” (DOS SANTOS, 2019).

3. Considerações finais

Esta pesquisa se localiza na trajetória dos estudos historiográficos das salas de cinema e das memórias dos públicos ligadas a práticas socioculturais de ida ao cinema. É necessário ressaltar que a entrevista com Eloy foi de suma importância para a realização deste trabalho, pois além explorando as lembranças do interlocutor, tivemos acesso a informações que puderam ser analisadas mais a fundo na pesquisa de campo. Como principal exemplo, foi a partir dos relatos do professor Eloy que pudemos indagar, por exemplo, a conexão entre a Família Imperial e o Cine Glória, confirmando-a através de dados coletados no Livro de Impostos Prediais ao longo de nossa consulta ao Arquivo Histórico de Petrópolis.

Este artigo analisou apenas uma pequena parcela das histórias do cenário cinematográfico da cidade, optando por um recorte temporal limitado à fase de introdução da cultura das telas em Petrópolis. Entretanto, durante a pesquisa, levantamos a informação de que outras 31 salas de cinema teriam existido na cidade desde o século passado.

Atualmente, Petrópolis possui seis salas de cinema inseridas no circuito comercial. Essas salas estão divididas entre quatro complexos, a saber: uma sala no Cine Bauhaus, no Centro; três salas no Cinemaxx Mercado Estação, no Centro; duas salas no Top Cine Hiper Shopping, no Alto da Serra (também pertencente ao grupo Cinemaxx); e uma sala no Cine Itaipava, em Itaipava, distrito de Petrópolis.

O campo das pesquisas sobre os cinemas de Petrópolis se mostra muito rico em termos de capacidade de exploração, mas, infelizmente, esta temática ainda não recebe a devida atenção. O mesmo podemos apontar em relação à salvaguarda e à preservação de materiais de arquivo, fotografias, documentos e plantas desses cinemas mais antigos: faltam cuidados e políticas de valorização, preservação, recuperação e divulgação das memórias dos cinemas petropolitanos. É esse cenário que a realização de artigos e estudos como o nosso almeja mudar.

4. Referências

Livros

BILTEREYST, Daniël; MALTBY, Richard; MEERS, Philippe (eds.). *Cinema, audiences and modernity: new perspectives on European cinema history*. Oxon, New York: Routledge, 2012.

FERRAZ, Talitha. *A Segunda Cinelândia Carioca*. 2. ed. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2012.

FREIRE, Rafael de Luna. *Cinematographo em Nitctheroy: História das salas de cinema de Niterói*. 1. ed. Niterói: Niterói Livros, 2012.

GONZAGA, Alice. *Palácios e Poeiras: 100 anos de cinema no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, Funarte, Record, 1996.

KUHN, Annette. *An everyday magic: cinema and cultural memory*. Londres: I.B. Tauris e Co. 2002.

MALTBY, Richard; BILTEREYST, Daniël; MEERS, Philippe (eds.). *Explorations in New Cinema History: approaches and case studies*. Oxford: Blackwell Publishing, 2011.

SOUZA, José Inácio de Melo. Os primórdios do cinema no Brasil. In: RAMOS, Fernão Pessoa e SCHVARZMAN, Sheila (orgs). *A Nova História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018, v. 1.

Artigos

FERRAZ, Talitha. *Usos e instrumentalizações da memória em reaberturas de antigos cinemas: De Roma, um caso belga*.

FERRAZ, Talitha. *As potências da “nostalgia ativa” na luta pela salvaguarda do Cine Vaz Lobo*. Disponível em:

<https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/view/14476>. Acesso em: 6 nov. 2019.

MOORE, Paul S. *Movie Palaces on Canadian Downtown Main Streets: Montreal, Toronto, and Vancouver*. *Urban History Review / Revue d'histoire urbaine*. Vol. 32, No. 2 (Spring 2004 printemps), p. 3-20. Disponível em: <<http://psmoore.ca/wp-content/uploads/2015/03/5-2003-moore-urbanhistoryreview.pdf>>. Acesso em: 3 set. 2018.

Material de Arquivo

Biblioteca do Museu Imperial

Revistas:

VIDA COMMERCIAL. Petrópolis: ano 5, n. 195, 28 de mar. de 1929.

VIDA COMMERCIAL. Petrópolis: ano 5, n. 202, 20 de mai. de 1929.

VIDA COMMERCIAL. Petrópolis: ano 5, n. 204, 04 de jun. de 1929.

VIDA COMMERCIAL. Petrópolis: ano 5, n. 205, 12 de jun. de 1929.
VIDA COMMERCIAL. Petrópolis: ano 5, n. 206, 20 de jun. de 1929.
VIDA COMMERCIAL. Petrópolis: ano 5, n. 212, 04 de ago. de 1929.
VIDA COMMERCIAL. Petrópolis: ano 5, n. 215, 20 de ago. de 1929.
VIDA COMMERCIAL. Petrópolis: ano 5, n. 218, 20 de set. de 1929.
VIDA COMMERCIAL. Petrópolis: ano 5, n. 219, 28 de set. de 1929.
VIDA COMMERCIAL. Petrópolis: ano 5, n. 220, 04 de out. de 1929.
VIDA COMMERCIAL. Petrópolis: ano 5, n. 222, 20 de out. de 1929.

Jornais:

FRÓES, Gabriel Kopke. A estréia do Cinematógrafo. *Jornal de Petrópolis*, Petrópolis, 03 de jan. de 1965. *Curiosidades Petropolitanas*.
FRÓES, Gabriel Kopke. O velho e saudoso Teatro Petrópolis. *Jornal de Petrópolis*, Petrópolis, 22 de nov. de 1964. *Curiosidades Petropolitanas*, p.5.
SANTOS, Joaquim Eloy. O Cinema da Escola. *Tribuna de Petrópolis*, Petrópolis, 15 de mai. de 1993.

Arquivo Histórico de Petrópolis

Jornais:

CAMPOS, José Luiz. Cinema já foi a maior atração em Petrópolis, tempo que não volta mais. *Jornal de Petrópolis*, Petrópolis, 10 de out. de 1998. *Cidade*, p. 6 e 7.
MÜLLER, Roberta. Quase 20 cinemas já fecharam em Petrópolis. *Diário de Petrópolis*, Petrópolis, 24 de jul. de 2011. *Especial*, p. 8.
SANTOS, Joaquim Eloy. Cinema brasileiro: a verdade. *Diário de Petrópolis*, Petrópolis, 24 de ago. de 1997. *Caderno Especial*, p. 12.
SANTOS, Joaquim Eloy. História do Espetáculo em Petrópolis. *Jornal Petrópolis em Cena*, Petrópolis, fev. de 2012. *Túnel do Tempo*, p. 14.
SANTOS, Joaquim Eloy. O Cinema Petrópolis – sua história (I). *Tribuna de Petrópolis*, Petrópolis, 21 de mar. de 1999. *Instituto Histórico*, p. 11.
SANTOS, Joaquim Eloy. O Cinema Petrópolis – sua história (II). *Tribuna de Petrópolis*, Petrópolis, 28 de mar. de 1999. *Instituto Histórico*, p. 11.
SANTOS, Joaquim Eloy. O Cinema Petrópolis – sua história (III). *Tribuna de Petrópolis*, Petrópolis, 04 de abr. de 1999. *Instituto Histórico*, p. 11.
SILVEIRA FILHO, Oazinguito Ferreira da. O Cinema em Petrópolis. *Tribuna de Petrópolis*, Petrópolis, 31 de jan. de 2007. *Opinião*, p. 2.

Anúncios/programas em jornais:

A Inauguração de uma nova casa de diversões: abre-se hoje o Cine-Glória. *Jornal de Petrópolis*, Petrópolis, p.1, 23 de mai. de 1929.

Como se deu a inauguração do Cine Glória. *Tribuna de Petrópolis*, Petrópolis, p.1, 24 de mai. de 1929.

Inauguração Cinematographo. *Gazeta de Petrópolis*, Petrópolis, p.4, 1º de mai. de 1897.

Inauguração Cine Glória. *Tribuna de Petrópolis*, Petrópolis, p.1, 21 de mai. de 1929.

Inauguração Cine Glória. *Tribuna de Petrópolis*, Petrópolis, p.1, 23 de mai. de 1929.

Programa Cine Glória. *Tribuna de Petrópolis*, Petrópolis, p.1, 25 de mai. de 1929.

Programa Cine Glória. *Tribuna de Petrópolis*, Petrópolis, p.1, 02 de jul. de 1929.

Documentos:

Livro de Imposto Predial de 1926. p.123, 124, 139.

Livro de Imposto Predial de 1927 e 1928. p.146, 129, 130, 205, 206.

Livro de Imposto Predial de 1929 e 1930. p.131, 150, 221, 222.

Requerimento de J.R. Staffa solicitando transitar pela cidade um veículo com tabuletas referentes à programação de seu cinema. 03 de jan. de 1917, número registro 29.

Arquivo Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

Jornais:

GRANDE perda. *JB*, Rio de Janeiro, 23 de abr. de 1996.

SWAN, Carlos; BOECHAT, Ricardo. Menos um. *O Globo*, Rio de Janeiro, 11 de abr. de 1996.

Programas:

21 de mai. de 1919. *Theatro Petrópolis*.

12 e 13 de abr. de 1922. *Theatro Petrópolis*.

17 de abr. de 1952. *Cinema Capitólio*.

22 de mai. de 1952. *Cinema Capitólio*.

23 de fev. de 1953. *Cinema Capitólio*.

19 de fev. de 1954. *Cinema Capitólio*.

17 de abr. de 1954. *Cinema Capitólio*.

Fontes orais:

DOS SANTOS, Joaquim Eloy [mai. 2019] Entrevistadora: Natália Stadler Luiz. *Petrópolis-RJ*, 31 mai. 2019.

FOOD (JIDLO): Jan Svankmajer, política e surrealismo

Roberta Amaro Dias⁹²
amaroroberta25@gmail.com

Resumo

O presente artigo busca entender como o diretor Jan Svankmajer utiliza uma abordagem surrealista em seu filme Jidlo (Food) para aproximar ideias políticas e o momento da antiga Tchecoslováquia. Vamos contextualizar o país, o movimento, o diretor e, por último, analisaremos a obra de 1992, considerada como autenticamente surrealista, procurando fazer conexões entre as quatro partes do artigo.

Palavras-chave: surrealismo, Jan Svankmajer, cinema, Tchecoslováquia, regimes totalitários, política.

Abstract

This article seeks to understand how the director Jan Svankmajer uses a surrealistic approach in his film Jídlo (Food) to tell his political stand and the old regime in the former Czechoslovakia. We will contextualize the country, the movement, the director and, finally, analyze the work of 1992, seen as authentic surrealist, trying to make connections between the four parts of the article.

Keywords: surrealismo, Jan Svankmajer, cinema, Czechoslovakia, totalitarian regimes, politics.

⁹² Trabalho orientado por: Mônica Mourão (monica.pereira@espm.br)

1. Contexto Histórico

A Tchecoslováquia foi proclamada uma República independente em 28 de outubro de 1918, após a queda da monarquia austro-húngara, em que os países Boêmia, Morávia e Silésia formaram a essência do Estado Tcheco, confirmados pelo tratado de paz de Versalhes e Trianon. Sendo assim,

[...] politicamente, a República da Tchecoslováquia era uma democracia parlamentar, sendo a sua Constituição uma das mais modernas e desenvolvidas do mundo. Competia ao Parlamento eleger o presidente da República por um período de 7 anos. Duas câmaras eleitas por uma votação geral, direta e secreta, integravam o Parlamento (REISZMAN, 1943, p. 14).

Seus três maiores partidos eram: os agrários, os católicos e os socialistas, e eram formados por tchecos, eslovacos e alemães. “O país não era uniforme linguisticamente: 66% falavam a língua tchecoslovaca, 23% a língua alemã, 5% a língua húngara, 4% a língua russa e o resto se constituía de judeus e poloneses” (REISZMAN, 1943, p. 14). Sua legislação era social-trabalhista, o trabalhador era obrigatoriamente segurado para acidente de trabalho e doença e tinha direito a aposentadoria.

Até 1938, a Tchecoslováquia tinha uma boa relação com os países vizinhos, Alemanha pré-hitleriana, Áustria, Romênia e Iugoslávia. Era um país que a maioria da população se dedicava à agricultura e à indústria, não tinha muitos desajustamentos sociais, ou seja, pessoas com um acúmulo de capital muito superior ao restante da população e tinha baixa porcentagem de analfabetos.

Até que “em 12 de março de 1938, Hitler invadiu e incorporou a Áustria desarmada ao Reich” (REISZMAN, 1943, p. 20), porém prometeu que não interviria na República da Tchecoslováquia. Mas os alemães fizeram uma série de propagandas contra o país, por interesse nas regiões dos Sudetos, que faziam fronteira com a própria Alemanha. Depois de uma série de acontecimentos, nos meses seguintes em que Alemanha de Hitler fez um conjunto de exigências ao

governo tcheco, no dia 29 de setembro de 1938, foi assinado em Munique — sem a presença dos representantes do povo tcheco — um acordo que despedaçou a Tchecoslováquia (perdia para a Alemanha cerca de 26.700 quilômetros quadrados de suas terras). Como sua “última” exigência, a região dos Sudetos, que fazia fronteira com a Polônia e a Alemanha, agora pertencia ao Reich.

Logo em seguida, a Alemanha declarou a Tchecoslováquia como parte da sua esfera de interesse e o país passou a ser considerado uma “Segunda República”, que durou apenas 169 dias. Hitler não queria que o povo tcheco se organizasse para uma futura retomada de suas terras e desarmou a maior parte do exército tcheco e, assim, a Tchecoslováquia foi sacrificada para “a paz na Europa”. Os alemães já estavam nas operações que antecederam e foram o estopim da Segunda Guerra Mundial.

No dia 13 de março de 1939, Hitler impôs a separação da Eslováquia e a proclamação de um Estado Eslovaco independente, para virar um protetorado alemão, ou seja, um país que seja independente, mas “que está subordinado a uma potência que decide sua política externa e tem a obrigação de o proteger e, às vezes, controla internamente seu governo, seu judiciário e suas instituições financeiras” (PROTETORADO, 2019). O então presidente do país, Emil Hácha foi convocado a ir a Berlim e recebeu um ultimato no dia 14 de março, em que as tropas nazistas invadiriam a região da Boêmia e da Morávia nas horas seguintes. Apesar da resistência, às cinco horas da manhã do dia seguinte, o exército alemão entrou em Praga. Começaram então os seis anos que o país ficou sob o domínio nazista (REISZMAN, 1943).

Durante a guerra, houve muitos episódios de violência alemã contra o povo tcheco: quem usava as cores da bandeira nacional era violentado e até crianças foram mortas por abuso policial. Apesar disso, o povo nunca se calou e sempre se manifestava, através de atos nas ruas, a favor do seu país e contra os abusos e domínio alemão. Principalmente os estudantes. O protetorado teve uma enorme assistência para a guerra, foi um grande produtor de carvão e reservatório de matérias primas para a guerra química. Mas, apesar da ajuda, Hitler sabia também

que no território tcheco havia um exército invisível bem organizado e que armava um plano sólido para retomada de seu país. Muitos foram executados por isso (REISZMAN, 1943).

Nos primeiros meses de guerra, foi criado um Conselho Nacional Tcheco para encabeçar e organizar essa resistência no país ocupado. O Conselho fez contato com os países aliados (principalmente, União Soviética, os Estados Unidos, o Império Britânico e a China) e no dia 9 de maio de 1945, o Exército Vermelho da URSS, comandado pelo Marechal Koniev, marchou sobre Praga e ajudou os partisanos⁹³ a expulsar os alemães. O tenente-coronel Zajcev, entrou no Conselho Nacional Tcheco e declarou:

Nossas tropas vieram liberar o valente povo de Praga, que tem tantas afinidades com o povo soviético. Não queremos impor-vos nenhuma modalidade de governo, pois sabemos que os tchecos são bons patriotas e que saberão administrar o país por si mesmos (KLIMEŠ et. al., 1965, p. 702 apud TIGRID, 1968, p. 16).

Os Estados Unidos ofereceram mandar tropas do general Patton, responsável por liderar forças americanas no Mediterrâneo e Europa, para a libertação do país, e chegou a entrar em Praga, porém o oferecimento americano foi recusado. Os integrantes do Conselho Nacional Tcheco chegaram à conclusão de que se aceitassem iriam transformar o exército americano no libertador da capital e a inclinação política dessa decisão seria a favor da burguesia. Segundo Pavel Tigrid, “o Partido Comunista nunca escondeu que a marcha relâmpago de Koniev e a proibição do avanço americano sobre Praga eram determinantes para a Tchecoslováquia” e também que “era certamente muito útil, do ponto de vista psicológico e da propaganda, propalar durante mais de vinte anos a tese oficial segundo a qual só o Exército Vermelho tivera o mérito de libertar [o país]” (TIGRID, 1968, p. 17-18).

⁹³ Uma tropa irregular formada para se opor à ocupação e ao controle estrangeiro de uma determinada área. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Partisan>>. Acesso em: 6 nov. 2018.

Os comunistas e os Partidos Comunistas do modelo de Lênin se destacaram na Revolução Bolchevique em outubro de 1917 como, segundo Eric Hobsbawm, “o mais formidável movimento revolucionário organizado na história moderna” (1994, p. 62). A influência comunista era muito grande, detinham ministérios na Tchecoslováquia “como o do Interior, da Educação, da Informação, da Agricultura, além de duas vice-presidências do Conselho” (TIGRID, 1968, p. 24). Não é de surpreender que um país despedaçado pelo nazismo e “salvo” pelo Exército Vermelho da URSS comunista aderisse ao modelo de governo, e foi isso que aconteceu três anos depois, em fevereiro de 1948, quando a Tchecoslováquia aderiu ao sistema e se alinhou ao bloco. E ficou assim por vinte anos.

Foram declarados “inimigos das classes” todos que fossem contra o Partido e a URSS, e o Partido tomou medidas com relação a isso.

Um dos primeiros atos do novo regime foi o de promulgar a sua “constituição democrática e popular de 9 de maio”, depois apresentar-se para as eleições “de manifestação com uma lista única de chamada “da Frente Nacional Renovada” e finalmente, de proferir algumas palavras de incentivo destinadas a seus adversários que “tinham sido enganados pela propaganda irresponsável de nossos inimigos” (TIGRID, 1968, p. 35-36).

Depois de 1948, o Partido Comunista tcheco passou por transformações, já estava politicamente parado desde lutas internas por poder, que ocasionaram fracassos econômicos e descontentamentos dos trabalhadores. A harmonia com as intenções de Moscou nunca entrou em debate, as diretrizes de Stalin nunca deixaram de ser seguidas. Quando ele morreu, seus seguidores, que estavam no comando do partido, ficaram abalados e, após uns anos, “começaram a surgir dúvidas a respeito dos princípios e dos homens para os quais, até então, os desejos de Moscou eram ordens para Praga” (TIGRID, 1968, p. 50).

No dia 1º de julho de 1953, houve a primeira revolta operária registrada num país comunista, na cidade tcheca de Pilsen, após uma reforma monetária que o governo fez. Logo após, outra revolta explodiu em Berlim Oriental e em outras

idades alemãs ocupadas por soviéticos. O governo fez uma série de reajustes para “corrigir” seus atos. As manifestações de Pilsen são consideradas importantes, uma vez que deram início a uma série de revoltas que foram tipicamente tchecas, da seguinte maneira: “sem efusão de sangue, bastante disciplinado, um pouco hesitante e pronto a fazer acordos” (TIGRID, 1968, p. 52). (Anos à frente, em 1993, nos mesmos moldes, ocorreu a dissolução da Tchecoslováquia em República Tcheca e Eslováquia.)

Três anos depois ocorreu em Praga, nos dias 22 a 29 de abril de 1956, o II Congresso da União dos Escritores Tchechoslovacos, que antecedeu o IV Congresso dos Escritores Tchechoslovacos em 1967, conhecido por dar impulso em uma nova intenção para política no país na primavera de 1968.

Contudo, inteiramente à parte, foi se tornando cada vez mais difícil resistir à pressão para reformar a economia e introduzir um pouco de racionalidade e flexibilidade no sistema de comando de tipo soviético na década de 1960. [...] Na Tchecoslováquia, essa exigência era tanto mais forte não apenas porque o stalinismo fora particularmente duro e duradouro, mas também porque tantos dos seus comunistas (sobretudo intelectuais, oriundos de um partido com genuíno apoio de massa antes e depois da ocupação nazista) estavam profundamente chocados com o contraste entre as esperanças comunistas que ainda retinham e a realidade do governo (HOBSBAWM, 1995, p. 388).

A famosa Primavera de Praga aconteceu em 1968, quando o governo tcheco tentou uma série de reformas e foi duramente reprimido pelas tropas do Pacto de Varsóvia. Essas medidas já estavam se fazendo necessárias dentro do país: afastamento de líderes stalinistas do poder, medidas que visavam à abertura política do país e incentivo à ciência e às artes. Grande parte da população, principalmente de operários, estudantes e intelectuais apoiou as medidas, pois desejava um regime mais aberto e, portanto, menos controlador e autoritário. A ideia principal dos representantes do movimento e do governo da época não era adotar o capitalismo como sistema de governos, mas apenas transformar o regime já existente num socialismo mais aberto e democrático.

A efervescência daquele período impactou na obra do diretor Jan Svankmajer. O ano de 1968 foi um dos que ele mais produziu e lançou seus filmes, três no total. Mas, logo depois, na década de 1970, ficou seis anos sem produzir nada.

O movimento que organizou a Primavera de Praga deixou claro como o bloco soviético já estava em crise. “De um lado, regimes linha-dura, como a Polônia e a Alemanha Oriental, [...] do outro, os tchecos eram entusiasticamente apoiados pela maioria dos partidos comunistas europeus” (HOBSEBAM, 1995, p. 389).

Moscú então decidiu derrubar o governo de Praga pela força do exército de Varsóvia e assim manteve o bloco unido por mais vinte anos. Porém, segundo Hobsbawm, “nos últimos vinte anos da União Soviética, mesmo a liderança de partidos comunistas governantes parece ter perdido qualquer crença real no que fazia” (HOBSEBAM, 1995, p. 389).

No ano de 1977, surgia na Tchecoslováquia a Carta 77⁹⁴, um manifesto que exigia que o governo respeitasse os acordos internacionais que fizera no ano anterior que garantia direitos humanos, cívicos, econômicos e sociais. A invasão das tropas de Varsóvia mais uma vez serviu para aumentar a repressão. A carta foi escrita e assinada por 241 pessoas. O governo logo providenciou que mais pessoas fossem proibidas de assiná-la.

Em 1989, a “cortina de ferro” que separava a Europa central e o leste caiu, constituindo-se em um ano de grandes mudanças na Europa⁹⁵. Para a Tchecoslováquia, foi o ano da Revolução de Veludo, que acabou a ditadura comunista no país. No dia 17 de novembro de 1989, grandes manifestações foram organizadas pelos estudantes contra o regime. Reprimidas pelas forças policiais, elas terminaram com 500 feridos. As manifestações tiveram grande apelo e apoio popular, levando a cada vez mais manifestações e comícios para 300 mil pessoas⁹⁶,

⁹⁴ Disponível em: <<https://espanol.radio.cz/carta-77-cuando-los-intelectuales-desafiaron-a-los-comunistas-8204226>>. Acesso em: 11 fev. 2019.

⁹⁵ Disponível em: <<http://www.europarl.europa.eu/sides/getDoc.do?pubRef=-//EP//TEXT+IM-PRESS+20090826STO59792+0+DOC+XML+V0//PT>>. Acesso em: 11 fev. 2019.

⁹⁶ Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/jornalismo/coberturas/crise-no-leste-europeu/tchecoslovaquia-e-bulgaria.htm>>. Acesso em: 11 fev. 2019.

desta vez pacíficas. Elas geraram uma grande pressão para o governo abrir as portas para o fim do regime. Foi assim que tomou posse como presidente o escritor e dramaturgo Vaclav Havel, em 29 de dezembro de 1989, representando o fim da revolução sem derramamento de sangue. No mesmo ano, foram abertas as fronteiras entre a Alemanha Oriental e a Alemanha Ocidental, o que é considerado o começo do fim de um dos maiores símbolos da Guerra Fria. Dois anos depois, aconteceu a dissolução da União Soviética, em 1991.

Depois dessas grandes mudanças, os anseios por independência se tornaram cada vez maiores, especialmente na Eslováquia. “Depois das eleições parlamentares de 1992 foi formado apenas um governo de transição, enquanto Klaus e Meciar iniciavam suas conversações sobre uma dissolução pacífica do Estado comum” (WELLE apud G1, 2017)⁹⁷. Em agosto de 1992, os dois primeiros ministros publicaram que a partir de 1º de janeiro de 1993 as duas nações seriam nações independentes.

Foi neste período que o diretor Jan Svankmajer, inserido nesse contexto, criou o filme surrealista que será analisado neste artigo, o *Jidlo*.

2. O diretor

Jan Svankmajer é um artista plástico e diretor tcheco nascido no dia 4 de setembro de 1934, em Praga, Tchecoslováquia. Estudou no College of Applied Arts (Academia de Belas Artes de Praga) e depois no departamento de teatro de fantoches na Academy of Performing Arts (Academia de Artes Performáticas), tudo isso na sua cidade natal. Começou trabalhando no teatro de máscaras no Teatro Nacional de Praga, onde seguiu carreira. É possível perceber essa experiência no seu primeiro filme *The Last Trick* (1964). Ele se juntou ao Grupo Surrealista Tcheco após o lançamento de seu filme *The Garden* (1968), que conta a história de um homem chamado Josef mostrando sua fazenda para o colega Frank, que parece

⁹⁷ Disponível em: <<https://g1.globo.com/mundo/noticia/ha-25-anos-tchecoslovaquia-se-dissolvia-de-forma-pacifica.ghtml>>. Acesso em: 11 fev. 2019.

estar mais interessado na cerca, que é toda feita de pessoas vivas, o que lembra os campos de concentração nazistas.

O Grupo Surrealista Tcheco foi um grupo que, no período entre as duas guerras, teve notáveis artistas, designers e arquitetos tchecos. Seus integrantes produziram filmes, artes plásticas, design, layout e, principalmente, tipografia de capa de livro. Eles adotaram e desenvolveram tendências de vanguarda de outras partes da Europa e criaram o que viram como uma nova abordagem para o design e a tipografia, por exemplo.

A surrealist group was established in Prague already in 1934, but national and personal politics alike caused the group to dissolve and reform several times up to the late 1960s. When Svankmajer joined the group, it had recently intensified its activities and entered a phase marked by a new intensity. Soon thereafter, the increasingly repressive regime forced the group into a secret underground existence. Unable to publish any writings or hold any exhibitions for almost two decades, they nonetheless kept up their activities unceasingly⁹⁸ (NOHEDEN, 2013, pg. 2).

Eva Svankmajerová, que viria a ser esposa de Jan Svankmajer, também foi participante do Grupo Surrealista Tcheco, e foi lá que o casal se conheceu. Eva foi uma artista plástica e poeta surrealista, famosa internacionalmente pelos seus quadros e cerâmicas, que era sempre publicada na revista Analogon⁹⁹. Essa foi uma revista de muita repercussão no país que publicou as artes desse grupo (incluindo de Jan Savankmajer), porém não há material disponível sobre a publicação em nenhuma língua que não seja tcheco. Eva e Jan moravam juntos em Praga, tiveram dois filhos e colaboraram juntos em alguns filmes do diretor. Eva faleceu em outubro de 2005, com 65 anos.

⁹⁸ Um grupo surrealista foi estabelecido em Praga, já em 1934, mas as políticas nacionais e pessoais fizeram com que o grupo se dissolvesse e reformasse várias vezes até o final da década de 1960. Quando Svankmajer se juntou ao grupo, ele intensificou recentemente as atividades e entrou em uma fase marcada por uma nova intensidade. Logo depois, o regime cada vez mais repressivo forçou o grupo a uma existência subterrânea secreta. Incapazes de publicar qualquer artigo ou realizar exposições por quase duas décadas, eles continuaram suas atividades incessantemente (tradução nossa).

⁹⁹ Disponível em: <<http://www.analogon.cz/>>. Acessado em 12 fev. 2019.

Para melhor entender o pensamento destes artistas, o texto abaixo, escrito pelos dois, representa a forma de pensar deles e faz uma ligação das obras com a opinião política dos mesmos.

TACTILE LIDS

Imagination is one. The means of its appearance are interchangeable. "Specialists" in painting, writing, theory, cinema, or decorative arts are nothing but "professionals of intellectual comfort." We, together with our surrealist friends, seek universality of expression, the surest way to the authenticity of creation. The world is inundated with artistic artifacts that have become prey to the art market or are exploited by civil servants of every stripe to advertise and deify "the best and the most progressive of all political systems," whatever that may be. We despise such utilitarianism, aided and abetted by positivism as well as the scientific-technical revolution. What interests us more than the mere artifact is creativity itself, that secret boiling and bubbling of the soul. Our task is to take the lid off (SVANKMAJER apud ROSEMONT, 1998, p. 401)¹⁰⁰.

Autoproclamando-se um surrealista militante, Svankmajer faz uso da técnica de animação stop-motion¹⁰¹ e ganhou uma reputação ao longo de várias décadas por sua capacidade de fazer imagens surreais, de pesadelo, grotescas, fetichistas e ainda, de alguma forma, cômicas. Seus filmes, geralmente, trazem objetos inanimados à vida. Para ele, os objetos são mais animados que pessoas, pois a memória deles é muito maior que a humana, pelo simples fato da mortalidade: nós morremos, e os objetos permanecem testemunhando emoções e situações.

As narrativas de Svankmajer, aparentemente sem pretensões, foram por muito tempo vítimas da subestimação da Europa Ocidental, assim como tantos outros filmes de sua nativa República Tcheca. Isso quando ele não é pensado como

¹⁰⁰ "TAMPAS LÍQUIDAS

A imaginação é uma delas. Os meios de sua aparência são intercambiáveis. 'Especialistas' em pintura, escrita, teoria, cinema ou artes decorativas nada mais são que 'profissionais de conforto intelectual'. Nós, juntamente com nossos amigos surrealistas, buscamos a universalidade da expressão, o caminho mais seguro para a autenticidade da criação. O mundo está inundado de artefatos artísticos que se tornaram presas do mercado de arte ou são explorados por funcionários públicos de todos os tipos para anunciar e deificar 'os melhores e mais progressistas de todos os sistemas políticos', seja lá o que for. Nós menosprezamos esse utilitarismo, ajudado e instigado pelo positivismo, bem como pela revolução técnico-científica. O que mais nos interessa do que o mero artefato é a criatividade em si, aquele segredo de ebulição e borbulhamento da alma. Nossa tarefa é tirar a tampa". (Tradução nossa).

¹⁰¹ "Stop motion" é uma técnica de animação quadro-a-quadro.

simplesmente um animador. Limitá-lo a apenas isso não faz jus ao trabalho do diretor. Seus filmes continuam com base em uma longa tradição do teatro de marionetes político tcheco. Teatro esse que era tradicional no país, as famílias usavam como proposta educacional para seus filhos, mas o regime soviético fez com que a maioria queimasse seus bonecos, restando apenas as peças que o valorizavam.

Em entrevista,¹⁰² ele conta que depois da Revolução de Veludo (1989), tem-se a ideia de que a ideologia e a censura desapareceram, mas no entanto, para ele, foi apenas substituída pela ideia de mercado. Antes era difícil fazer filmes, pois tinha que driblar a censura e pegar as ondas mais “leves” da repressão, já que os regimes não são tão “perfeitos” quanto a ficção “1984” de George Orwell. Foi um sistema propenso a ter erros não só economicamente, mas também na atuação repressiva. Agora, segundo ele, essa civilização pragmática, utilitária e econômica não precisa de um artista autêntico. Precisa de um entretenimento comercial para ocupar as pessoas no seu tempo livre antes mesmo que se possa voltar à produção.

A década em que ele mais produziu filmes foi a de 1980. O maior tempo sem produzir foram seis anos durante a década de 1970, quando foi proibido de dirigir por ter feito o filme *Leonardo's Diary* (*Leonarduv Denik*), em que animou desenhos de Leonardo da Vinci. A produção não tinha sido autorizada, e ele a fez mesmo assim, voltando a produzir apenas em 1979. Jan fez três filmes durante a Primavera de Praga e três durante a Revolução de Veludo. Ele possui cerca de 39 produções audiovisuais, incluindo curtas-metragens. O filme abordado neste artigo, *Jidlo* (*Food*), é do ano da dissolução do país em República Tcheca e Eslováquia.

3. Surrealismo

O surrealismo tem seu marco inicial em 1924, num movimento literário e artístico promovido pelo escritor francês André Breton, que lançou um manifesto de

¹⁰² Entrevista no YouTube publicada em 17 de abr de 2016 “On Surrealism”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=e5Pkep8pUcc>>. Acessado em 7 jun. 2018.

24 páginas em que ele fez uma nova proposta de arte: “O surrealismo, tal como o encaro, declara bastante o nosso não conformismo absoluto para que possa ser discutido trazê-lo, no processo do mundo real, como testemunho de defesa” (BRETON, 1924, p. 24). Foi influenciado pelo Dadaísmo, vanguarda antecessora criada na Alemanha durante a Primeira Guerra Mundial, que tinha como principal característica o acaso, a desordem, desconstruindo o ideal de arte da época. Estudiosos afirmam que o surgimento do surrealismo se relaciona ao “tedioso” momento entre guerras.

Nesse manifesto, Breton propôs se opor a qualquer poder guiado pela razão, isentando-se a qualquer determinação estética ou moral, ou seja, encarando levemente qualquer responsabilidade com o realismo. Essa proposta antirrealista de Breton e seus parceiros, Philippe Soupault e Louis Aragon, chega ao cinema com o filme *La Coquille et le Clergyman* (A Concha e o Clérigo), de 1928, dirigido por Germaine Dulac.

Walter Benjamin, ensaísta, crítico, filósofo e sociólogo judeu alemão, conheceu a vanguarda em uma viagem a Paris e se fascinou com o que viu.

Fez uma interpretação transformadora do movimento liderado por Breton, ao escrever o ensaio *O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia*, em que ele afirma que uma das principais características estéticas está vinculada a uma perspectiva de revolução política (MOURA OLIVEIRA, 2013, p. 1-2).

Segundo Walter Benjamin, o surrealismo (e as vanguardas de início do século XX) são um caminho para o engajamento político efetivo. Esta ideia amplia a hipótese de que Svankmajer se utilizou dessa vanguarda para tratar de um assunto revolucionário no ambiente em que vivia. O surrealismo, desde o início, absorveu pensamentos marxistas, é uma vanguarda que tem uma vocação revolucionária. “Benjamin interpreta o surrealismo como um movimento em que a tensão revolucionária aparece na própria criação artística” (MOURA, OLIVEIRA, 2013, p. 6).

Para Eduardo Subirats, escritor e pesquisador espanhol, “o surrealismo surgiu para redescobrir o mundo do inconsciente, dos sonhos e da loucura” (2011, p. 75).

Nele tem-se a liberdade de criar sem uma preocupação com a linha ou sentido clássicos. Para Rodrigo de Negreiros Moura e Irenísia Torres de Oliveira, “ele faz expandir o domínio da imaginação dentro do cotidiano da modernidade” (2013, p. 4).

Michael Lowy, escritor e pesquisador marxista brasileiro, afirma¹⁰³ que o surrealismo vai além do surrealismo dos museus e da história da arte, pois dessa forma seria apenas uma escola artística como as outras e ponto. Para ele, com essa visão, perde-se completamente a riqueza dos aspectos subversivo e coletivo que o movimento tem.

O “fim” do primeiro movimento surrealista iniciou-se em 1969, após a morte de Breton. “Três anos depois da morte de Breton, algumas das figuras mais conhecidas do surrealismo [...] proclamaram a necessidade de dar um fim a qualquer atividade coletiva reclamando-se surrealista” (LOWY, 2002, p. 99). Porém um movimento tão coletivo e necessário resistiu à crise, principalmente com os grupos de Paris e Praga.

Jan Svankmajer acredita que existam alguns desentendimentos sobre o surrealismo. Em entrevista,¹⁰⁴ ele afirmou que existem historiadores que o colocam como uma vanguarda da primeira metade do século XX e que morreu depois disso. Diz também que o termo “surrealismo” entrou no imaginário geral como a descrição de algo absurdo e sem sentido. Para ele, o “surrealismo” não é uma arte, um movimento ou vanguarda. É possível se pensar no surreal em uma arte, uma pintura ou filme, mas que não tem um método, uma estética ou uma escola, é uma forma de perceber a vida e o mundo. Lowy e Svankmajer se alinham nesse ponto. Na entrevista, o diretor ainda conta os três ensinamentos que teve: o primeiro foi se libertar do seu medo da coletividade, porque surrealismo é uma aventura coletiva; segundo: a capacidade desenvolver sua criatividade de maneiras imprevistas; e por último que, para ele, só existe um jeito de fazer poesia (poesia é o surrealismo e ele só sabe fazer assim) e que não importa a maneira que vai ser compreendido.

¹⁰³ Michael Löwy: Marxismo e surrealismo, uma combinação revolucionária, entrevista no YouTube. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=qkSFI-Xe6ao>>. Acesso em: 7 mar. 2019.

¹⁰⁴ Em entrevista no YouTube publicada em 17 de abr de 2016 “On Surrealism”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=e5Pkep8pUcc>>. Acesso em: 7 jun. 2018.

4. Análise do filme

O curta-metragem a ser abordado nesta pesquisa, chamado Food (Jidlo) foi feito em 1992, tem 17 minutos de duração e utiliza as técnicas de animação claymation¹⁰⁵ e pixilation¹⁰⁶. Svankmajer dirigiu o filme com a sua percepção surreal das três principais refeições (café da manhã, almoço e jantar) que ritualmente fazemos todos os dias, com uma abordagem canibalista e de uma forma muito grotesca, mas bastante intrigante. É um curta excêntrico que se torna mais surreal à medida que avança. Ele examina a relação humana com a alimentação, como um fetichismo por comida. Svankmajer afirma, em entrevista¹⁰⁷, que foi uma daquelas crianças que não gostavam de comer e que os pais o forçaram a comer e engolir suplementos alimentares, o que só serviu para aumentar sua aversão à comida. Ele chegou a ser tão fraco que, por isso, precisou usar cadeiras de rodas. Quando cresceu, o que fez foi pegar essa atitude e transformar em seu trabalho criativo e, nos filmes, representar a comida de forma mais repugnante possível.

Para atingir o objetivo proposto de relacionar o filme criado por Svankmajer com política e o contexto histórico do país em que está inserido, pretendo fazer uso da metodologia de análise fílmica, decompor o curta em suas partes e em cada uma relacionar com um assunto.

É comum aceitar que analisar implica duas etapas importantes: em primeiro lugar decompor, ou seja, descrever e, em seguida, estabelecer e compreender as relações entre esses elementos decompostos, ou seja, interpretar (VANOYE, GOLIOT-LÉTÉ, 1994).

¹⁰⁵ Claymation “é uma técnica de animação baseada em modelos de plasticina, barro ou material similar. Na clay animation, que é uma das inúmeras formas de stop motion, cada objeto é esculpido em plasticina ou barro”. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Claymation>>. Acesso em: 5 jun. 2018.

¹⁰⁶ Pixilation “é uma técnica de animação stop motion na qual atores vivos são utilizados e captados quadro a quadro, criando uma sequência de animação”. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Pixilation>>. Acesso em: 5 jun. 2018.

¹⁰⁷ Em entrevista no Facebook publicado em 5 de jun de 2016 “On Food”. Disponível em: <<https://www.facebook.com/28915383272/videos/vl.1158775060860460/10154435075203273/?type=1>>. Acesso em: 7 jun. 2018.

É possível ler politicamente cada uma das três partes do curta.

Na primeira parte (Breakfast ou Café da Manhã), vemos um personagem, chamaremos de Homem 1, entrar em um meio sujo, com pratos de plástico espalhados pelo chão e marcas nas paredes. Ele encontra outro homem, Homem 2, sentado à mesa, imóvel, com uma placa pendurada no pescoço em que se vê um texto muito pequeno.

Figura 1 - Café da manhã



Fonte: Food (SAVANKMAJER, 1992)¹⁰⁸

Tira umas moedas que tinha no bolso, pega os óculos e lê uma parte do que está escrito na placa. Sobe em cima da mesa e parece procurar por algo na cabeça do homem sentado à sua frente; sem encontrar, ele lê novamente a placa. Entende-se que a placa tem instruções. Seguindo as orientações, ele tapa o nariz do Homem 2, que fica sem respirar e abre a boca. O Homem 1, que vai se servir, enfia a mão dentro da boca aberta do Homem 2, puxa a sua língua, coloca três das moedas que ele havia tirado do bolso.

Figuras 2 e 3 - Café da manhã



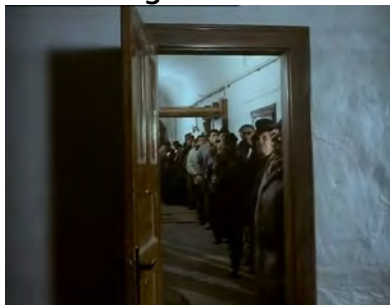
Fonte: Food (SAVANKMAJER, 1992)

¹⁰⁸ Disponível em: <<https://vimeo.com/50746661>>. Acesso em: 25 abr. 2019.

Nesse momento, ele engole as moedas, e o Homem 1 dá um tapa na sua cabeça. Após balançar para frente e para trás, o Homem 1 então abre os olhos do outro e enfia o dedo como se fosse um botão. Ele então começa a se mover como se estivesse automatizado, sua camisa e casaco abrem e começa a subir um elevador de comida de dentro do Homem 2. As portas se abrem e um copo com uma bebida e um prato com uma salsicha, mostarda e pão saem de dentro do corpo do homem numa bandeja – percebemos aqui que ele, na verdade, é uma máquina de servir comida. A bandeja segue para a frente do Homem 1, que volta para a ler placa. A sua próxima ação é dar um soco no queixo do homem-máquina para que o rosto do mesmo se deforme e saiam de suas orelhas um garfo e uma faca, que ele pega e utiliza para comer sua refeição. Ao terminar de comer, lê a placa mais uma vez e chuta a canela do homem: sai um guardanapo do bolso de seu paletó, ele limpa sua boca e nesse momento o homem-máquina começa a mexer os dedos de sua mão, que estava ao lado do corpo.

Então o Homem 1, que comeu a refeição, começa a se mexer de forma automatizada e percebemos a inversão dos papéis: o homem-máquina parece livre de sua objetificação, ao passo que o outro vira a própria máquina de comida. O Homem 2 tira de seu pescoço a placa com as instruções, coloca no outro, levanta-se, pega seu chapéu e sai da sala, deixando outro personagem entrar. O novo personagem, Homem 3, lê todas as instruções da placa e repete todas as ações do primeiro, coloca dinheiro na máquina, Homem 1, pega seu café da manhã, pega o garfo e a faca, come, limpa sua boca e, como o primeiro, se transforma no próprio robô. O Homem 1 foi humanizado novamente, sai da sala e deixa a porta aberta, em que vemos uma enorme fila para entrar na sala. Fim da primeira parte.

Figura 4 - Fila



Fonte: Food (SAVANKMAJER, 1992)

Acredito que essa primeira parte faça uma referência clara do que Marx e Engles definem como proletariado, classe dos trabalhadores que vendem sua força de trabalho e são desprovidos de controle e, no filme, esperam roboticamente por sua chance de se alimentar de seu irmão homem. Um se transforma na máquina e liberta o outro da prisão enquanto uma fila de operários aguarda para comer uma comida que é, de certa forma, regurgitada pelo anterior. O governo soviético oferecia, de forma pública, alguns serviços geralmente ligados ao ambiente doméstico como: refeitórios, lavanderias, padarias, além de instituições médicas, casas de repouso, maternidades, internatos e creches, além do sistema de “colcozes”, propriedades rurais características da antiga União Soviética onde organizam-se empresas estatais (KOLKHOZ, 2019).

Passa uma série de imagens de mesa de comida, cortes rápidos.

A segunda parte do filme se chama Lunch (Almoço). Dois homens – diferentes dos da primeira parte –, aqui também chamados, para fins de análise, de Homem 1 e Homem 2, estão sentados à mesa um na frente do outro, em um restaurante onde tentam chamar pelo garçom.

Figura 5 - Almoço



Fonte: Food (SAVANKMAJER, 1992)

Percebe-se claramente a diferença de entre eles: Homem 1 tem roupas alinhadas e limpas, cabelos penteados e ao longo do curta percebemos que ele tem “bons modos”, ao passo que o outro, Homem 2, usa roupas aparentemente mais sujas, mais gastas, cabelo bagunçado e aparentemente sujo. Ele coloca a mão na barriga, fazendo gestos de fome. Sem sucesso e com fome, o Homem 2 mexe nas flores que estão enfeitando a mesa dentro de um vaso com água. O Homem 1 observa a ação do outro e pega todas as flores, deixando apenas uma sem querer, coloca-as no prato, come com garfo e faca e bebe a água do vaso. O outro percebe esse movimento e aproveita a única flor que sobrou e come com as mãos. Olha dentro do vaso para ver se sobrou água, vê que está vazio e engole o vaso de uma vez só. Então eles começam uma sequência de ações em que comem todos as roupas, utensílios e móveis do ambiente onde estão.

Figuras 6, 7 e 8 – Almoço



Fonte: Food (SAVANKMAJER, 1992)

O Homem 2 observa o Homem 1 e depois come o que ele come, repetindo todas as ações de maneira mais desleixada. No final, com tudo o mais comido, o Homem 1 coloca na sua boca seus utensílios (garfo e faca) faz menção de os ter

comido fazendo com que o outro homem repita a ação e também engula os dele. Homem 1 então sorri, tira seus utensílios da boca e avança com fome no homem 2 que se retrai no canto da parede. Fim da segunda parte.

Figuras 9 e 10 - Fim do almoço



Fonte: Food (SAVANKMAJER, 1992)

Acredito que nesta parte que o Homem 1, com as roupas mais limpas e mais “bons modos”, utiliza de estratégias para a conservação do seu poder ali definido, ou seja, sempre tomar as iniciativas, comer o que vê pela frente sem a menor preocupação com o outro. Ele tem atitudes mais perfídias, astuciosas e traiçoeiras, sempre pega a maior parte para alimentar apenas a si mesmo e, no final, ainda trapaceia o Homem 2 para se alimentar dele. Aproximo a ideia de os personagens terem uma fome insaciável como uma fome de poder, o que leva um a comer o outro. Essa parte afirma e ilustra bem a desigualdade entre os personagens e a semelhança com a burguesia dona dos meios de produção (ou a burocracia privilegiada da União Soviética) em oposição à classe trabalhadora que vende sua força de trabalho. Um tem todo poder e usa-o para apenas benefício próprio sem se importar com a sobrevivência do proletariado.

Novamente uma série de imagens de comida passa na tela.

A terceira e última parte do curta mostra um homem sozinho numa mesa de jantar com muitas comidas, ele então começa a colocar todas dentro do prato, molhos, temperos, até que então pega um martelo e prega o garfo em uma mão de madeira e vai começar a comer, quando então aparece o seu prato: a sua própria mão.

Figuras 11 e 12 - Jantar



Fonte: Food (SAVANKMAJER, 1992)

Ele tira o anel e corta. Avança em chicote para o que percebemos ser outra mesa, mas dessa vez é um pé de um atleta que tira a chuteira e corta para comer. A próxima cena é uma mão feminina pegando dois limões e espremendo em seus seios cortados no prato. O último prato que vemos é de um homem então grosseiro, tomando cerveja e fumando cigarros. Sua especiaria é seu próprio pênis, que ele esconde quando percebe que está sendo filmado e faz gestos com a mão para a câmera sair dali.

Figura 13 – Jantar



Fonte: Food (SAVANKMAJER, 1992)

A terceira parte parece um grotesco banquete burguês de partes humana (pernas, braços, etc), onde cada um come uma parte de si mesmo e a substitui por um pedaço de madeira. Não importa que as pessoas estão se autodestraindo com o

argumento de que estão se alimentando. É um banquete de como a sociedade pode ser medíocre e egoísta.

Analiso essa última parte do filme assim como Eduardo Subirats analisa uma obra canibalista de Salvador Dalí:

Seu propósito último não era a realização de sonhos, tampouco uma nova poética revolucionária, e sim, para utilizar suas próprias palavras, a transformação do surrealismo estético num surrealismo comestível. [...] O canibalismo daliniano constituía a mais crua expressão artística de uma civilização cujo objetivo final era o consumo de dejetos e o espetáculo de sua autodestruição, que a humanidade contemplava como expressão de sua grandeza (SUBIRATS, 2001, p. 87-89).

Dessa forma, Svankmajer conclui assim o filme com a reflexão da sociedade que produz, assiste e se alimenta de sua própria destruição.

5. Considerações finais

Jan Svankmajer nasceu em 1934 e com apenas quatro anos foi testemunha de uma guerra mundial. Nazistas invadindo seu país, o início de um governo autoritário, violência dos soldados nas ruas a quem se opunha a essas condições: ele passou sua infância assim. Vê também seu país ser “salvo” das mãos nazistas, mas entrando de cabeça em outro governo autoritário e violento a quem fazia oposição a ele. Apesar disso, consegue ser artista e começa a trabalhar com o teatro de marionetes, arte de contar histórias que naquela época era muito comum no país. No ano da primavera de Praga (1968) lançou seu primeiro filme surrealista e entrou no grupo de surrealistas tchecos. É bem sintomático que no ano da tentativa de abertura do país, o diretor começou seu trajeto pelo surrealismo, movimento considerado bastante revolucionário. Uma forma de dizer com estímulos visuais, imagéticos, sem a preocupação de ser estranho demais ou classificado como absurdo, afinal é surreal. E por que não utilizar disso para falar de coisas que se feitas ao pé da letra seriam censuradas? Não obtive resposta para a pergunta sobre

a qual lado político o diretor se alinha, mas que ele é crítico de regimes autoritários, não há dúvidas.

O filme abordado mistura as três partes como um cardápio planejado. Café da manhã, almoço e jantar, mas pode ser também entrada, prato principal e sobremesa como um menu fechado e ousado onde mistura ingredientes absurdos que, combinados, formam uma bonita refeição. Uma entrada fazendo alusão às antigas colcozes e refeitórios coletivos, o prato principal nos serve a tradicional desigualdade de classes e a sobremesa é a sociedade que participa ativamente da sua destruição. As referências que fazem abrem-se à interpretação individual, mas a proposta é ousada, mesmo sendo feita em uma época que não tinha mais repressão. Em entrevista,¹⁰⁹ Svankmajer afirma que nunca teve uma relação prazerosa com comida: era o oposto, tinha aversão. Ele traz essa relação para o seu trabalho criativo e transforma essa combinação surreal em filme. Quando abordamos surrealismo, estamos falando de um campo imaginário, de um campo onde interpretamos os símbolos e, segundo Jan, comida é um símbolo agressivo. “Come-se toda a etnia, toda a espécie, toda a natureza”²³ (SVANKMAJER, 2016). Então ele une todas essas alegorias pessoais e coletivas para criticar e criar sua assinatura.

6. Referências

ANALOGON. Site da revista surrealista tcheca. Disponível em: <<http://www.analogon.cz/>>. Acessado em 12 fev. 2019

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas, Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

CLAYMATION. In: WIKIPEDIA: the free encyclopedia. [San Francisco, CA: Wikimedia Foundation, 2010] Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Claymation>>. Acesso em: 5 jun. 2018.

CRISE NO LESTE EUROPEU, *O ano de 1989 foi marcado por mudanças políticas e*

¹⁰⁹ Em entrevista no Facebook publicado em 5 jun. 2016 “On Food”. Disponível em: <<https://www.facebook.com/28915383272/videos/10154435075203273/>>. Acessado em 25 abr. 2019.

econômicas nos países do Leste Europeu. *Era o socialismo em crise*. Site Memória Globo Disponível em:

<<http://memoriaglobo.globo.com/programas/jornalismo/coberturas/crise-no-leste-europeu/tchecoslovaquia-e-bulgaria.htm>>. Acesso em: 11 fev. 2019

EUROPEU, Parlamento. 1989: *um ano de mudanças na Europa*. Site do Parlamento Europeu. 27 ago. 2009. Disponível em:

<<http://www.europarl.europa.eu/sides/getDoc.do?pubRef=-//EP//TEXT+IM-PRESS+20090826STO59792+0+DOC+XML+V0//PT>>. Acesso em: 11 fev. 2019

FOOD (1992) JAN SVANKMAJER. 1 vídeo (16 min). Publicado no site Vimeo pelo canal nadacomercial. Disponível em: <<https://vimeo.com/50746661>>. Acesso em: 25 abr. 2019.

HOBBSAWM, Eric. *Era dos Extremos. O breve século XX (1914-1991)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

KOLKHOZ. Dicionário online do Dicionário Político, 25 abr. 2019. Disponível em: <<https://www.marxists.org/portugues/dicionario/verbetes/k/kolkhoz.htm>>. Acesso em: 25 abr. 2019

LÖWY, Michael. *A estrela da manhã: surrealismo e marxismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

MICHAEL LÖWY: *Marxismo e surrealismo, uma combinação revolucionária*, 26 de nov de 2018. 1 vídeo (12 min). Publicado pelo canal TV Boitempo. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=qkSFI-Xe6ao>>. Acesso em: 7 mar. 2019.

MOURA, Rodrigo de Negreiros. OLIVEIRA, Irenísia Torres de. *Walter Benjamin e o Surrealismo*. 2013.

NOHEDEN, Kristoffer. *The imagination of touch: surrealist tactility in the films of Jan Svankmajer*. *Journal of Aesthetics & Culture* Vol. 5. 2013.

ON SURREALISM, 17 de abr de 2016. 1 vídeo (2 min). Publicado pelo canal Jan Švankmajer. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=e5Pkep8pUcc>>. Acesso em 7 jun. 2018

PARTISAN. In: WIKIPEDIA: the free encyclopedia. [San Francisco, CA: Wikimedia Foundation, 2010]. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Partisan>>. Acesso em: 6 nov. 2018.

PIXILATION. In: WIKIPEDIA: the free encyclopedia. [San Francisco, CA: Wikimedia Foundation, 2010] Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Pixilation>>. Acesso

em: 5 jun. 2018.

PRAHA, Český rozhlas Radio. *Carta 77, cuando los intelectuales desafiaron a los comunistas*. Blog !Hola; República Tcheca. 05 jan. 2017. Disponível em: <<https://espanol.radio.cz/carta-77-cuando-los-intelectuales-desafiaron-a-los-comunistas-8204226>>. Acesso em: 11 fev. 2019

PROTETORADO. Dicionário online do Google, 25 abr. 2019. Disponível em: <<https://www.google.com/search?client=firefox-b-d&q=Dicion%C3%A1rio#dobs=protetorado>>. Acesso em: 25 abr. 2019

REISZMAN, Jiří. *A Inconquistável Tchecoslováquia*. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 1943.

ROSEMONT, Penelope. *Surrealist Women: An International Anthology*. Londres: The Athlone Press, 1998.

STOP MOTION. In: WIKIPEDIA: the free encyclopedia. [San Francisco, CA: Wikimedia Foundation, 2010] Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Stop_motion>. Acesso em: 6 jun. 2018.

SUBIRATS, Eduardo. *A Penúltima Visão do Paraíso. Ensaio sobre a Memória e Globalização*. São Paulo: Studio Nobel, 2001.

ŠVANKMAJER, Jan. *Touching and Imagining: An Introduction to Tactile Art*. Traduzido pro Inglês por Stanley Dalby. 2014

SVANKMAJER'S LIST - FOOD. Jan Svankmajer. 1 vídeo (3 min). 5 de jun de 2016. Disponível em: <<https://www.facebook.com/28915383272/videos/vl.1158775060860460/10154435075203273/?type=1>>. Acesso em: 7 jun. 2018.

TIGRID, Pavel. *A Primavera de Praga*. Rio de Janeiro: Editora Laudes, 1968.

VANOYE, Francis. GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papyrus, 2008.

WELLE, Deutsche. *Há 25 anos, Tchecoslováquia se dissolvia de forma pacífica*. 26 ago. 2017 Disponível em: <<https://g1.globo.com/mundo/noticia/ha-25-anos-tchecoslovaquia-se-dissolvia-de-forma-pacifica.ghtml>>. Acesso em: 11 fev. 2019

A COPRODUÇÃO INTERNACIONAL PARA OBRAS AUDIOVISUAIS SERIADAS E SUAS IMPLICAÇÕES ECONÔMICAS E CULTURAIS

Thayná de Oliveira Ivo¹¹⁰
thaynaivo@gmail.com

Resumo

O presente trabalho visa a investigar as implicações econômicas e culturais da adoção da prática de coprodução internacional em obras audiovisuais seriadas brasileiras, a fim de compreender a relação entre esta prática e a trajetória das obras. Apresenta análise sobre os acordos de cooperação internacional firmados pelo Brasil, observando suas exigências. São brevemente analisados dois casos de séries com coprodução, uma realizada sob um acordo e outra fora do âmbito de acordos. Considera que mesmo que exija a possibilidade de realizar coproduções com países sem acordo firmado, é importante garantir os acordos, pois eles são uma forma de proteção aos produtores brasileiros e trazem facilidades importantes para as produções. Através de entrevista com o produtor Ralf Tambke, estuda o caso da série *Submersos*, uma coprodução entre o Brasil e a Argentina com forte participação de ambas as partes que ressalta a importância do compartilhamento das responsabilidades entre as partes desde o desenvolvimento da obra. Considera, por fim, que a coprodução internacional pode ser sim uma ferramenta para ampliação de mercado e consequente aumento da rentabilidade das obras e que, tendo em vista os novos hábitos de consumo de audiovisual, é preciso investir em obras que se comuniquem com diversos mercados, públicos e países.

Palavras-chave: coprodução internacional, cooperação internacional, produção audiovisual, obras audiovisuais seriadas, mercado audiovisual.

¹¹⁰ Trabalho orientado por: Hadija Chalupe (hadija.chalupe@espm.br)

Abstract

The present work aims to investigate the economic and cultural implications of the adoption of the practice of international co-production in Brazilian series, in order to understand the relationship between this practice and the trajectory of the works. It presents analysis under the international cooperation agreements signed by Brazil, observing its requirements. Two cases of series with co-production are briefly analyzed, one carried out under one agreement and one outside the scope of agreements. It considers that even if it requires the possibility of performing co-productions with countries without agreement signed, it is important to guarantee the agreements because they are a form of protection for Brazilian producers and bring important facilities for productions. Through an interview with producer Ralf Tambke studies the case of the series *Submersos*, a co-production between Brazil and Argentina with strong participation of both parties that highlights the importance of sharing responsibilities between the parties since the development of the work. It considers, finally, that international co-production can be a tool for market expansion and consequent increase in the profitability of the works. Also in view of the new habits of audiovisual consumption it is necessary to invest in works that communicate with markets, public and countries.

Keywords: international co-production, international cooperation, audiovisual production, series, audiovisual market.

1. Introdução

Com um crescimento de quase 9%¹¹¹ ao ano, o mercado audiovisual brasileiro possui uma participação no Produto Interno Bruto (PIB) maior, por exemplo, do que a da indústria farmacêutica. Segundo um estudo publicado pela Ancine em 2016, intitulado “Valor Adicionado pelo Setor Audiovisual”, entre os anos de 2007 a 2014, o setor cresceu 66%, chegando a ser responsável por gerar R\$ 24,5 bilhões de renda à economia brasileira em 2014. Neste mesmo ano, pela primeira vez, somente as atividades de TV por assinatura foram responsáveis por cerca de 50% do valor adicionado pelo setor ao PIB.

Esse é um resultado direto das políticas públicas empregadas a partir da Lei 12.485/2011, o crescimento da participação da TV por assinatura, que é medido não só pelo aumento de renda gerado pelo crescimento do número de assinantes, como também, pelo aumento da quantidade de canais e programadoras brasileiras ou atuantes no Brasil, teve forte impacto na produção de conteúdo audiovisual independente, que também teve um crescimento significativo. Conhecida como Lei da TV Paga ou Seac¹¹², a Lei 12.485/2011, entre outras providências, estabelece que os canais de espaço qualificado, aqueles que exibem, majoritariamente, conteúdos de espaço qualificado¹¹³, devem exibir, no mínimo, três horas e meia por semana de conteúdo brasileiro como filmes, séries, animações, programas de variedades,

¹¹¹ Crescimento medido pelo valor adicionado ao PIB, segundo o estudo anual de 2016, Valor Adicionado Pelo Setor Audiovisual realizado pela Ancine e publicado no Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual em 6 de outubro de 2016.

¹¹² Serviço de Acesso Condicionado.

¹¹³ ANCINE. Informe de Mercado – Televisão Paga 2017.

videomusical e reality shows, devendo pelo menos metade destes conteúdos ser produzida por produtora independente brasileira¹¹⁴.

Além disso, esta Lei também estabeleceu a Condecine Teles, incluindo todas as “concessionárias, permissionárias e autorizadas de serviços de telecomunicações que prestam serviços que se utilizem de meios que possam distribuir conteúdos audiovisuais” (ANCINE, 2011). Assim, as operadoras de telefonia móvel passaram a ter que pagar Condecine¹¹⁵. Com esta mudança, o Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), atualmente uma das principais fontes de financiamento das produções audiovisuais brasileiras independentes e para onde destina-se os valores pagos a título de CONDECINE, teve um enorme aumento em seus recursos, o que se refletiu em mais editais de fomento à produção, distribuição e ao desenvolvimento de filmes e séries independentes.

Uma pesquisa publicada pela Fundação Dom Cabral estima que, entre os anos de 2008 a 2014, o total de horas de conteúdo audiovisual produzidas por produtoras independentes cresceu 538%. Ainda segundo eles, a maior parte deste crescimento é proveniente da produção de obras seriadas, que teve um

¹¹⁴ Produtora brasileira que atenda aos seguintes requisitos, cumulativamente: a) ser constituída sob as leis brasileiras; b) ter sede e administração no país; c) 70% (setenta por cento) do capital total e votante devem ser de titularidade, direta ou indireta, de brasileiros natos ou naturalizados há mais de 10 (dez) anos; d) a gestão das atividades da empresa e a responsabilidade editorial sobre os conteúdos produzidos devem ser privativas de brasileiros natos ou naturalizados há mais de 10 (dez) anos; e) não ser controladora, controlada ou coligada a programadoras, empacotadoras, distribuidoras ou concessionárias de serviço de radiodifusão de sons e imagens; f) não estar vinculada a instrumento que, direta ou indiretamente, confira ou objetive conferir a sócios minoritários, quando estes forem programadoras, empacotadoras, distribuidoras ou concessionárias de serviços de radiodifusão de sons e imagens, direito de veto comercial ou qualquer tipo de interferência comercial sobre os conteúdos produzidos; g) não manter vínculo de exclusividade que a impeça de produzir ou comercializar para terceiros os conteúdos audiovisuais por ela produzidos.

¹¹⁵ Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional.

aumento de 318%. Em 2016, as obras seriadas representaram 68%¹¹⁶ do total de horas de conteúdo independente produzidas no Brasil, segundo o relatório de monitoramento da TV paga divulgado pela Ancine em maio de 2017.

Contudo, apesar dos números impressionantes, o mercado audiovisual brasileiro, sobretudo o mercado independente, ainda enfrenta um sério problema: dificilmente uma obra realmente recupera os custos de produção em sua totalidade, ainda mais quando falamos de obras seriadas. Os valores pagos pelos direitos de exibição de uma série por um canal à uma produtora, na maioria dos casos, não chega nem a um quarto do orçamento total de realização da obra. Mesmo o Regulamento Geral do Prodav¹¹⁷ determina que o percentual mínimo de valor de licenciamento sobre o total de itens financiáveis do projeto em 5% para documentários de longa-metragem e telefilmes, 7% para longas-metragens ficcionais e 15% para os demais casos (incluindo obras seriadas).

Quando se trata de um longa-metragem, ele ainda tem a possibilidade de passar por diversas janelas de exibição (salas de Cinema, TV por assinatura, VOD¹¹⁸, TV aberta), aumentando assim as chances de, um dia, o filme recuperar todo o valor investido em sua produção. Enquanto uma série normalmente tem uma única licença para um canal, que quase sempre é de TV por assinatura. Até mesmo a janela de VOD costuma ser licenciada para o mesmo canal que comprou os direitos de exibição na TV, muitas vezes não onerosamente. Assim,

¹¹⁶ Considerando as obras com CPB emitido pela Ancine.

¹¹⁷ Documento que dita as regras que os projetos que possuem incentivo do FSA devem seguir, seja quanto a inscrição nos editais, produção, distribuição e licenciamento dos conteúdos e outros assuntos. Disponível em: <<https://fsa.ancine.gov.br/normas/regulamento-geral-do-prodav>>. Acesso em: 12 de maio de 2019.

¹¹⁸ Video on Demand ou Vídeo sob Demanda.

esse tipo de obra costuma dar pouquíssimo retorno financeiro direto ao produtor.

Isso explica ainda afastamento do setor dos investimentos diretos, sem uso de leis de incentivo. Quando uma empresa investe em algo, ela espera reaver aquele dinheiro em um determinado prazo, inclusive obter algum lucro através desse investimento ou, no caso do audiovisual e de outros bens culturais, as empresas esperam ter visibilidade, que estes produtos nos quais elas investiram sirvam como uma estratégia de marketing. Logo, essa ausência de um retorno financeiro real aliada ao ainda baixo market share das obras brasileiras afastam investidores dos projetos audiovisuais e tornam o audiovisual brasileiro dependente do financiamento público.

Utilizar incentivo público não é uma característica só do mercado audiovisual brasileiro. No mundo todo, inclusive nos Estados Unidos, o audiovisual recebe incentivos dos governos, sejam eles em forma de financiamento, abatimentos, isenções ou incentivos fiscais. Diversas outras indústrias também se utilizam de mecanismos similares a estes.

O problema é quando uma indústria se torna extremamente dependente disso, o que é o caso do audiovisual brasileiro. Atualmente, se os mecanismos de financiamento público pararem, a indústria também para, ou será extremamente reduzida. Prova disso foi o ocorrido entre abril e maio de 2019: quando a Ancine paralisou as análises de projetos e liberações de recursos, o setor logo entrou em crise, produções foram interrompidas e a incerteza tomou conta dos produtores.

Com isso, fica claro que é preciso pensar em outras formas de financiamento para os projetos audiovisuais e também em como vender melhor

esses produtos. No audiovisual estadunidense, por exemplo, é muito comum o uso de táticas como product placement e merchandising como fontes de financiamento para as obras. Essas ferramentas poderiam ser mais utilizadas no Brasil, principalmente quando se trata de obras televisivas, mas elas se restringem a ferramentas de financiamento, não tendo grande impacto na difusão e alcance da obra.

Dessa forma, este artigo se propõe a pensar meios de diversificação do financiamento de obras audiovisuais seriadas, além de sugerir alternativas de difusão e retorno financeiro para essas obras através da internacionalização do conteúdo e da coprodução internacional como ferramenta para tal. Prática já bastante difundida no cinema, a coprodução internacional ainda é pouco utilizada nas obras seriadas brasileiras, mas, se bem pensada e conjugada a um bom conteúdo, ela pode ser a chave para alcançar mais espectadores e abrir um leque de formas de financiamento.

Para isso, nas próximas linhas, primeiramente procuraremos entender mais a fundo o conceito de coprodução internacional e como ela se aplica a obras seriadas, analisando os acordos de coprodução internacional que o Brasil possui e as limitações e possibilidades que eles propõem. Em seguida, analisaremos o caso da série brasileira *Submersos*, uma coprodução entre Brasil e Argentina, buscando observar os impactos positivos e negativos desse regime sob uma obra.

2. O que configura uma coprodução internacional e como esse regime impacta as obras seriadas?

Dentro do audiovisual, é bastante comum que produtoras unam esforços para realizar uma obra, contudo, nem sempre essa parceria é uma coprodução. Existem diversos tipos de cooperação entre empresas cujos termos são negociados livremente entre as partes envolvidas, porém, a denominação coprodução pressupõe algumas obrigações já pré-definidas. Entre elas, a divisão dos direitos patrimoniais da obra.

Para uma coprodução internacional não é diferente. As empresas envolvidas (nesse caso, pelo menos uma brasileira e uma estrangeira) partilham os direitos patrimoniais e as responsabilidades de produção, conforme define a Instrução Normativa nº 106, de 24 de julho de 2012 em seu artigo 1º, inciso III:

III – Coprodução internacional: modalidade de produção de obra audiovisual, realizada por agentes econômicos que exerçam atividade de produção, sediados em 2 (dois) ou mais países, que contemple o compartilhamento das responsabilidades pela organização econômica da obra, incluindo o aporte de recursos financeiros, bens ou serviços e compartilhamento sobre o patrimônio da obra entre os coprodutores (ANCINE, 2012).

Além disso, para que sejam reconhecidas pela Ancine, as coproduções internacionais precisam obedecer aos termos do acordo de coprodução firmado entre o Brasil e o país da produtora estrangeira. Os acordos¹¹⁹ são instrumentos importantes para garantir a efetiva participação de todas as partes nas decisões técnicas e artísticas da obra.

Entre outras obrigações, os acordos que o Brasil mantém definem uma participação mínima obrigatória de cada país coprodutor tanto no corpo técnico

¹¹⁹ É possível acessar os acordos de coprodução internacional que o Brasil mantém em <https://www.ancine.gov.br/pt-br/internacional/acordos-internacionais>. Acesso em: 3 jun. de 2019.

(equipe de direção, fotografia, arte, etc) quanto no artístico (atores), visando a garantir que a presença brasileira esteja não só na arrecadação de recursos e divisão de receitas, como também impressa na obra em si, no que se vê na tela. Além disso, é uma forma de proteger os profissionais e o mercado brasileiro ao assegurar que parte do dinheiro investido na obra seja gasto aqui.

Eles também definem uma participação mínima de cada parte signatária sobre os direitos patrimoniais da obra, que normalmente é de vinte por cento. E, ainda, regulam a divisão dos impostos e cotas que a obra possa vir a ter. Outro fator importante – e que pode fazer toda a diferença entre coproduzir com um país com o qual o Brasil possua um acordo e com um que não – é que ao assinar um acordo de coprodução internacional os países se comprometem a facilitar a entrada e permanência da equipe da obra em seu território.

Existe ainda a possibilidade da realização de coproduções com países com os quais o Brasil não mantenha acordo de coprodução. Nesses casos, para que a coprodução seja reconhecida pela Ancine e a obra tenha nacionalidade brasileira, o contrato de coprodução firmado entre as partes deve garantir que, no mínimo, dois terços dos artistas e técnicos envolvidos na produção sejam brasileiros ou estrangeiros residentes no Brasil há mais de três anos e que a empresa produtora brasileira tenha, pelo menos, quarenta por cento dos direitos patrimoniais, como determina o parágrafo 2º do artigo 1º da IN nº 106 de 24 julho de 2012.

Apesar de existir a possibilidade da realização de coproduções fora do âmbito dos acordos, as exigências definidas pela Ancine dificultam que isso ocorra, principalmente devido à determinação de que pelo menos dois terços da equipe técnica e artística deve ser brasileira. Isso porque o comum no mercado é

que o percentual de equipe técnica e artística de cada país acompanhe o percentual de recursos orçamentários que cada parte captou para a obra. Alguns acordos de coprodução, inclusive, definem que é assim que a equipe deve ser dividida; outros trazem opções mais amplas. Assim, dificilmente uma produtora brasileira que não tenha dois terços do orçamento da obra vai conseguir firmar uma coprodução seguindo esta norma.

Isso não tem sido um grande problema para o mercado cinematográfico, visto que o Brasil possui acordos de coprodução cinematográfica com a maioria dos principais países produtores neste mercado. Contudo, quando falamos de obras seriadas, que terão como primeira janela o segmento de TV (aberta ou fechada) ou o VOD¹²⁰, não possuímos acordo, por exemplo, com a França¹²¹, mesmo ela sendo um dos países que mais coproduz filmes com o Brasil.

Entre os doze acordos de coprodução internacional bilaterais e um multilateral que o Brasil possui, apenas seis (os bilaterais com Alemanha, Canadá, Chile, Índia, Israel, Reino Unido e o multilateral latino-americano¹²²) englobam produções cuja primeira janela de exibição seja TV, e cinco (Canadá, Chile, Índia, Israel e o latino-americano) abrangem obras voltadas para quaisquer janelas de exibição. Os demais tratam apenas de obras cinematográficas.

¹²⁰ Apesar de falarmos aqui de VOD e de alguns acordos já incluírem esta janela, devido ao fato de este segmento de mercado ainda não ser regulamentado no Brasil, a Ancine não aceita que obras voltadas inicialmente para ela pleiteiem recursos públicos.

¹²¹ Há uma atualização do acordo firmado em 2017 entre os dois países que amplia o acordo de coprodução cinematográfica para um de coprodução audiovisual, incluindo obras para TV, por exemplo. Porém, o texto ainda precisa ser aprovado pelo Congresso para entrar em vigor (FIGUEIRÓ, 2017).

¹²² Do qual participam os seguintes países: Argentina, Brasil, Colômbia, Costa Rica, Cuba, Equador, Espanha, México, Nicarágua, Panamá, Paraguai, Peru, República Dominicana, Uruguai e Venezuela.

A importância dos acordos e normas para a realização de coproduções internacionais está em garantir que parte dos recursos da obra fiquem em solo brasileiro e que estas produções gerem oportunidades para nossos técnicos e artistas, como também em assegurar que, ao obter parte dos direitos patrimoniais da obra, a produtora brasileira possa explorá-la comercialmente. Porém, isso não tem uma relação direta com para qual público a obra será construída, ou se ela será bem-sucedida em todos os territórios coprodutores. Uma série pode ser feita inteiramente por brasileiros, mas voltada para um mercado externo ou ter apenas 20% de profissionais brasileiros envolvidos e parecer ser feita para o público brasileiro.

Da mesma forma, os acordos também não são capazes de estimular coproduções, eles apenas as normatizam e facilitam. É preciso pensar em novas estratégias e programas que estimulem a realização de coproduções internacionais e promovam a internacionalização do audiovisual brasileiro. Os programas precisam estimular não só a conexão das empresas brasileiras com produtoras estrangeiras, como também o desenvolvimento aqui de projetos que tenham potencial de internacionalização e o incentivo financeiro a coproduções, como veremos no tópico a seguir.

3. Por dentro de uma coprodução, um breve estudo do caso da série Submersos

Submersos é uma coprodução entre a produtora brasileira Plural Filmes e as argentinas Prisma Cine's, Bonaparte Cine e Germina Films. A série ficcional se passa entre o Brasil e a Argentina e conta, em 13 episódios de aproximadamente 60 minutos, a seguinte história:

Gabi, 30 anos, é relações públicas em uma casa noturna. Ele se acha o tal, mas não passa de um garoto mimado e medíocre que vive com sua mãe e sua avó. Sobrecarregado com dívidas de jogo e problemas com suas namoradas, ele tenta escapar do fracasso das mais diferentes e bizarras formas, até testemunhar o assassinato de um amigo por um grupo de narcotraficantes. Tentando fugir dos criminosos, Gabi esconde-se em uma casa que é o set de um reality show (PLURAL FILMES, 2019).

O projeto nasceu na Argentina e chegou até os produtores brasileiros durante o Ventana Sur de 2013. Foram necessários alguns meses de negociação, até que o contrato de coprodução foi assinado no Rio Content Market de 2014, fato que só reforça a importância de se incentivar a ida de produtoras brasileiras para os eventos de mercado que acontecem ao redor do mundo. Uma coprodução começa do interesse das partes em fazer uma obra em conjunto e, para isso, elas precisam se conhecer. Neste caso, a Plural Filmes já havia feito outras coproduções com produtoras argentinas, e as produtoras argentinas estavam à procura de uma coprodutora brasileira, mas elas não se conheciam. Assim, o encontro das produtoras no Ventana Sur foi fundamental para que a coprodução acontecesse.

Em entrevista realizada em maio de 2019, Ralf Tambke¹²³, produtor executivo da série Submersos e sócio da Plural Filmes, contou que os produtores argentinos estavam em busca de uma coprodutora, pois queriam financiar parte da obra com um edital do Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) específico para coproduções. Com a entrada da produtora brasileira, o projeto foi inscrito no edital e contemplado pelo mesmo. Contudo, a parte brasileira do orçamento demorou mais para ser captada. Foram cerca de oito

¹²³ Entrevista realizada pela autora no dia 28 de maio de 2019, no Rio de Janeiro.

meses entre conseguir assinar o primeiro pré-licenciamento com o canal Box Brasil, inscrever a série em uma chamada do FSA e conseguir os recursos.

Tambke conta que, durante esse tempo, eles tiveram que lidar com a pressão dos argentinos. “Eles já tinham recursos e estavam naquele momento já dispostos a produzir por conta própria, o que ia ser muito ruim para nós, porque nós íamos passar a ser prestadores de serviços” (TAMBKE, 2019). Para uma coprodução funcionar de maneira efetiva é preciso que todas as partes envolvidas juntem esforços para captar os recursos necessários à produção da obra. Assim, se uma das partes não consegue trazer recursos, ela acaba perdendo também em direitos e voz dentro do projeto. Logo, é importante frisar que, apesar de a coprodução indiretamente ajudar no financiamento, pois ela divide a responsabilidade de captação de recursos entre os produtores e abre a possibilidade de uso dos mecanismos de financiamento de dois ou mais países (a depender da quantidade de coprodutores), cada produtora ainda precisa captar a sua parte.

No cenário atual, quando olhamos para as séries realizadas com coprodução internacional percebemos que, mesmo com esse regime de produção, as obras ainda contam com recursos incentivados, mas já possuem um plano de financiamento mais variado. Portanto, essas poderiam ser as produções a dar o pontapé inicial para a polarização do uso de outras formas de financiamento, incluindo os investimentos privados ou o product placement, pois, normalmente, elas já começam com, pelo menos, dois canais de exibição (um de cada país coprodutor), aumentando assim seu alcance de espectadores se comparado à média das séries de nacionalidade única, que são exibidas em apenas um canal.

No Brasil, a série *Submersos* já foi exibida no canal Paramount, onde estreou em março de 2020 e foi a primeira produção brasileira do canal, e tem estreia prevista para o segundo semestre de 2020 no Prime Box Brazil. Em entrevista realizada em maio de 2019, o produtor da série, Ralf Tambke, contou haver ainda um canal argentino licenciando a obra. Os produtores também estariam em negociação para que um quarto canal exiba a série na América Latina. Para Tambke, a abertura de novos mercados é uma das principais vantagens da coprodução internacional.

A gente sempre buscou coproduzir, porque a gente entende que coprodução pressupõe ampliação de mercado, o nosso coprodutor vai estar interessado que a obra seja vista. Então a gente não só junta esforços para produzir como principalmente junta esforços para exibir, que é o nosso maior interesse, que as pessoas assistam e isso resulte em outros projetos (TAMBKE, 2019).

Evidentemente, a qualidade do conteúdo e sua aderência a cada mercado consumidor influencia o quanto a série vai conseguir atrair os exibidores. Assim, podemos dizer que, para potencializar a ampliação de mercado trazida pela coprodução, é preciso pensar, desde o desenvolvimento, a obra para todos os mercados aos quais se pretende vendê-la. Numa coprodução internacional, o ideal é que a narrativa converse com o público dos dois ou mais países envolvidos, e a melhor forma de tentar garantir isso é ter roteiristas dos diferentes países.

É o que foi feito em *Submersos*: a série teve três roteiristas (Cláudio Rosa, Fernando Crisci e Pablo Brusa), dois argentinos e um brasileiro. Em sua entrevista, o produtor executivo da série conta que só foi possível “brigar no

bom sentido” pelo roteiro da série a partir do momento que eles conseguiram captar recursos para ela; caso contrário, eles teriam que ceder ao que fosse proposto pelos argentinos. Contudo, foi fundamental a participação brasileira no roteiro, inclusive para questões de produção. Parte dos produtores argentinos queriam filmar o trecho que se passa no Brasil no Rio de Janeiro, e os produtores brasileiros precisaram convencê-los de que filmar em Florianópolis, como aliás previa o roteiro inicial, era a melhor opção tanto financeira quanto narrativa para a obra.

Financeiramente, os custos para filmar no Rio de Janeiro são muito mais altos do que os para filmar em Florianópolis. E, narrativamente, a cidade de Florianópolis fornecia tudo o que a história precisava para se desenvolver, como, por exemplo o ambiente praiano (fundamental para a narrativa que tem o surf como um dos elementos centrais), mas ainda com atmosfera de “cidade grande” e turística. A escolha ainda agregaria à série, tornando-a uma obra feita fora do eixo Rio-São Paulo. Afinal, fazer uma série desse porte e com uma trama que envolve criminalidade e se passa num ambiente de praia no Rio de Janeiro seria o óbvio, mas filmá-la e ambientá-la em Florianópolis traz uma novidade que, por si só, já ajuda a criar um interesse sobre a obra.

As limitações financeiras do projeto também influenciaram em outra decisão dos produtores, a formação da equipe. Em coproduções, o comum é que seja formada uma equipe mista, que, quase sempre, segue as proporções dos direitos patrimoniais de cada parte. Então, se é uma coprodução em que cada produtora detém 50% dos direitos patrimoniais, a equipe será formada por metade de técnicos e artistas de cada país. Porém, para realizar a série *Submersos*, os produtores fizeram uma escolha não tão usual. Como o

orçamento era apertado e não havia recursos para financiar as viagens de toda a equipe de um país para o outro, eles decidiram que as filmagens no Brasil seriam feitas por uma equipe inteiramente brasileira, e as na Argentina, por uma equipe inteiramente argentina. Para esclarecer melhor o porquê dessa decisão, Tambke explicou um pouco sobre como funciona a relação de pagamentos nesses casos nos quais a equipe precisa viajar entre os países coprodutores.

Normalmente, na coprodução natural, que você vai filmar em ambos os países, o acordo é muito claro. Os cachês, quem paga é o país contratante. Então, a equipe brasileira é responsabilidade do produtor brasileiro, e a equipe argentina é responsabilidade do produtor argentino. Mas, nas viagens, a equipe brasileira viaja para a Argentina às custas do produtor brasileiro, e a equipe argentina viaja para o Brasil às custas do produtor argentino. E as hospedagens, as diárias e a alimentação ficam por conta do produtor do país [onde a equipe se encontra naquele momento]. Por quê? Porque o ideal é você gastar o dinheiro brasileiro da coprodução no Brasil, que é o que a gente sempre tenta fazer, e vice-versa, os argentinos querem gastar o dinheiro deles lá. Até para evitar perdas em remessas para o exterior e tudo mais. Então, isso é um ponto fundamental. Só que, nessa série, diferente de outros trabalhos que a gente fez em coprodução, a gente não tinha como bancar as viagens (TAMBKE, 2019).

Todavia, dividir a equipe dessa forma poderia fazer com que o material filmado não se conectasse; que, ao juntar as partes filmadas no Brasil com as partes filmadas na Argentina, a mise-en-scène de cada pedaço não conversasse entre si. Para resolver esse problema e garantir uma unidade à obra, foram escolhidos dois profissionais para participarem de todas as filmagens. Assim, apesar de ter toda a equipe em duplicata, a assistente de direção e o diretor de arte foram os mesmos nos dois países.

Dessa forma, foi possível realizar as filmagens sem grandes divergências entre a parte filmada em cada país. A assistente de direção, garantiu que o modus operandi da produção fosse o mesmo tanto na Argentina quanto no Brasil. Enquanto isso, o diretor de arte cuidou para que as cores e elementos cênicos dessem a harmonia necessária entre os dois territórios. Entretanto, para que tudo desse certo, foi necessário que o projeto e todos os seus conceitos estivessem muito bem definidos e ambas as equipes alinhadas.

Mais uma vez, podemos ver que o diálogo entre os coprodutores é fundamental para a boa realização da obra. Produzir conteúdo audiovisual já é, por si só, uma atividade coletiva e que demanda diálogo entre a equipe. Quando falamos de uma coprodução elevamos ainda mais a necessidade de todos os envolvidos estarem abertos para o diálogo. Ralf Tambke, o produtor executivo da série *Submersos*, afirma que qualquer sucesso que a obra venha a ter é fruto do diálogo entre as equipes argentina e brasileira, pois só assim e depois de muito trabalho conjunto, foi possível chegar num resultado que eles acreditam servir para ambos os mercados.

4. Considerações Finais

Vivemos em um mundo cada vez mais conectado e globalizado, em que tudo muda de maneira fugaz. No audiovisual não é diferente, a indústria está em constante mutação, seja na forma de se produzir, difundir ou consumir. Complexa e sempre interligada, se uma ponta dessa indústria sofre qualquer mudança, as demais logo são impactadas.

Podemos observar esse fenômeno através do advento do VOD, que mudou a forma de as pessoas consumirem audiovisual e está levando a indústria a

repensar também sua “forma” de produção. Com suas produções originais ou pelo simples fato de dar maior poder de escolha ao espectador, as gigantes do streaming abalaram ainda mais os cinemas e estão levando também os assinantes dos canais de TV por assinatura.

Assim, olhar para essas produções e para as novas características de consumo se faz fundamental para o produtor audiovisual. Com o slogan “Histórias locais para audiências globais”, a Netflix, principal nome no segmento de VOD tanto como plataforma de exibição quanto como produtora, já nos dá uma pista do “segredo” de seus sucessos. Ela busca histórias que tenham forte conexão com o país onde são produzidas, mas procuram criar uma narrativa que converse com outros mercados também. E, para fazer isso, ela se alia a uma produtora local. Suas produções não são coproduções, visto que, normalmente, a Netflix fica com todos os direitos patrimoniais da obra e financia a mesma por inteiro, mas são cooperações transnacionais.

No Brasil, a Globo, maior emissora de TV nacional, anunciou recentemente uma parceria com a Sony para a produção de séries voltadas para o mercado brasileiro e internacional. É uma prova de que até mesmo as grandes empresas entenderam que, para continuar no mercado, é preciso criar narrativas que dialoguem com o maior público possível, e a coprodução é o caminho mais fácil para isso, pois junta os esforços de profissionais de, pelo menos, dois mercados.

5. Referências

ANCINE apresenta dados da TV Paga em evento no Rio, ANCINE, 15 de maio de 2017, 13:37. Disponível em: <www.ancine.gov.br/pt-br/sala-imprensa/noticias/ancine-apresenta-dados-da-tv-paga-em-evento-no-rio>. Acessado em: 15 de maio de 2019.

ANCINE. *Estudo anual 2016 – Valor Adicionado pelo Setor Audiovisual*. Publicado no OCA – Observatório Brasileiro do Cinema e Audiovisual em 06/10/2016.

ANCINE. *Informe de Mercado – Televisão Paga 2017*. Publicado no Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual – OCA em 23/08/2018.

BRASIL, Instrução Normativa nº 96, de 15 de dezembro de 2011. *Dispõe sobre recolhimento regular da CONDECINE devida pela prestação de serviços que se utilizem de meios que possam, efetiva ou potencialmente, distribuir conteúdos audiovisuais, nos termos da lei que dispõe sobre a comunicação audiovisual de acesso condicionado*. Disponível em <<https://www.ancine.gov.br/pt-br/legislacao/instrucoes-normativas-consolidadas/instru-o-normativa-n-96-de-15-de-dezembro-de-2011>>. Acessado em 3 de junho de 2019

BRASIL, Instrução Normativa nº 106, de 24 de julho de 2012. *Dispõe sobre o reconhecimento do regime de coprodução internacional de obras audiovisuais não publicitárias brasileiras*. Disponível em <www.ancine.gov.br/pt-br/node/7114>. Acessado em 3 de junho de 2019.

CASTRO, Christian de. *O Audiovisual que todos queremos*. O Globo. 09 fev 2018 Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/opiniao/o-audiovisual-que-todos-queremos-22381467>> Acessado em: 20 de maio de 2019.

CHALUPE DA SILVA, Hadija. *Os filmes realizados em coprodução - limites e expansões dos acordos transnacionais*. Niterói, 2014.

FIGUEIRÓ, Belisa. *As dinâmicas do mercado de coproduções entre Brasil e França*. São Carlos, 2017.

LAPORTA, Taís. *Mercado audiovisual cresce com Lei da TV Paga e recursos públicos*. G1 Economia, 29 nov 2016. Disponível em: <www.g1.globo.com/economia/midia-e-marketing/noticia/2016/11/mercado-

audiovisual-cresce-com-lei-da-tv-paga-e-recursos-publicos.html>. Acessado em: 15 de maio de 2019.

NITAHARA, Akemi. *Ancine: Lei da TV Paga ampliou produção audiovisual independente*. Agência Brasil, 11 de maio de 2017, 17:06. Disponível em: <www.agenciabrasil.ebc.com.br/cultura/noticia/2017-05/ancine-lei-da-tv-paga-ampliou-producao-audiovisual-independente-no-pais > Acessado em: 15 de maio de 2019.

RANGEL, Manuel. *Monitoramento de TV Paga*, 15 maio 2017. Disponível em: <www.ancine.gov.br/sites/default/files/apresentacoes/Apresentação%20TV%20Paga%20v%20final.pdf>. Acessado em: 15 de maio de 2019.

TAMBKE, Ralf [mai. 2019] Entrevistadora: Thayná de Oliveira Ivo. Rio de Janeiro-RJ, 28 mai. 2019.

VILANOVA, Beatriz. *Com coprodução argentina, série 'Submersos' fala de tráfico no surfe com elenco internacional*. Folha de São Paulo, 29 de fevereiro de 2020, 18:30. Disponível em <f5.folha.uol.com.br/cinema-e-series/2020/02/com-coproducao-argentina-serie-submersos-fala-de-trafico-no-surfe-com-elenco-internacional.shtml> Acessado em 15 de março de 2020.

